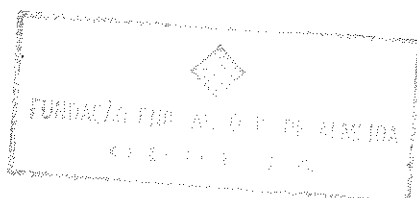


Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

INTERCÂMBIO

nº 8, 1997



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

Publicação anual

Propriedade: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

Sede e Redacção: Via Panorâmica, s/n — 4100 PORTO Portugal

DIRECTOR: **António Ferreira de Brito**

CORPO REDACTORIAL: Christian Manso, Léopold Peeters, Maria do Nascimento Oliveira, Graciete Besse, Fátima Outeirinho, Serge Abramovici, Teresa Praça, Rosário Pontes, Ana Paula Coutinho, Cristina Marinho, José Domingues, Ana Sofia Laranjinha e Alexandra Moreira

Os artigos publicados nesta Revista são da exclusiva responsabilidade científica dos seus autores

ISSN N.º 0873-366X

Depósito Legal N.º 40533/90

Composição e impressão: HUMBERTIPO, Artes Gráficas, Lda. — Porto

Capa de Luís Mendes

Distribuição: Fundação Eng. António de Almeida
Rua Tenente Valadim, 231/325
4100 Porto • Portugal
Tel.: 606 74 18 • Fax 600 43 14

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| SAISIR L'INSAISSABLE: LES IMAGES DE L'ÂME DANS MONSIEUR OUINE DE BERNANOS | 7 |
| <i>Léopold Peeters</i> | |
| SALAH STÉTIÉ: «PORTRAIT D'UN MIGRATEUR» | 25 |
| <i>A. Ferreira de Brito</i> | |
| L'ÉMERGENCE DE LA DON JUANE DANS DON JUAN D'AZORÍN | 33 |
| <i>Christian Manso</i> | |
| ÁGUA VIVA DE CLARICE LISPECTOR: UNE ÉCRITURE RHIZOMATIQUE | 39 |
| <i>Maria Gracete Besse</i> | |
| «DANS CE PAYS BRULÉ DE SOUDAIN FROID». SUR DORMITION DE LA NEIGE DE SALAH STÉTIÉ | 51 |
| <i>Gisèle Vanhese</i> | |
| LA MISE EN PROCÈS DU ROMAN JAQUES LE FATALISTE | 59 |
| <i>Maria do Nascimento Oliveira Carneiro</i> | |
| À DISTÂNCIA DE MAIS DE MEIO SÉCULO: PARIS EM RAMALHO ORTIGÃO E ABEL SALAZAR | 67 |
| <i>Fátima Outeirinho</i> | |

| | |
|--|-----|
| RACINE AU PORTUGAL AU XVIII ^E SIÈCLE: LES PROJECTIONS ROMANTIQUES D'UN MONUMENT CLASSIQUE | 93 |
| <i>Cristina A. de M. de Marinho</i> | |
| ENTRE ALLUSIONS ET OBSESSIONS. DEUX EXEMPLES DE DÉMARCHE DU ROMAN BELGE FACE AU RELIGIEUX: SANS TÉMOINS DE JEAN-CLAUDE BOLOGNE ET EN VIE D'EUGÈNE SAVITZKAYA | 107 |
| <i>José Domingues de Almeida</i> | |
| L'HISTOIRE D'UNE GRECQUE MODERNE: ROMAN DE LA MODERNITÉ . | 119 |
| <i>Eva da Silva Lima</i> | |
| UNE VERSION PORTUGAISE INÉDITE DE LE DIABLE BOITEUX : TEXTES ET MENTALITÉS | 135 |
| <i>A. Ferreira de Brito</i> | |
| MISTICISMO E TRANSCENDÊNCIA NO DRAMA SIMBOLISTA PEDRO, O CRU DE ANTÓNIO PATRÍCIO | 147 |
| <i>Alexandra Moreira da Silva</i> | |
| RECENSÕES CRÍTICAS | 157 |

Saisir l'insaisissable: les images de l'âme dans *Monsieur Ouine* de Bernanos.

Dans une étude précédente¹ sur la saisie que permet d'effectuer l'image/métaphore j'ai affirmé que celle-ci, dans la mesure où elle est réussie, nous confère, à nous existants, une augmentation d'être. J'admets que le terme d'"augmentation", en tant que déverbal du verbe intransitif ayant le sens de "croître en quantité, en qualité", demeure abstrait et la question se pose de savoir ce qu'il faut entendre par cette augmentation, la question en somme concernant la nature de cet "être". Autrement dit, qu'est-ce qui est accompli "trans"² l'image verbale réussie? Je répondrais provisoirement et spontanément que cet accomplissement se dit plus concrètement "l'âme". Cette réponse est basée sur une remarque de Socrate, qui n'a cessé de m'intriguer, que pour parler de l'âme il faut nécessairement se servir d'images, étant donné qu'elle n'est pas une réalité pouvant être l'objet d'une expérience sensible qui permettrait sa description, ni d'une intellection qui en donnerait une science réelle. Ce que l'on peut en dire, selon le texte du *Phèdre*³, c'est qu'elle est principe de vie et donc dynamique, qu'elle est en devenir constant et que pour atteindre sa plénitude et son être vrai elle doit être nourrie et dirigée. Socrate décide de se servir de l'image (comparaison ou mythe) de l'attelage ailé qu'il faudra commenter et interpréter plus à fond, mais le plus important, au début de cet essai, c'est de constater une analogie entre ce qu'est l'âme (réalité dynamique devant être nourrie et guidée pour pouvoir devenir ou s'approcher de son véritable être) et l'image, elle aussi, comme je l'ai montré dans mon étude précédente, dynamique et devant être nourrie par l'imagination créatrice, tant par celle de qui la trouve que par celle de qui la retrouve et la ressuscite. Pour reprendre les termes employés déjà, disons que l'âme n'est ni substance ni point nodal dans un système de relations, mais "structure", consistant en la transformation continue de la matière vivante en existence spirituelle, ces dernières constituant une dyade dont les deux termes ne sont pas des substances immuables, mais sont dynamiquement transformés l'un "trans" l'autre dans un devenir qui se nourrit de leur interaction. L'essai qui va suivre tentera de mettre à l'épreuve cette conception de l'image verbale dans sa relation structurelle avec l'âme dont l'imagination créatrice est le centre. Il s'agit d'abord de développer l'idée que l'âme ne se dit que par images verbales, de montrer le dynamisme autant que la cohérence de celles-ci, non pas en en faisant un inventaire complet-ce qui serait une entreprise insensée, tant est vaste le réseau, et peut-être superflue, car il suffira de montrer leur fonctionnement-mais en en retrouvant quelques-unes à l'oeuvre dans le sens fort du mot, étant à l'origine d'une oeuvre dans laquelle l'auteur a lancé un escadron d'images pour témoigner de la réalité de l'âme⁴, je

veux parler de Georges Bernanos dont l'oeuvre romanesque constitue un monde fictif d'une cohérence et d'une densité rarement égalées dans la littérature de fiction de notre temps. Dans ce cas non plus il ne sera pas possible, dans les limites de cet essai, de faire un inventaire tant soit peu complet, mais de montrer, à partir de quelques passages pertinents tirés de **Monsieur Ouine**, ce roman où Bernanos a été le plus dangereusement confronté avec la possibilité de la diminution de l'âme, voire de sa disparition dans notre monde moderne déchristianisé, comment ce réel apparemment insaisissable qu'est l'âme se laisse quand même saisir dans les images. Nous avons choisi **Monsieur Ouine**⁵ pour une raison qui n'est pas sans analogie avec notre conception dynamique à la fois de l'image et de l'âme, dynamisme que l'on observe particulièrement bien dans la genèse des phénomènes à montrer; nous disposons maintenant, grâce au travail patient et inspiré de l'abbé Pezeril, d'une édition qui permet de voir la genèse, à travers les cahiers de brouillon, du texte définitif, une édition nous permettant d'assister à l'éclosion et au rythme d'une pensée dont le souci principal, justement, est la réalité de l'âme.

Considérons d'abord le dynamisme de l'image platonicienne: elle saisit l'âme essentiellement comme une réalité ailée. Le dynamisme est donc celui de l'envol. Pourvu d'ailes, l'attelage devient une espèce de coléoptère. Rien d'étonnant que le mot grec pour l'âme, "psyché", sert également à désigner le papillon, ou inversement, comme l'observe Durand:

...en grec, c'est le même mot qui désigne l'âme immortelle dans ses métamorphoses et le papillon, ce vivant diapré et léger emporté par les souffles pluriels (psyché) de la terre et du ciel.⁶

L'attelage ailé fait donc voir l'âme comme un organisme vivant dont les ailes, comme celles des oiseaux et du papillon, s'ouvrent et se ferment en un mouvement alterné mais continu d'aperture et de fermeture analogue au mouvement caractéristique de l'image verbale. On n'a qu'à observer le vol du papillon, cet animal presque diaphane, si léger, tantôt replié tantôt déplié, espace en expansion d'abord puis en condensation, diastole puis systole pour voir dans ce double mouvement celui de l'image verbale, qui ouvre d'abord l'espace verbal par l'écart entre les termes différents mais semblables sous certains aspects, écart et repli dans l'identification partielle de ce qui est différent, comme les ailes qui s'ouvrent d'abord le plus largement possible pour se replier et coller presque l'une sur l'autre ensuite. Mais ce n'est pas seulement le mouvement des ailes qui est pertinent ici: insistons également sur le fait que le papillon, cet être ailé, était d'abord chrysalide qui a dû s'ouvrir et se déployer pour accomplir son existence. Dans ce sens, le papillon fait voir la notion même de métamorphose en même temps que celle de l'envol vers le domaine purement spirituel. Le

papillon fait voir l'invisible que recèle le visible, lumière vivante dans l'opacité brute et aveugle, lumière blottie dans les ténèbres de la chrysalide mais qui s'évade et rejoint la lumière de la vérité spirituelle, comme la métaphore qui révèle un invisible, la ressemblance cachée que personne n'avait encore repérée, ouvrant l'espace dans une tension entre le semblable et le dissemblable. Entre âme et image s'établit ainsi une relation non pas extérieure mais structurale. Ensuite, comme la métaphore est un mouvement de la pensée, mouvement d'ouverture et de fermeture nécessaire pour faire voir ce qui est caché dans les choses ou dans la matière, dans un geste ou un événement, elle produit par la relation qui ouvre en faisant voir ce qu'on n'a pas encore vu, ce qui est resté invisible, inconnu, obscur. Ainsi, l'image du papillon représentant de l'âme qui la fait voir dans toute sa complexité nous permet en même temps de mieux comprendre la complexité du processus métaphorique. Pourtant il y a plus: en faisant voir ce qui est caché en nous, le papillon, en tant qu'image, réalise la relation à soi par la médiation du monde avec lequel nous vivons en continuité. Et ceci est vrai aussi dans le contexte de la pensée de Platon pour qui le monde est fait comme nous: continuité de l'âme au monde fondant la possibilité pour l'homme, semblable au monde, d'y reconnaître sa ressemblance, mais en pleine lumière, déployée dans l'espace ouvert par la lumière extérieure. L'image permet de mieux percevoir et sentir, permet donc une participation plus profonde au monde dans un va-et-vient à travers la correspondance, rapprochement distanciant, autant a-présentation que représentation. Ce dynamisme est la caractéristique essentielle de l'énergie qui est la réalité même dans la pensée grecque, effectivité, processus d'effectuation. Cette énergie intérieure qu'est l'âme se révèle dans l'image du papillon, non pas comme le ferait un concept, mais comme une métaphore vive, qui correspond à un savoir/saveur irréductible à la conceptualisation, concrète et vécue, réelle donc, alors que le concept est l'irréel même.

La pertinence de l'image du papillon pour évoquer le fonctionnement de la métaphore/image verbale trouve une confirmation saisissante dans les notes que le poète Pierre Reverdy a rassemblées pour exposer sa théorie de l'image dans **Le gant de crin**⁷ quand il affirme que l'image doit venir sur ses propres ailes: elle vient comme un être vivant qui vole, comme un papillon. Quant à la fonction de l'image, Reverdy dit qu'elle témoigne du souci qu'a l'homme du rapport liant son âme au monde: l'image lui permet d'être auprès des choses tout en restant chez soi. Mais cette sorte de confirmation par delà 25 siècles ne doit pas nous faire négliger le côté problématique de la façon dont Socrate parle de l'âme. Celle-ci en effet est composite et sa réalisation dépend de la bonne coopération, en vue de leur transfiguration, de trois facteurs, notamment les deux chevaux et leur cocher:

si l'ascension échoue, l'âme retombe dans la matière vivante et doit attendre qu'un nouveau cycle cosmique s'amorce pour pouvoir retenter de rejoindre le monde purifiée des idées où planent les âmes divines. On ne peut donc dissocier l'image que propose Socrate de la vision essentiellement dualiste de Platon, une vision qui ignore la notion d'incarnation si typique d'une vision chrétienne des réalités spirituelles et qui, à n'en pas douter, a profondément déterminé la pensée et la création romanesque de Bernanos. En revanche, Socrate affirme la nécessité, pour parler à l'homme de l'âme, d'avoir recours à une comparaison ou à ce qu'on a appelé, dans ce contexte, un mythe philosophique⁸: il s'agit en effet non pas de prouver mais de convaincre ceux qui sont susceptibles de penser dans la même direction, il s'agit d'emporter l'adhésion à l'aide d'une parole convaincante. Il ne suffit donc pas de faire voir, il faut convertir. Mais par rapport à l'oeuvre du chrétien Bernanos, même si les images employées offrent une certaine parenté avec celles que nous trouvons dans les textes des philosophes grecs, nous devons insister sur le fait que dans ce contexte chrétien elles ne font pas uniquement voir mais incarnent. Cette force d'incarnation seule leur confère justification et efficacité, pour autant qu'elles vont en quelque sorte en sens inverse du trajet que Dieu a suivi au cours de la création qu'il a faite à l'image de Lui-même. Essayons de mieux comprendre cette nécessité et partant la possibilité d'y satisfaire.

La connaissance que l'homme peut avoir de l'Etre, dans le contexte de la pensée platonicienne, est de nature contemplative, de l'ordre du voir ce qui est vraiment et ce qui est contemplé ainsi est immatériel. Or nous, existants, nous sommes des êtres de chair, des êtres incarnés. La question dès lors se pose comment la vision ou la "théorie" (dans le sens de contemplation de l'irréductible) peuvent s'incarner? Dans une étude précédente nous avons montré que cette incarnation s'effectue par la voix. Les oeuvres qui nous intéressent, la poésie dans le sens le plus englobant possible d'oeuvre verbale, recourent non pas à des images visuelles ou empiriques mais à des images verbales. Il devient ainsi impérieux de constater que l'âme est également souffle (c'est là une des significations possibles du mot grec "psyché" d'ailleurs, entre autres chez Héraclite, et présente ainsi une affinité certaine avec la voix). Dans le contexte chrétien l'incarnation de la pensée, qu'elle soit intuition ou théorie au sens de contemplation se réalise "trans" la voix. C'est l'Aquinat qui a tracé ce passage allant du Verbe intérieur à travers la voix intérieure (vox cordis) à la voix extérieure (vox significativa). La "vox cordis" en fait peut être assimilée à l'imagination pure et originelle parce qu'à l'origine du monde créé "à l'image" de son Créateur⁹. Si ce n'est pas notre propos explicite, il convient quand même de signaler dans ce contexte l'importance du thème de la voix dans l'oeuvre romanesque de Bernanos: les voix intérieures y jouent un rôle essentiel dans la

manifestation et la protection du secret des êtres. Nous ne pouvons pas suivre cette thématique dans la présente étude, il suffit pour notre propos d'établir la possibilité de l'incarnation des images à travers la voix, et partant de fonder, à partir du texte de poésie ou de fiction, l'efficacité de l'image verbale, la "réalité" de celle-ci. Avant de nous tourner résolument vers le texte bernanosien et en guise de transition du dualisme platonicien vers une vision moniste des réalités spirituelles, je propose un bref détour par Aristote qui lui aussi a eu son mot à dire sur l'âme. On sait que le Stagirite est loin de la position radicalement dualiste de Platon dans ce que nous appellerions maintenant son anthropologie; il accorde à l'imaginaire, sans y insister - la créativité inventive ne pouvait avoir lieu dans son univers rigoureusement déterminé dès le coup d'envoi qui l'a lancé dans l'espace/temps - à l'imaginaire primaire une importance capitale, celle de servir de fondement tant à la perception qu'à la pensée. Mais lui aussi a recours à des images pour rendre visible l'activité de l'âme, celle du pilote guidant un navire, analogue à celle de Socrate, mais aussi celle de la maison qui assume les pierres qui la construisent, deux images situant l'âme dans le corps, dans la matière vivante qu'elle guide et forme, deux images que nous retrouverons chez Bernanos. Si l'image platonicienne de l'attelage ailé présente la réalisation de soi de l'âme comme un envol, par contre, dans le contexte de l'oeuvre bernanosienne, les images concernant l'âme sont plutôt évocatrices des phénomènes de l'émergence doublée inévitablement par celui de l'immersion. Il est grand temps d'aborder le texte de **Monsieur Quine**, mais une dernière remarque préalable s'impose: les passages pertinents pour notre propos seront discutés dans l'ordre qu'ils occupent dans le roman dont Bernanos a interrompu la rédaction au beau milieu du 16^e chapitre pour se lancer dans celle du **Journal d'un curé de campagne**. Il ne reprendra le roman interrompu que six ans plus tard et nous suivrons les images de l'âme jusqu'à ce point de rupture. Dans la mesure du possible nous partirons de la version première des cahiers pour essayer de comprendre la genèse des images, qui finissent par se relier dans un réseau cohérent, les portions en caractères gras représentant le texte définitif.

Le premier problème qui se pose à celui qui veut parler de l'âme, nous l'avons vu, réside dans la nécessité de la situer par rapport au corps, ce serait, en d'autres termes, le problème de l'unité intérieure de l'existant. Malheureusement, nous ne disposons pas des brouillons du premier chapitre. La fin de la première page du roman, séparée du reste du chapitre par une ligne en pointillé, nous confronte d'emblée avec le problème de l'unité intérieure:

*Quelle chaleur en effet! L'air vibre entre les lamelles de bois.
Son nez contre la persienne, Steeny le hume, l'aspire, le sent*

descendre au creux de sa poitrine jusqu'à ce lieu magique où retentissent toutes les terreurs et toutes les joies du monde... Encore! Encore! Cela pue la céruse et le mastic, une odeur plus puissante que l'alcool où se mêle bizarrement l'haleine toujours moite des grands tilleuls de l'allée. (37)

L'air descend par les narines à l'endroit où se concentre dans le corps de l'enfant la présence affective de l'être du monde. Joie et terreur, n'est-ce pas les deux déterminations profondes du réel, de cet "ens amandum et tremendum" qui crée le monde? C'est par le souffle que le créateur a insufflé la vie dans sa création. Mais cette unité de la création se concentre à l'endroit qu'il faut bien appeler l'endroit des correspondances. La composition de cette odeur complexe n'est pas sans importance. Tout d'abord la céruse, carbonate de plomb, poison violent qui symbolise la lourdeur mais en même temps l'individualité inentamable. C'est cela que les alchimistes avaient pour but de transformer en or, une matière en tant qu'elle est imprégnée de force spirituelle, base la plus modeste d'où puisse partir une évolution ascendante. Ce plomb blanc s'identifierait au mercure hermétique, principe féminin. Le mastic, lui, provient de la résine du lentisque; en général, la résine symbolise la pureté et l'immortalité. L'odeur des tilleuls enfin provient de ses fleurs qui ont des vertus adoucissantes et sont symbole de l'amitié et de tendre fidélité. L'alcool lui aussi est "spirituel", produit de la fermentation dissolvante mais qui devient eau de vie, tandis que le mot "haleine" désigne un mélange d'air et de chaleur vitale. On le voit, l'air est rempli d'odeurs qui manifestent la transfiguration de la matière, l'éclosion de la vie et même de l'esprit au sein de la matière vivante. C'est à ce moment-là que Steeny perd conscience, sombre dans le sommeil et le rêve, dans une inconscience qui n'est pas loin de la mort:

Voilà que le sommeil l'a pris en traître, d'un coup sur la nuque, en assassin, avant même qu'il ait fermé les yeux. L'étroite fenêtre s'ébranle lentement, vacille, puis s'allonge démesurément comme aspirée par en haut. La salle entière la suit, les quatre murs s'emplissent de vent, battent tout à coup comme des voiles... (37)

Les termes "traître" et "assassin" mettent cette perte de conscience en rapport avec la mort alors qu'à travers les yeux encore ouverts de Steeny nous assistons à une hallucination, expérience onirique en quelque sorte eschatologique. En effet, la chambre dont les quatre murs deviennent des voiles se transforme en navire: on sait que dans beaucoup de traditions religieuses c'est sur un navire que l'âme des morts est transportée vers

l'au-delà. Mais cette image hallucinatoire reste ambiguë, hésitant entre mort et sommeil dans la suspension de l'expérience onirique. Nous avons commenté déjà dans une étude précédente (**Une prose du monde**)¹¹ la cohérence des images dans lesquelles la maison est mise en relation avec le navire, à la fois véhicule des morts et de la vie, puisqu'il permet à l'humanité, par la force de la tradition ancestrale, de flotter à la surface du fleuve du temps qui emporte tout. Insistons, pour terminer le commentaire de ce premier passage, sur le fait que l'expérience onirique est ancrée dans les circonstances réelles: Miss vient de réveiller en Steeny l'instinct érotique, marqué par son angoissante fascination, angoissante parce qu'il constitue une menace pour l'unité intérieure, autant que pour son intégrité qui flotte précairement à la surface de cette mer profonde de notre appartenance à la matière vivante, fond inconscient sur lequel s'élève la vie personnelle comme un risque à courir. Les odeurs également sont réelles, elles émanent de l'espace environnant pour trouver leur complexe unité au sein de la conscience, à l'endroit où se nouent ce qu'on a appelé les correspondances horizontales. Impossible de ne pas penser au sonnet "Correspondances" de Baudelaire. Steeny a l'expérience de cette "expansion" de l'être intérieur à partir de sensations olfactives pénétrantes. Les odeurs d'ailleurs, est-il besoin de le signaler, jouent un rôle décisif dans ce roman: Ouine craint et fuit les odeurs, Arsène en est obsédé; le roman s'achève sur une évocation du nez de Ouine qui reste vivant "d'une vie désormais sans cause et sans but, ainsi qu'une petite bête malfaisante" (771). Ce lieu magique où retentit le monde semble donc cet espace intérieur où se situe le principe de vie dans son rapport d'opposition et de participation à la fois avec la perte de conscience et avec la mort. Ce lieu sera invoqué une fois de plus au cours du troisième chapitre, quand Philippe rencontre pour la première fois Monsieur Ouine. Le texte définitif d'abord:

Un autre sentiment déjà l'emporte, surgi du fond le plus obscur, la part demi-morte et croupissante de l'âme, où veille une pitié difforme, élémentaire, aussi vorace que la haine. (66)

Ce moment de la conversation avec Ouine est d'une importance capitale pour le destin de Philippe. En effet, cette entrevue se présente comme une espèce de contre-initiation pendant laquelle Ouine parvient à souiller en Philippe la source pure de la pitié en l'invitant à se soumettre volontairement à l'humiliation. L'esprit de révolte qui animait l'adolescent se transforme en pitié de soi et cette transformation s'opère dans les couches les plus ténébreuses de l'âme toute proche déjà de sa propre décomposition. On le comprend, l'enjeu de cette contre-initiation, c'est l'âme vive de l'enfant, qui sera empoisonnée par le sentiment trouble de la pitié. On sait que ce

sentiment est fort complexe dans l'univers spirituel de Bernanos. Seuls les saints sont capables d'une pitié véritable et pure, dans laquelle se manifeste seulement l'amour, tandis que chez les autres êtres humains ce sentiment se compose de haine et d'amour, mélange adultère qui a pour effet de mettre en danger la vie spirituelle. Deux termes imagés attirent notre attention dans ce passage, "croupissante" et "vorace". Le verbe "croupir" désigne à la fois le fait de rester dans un état méprisable et honteux et l'état de l'eau stagnante qui se corrompt et corrompt en même temps ce qui y est submergé. L'âme présente ainsi une affinité certaine avec l'eau, matière symbolique extrêmement riche autant qu'ambivalente car elle enfante la vie tout en gardant une force de décomposition qui en fait le dissolvant universel. Cette ambiguïté s'exprime aussi dans le terme "demi-morte" qui fait de cette part une entité instable, entre vie et mort, menacée de mort mais capable de survie. Et c'est par cette zone-là que l'âme est exposée à la mort, c'est par là que Ouine tente de ravir à Philippe son âme, comme il l'a fait avec tant d'enfants. Cette pitié est "vorace": elle se manifeste ainsi comme un être vivant qui se nourrit des déchets des sentiments avortés. L'adjectif "vorace" s'emploie indifféremment pour les êtres humains et pour les animaux et il situe donc cette pitié à la ligne qui sépare l'humain et l'animal, la zone par laquelle l'homme perd son humanité, redevient animal en perdant son âme. Le texte du cahier (67) montre fort clairement cette association entre la pitié et l'état d'indifférenciation: cette pitié est d'abord un "monstre", être difforme, légendaire qui peut représenter l'homme inhumain et pervers qui provoque l'horreur. La perte de l'âme est analogue à la dissolution par l'eau et au retour à la monstruosité animale¹². Dans le brouillon, cette pitié est "dépourvue de raison", Bernanos hésite entre "remuer" et "dormir" pour enfin se décider en faveur de "veiller". Le verbe "remuer" se combine d'ailleurs avec "s'agiter" et l'adverbe "parfois", actions donc trop intermittentes alors que "dormir" serait trop passif. On comprend pourquoi "veiller" convient mieux: la pitié du coup est assimilée à un chien de garde, à une bête qui défend un domaine, qui empêche le sentiment de révolte de pénétrer dans les bas-fonds de l'âme pour agiter cette eau stagnante. La conscience d'après ce passage se situe à la surface d'une eau qui se défend contre toute intrusion, essaie de persister dans son immobilité mortifiante.

D'après les deux passages que nous venons de commenter, l'âme habite un espace intérieur rempli d'eau, une eau croupissante et fermée, dissolvante et empoisonnée. En ce qui concerne le passage du troisième chapitre on peut encore remarquer que l'eau intérieure correspond à une espèce d'eau extérieure, ce silence qui règne dans la chambre de Ouine et dans lequel Philippe a l'impression de couler à pic. Ce silence n'est pas simplement l'absence de bruit mais comme une eau qui absorbe les sons, les dissout et c'est dans ce silence que le garçon apprend à s'adonner au

rêve et à l'inaction. Il est difficile de rendre compte de la complexité de ce chapitre capital, impossible en même temps d'en isoler un passage car tout a une fonction dans ce texte. Aussi ne peut-on pas se contenter de cette évocation imagée de l'âme, il faut également comprendre, nous l'avons déjà dit, que c'est l'âme de Philippe, ce principe vital autant que spirituel, qui fait l'enjeu de la contre-initiation que lui impose Ouine. Ce contre-maître va d'abord empoisonner la source de la pitié pure: pourquoi? La vraie pitié repose d'abord sur le respect d'autrui, le respect de la vérité et du secret de l'autre mais qui est comme nous-même, parce que faisant partie d'un ensemble plus vaste, de l'humanité, embarquée dans une aventure extraordinaire, celle de prendre charge du réel, celle d'accepter la responsabilité du salut du monde. Cette aventure se déroule dans l'histoire collective et dans le destin personnel. Ouine, par contre, entreprend à enseigner à Philippe de jouir du présent, de tuer le passé et de ne rien attendre de l'avenir. Du coup, la vie perd toute tension. Mais n'est-ce pas la définition même que donne Saint Augustin du temps¹³, qu'il est tension de l'âme; on peut retourner cette définition et dire que sans tension à travers le temps, l'âme cesse d'être, elle s'abandonne au rêve et devient personnage romanesque, joue un rôle, cesse finalement de se chercher, cesse de se vouloir dans sa propre vérité¹⁴. Elle se laisse ainsi fasciner par sa propre unicité au lieu d'accepter la responsabilité pour autrui. La pitié occupe donc une place tout à fait centrale dans l'économie spirituelle de l'être humain¹⁵, une comparaison avec l'anthropologie d'Aristote le montre clairement; la pitié s'y situe au point de jonction problématique de l'âme-corps. Selon le Stagirite, éprouver de la pitié pour le malheur et la souffrance d'autrui est signe qu'on est un être humain et non pas un animal. On comprend mieux ainsi la remarquable cohérence des images que Bernanos emploie pour parler de l'âme de ses personnages. Ajoutons tout de suite que dans la vision platonicienne en revanche, la pitié serait plutôt une faiblesse, serait une maladie de l'âme dans la mesure où elle peut devenir complaisance dans l'apitoiement. L'expression de "maladie" de l'âme correspond bien à l'idée bernanosienne de la force empoisonnante de la pitié, quand elle est soucieuse ou apitoiement sur soi. Elle sépare l'individu, trop imbu de sa propre unicité, de la solidarité humaine qui ne se montre jamais aussi clairement et positivement que dans la compassion avec la souffrance dont on ne peut pas dériver du plaisir ni profit mais qui nous lance hors de nous à la rencontre de l'autre, confirmant notre commune appartenance à l'humanité.

Mais pourquoi faut-il situer cette âme immatérielle dans le temps et dans l'espace, car c'est bien ce que font les images qui évoquent la présence de l'âme? Tout d'abord, à partir de cette intuition que l'âme est principe de vie, il s'agit de saisir la réalité de la mort. Celle-ci annule ce qui a existé et fait que ce qui existe ne continue pas dans son existence, n'a ni lieu

ni temps. C'est pourquoi il est important d'avoir une histoire, d'avoir un lieu et moment, d'être quelque part, mais d'être aussi dans ce qu' on aime, dans ce dont on a accepté la responsabilité. A défaut de cette situation concrète, quand je n'occupe pas un lieu, je ne suis pas, ou je suis déjà absent. L'idée que nous venons de formuler en fait transpose conceptuellement ce que le troisième chapitre dit "mythiquement". Ouine explique à Philippe comment il a littéralement curé sa chambre pour en faire un espace où il est possible de sortir du temps par le rêve; cette espèce de fable de la chambre sert à rendre plus efficace l'exhortation adressée à Philippe de s'installer dans le moment présent, de s'installer déjà, en somme, dans la mort. De la sorte, la vie perd toute saveur et l'avenir cesse de tendre l'âme de l'adolescent. Le lien symbolique entre lieu et personne sera également à la base de l'image de la maison qu'Aristote propose pour parler des rapports entre corps et âme; nous aurons l'occasion de revenir sur cette image plus tard dans l'exposé. Pour revenir à la pitié, ajoutons qu'elle joue aussi un rôle décisif dans notre rapport à autrui, étant liée au sentiment du respect. A ce respect ou cet amour s'oppose la curiosité qui nous fait chercher le secret d'autrui (comme l'a fait Ouine de ses élèves et des habitants du château). Réduire autrui à la connaissance que j'ai de lui, c'est en fait l'annihiler, c'est lui enlever sa vérité en le fixant dans l'immobilité de son "caractère" qui cesse dès lors d'être source d'originalité et d'authenticité pour agir comme déterminisme psycho-somatique. Voilà ce que fait le médecin du village: à l'opposé de Ouine, spécialiste des âmes, le médecin ne s'intéresse qu'aux corps. Après la découverte du cadavre qui est déposé à la mairie, le médecin s'y rend pour faire les premières constatations. Le maire lui fait part de ses pressentiments que le médecin manifestement ne prend pas au sérieux disant que ce qui inquiéterait le maire, au fond, ce ne seraient que des souvenirs polissons. Il les localise dans le corps du maire:

Au fond, vieux paillard, il y a quelque chose là-dedans qui vous gêne au creux de l'épigastre. Un peu plus bas, au plexus. (146)

Le passage constitue clairement le contre-poids de celui de la première page du roman que nous avons déjà commenté. Les termes médicaux remplacent les images: le médecin réduit les problèmes spirituels du maire à une maladie corporelle qu'il prétend guérir avec l'hydrothérapie. Le remords qui opprime le maire, le médecin le conçoit comme nervosité, tout au plus infantilisme régressif:

enfin, un peu plus bas, si vous voulez au plexus, quoi, au siège de l'âme... Un gros reliquat d'images polissonnes pas trop faciles à éliminer désormais, du moins comme autrefois, hein! sacré farceur. Alors on rêve d'innocence, de pureté, de

rachat - qua sais-je? des bêtises. Un vicieux est toujours idéaliste, retenez ça, mon bonhomme.... (146)

Quel sens donner à ces paroles du médecin, si non qu'elles prétendent convaincre de l'inexistence de l'âme, qu'il n'y a que des problèmes corporels dont une médecine scientifique et une bonne hygiène viennent facilement à bout, à condition bien sûr que le malade ne laisse pas intervenir la fantaisie. Plus loin, au cours du même chapitre, le médecin lance une tirade à la défense de la médecine scientifique. Tout un passage est consacré à la possibilité d'intervenir dans la vie intérieure des patients. Même s'il n'a pas été retenu dans la version définitive du roman, il ne jette pas moins une lumière sur les difficultés que pose le concept d'âme à Bernanos. Il est clair que dans les paroles du médecin il vise une conception erronée de l'âme que le maire rejette d'ailleurs lui aussi mais sans savoir clairement pourquoi. Reprenons d'abord le texte des cahiers (169): le médecin pérore sur les bienfaits que peuvent prodiguer des hopitaux psychiatriques et la façon dont il faut traiter les fous. En fait il vise Ginette qui vient d'apporter un paquet contenant les vêtements embourbés du petit vacher dont on vient de découvrir le cadavre. Tout d'abord le médecin compare le travail du psychiatre à celui du berger quand celui-ci veut venir à bout d'un bélier rebelle. La comparaison déjà est significative: il s'agit de nouveau d'une analogie voire d'une identification entre homme et animal. Aussi, l'opération ou l'intervention du berger pour assagir un bélier rebelle consiste à lui tordre les parties sexuelles et alors l'animal obéira même à distance. Analogiquement il faudrait faire la même chose avec les fous:

Hé bien chez les gens, les psychiatres. chez des milliers de malades la chose à tordre, c'est (). on peut dire, c'est l'amour propre. (167-8)

Le médecin procède alors à décrire le moyen de tordre cet amour propre. Quelle que soit la situation sociale du fou ou du criminel - pour le médecin c'est tout un: un criminel est lui aussi un malade - il faut d'abord le mettre à sa place, l'humilier en le dénudant. Pour s'emparer des fous et s'assurer un contrôle sur eux, il suffit de les humilier. Une fois assurée l'emprise on peut alors les manipuler (ce passage n'est pas dans le texte définitif; il donne pourtant une direction très claire pour la direction à prendre dans son interprétation):

Il y a une fissure dans l'âme. Une (brèche), une fissure. Il s'agit. S'agit d'y porter la main, de l'élargir dans la pers. Dans la conscience, dans la personnalité, la personallité. Il. Dans l'estime de soi, dans l'orgueil. L'orgueil. Dans la personnalité.

*Dans la personnalité quoi! Pour assurer son pouvoir il s'agit de.
Nous devons y mettre la main...
Notre première intervention, premier (acte) doit être d'y porter
la main, de l'élargir. Pour assurer notre pouvoir. prise. nous
n'avons qu'à y porter prise sur Homme (169)*

Les termes de "fissure" et de "brèche" évoquent d'abord un mur ou, en tout cas, une surface protectrice pour la personne ou pour l'être intérieur. Une fois ouverte la fissure le médecin peut pénétrer dans cette enceinte pour manipuler le malade et s'assurer une maîtrise pareille à celle qu'exerce le dompteur sur l'animal apprivoisé qui dès lors attend de son maître les ordres. Ces images sont donc en accord avec celles du passage précédent où le sentiment qui empoisonne la pitié est présenté sous les traits d'une bête sauvage (qu'il faut donc dompter). Une fois de plus la pitié distingue l'âme humaine de celle des animaux. On pourrait formuler cette idée autrement, à partir de l'image de l'eau croupissante: cette âme non plus animale mais spirituelle doit émerger de ce fond ou d'un fond qui se décrit le plus convenablement par les images ou bien de la maison / chambre ou bien celle de l'eau. Ce fond doit se laisser pénétrer pour permettre à l'âme d'en émerger. La présence de l'âme transforme la composition de l'être intérieur, le transfigure, elle coïncide donc avec l'intimité de la personne; en l'homme il y a une intériorité spécifique qui peut et doit se défendre de toute extériorisation. Ce que font les psychiatres et aussi le médecin de Fenouille, c'est de forcer cette intériorité où règne l'âme, dont la réalité est évoquée sous les aspects du souffle créateur ou de l'eau vivifiante, souffle et source qui sont le secret même de la personne, son intégrité. Ouïne ne se trompe pas en disant que cette intériorité est la seule part périssable de l'univers, (61) d'elle peut émerger autre chose que de la matière opaque complètement déterminée. Au verbe "périr" s'oppose comme un antonyme paronomastique celui de "pourrir", ce que fait l'âme dissoute par la pitié de soi. Mais aussi longtemps qu'elle est en devenir, en éclosion, l'âme reste au service de la spiritualisation de l'univers, ce mouvement, nous l'avons déjà suggéré, qui va à l'encontre de celui de la création à partir de rien, la grande aventure de l'homme. Sans cette force transformatrice et organisatrice l'univers retournerait, après une période plus ou moins longue de pourrissement, à l'état d'indifférenciation et finirait comme victime de l'entropie. Bien sûr ces dernières remarques ne sont pas attribuables à Bernanos. Ce que nous essayons de faire dans ce commentaire, c'est de montrer le dynamisme des images et leur force inspiratrice. Mais celle-ci ne donne pas lieu à des interprétations arbitraires: la cohérence des images et leur logique leur assurent valeur de révélation et de connaissance.

Une confrontation avec la pensée d'Aristote nous en convaincra

aisément, non pas pour alléguer quelque influence, mais pour établir tant la cohérence que la persistance de ces images. Au début de son traité sur l'âme, **Péri psychés**, 403 a-b, le Stagirite, pour montrer la difficulté d'en parler, a recours à un exemple (à une image dans notre sens du mot), la maison. Pour le physicien, il s'agit d'un tas de pierres et de bois agencés pour protéger contre les intempéries, tandis que pour le dialecticien ces matériaux, à cause de leur assomption dans un ensemble plus élevé, la maison, tout en ne perdant pas leurs déterminations spécifiques, sont transfigurés par la finalité (le telos) à laquelle ils participent. Par cette comparaison Aristote fait comprendre que les qualités de l'âme ne sont pas séparables des corps vivants dotés de mouvement et de sensation. La comparaison, dans ce passage, tente d'illustrer comment les passions de l'âme sont situées dans les organes du corps sans pour autant être identiques avec eux; faire abstraction de la fin de ces passions, c'est en fait réduire une réalité complexe à l'un de ses aspects. Pourquoi cet exemple est-il si pertinent pour notre propos sinon parce que Bernanos s'en sert lui-même pour faire comprendre ce qu'est l'âme. Interprétons l'exemple plus à fond. A partir de l'idée d'abri on pourrait dire que le corps est cette construction matérielle, ce matériau protecteur de l'âme: celle-ci pourtant ne se contente pas de se loger dans cet abri, elle le transfigure et en fait un corps humain, les passions et leur telos le prouvent clairement. Il en va de même de la maison: c'est seulement les êtres humains qui construisent des maisons, qui se servent de pierres et de bois pour se construire un abri, les animaux se contentant de se blottir quelque part dans des lieux naturellement protégés. Entre le nid et la maison il n'y a pas seulement une différence de consistance ou de grandeur mais d'essence: le telos de la maison dépasse la fonctionnalité simple des abris animaux, en ce qu'elle est aussi un lieu symbolique que l'homme tente de préserver et de maintenir contre non pas seulement les intempéries, mais contre le temps tout court, pour marquer son espoir en la permanence de sa présence dans ce monde, au-delà de la mort et du déclin. C'est le cas pour la maison du petit Guillaume au cours du quatrième chapitre: elle entre dans le jour "ainsi qu'une carène naïve, ses vieux flancs ruisselants d'ombre" (106) . La maison est comme le navire flottant à la surface du temps qui s'écoule et auquel elle résiste. Par contre, la maison où Ouine s'est installé pourrit, elle est lentement dissoute par l'eau: ses habitants n'ont plus de secret ni d'âme, leur maison en arrive à devenir le symbole de leur mort spirituelle. Autrement dit, la présence de l'homme transfigure le lieu où il habite, sa présence transfigure l'espace/temps où son existence et son destin se réalisent. On le voit sans peine, cette transfiguration du lieu/temps est analogue à la transfiguration que l'âme opère dans le corps, ou mieux "trans" le corps, les deux termes de la dyade se transfigurant mutuellement, étant inséparables. A côté des

images redevables de la valeur symbolique de l'eau saisie comme facteur transfigurateur de la matière viennent se placer celles qui recourent au symbole de la demeure, de la maison, ce lieu qui est transfiguré par ses habitants. Mais retournons à notre médecin. Il est clair, et le début du traité de l'âme d'Aristote développe cette idée fort clairement, que les passions de l'âme sont localisables dans le corps qui en est affecté, mais il serait simpliste de les identifier à des organes spécifiques. Faire abstraction de la finalité de ces passions, c'est en fait réduire une réalité complexe à l'un de ses aspects, matériel, mais dépourvu de direction et partant de tension et de sens. C'est pourtant ce que fait le médecin de Fenouille avec les fous en les réduisant et les abaissant au niveau de l'animal dompté. Une fois de plus une image nous permet de comprendre: pendant que le médecin parle à Ginette, il a un geste qui la fascine, un geste d'oiseleur, il est celui qui capte les oiseaux (172) . Par analogie, comme nous l'avons déjà montré par le rapport entre l'âme et les êtres volants, il est celui qui prend possession des âmes.

Jusqu'à ce point de l'exposé les images interprétées sont visuelles et concernent l'âme individuelle. Or, dans un contexte chrétien, l'image doit pouvoir s'incarner et la notion de charité veut que l'âme soit aussi collective. Qu'en est-il dans **Monsieur Ouine**? Les fidèles de Bernanos se rappelleront que le premier titre de ce roman était **La paroisse morte** suggérant la mort d'une collectivité; le contexte de toute l'oeuvre permet de comprendre cette paroisse comme symbole pour le monde moderne déchristianisé. Il est clair que la mort d'une paroisse elle aussi ne sera dicible que dans une image ou mythe et c'est ce qui se fait au cours du chapitre XIII. Ce chapitre raconte l'enterrement du petit vacher dont le meurtre a précipité le village de Fenouille dans un désordre sans précédent, dans une crise qui en fait constitue la fin de son agonie. Au cours de la messe pour le petit mort, le curé de Fenouille prononce un sermon qui nous donnera l'occasion de réfléchir sur les forces incarnatives de l'image verbale. Considérons d'abord l'âme de la paroisse. Nous citons le texte du cahier et c'est le narrateur qui a la parole:

***La chose faite, personne n'a su dire comment elle. cela s'était fait, par quel miracle. En somme, l'émotion s'était tue. calmée. Le crime en somme. Ap. Il est vrai. En somme. Il. Il. Après quelques jours. Voilà qu'il. mettait. En somme. On eût pu croire, le village d'un déséquilibre. de déséq
Non, personne n'eût pu croire que ce village de. ce. ha. ce petit village boueux avait une âme et pouvait en avoir une - pareille, je suppose à l'âme. - si pareille à celle des bêtes
() sournoise. lente. rêveuse. rêveuse toute travaillée. travaillée.***

*toute travaillée d'une curiosité sans objet, pleine d'images hum. humbles et cruelles familières. troubles et cruelles. familières, troubles et cruelles avec cette immense. à peine distinctes et dont le déroulement presque insensible s'accélère tout à coup (on ne sait pour) provoque le cerveau. provoque la folie. affole le cerveau, provoque la folie. affole et martyrise le cerveau jusqu'à la folie. jusqu'à la. **affole et martyrise le cerveau.** (507-8)*

Du côté des déterminations en quelque sorte matérielles remarquons l'adjectif "boueux" sur lequel il n'y a aucune hésitation car il vient spontanément et n'est plus mis en question dans le brouillon. La boue bien sûr est le résultat du travail et long de dissolution de la terre par l'eau. A cette dissolution matérielle correspond une dissolution spirituelle, une dissolution de l'âme quand elle est saisie par la curiosité et par les images du rêve. Une fois de plus on peut observer les conséquences du manque de tension: l'âme se retourne sur elle-même, perd le contact avec le réel et, en s'isolant ainsi, devient folle. Le rêve peut servir à explorer les possibles d'une situation donnée et préparer un changement ou diriger un avenir et aboutir au réel, dans la mesure où il reste concentré sur un objet commun avec autrui, par contre, quand il s'isole, il mène à la déréalisation du monde et finalement au néant. Cette néantisation est toujours marquée par quelque acte de destruction violente. Il en sera ainsi plus tard au cours du chapitre car, à la fin de l'enterrement, la communauté lynchera Ginette. Quel est le sens de ce lynchage qui clairement est le signe que la paroisse a perdu son âme? Le texte définitif ne le précise pas, mais dans le brouillon le cadavre du vacher est présenté comme devant être pour les villageois une "offrande naïve aux dieux". Alors que ce cadavre aurait dû entraîner sous terre tout ce qui rôde depuis des semaines autour d'eux, en fait, son offrande n'allait que précipiter la crise (509). Il semble donc que le manuscrit situe le lynchage dans le contexte païen: le curé, au cours de son sermon aura la vision de la mort de sa paroisse, de sorte que Dieu ne saurait plus intervenir dans une communauté qui a cessé d'être tendue vers sa vocation spirituelle, et le prêtre non plus ne saura intervenir pour lui assurer le salut. Soulignons une fois de plus que l'âme est cet espace intérieur où se forment les images, espace ambivalent, car du moment où celles-ci se trouvent privées d'objets vers où se tendre, il se ferme sur lui-même, devient l'espace du rêve et de la folie. On peut formuler cette dernière idée autrement en disant que les images laissées à elles-mêmes se constituent en système clos coupé de la réalité qui cesse de les alimenter vers une possible incarnation; mais là où les images entrent en échange créateur avec les objets extérieurs et avec autrui, elles constituent une structure dynamique, créatrice d'un

monde dans lequel l'âme s'est incarnée. L'isolement du rêveur et du fou livrés au déroulement mécanique des images sera plus tard comparé à celui du pêcheur. C'est le curé qui établit cette relation, formulant ainsi la dimension spirituelle et religieuse de ce qui, par les psychiatres, a été réduit à une simple maladie pareille à celles du corps que l'on peut guérir par quelque intervention manipulatrice. Il est impossible, dans le contexte de cet essai, d'analyser ce sermon dans son ensemble, nous le considérerons uniquement sous l'angle de son efficace en quelque sorte incarnatrice. A mesure que le prêtre prononce les paroles concernant sa paroisse qu'il considère comme morte, il commence à voir l'ensemble de ses paroissiens présents devant lui comme un cadavre, ce qui est plus, sa paroisse devient ce qu'il en dit, sa dernière parole étant qu'il refuse de bénir leur péché, bénédiction qui seule aurait pu rédimer leur âme.

Il existe un lien entre les images et la parole, la voix leur donnant réalité. Le curé évoque l'inévitabilité du péché à l'aide d'images présentant la paroisse vivante de même que tout rassemblement d'hommes, comme un "grand corps où la pitié de Dieu circule, ainsi que la sève d'un arbre" (526). Quant aux villes, et c'est dans ce passage que nous voyons à l'oeuvre la force et la cohérence des images, cette circulation atteint des proportions gigantesques:

...et que dire des villes, des grandes villes? Seulement, la nuit venue, la ville s'éveille, elle aspire par tous les pores l'ordure du jour qui vient de finir, elle la brasse dans ses fosses, dans ses égouts jusqu'à ce qu'elle ne soit qu'un limon qui roulera peu à peu vers la mer, dans ses immenses fleuves souterrains."
(528)

Une fois de plus les images concernent la transformation de la terre par l'eau, mais cette transformation elle-même, dans ce cas-ci, suit une direction positive puisque, par un processus en quelque sorte purificateur, la boue se transforme en limon, la terre dissoute ou morte en terre fructueuse. Mais telle est la force de l'image ainsi proférée que le curé la perçoit comme réalisée:

*Les bras s'é. s'é. se levaient en l'air. Lentement. comme pour repousser. Son visage, si naïf. pauvre. enf. **pauvre visage suait. (transpi). suait de dégoût. Il voyait. tandis que ses bras, avec une lenteur solennelle, se levaient pour repousser. comme. comme pour repousser. comme pour repousser. à son insu. comme ceux d'un nageur qui coule à pic. Et c'est vrai qu'il. épuisé qui ne se défend plus, coule***

à pic. Sans (paraître mesurer) l'image qu'il venait d'évoquer. jamais. Si naïf. Trop simple d'esprit pour avoir jamais mesuré la force des images. trop peu poète pour avoir jamais mesuré la force. la puissance des images et leur péril, celle qu'il venait d'évoquer brusquement le trouvait sans force. dans un moment d'exaltation, un. le trouvait dans force. s'emparait de lui. s'emparait de lui. de lui avec une force irrésistible. Il voyait. Comment ne s'était-il pas. transfiguré par une représentation certes. elle était nouvelle. Il voyait, il touchait presque ces tas. montagnes d'(excréments) et d'ordu. des lacs de boue. (531)

Le brouillon de ce passage donne une claire indication de la direction dans laquelle il faut l'interpréter: la force de l'image réside dans le fait que cette représentation "transfigure" et aussi qu'elle est "nouvelle", c'est une définition de l'image poétique et véritablement créatrice. Autre indication importante: l'image trouve le curé privé de force, parce qu'il est isolé lui aussi; pour évoquer sa situation par rapport à sa paroisse, il se compare à un cœur qui bat hors de son propre corps (518). Si besoin en était encore, ces passages confirment une fois de plus comment fonctionnent les images, leur force et leur ambivalence: à défaut d'être incarnées et acceptées par une communauté, elles isolent et enferment dans le cercle infernal du cauchemar ou, pour en dire l'aspect spirituel, dans le péché. Ainsi donc Bernanos met en question la valeur même de sa propre oeuvre de fiction, du mythe raconté dans ce roman. Mais le nom même du "héros" principal le suggère avec évidence: ce monde est celui de l'indifférence avant l'incarnation, un monde indifférent à la distinction entre vrai et faux, entre bien et mal, entre oui et non. Comme Bernanos le dit lui-même dans sa préface aux **Grands cimetières sous la lune**¹⁶, ce monde fictif ne sera vraiment que s'il meurt et ressuscite, que si des hommes se lèveront pour répondre à l'appel de ce mythe. Mais dans ce sens, ce roman est l'illustration ex absurdo du pouvoir de l'imagination et de la réalité de l'âme.

Léopold Peeters
Université de Pretoria

1. "Ressaisir la métaphore/image" in: **Intercâmbio** n° 7 (1996) pp 91-102.

2. Pour cette signification de "trans" voire l'article cité p.95.

3. Nous nous sommes servi de l'édition suivante: Platon, **Oeuvres complètes**. Tome IV-3e partie. Phèdre. Texte établi et traduit par Léon Robin. 7^e tirage. Paris, Les Belles Lettres, 1970. Le discours de Socrate se trouve aux pages 31 ss de cette édition, plus particulièrement 246 a et b. Nous avons tenu compte des notes de Robin en bas des pages.

4. Bernanos a exposé sa conception de l'oeuvre romanesque dans de nombreux entretiens et conférences après la publication de son premier grand roman **Sous le soleil de Satan** en 1926. Ces textes ont été réunis par Estève dans Georges Bernanos, **Essais et écrits de combat 1**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, 1971, pp. 1033-1. 133.

5. Georges Bernanos, **Cahiers de Monsieur Ouine**. Rassemblés et présentés par Daniel Pezeril. Editions du Seuil, 1991. Nous citons le texte du roman à partir de cette édition, le chiffre arabe après chaque citation indiquant la page.

6. Gilbert Durand, **L'âme tigrée. Les pluriels de psyché**. Paris, Denoel, 1980, pp 9-10.

7. Pierre Reverdy, **Le gant de crin**. Paris, Plon, 1927, p. 35 et p. 50.

8. Pour ce concept de "mythe philosophique" voir l'introduction à l'édition du Phèdre, pp XXVIII ss.

9. voir: Pierre Boutang, **Ontologie du secret**. Paris, P.U.F., 1988, pp 239-240.

10. Cornelius Castoriadis, "La découverte de l'imagination" in: **Domaines de l'homme**. Paris, Editions du Seuil, 1986, pp 327-363.

11. **Une prose du monde. Essai sur le langage de l'adhésion dans l'oeuvre de Bernanos**. Paris, Minard, 1984. Voir plus spécialement les pages 121-154.

12. Les termes récurrents pour désigner le mal et la présence du diable comme ennemis de l'âme vivante rappellent irrésistiblement les **Fleurs du Mal** de Baudelaire, notamment le poème liminaire "Au lecteur".

13. Au cours du chapitre XXVI du Livre XI des **Confessions**.

14. Dans la Nouvelle histoire de Mouchette, l'héroïne fait un pas décisif sur la route menant au suicide au moment où elle commence à se sentir comme un personnage de roman.

15. On connaît le rôle important de la pitié dans la **Poétique**, notamment le chapitre 13, 53a1.

16. in: **Essais et écrits de combat 1**, pp 353-356.

SALAH STETIE: "PORTRAIT D'UN MIGRATEUR"*

*«Non, je ne suis pas pour la vie recluse en poésie.
Je suis pour que portes et fenêtres soient ouvertes et que
les milliers de présences viennent agresser la langue».¹*

«Hermès défenestré», Salah Stétié déclare dans le post-scriptum de son dernier livre², qu'il ne s'agit pas d'un appendice fortuit mais d'une synthèse parfaite de toute sa démarche poétique: «L'équation Vie = Poésie est bien évidemment la mienne, et depuis toujours.»³ A la manière d'un Hermès grec, que l'hymne homérique transforme en l'inventeur de la lyre à sept cordes, en «maître d'un savoir, ou plutôt d'une manière de parvenir à la connaissance (divine, gnostique, ecclésiastique, "transdisciplinaire" - c'est selon, ou tout à la fois)»⁴. Salah Stétié ouvre de nouveaux et splendides horizons à travers un essai fort original sur la poésie et grâce à la proposition chaleureuse d'une nouvelle poésie de l'essai. Jonglant avec une érudition vécue à la croisée de mythes, de dieux et de valeurs propres aux trois grandes religions monothéistes, le judaïsme, le christianisme et l'islamisme, infléchies et refléchies dans le polythéisme grec-romain, la poétique de Salah Stétié s'affirme dans le contexte actuel de la francophonie comme l'expérience poétique la plus profonde et la plus originale, empreinte d'une énergie intellectuelle hors du commun.

Hermès, dieu aux diaprures d'*interprète*, de *déchiffreur*, de *sage*, d'*énigmatique*, se confondant avec le dieu Thoth de l'ancienne Egypte, opérant une curieuse permutation mythologique (tendant à prouver que même les divinités n'échappent pas au métissage), unit l'héritage païen et la conscience musulmane, en passant par des métamorphoses successives de Hermès à Mercure et de Hermès à Trismégiste. Hermès devient ainsi par le dynamisme inter-culturel des peuples méditerranéens une "figure-carrefour" de poétiques, de cultures et de mythologies. Le titre **Hermès défenestré** choisi par Salah Stétié, parfait connaisseur de toutes ces nuances historico-mythologiques, constitue une espèce de guide de lecture de toute l'oeuvre et de tout le parcours personnel de ce nomade des cultures méditerranéennes et des imaginaires de l'Occident et de l'Orient. Le mythe d'Hermès s'avère une toile de fond bimillénaire, omniprésente dans toutes les poétiques méditerranéennes qui l'ont créé et recréé au gré de l'irrationalité et de la rationalité de son propre devenir historique.

Pour Salah Stétié, poète de la méditerranée, cette «Mare Nostrum» est davantage qu'une appropriation romaine, davantage qu'une réalité géographique,

*Cette communication a été faite à la Sorbonne (Paris IV) dans un séminaire organisé para Pierre Brunel, en 1997.

économique ou statégique, davantage qu'une opposition entre diverses cultures. Elle représente et illustre avant tout une «interpénétration des cultures et dialogue des valeurs», « un brassage des ethnies», «une approche mystérieuse des langues l'une de l'autre comme amoureux et amoureuse la nuit», «un déversement dans le trésor de tous des idées et des sentiments de chacun»⁵. La Méditerranée contient dans sa genèse un modèle culturel d'humanisme qui ne peut ni ne doit perdre sa force d'appel constant en cette époque technologique de «défenestration» de l'être humain.

Tout poète de coeur est «dévot à Hermès», et Salah Stétié sait délimiter les barrières de l'hermétisme et de l'ésotérisme, de l'arcanes et du profane, permettant au sens de s'épandre et se répandre dans les interstices de ses poèmes en arabesques, à la recherche de la parole originelle. Il se considère comme une espèce de migrateur, terrestre, maritime, volant, peu importe, qui arpente les sables des mers et des déserts, en quête d'une oasis à la végétation tonifiante. Il prétend dans une dialectique incessante du «désert et du désir», nidifier en une terre et une langue au sein desquelles son appel d'*itinérant* du sublime atteint une dimension universaliste. Stétié porte en lui un passé historique et personnel unique pour être né et avoir vécu dans un Liban plurilingue, pluriculturel, plurireligieux. Dans un Eden qui, par la violence de l'Histoire récente, s'est transformé en un espace de cauchemar, Stétié a eu le privilège d'avoir été abreuvé au sein de l'Islam et d'avoir eu accès, dès son plus jeune âge, à une langue occidentale réputée pour son universalisme et son humanisme, pour sa lutte historique en faveur de la tolérance dans le respect de la différence. D'avoir appris en même temps une langue «sacrée et sacrale», apparemment destinée à servir «une esthétique de la perpétuation» et à empêcher «une esthétique de la transgression», davantage préoccupée par l'*originellité* que par l'*originalité*⁶. D'appartenir à une race dont l'imaginaire collectif constitue une source de magie et de féerie d'une rare beauté constellée dans Les Mille et une Nuits. D'avoir découvert les beautés et les valeurs du Coran que peu d'Occidentaux ont su ou savent apprécier à leur juste valeur métaphysique: «Langue entre toutes lapidaire et entre toutes capable de suggestion, de «suscitation», d'interruptions vibrantes et fortes, le premier miracle visible du Coran»⁷. D'être un enfant du désert et de la mer ainsi que de l'attraction et de la répulsion qu'ils exercent ambiguement l'un sur l'autre. D'avoir été capable, grâce à une sensibilité exacerbée et à une rare compétence dans le domaine de l'Histoire comparée des religions, de révéler l'Orient à un Occident orgueilleux de sa lucidité greco-latine. De préférer le soufisme au sophisme, d'avoir montré la richesse des cultures de l'Islam, le définissant comme «Lumière sur Lumière », le décrivant «ontologiquement fertile et superbement créateur». D'être le chantre des sables et de la frondaison.

La voix de Salah Stétié s'est élevée à partir de 1964, non pour prêcher dans le désert. Il a assumé dans son intégralité tout l'héritage de la civilisation arabo-islamique dont il prétend incarner le nouvel Hermès, le nouvel herméneute

face à la vision réductrice et méprisante d'un colonialisme arrogant et le plus souvent aveugle. Le poète part tout en restant et reste tout en partant, tel un voyageur parcourant et refaçonant en toute liberté son patrimoine culturel, sans se soumettre ou se compromettre par rapport à quiconque. Le poète, venu du Liban et revenant en corps et en esprit, dans un va et vient ininterrompu, à un Orient plus proche et plus distant, est un voyageur très spécial. Il sait combien l'Europe doit à l'Orient, à commencer par son propre nom⁸. Stétié possède la sagesse et le polymorphisme d'Hermès, le «Triple Sage», lorsqu'il établit une nouvelle plateforme de dialogue interculturel dans les relations entre Orient et Occident, entre Paganisme, Judaïsme, Christianisme et Islamisme. Ce poète chemine sans complexe de supériorité ou d'infériorité. Il veut être un itinérant sans prétention et humble qui sait que la vérité est davantage une quête qu'une découverte, que l'Absolu dépasse les dimensions d'un peuple aussi grand soit-il. Sans préjugés, il met en relation et compare, avec l'intuition et la perspicacité du poète/essayiste, la mouvance des valeurs de l'Europe et de l'Orient, sans jamais se vouer au moindres sentiment apologétique. Ce qui unit Orient et Occident est, en fin de compte, beaucoup plus fort que ce qui les sépare. Salah Stétié met en balance les interpénétrations culturelles et civilisationnelles pour en conclure sans aucune amertume qu'en effet l'Europe a reçu beaucoup plus qu'elle n'a offert au cours de l'histoire. Les éléments et arguments allégués à ce propos sont convainquants. L'identité de l'Europe passe obligatoirement par son imaginaire religieux. Or, ses dieux et prophètes viennent tous de l'Orient. Le néoplatonicien Saint Augustin était un berbère. De l'Orient sont parvenus les Livres Sacrés et la lumière fulgurante d'une étoile mythique, qui a illuminé les rois mages et éclairé de vieilles prophéties:

Vidimus stellam eius in Oriente et venimus cum muneribus adorare eum.

Les dieux, les prophètes et la sagesse ont également voyagé d'Orient vers l'Occident et cette aimantation fut décisive pour la formation de la conscience européenne. L'Orient, plus qu'un simple point cardinal, est un patrimoine des cultures méditerranéennes.

Dans ce sens, Salah Stétié se veut une espèce de «pont sur le Bosphore», établissant la communication et la communicabilité entre peuples d'Europe, d'Afrique et d'Asie, évitant ainsi la lecture *sèche* que l'Orient et l'Occident ont fait l'un de l'autre durant des siècles et proposant une lecture magique qui suppose coïncidence et sympathie, correspondance osmotique et symbiose. Cette lecture magique mettra l'accent sur les similitudes, sans cesser pour autant de souligner les différences; elle détachera la diversité et mettra en relief les nuances, sans pour autant abandonner une volonté commune: «L'Occident est fait d'oeuvres, le monde arabe qui lui fait face est un regard noir étincelant»⁹. La méditation des imaginaires, sous-titre de l'essai poétique **Le Nibbio**, définit le

parcours à effectuer. Le poète-migrateur part du principe généralement admis selon lequel nous, européens, sommes tous des enfants de l'Orient, vivant de part ou d'autre de la Méditerranée, qui constitue une frontière, en aucun cas une barrière. Salah Stétié possède une notion exacte des espaces et des temps déjà parcourus et de ceux qu'il reste à parcourir sur la voie lente de l'interpénétration des cultures, lui qui connaît la langue arabe dont l'origine est immémoriale. Ce fut d'ailleurs par un choix délibéré et non sous le charme de la langue du colonisateur, estimant obsolète le vieux contentieux entre Prospero et Caliban, que Stétié a opté, définitivement semble-t-il, pour le français comme véhicule de son dialogue, de son ouvraison aux permutations généreuses entre Occident et Orient. S'il est vrai que tout poète est en soi un homme de l'exil, Stétié habite la langue qui se prête mieux que toute autre, par sa maléabilité, universaliste, au jeu de l'homme divisé et déchiré, à l'enracinement et au déracinement de son ambiguïté essentielle. Le français est, selon ses propres termes «l'une des deux ou trois langues les plus ouvertes sur l'universel». Mais l'homme du double pays, qui s'assume en tant que tel, en choisissant une langue de plus grande portée créative en vertu de sa longue désacralisation, devient alors en quelque sorte un pont: il est passeur-médiateur. Sa double appartenance est à la fois un énorme risque et une énorme chance; elle implique une forme de syncrétisme qui dépasse le duel et la dichotomie. Stétié soutient que l'«on n'habite pas un pays, on habite une langue¹⁰». Epiphanie légitime du français littéraire contemporain, Stétié s'installe dans une langue qui n'est malgré tout pour lui qu'une langue seconde. Il se sent de ce fait étranger lorsqu'il la parle ou qu'il l'écrit, puisqu'une langue charrie tout un patrimoine affectif, issu de l'enfance, qui modèle sensibilités et valeurs. Le poète semble se contredire tandis qu'il explique en toute simplicité: «L'étranger ne sent pas, peut-être ne sait-il pas que cette langue - que cette femme, lui est étrangère./.../ Parce que cette langue, cette femme, lui sont un ailleurs». La conscience d'être toujours étranger fait de ce poète parfaitement bilingue un éternel itinérant. Arrivé dans ce pays, ce qui revient à dire dans sa langue d'adoption, après avoir assimilé toute la civilisation arabo-islamique, le poète découvre dans la langue française un endroit chaud pour l'accueillir dans sa tentative engagée mais sereine de faire dialoguer les cultures. En exil, le poète peut être amené à se sentir étrange, mais pas étranger et encore moins dénaturé. La langue qu'il a choisie lui octroie simultanément une identité et une altérité car pour lui, elle est la «langue des autres», le français est, pour reprendre sa superbe expression baroque, «hexagonal, comme un diamant, et multicontinental comme un diamant plus gros.»¹¹. Délicatement fruitée, la langue de Jodelle, Mallarmé, Rimbaud «sait se métisser pour nous pour moi, par moi peut-être du songe étincelant de Chanaan et, par delà Chanaan de l'aridité déterminante du désert»¹². Dans un français immaculé, l'essayiste/poète arabe développe par une magie exubérante de la forme, qui ne porte en rien préjudice à la clarté méridienne du raisonnement, son appel qui se résume

en cette affirmation courageuse et audacieuse: «Léopold Senghor a parlé un jour, pour l'avenir, d'une *civilisation du métissage*. Je pense comme lui qu'aussi bien au niveau des hommes qu'à celui des cultures, l'avenir est à ce mélange heureux ou il ne sera pas»¹³. La *culture du Divers* soutenue par Victor Segalen affirme la différence et le droit à la différence, mais ne devra pas entraver les osmose spontanées, pourvu qu'elles soient réciproques et doublement partagées. Contrairement à la majorité des poètes de la francophonie qui métisse la langue des anciens colons, l'adaptant à leur usage et à une configuration géographique spécifique, toute l'oeuvre de Salah Stétié, migrateur et ambassadeur, est une écriture sans métissage en termes linguistiques, mais l'on sent en revanche à chaque page la respiration haletante du désert arabe. Il illustre parfaitement une pensée arabe écrite en français. Animé par un souffle oecuménique, le message de la poétique stétienne est éblouissant de par la richesse de la variété culturelle qu'il contient, sans toutefois nuire à l'unité essentielle et originelle: «Dans toutes les mosquées, les pagodes, les églises, je trouve le même sanctuaire». Témoignage de la sagesse méditerranéenne, cet appel émane, toutes proportions gardées, d'un nouveau prophète venu de l'Orient pour parler à l'Occident de l'Occident dont il connaît à merveille les réalisations artistiques, notamment poétiques, afin de l'aider à découvrir sa pesanteur et son opacité dans ses relations avec les peuples d'autres continents. Le prophète Muhammad lui a enseigné dans un *hadith* que toutes les races sont égales: «Tous les hommes sont égaux entre eux comme les dents du peigne du tisserand; pas de différence entre le blanc et le noir, entre l'Arabe et le non-Arabe si ce n'est leur crainte de Dieu»¹⁴. Dans le cadre de la libre circulation des hommes et des idées que l'Europe commence à auto-proclamer, il lui faudra revoir certaines de ses stratégies politico-culturelles.

Salah Stétié, poète de l'arabesque¹⁵, «rupture indéfiniment réunifiante»¹⁶, poète de l'ellipse, s'interroge quant au rôle des poètes du troisième millénaire. Sa réponse est claire: l'homme est question et il est réponse. Il ne peut cesser d'être la mesure, la référence commune à toutes les choses. Mais l'art ne doit pas imiter le réel. «La poésie - écrit-il - ce sont des mots qui respirent, qui respirent et qui nous accompagnent sur les chemins de notre vie, ce jour très court de notre respiration»¹⁷. Les multiples définitions du poète et de la poésie qui ponctuent l'oeuvre stétienne, relevant davantage de la métaphore imaginative que du pur concept linguistique, font de la démarche poétique un facteur de salut spirituel et moral. Stétié l'associe à la langue arabe immémoriale et originelle qui s'investit quasiment de manière exclusive dans la poésie, à l'exception des genres dramatique et romanesque, la considérant comme un rite de magie primordiale, un talisman, une espèce de viatique¹⁸. Toute la poésie européenne de son époque se détourne du récit. Les verbes transitifs et inchoatifs sont absents des poétiques marquées fondamentalement par des déchirures ontologiques et métaphysiques dans le post-Babel des Modernismes. Stétié dit, mieux que la plupart des poètes

contemporains, que dans cette aventure du langage, dans cette lutte quotidienne entre la chimie des choses et l'alchimie du verbe dont la fonction est de transformer la laideur en beauté, il est encore possible d'unir ce qui semble définitivement atomisé, de retrouver le paradis irrémédiablement perdu et de «redécouvrir derrière la fumée des idéologies et usines, surtout dans le pays de fer et d'acier "la rosée du matin"¹⁹, se «rappeler avec insistance la primauté cachée des permanences»²⁰. Le poète contemporain, comme les poètes de toujours, continuera à parler des thématiques récurrentes de toute la poésie: l'amour et la mort. Conscient que l'aventure du langage poétique, pour survivre, devra se placer au dessus des médias qui improvisent chaque jour le monde à un rythme hallucinant, le poète, habitant son temps et sa terre, est un sismographe qui capte des messages sibyllins et les transmet de manière sibylline, ouvrant des interstices de communicabilité entre peuples et cultures. Pour dire le sublime qui lui échappe, il ne lui reste qu'à se servir d'un langage «impur, déchiré, embroussaillé, confus et dispersé». Le poète, tous les poètes, sont des enfants du temps, mais le vécu stétien est structuré par la théologie coranique pour laquelle le temps n'est pas une durée, mais «une voie lactée d'instant»²¹. Son travail poétique de médiateur de cultures est de fait un bel effort ininterrompu de migrateur assoiffé, surpris dans le douloureux dilemme de *l'originalité* et de *l'originellité*. Si, comme l'affirme Flaubert, «la civilisation est une histoire contre la poésie»²², la poésie fut et demeure dans une large mesure l'histoire de la civilisation avec ses systoles et ses diastoles épiques, tragiques et lyriques. L'an 2000, qui s'annonce scientifique, technologique et informatique, ne pourra faire abstraction des voix solitaires de ceux qui sentent et tentent de communiquer l'ineffable «brûlure ontologique du non-être, de l'être en expression de son non-être»²³. La poésie de Salah Stétié est, en effet, une authentique *ouvroison*. Ce néologisme traduit clairement la conscience éclatée, explosée, de la poésie contemporaine et suggère qu'elle est et restera une écologie de l'esprit au sein du dialogue de communion entre poétiques, poètes et cultures. Sa recherche avide de l'origine immémoriale commune, de l'originellité, loin d'entraver, suscite l'aventure individuelle d'*originalité*, celle-là-même que l'Occident avait sanctionnée en tant que transgression du sacré initial. Si, comme le définit Reverdy, «le poète est un accoucheur de néant»²⁴, la quête de la plénitude est, comme pour l'«archer aveugle», son chemim de Damas.

A. Ferreira de Brito,
Universidade do Porto

NOTES

1. STETIÉ, Salah - **Hermès défenestré**, Paris, José Corti, 1997, p.282
2. **Idem**.
3. **Idem**, p.281.
4. BRUNEL, Pierre (sous la direction de) - **Dictionnaire des Mythes Littéraires**, Éditions du Rocher, 1988, p.706.
5. Sur la conception stétienne de «méditerranéité», voir «La Méditerranéité entre deux consciences» in **Hermès défenestré**, **op. cit.**, pp. 185-224.
6. FERREIRA DE BRITO, António - «Originellité et originalité dans la poétique de Salah Stétié», in **Colloque de l'Université de Pau / Colloque de Cerisy-La-Salle**, textes réunis par Daniel Leuwers et Christine Van Rogger Andreucci, Pup, 1997.
7. STETIE, Salah, **Lumière sur Lumière ou l'Islam créateur**, Editions Cahiers de l'Egaré, 1992, pp. 13-14.
8. **Le nibbio ou la médiation des imaginaires**, Paris, José Corti, 1993, p.209.
9. **Idem**, p.7.
10. **Idem**, p.41.
11. **Idem**, pp.35-36.
12. **Idem** p.40.
13. **Hermès défenestré**, **op. cit.** p.12.
14. **Idem** p.205.
15. BRILLANT, Nathalie - **Un poétique de l'arabesque**, Paris, L'Harmattan, 1992.
16. STETIE, Salah - **L'Ouvraison**, Paris, José Corti, 1995, p.92.
17. **Idem**, p.148.
18. **Le nibbio ou la médiation des imaginaires**, **op. cit.**, p.21.
19. **Idem**, p.212.
20. **Idem**, p.211.
21. **L'Ouvraison**, **op. cit.** p.81.
22. STETIE, Salah - **Archer aveugle**, Fata Morgana, 1985, p.227.
23. STETIE, Salah - **Réfraction du désert et du désir**, Babel éditeur, 1994.
24. **L'Archer aveugle**, **op. cit.** p.117.

L'émergence de la Don Juane dans *Don Juan* d'Azorín

Pour António Ferreira de Brito,
homme de coeur

Azorín publie en mars 1922 aux éditions Caro Raggio de Madrid un roman intitulé **Don Juan**, répondant avec un certain empressement à l'appel lancé, en juin 1921 depuis les colonnes du quotidien madrilène *El Sol* par José Ortega y Gasset, exhortant les espagnols à revivifier le mythe du séducteur, lequel passablement délaissé en sa terre natale, faisait florès au-delà des Pyrénées: «La figure de Don Juan, soulignait le philosophe, est l'un des plus hauts dons que notre race ait faits au monde. Ce qui n'empêche pas les Espagnols de l'avoir, ces temps derniers, négligée et laissée s'ankyloser parmi les accessoires du théâtre populaire. Pourtant, loin de la terre natale, le perpétuel vagabond qu'est Don Juan vit émigré à Paris, Londres, Berlin. Plus ou moins bien adapté, il continue à blasphémer et à séduire en français, en anglais, en allemand. Ce que j'offre ici au lecteur est donc une tentative de rapatriement de notre turbulent personnage et une invitation aux plus avertis à tourner vers lui leur attention».

Si la sollicitation d'Ortega y Gasset a été entendue par Azorín, si elle n'est pas restée sans écho, il est à remarquer que l'écrivain annonce d'emblée le propos de son ouvrage. Les phrases aperturales du **Prologue** ne laissent aucunement planer le doute: «Don Juan del Prado y Ramos était un grand pécheur. Un jour, il tomba gravement malade...» Quant à celle qui le clôt, elle met l'accent sur le changement radical qui s'est opéré chez le séducteur consécutivement à l'affection dont il a été atteint: «Don Juan del Prado y Ramos ne fut pas emporté par la mort; mais son esprit sortit profondément transformé de sa grave maladie». Azorín affirmait d'entrée et sans détour que de son commerce avec les femmes, il était plus que probable que le séducteur en retirât les *fructus belli* dont il est fait mention dans **Bouvard et Pécuchet** (VIII). Partant l'auteur croyait utile de préciser ce sur quoi reposait fondamentalement le mythe du séducteur, à savoir un corps, un corps, croyons-nous utile d'ajouter, qui se signale par sa vigueur, ses appétences, son charme troublant et agissant, un corps, certes, qui parce qu'humain est vulnérable et voué à la déchéance, un corps enfin que la civilisation judéo-chrétienne a entâché d'un péché originel.

Le corps de Don Juan del Prado y Ramos, à ce point atteint en sa chair, est *ipso facto* évidé de son essence même de séducteur en même temps que s'opèrent en lui, une sorte de transmutation, une sublimation, conduites par la toute puissante Eglise, laquelle n'a cessé d'instiller dans l'esprit des membres de sa communauté que «la carne es deleznable / la chair est infirme». Ainsi, c'est un Don Juan qui a connu une mort symbolique qu'évoque Azorín au début de son œuvre; et avec beaucoup de pénétration d'esprit Diez Canedo en son article du

23 mars 1922 publié dans les pages du quotidien *El Sol*, intitulé *Glosas al Don Juan de Azorín*, insiste sur cet aspect: «Nous savons, dit-il, qu'il fut affecté d'une grave maladie. D'une gravité telle qu'il en mourut et ce qui est encore plus grave, c'est qu'il en mourut sans en mourir. Azorín va nous conter la vie de Don Juan en une période quasi posthume». L'intention d'Azorín était apparemment limpide, en tout cas pour ce qui était du séducteur: il en dépeindrait l'existence terrestre en sa phase de purgatoire, au terme de laquelle il le placerait dans l'enceinte d'un couvent. Azorín était désireux d'innover et, en l'occurrence, de doter le mythe d'un prolongement poussé en ses extrêmes. Don Juan continuera à aimer l'humanité, mais d'une manière différente, retiré dans une petite ville provinciale où la lecture du livre de Thomas de Kempis, *L'imitation du Christ* lui enseigne la vanité du monde et l'invite à redimensionner son être: «Que peux-tu voir ailleurs qui ne soit pas ici. Ici tu vois le ciel, et la terre, et les éléments avec lesquels ont été faites toutes les choses. Que peux-tu voir qui dure longtemps sous le soleil?» Le mythe du séducteur connaît subitement, serions-nous tentés de dire, un développement *post inferna* qui a peut-être été suggéré à Azorín par les dernières paroles que prononce le *Tenorio* dans l'œuvre de Zorrilla: «En effet avec son *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla ouvrait, dès 1844, de nouvelles voies au mythe en raison de la fin de ce *drama religioso fantástico*, qui proclamait le salut de Don Juan, salut essentiellement dû à la souveraineté de l'Amour «el amor salvó a Don Juan / al pie de la sepultura / l'amour a sauvé Don Juan / au bord du tombeau» clame Inés qui, en la circonstance prodigieuse, a eu la prééminence. Ainsi l'Amour triomphait aux portes mêmes de l'Enfer. Azorín a retenu l'Amour dans cette radiance, dans cette fulgurance nouvelles, un amour épuré certes, dont l'émergence allait se produire graduellement dans son œuvre, dans une série d'actes affirmant la victoire de l'esprit conséquemment à la déchéance de la chair. Cependant Azorín a maintenu l'Enfer et le passage obligé par l'Enfer pour ce corps, lequel a subi - par le truchement de la grave affection dont il a été atteint - les tourments réservés aux damnés. C'est donc d'un corps - que le passage de la maladie a suffisamment ébranlé, détérioré - qu'Azorín fait surgir cet Amour lavé, l'on s'en doute, de toutes les scories susceptibles d'être générées par la chair.

Cet aspect du mythe qui ramenait sur terre le châtement en en laissant imaginer toutes les affres, qui rappelait à l'homme sa propre condition et partant lui signifiait qu'à vouloir trop jouer avec le feu il finirait par être brûlé vif, qui lui enseignait que l'enfer vénérien était à considérer comme possibilité de purgation, était assurément un élément novateur qui n'allait point déparer le héros, tant s'en faut ! Son corps souffrant ne manquerait pas de lui conférer une dimension tragique, laquelle serait d'autant plus accusée que Don Juan est mû par un amour universel. Un tel aspect aurait suffi - à lui seul - à valoir à l'auteur des louanges pour une telle audace qui cependant n'a pas fait l'unanimité de la critique, ni des mythographes ! Mais Azorín savait que le mythe n'est pas univoque, que sa

propre survie est dûe, au contraire, à la plurivocité et qu'il ne saurait faire fi de l'histoire des mentalités. Nous sommes en 1922 et Azorín, comme toujours, est au fait de l'actualité littéraire. Il sait qu'outre-Pyrénées le thème de Don Juan est en vogue: après *L'homme à la rose* de Bataille, *La dernière nuit de Don Juan* de Rostand est à l'affiche et *la Revue de France* publie le dernier roman de Marcel Prévost, *Les Don Juanes*. En outre 1922 voit la publication de *La Garçonne* de Victor Margueritte, qui consolide l'image de la femme dans un domaine d'où elle était exclue. Azorín ne peut pas ne pas incorporer dans le mythe - eu égard à la prégnance de la femme dans l'actualité littéraire - une version féminine. C'est ainsi que plusieurs personnages sont introduits dans ce roman, qui à divers degrés, sont des Don Juanes patentées. Nous en évoquerons une qui est particulièrement probante: le personnage tout d'ambiguïté de Sor Natividad, l'abbesse du couvent de San Pablo. Azorín nous en présente certains traits fonciers dans l'aménagement et l'ameublement mêmes d'un espace du couvent qu'elle s'est réservé: elle se tient dans un «saloncito del convento. La sillería es roja, con decorados pálidos; sobre una consola se yerguen frescos ramos de rosas / Un boudoir du couvent. L'ensemble des sièges est rouge, aux décors pâles; sur une console se dressent des bouquets de roses fraîchement coupées». Ce personnage se signale d'emblée par la création, dans un lieu habituellement consacré à Dieu, d'un espace d'une intimité résolument féminine que rehausse l'élégance, par un boudoir, jurant déjà avec la bienséance du lieu. La couleur rouge de l'ensemble des sièges que nuance la pâleur des broderies reflète deux autres traits du caractère de cette religieuse. La prédominance du rouge est révélatrice de ce qui l'habite: un feu intérieur intense qu'atténue toutefois la pâleur des broderies qui ont été ajoutées à ce chromatisme ardent, véhément. C'est, à n'en pas douter, par ce jeu spéculaire, qu'Azorín nous dévoile l'être profond de son personnage chez lequel on devine une oscillation extrême passant de l'exaltation à la langueur, chez lequel la passion brute peut donc s'attédir en une torpeur léthargique. Cependant un trait dominant achève la présentation de l'héroïne: ces bouquets de roses fraîchement coupées qui se dressent sur une console attestent d'une énergie, d'un vitalisme, inhérents à cette femme qui renouvelle, avec force conviction et en permanence, son hymne à l'amour, à la beauté. Curieux personnage dont les yeux verts renvoient inmanquablement à la Mélibée de *La Celestina*! Sor Natividad est énigmatique: « No se sabe si hay en su cara melancolía o alegría. Su sonrisa es indefinible / L'on ne saurait dire si c'est la mélancolie ou la joie que reflète son visage. Elle arbore un sourire indéfinissable». Elle cultive l'équivoque, l'ambiguïté, ce qui n'est pas sans laisser transparaître chez elle une instabilité, une inadéquation, une inadéquation. En outre, la mélancolie fait toujours référence à une perte affective, à un deuil avéré. En présence de sa sœur Angela qu'accompagne Jeannette sa fille, elle se livre à des gestes qui ne cessent de surprendre et entretiennent l'ambiguïté: «Sor Natividad ha pasado su mano por el fino paño del traje de Jeannette / Sœur Nativité a passé sa main sur la fine étoffe du costume

de Jeannette». Elle révèle, ce faisant, une sensualité à fleur de peau qui se double assurément de coquetterie. Jeannette, de son côté adopte, simultanément, à l'égard de la religieuse une attitude dont la portée peut être appréhendée à divers degrés: elle laisse percer une attraction toute féminine pour certaines pièces d'un vêtement et en cela dévoile également sensualité et coquetterie, sauf que le vêtement est celui de sa tante et que dès lors son attitude frise le sacrilège: «Jeannette toca con suavidad el escapulario, la correa, la blanca estameña de la monja / Jeannette touche délicatement le scapulaire, la courroie, la blanche étamie de la religieuse». En de tels atouchements, on pourrait déjà discerner, de concert avec l'irrévérence, le foncièrement subversif, une transgression en acte qui ira s'affirmant avec les «touches» dont l'auteur compose son personnage. Sor Natividad ne peut se résoudre à être claquemurée dans son couvent: l'appel du *dehors* par sa profusion d'objets, par sa fascination également, est intense en elle, surtout s'il s'agit de Paris: «¡Cuántas cosas veréis en París, Angela! - exclama Sor Natividad. Y añade: -¿Es bonito París, Jeannette? / Combien de choses vous devez voir à Paris, n'est-ce pas Angèle? s'exclame Sœur Natividad. Et d'ajouter: - Dis-moi Jeannette, c'est joli Paris?» s'exclame Sœur Natividad. Et d'ajouter: Dis-moi Jeannette, c'est joli Paris?». Sœur Natividad est un personnage qui *extérieurement* incarne une profonde déchirure, une frustration à laquelle seuls, le rêve, l'évasion, peuvent apporter quelque compensation affective: Manifestement elle n'a pas renoncé au monde; le monde la hante, ce qu'elle exprime par l'intermédiaire de son corps et de sa féminité. Il est vrai que cette attirance qu'exerce sur elle *l'ailleurs* semble d'autant plus justifiée que l'évocation de son corps est l'occasion pour Azorín d'en révéler allusivement la beauté et la jeunesse: «Es alta; bajo la túnica blanca, al moverse, se perciben las llenas y elegantes líneas del cuerpo / Elle est élancée; sous sa blanche tunique, lorsqu'elle se déplace, l'on devine les lignes pleines et élégantes de son corps.» Ce corps que voile l'ample tunique de la religieuse affirme ses charmes dans le violent contraste qui dès lors oppose avec davantage de vigueur les formes de ce corps de femme à l'informe même de la tunique. Le corps de femme s'affirme, se révèle dans le vapoureux, le mousseux de la tunique. Et ce corps voilé et dont on a prohibé l'identité en quelque sorte, influe véhémentement sur le comportement de cette religieuse, sur son langage; il est à l'origine de tout ce qui est ambiguïté, rupture, déchirure. Ce corps qu'elle n'a plus le droit de révéler, de montrer, elle ne peut se résoudre à le désinvestir totalement d'une *libido* qui affleure de partout, aussi s'est-elle repliée sur une forme d'auto-érotisme, de narcissisme secondaire: «Cuando llega el momento del reposo, Sor Natividad se va despojando de sus ropas. Se esparce por la alcoba un vago y sensual aroma. Los movimientos de Sor Natividad son lentos, pausados; sua manos blancas van, con suavidad, despojando el esbelto cuerpo de los hábitos exteriores. Un instante se detiene Sor Natividad. ¿Ha contemplado su busto sólido, firme, en un espejo? La ropa de batista es sutil y blanquísima. / Lorsqu'arrive le moment du repos Sœur Natividad retire ses vêtements. Se répand dans l'alcôve un parfum sensuel et léger. Les gestes de Sœur Natividad sont lents, posés; ses mains

blanches dépouillent, avec douceur et lenteur, son corps svelte de ses habits extérieurs. Sœur Natividad marque une pause. A-t-elle contemplé sa gorge opulente et ferme dans un miroir? Sa lingerie en batiste est subtile et d'un blanc éclatant.» Il demeure, chez cette religieuse, un réel investissement des objets extérieurs par une *libido* en provenance de son moi (cf *le boudoir, le bouquet de roses, l'attouchement, l'attraction de Paris, etc...*), toutefois cette *libido* a dû opérer un retrait de bien des objets extérieurs (ce qui est manifeste notamment dans l'ambigu, dans l'indéfinissable, dans ses attitudes, dans ses rêveries.) Apparaît ainsi en toute lumière, cet *ichspaltung* - ce clivage du moi - dont on peut en identifier la cause profonde qui réside dans cet enfermement du corps, lequel n'a pas renoncé au monde, à investir le monde, à séduire. La scène du miroir le prouve aisément: l'auto-érotisme pourrait se concevoir comme manque, défaut, découlant de la propre situation de la religieuse; il pourrait être aussi scène de réactivation du charme corporel, pulsion de *l'eros* contre tout ce qui pourrait être assimilé à des pulsions de mort - même symbolique ! Contrairement à Don Juan qui a connu une mort symbolique - avec toutes les conséquences que l'on sait -, Sœur Natividad ne cesse de lutter pour que triomphe son *eros* et c'est donc dans le cadre de ce clivage du moi, dans cette sorte de refoulement qui conduit à des mises en scène d'auto-érotisme, à des simulacres de séduction, que logiquement doit émerger une essence donjuanesque, le Don Juan (la Don Juane !) étant avant tout et surtout un corps qui se signale par ses appétences ! Or cette religieuse dont le corps est voué à jamais au voile, - mais qui ne peut s'y **résoudre** -, profitera d'une occasion - la visite que lui rendront Don Juan et Don Gonzalo alors **qu'elle se tient** au milieu de son jardin - pour jeter son dévolu sur *le séducteur lui-même*, sur (le) Don Juan. On ne pourrait imaginer meilleure évolution pour le mythe. Pour ce faire elle usera de l'artifice de son corps quelque peu dévoilé en la circonstance ! - pour circonvenir Don Juan, assurée du succès de son entreprise et à cette occasion sa stratégie de séduction pourrait laisser entrevoir ce que fut son passé antérieurement à son entrée au couvent: «Sor Natividad va cortando, con gusto lento, las flores del jardín. No se ha estremecido al ver entrar a los visitantes, pero en su faz se ha dibujado leve sonrisa. De cuando en cuando, Sor Natividad se inclina o se ladea para coger una flor: bajo la blanca estameña se marca la curva elegante de la cadera, se acusa la rotundidad armoniosa del seno... Al avanzar un paso, la larga túnica se ha prendido entre le ramaje. Al descubierto han quedado las piernas. Ceñida por fina seda blanca, se veía iniciarse desde el tobillo el ensanche de la preciosa curva carnosa y llena. ¿Se ha dado cuenta de ello Sor Natividad? Ha transcurrido un momento. Al cabo, con un movimiento tranquilo de la mano, Sor Natividad ha bajado la tunica / Sœur Natividad, d'un geste lent, coupe les fleurs du jardin. En voyant entrer les visiteurs, elle n'a pas sursauté; mais sur son visage s'est esquissé un léger sourire. De temps en temps, Sœur Natividad se baisse ou se penche de côté pour cueillir une fleur: sous la blanche étamine se dessine la courbe élégante de ses hanches, s'accuse la rondeur harmonieuse de sa gorge... En faisant un pas, sa longue tunique s'est accrochée à un feuillage. Ses

jambes sont restées découvertes. Depuis ses chevilles l'on apercevait l'épanouissement d'une gracieuse courbe charnue et pleine gantée de fine soie blanche. Sœur Natividad s'en est-elle rendu compte ? Un moment s'est écoulé. Puis d'un geste tranquille de la main, Sœur Natividad a baissé sa tunique. » Evocation, suggestion, toutes de délicatesse, de la part du créateur dans son propos de faire émerger une Don Juane dont l'incandescence du corps alimente à présent la branche féminine du mythe ! Sœur Natividad est la transgression même, par le fait qu'elle illustre ce refus - transcendantal - du renoncement à son corps là où la règle lui en fait obligation. Il est vrai que de ce corps jaillit un unique cri d'amour, ardent, impétueux, absolu, dont la sincérité et la grâce sont, à coup sûr, susceptibles de faire se côtoyer enfer et paradis: Sœur Nativité est duelle dans sa beauté, dans son amour; c'est, avant tout, Aphrodite qui, selon Platon, se dédouble: l'Aphrodite Ourania d'une part, et l'Aphrodite Pandémienne d'autre part . C'est Aphrodite qui de son sang donne aux roses **blanches** qui lui sont consacrées leur couleur vermeille !

En voulant revivifier le mythe de Don Juan par l'entrée en scène de Sœur Natividad, Azorín choisissait d'entrée un cas de figure complexe. Le séducteur qu'avait traversé une mort symbolique se trouvait vidé de son essence donjuanesque: Eros avait dû abdiquer devant Thanatos. La séductrice vouée à une mort symbolique ne peut s'y résoudre et Eros, chez elle, l'emporte sur Thanatos. Aux origines du mythe il y avait défi, de la part du séducteur, à l'égard de la mort: le relais est à présent assuré ! Le traitement de l'héroïne - la Don Juane - à pareil moment de l'histoire du mythe était assurément délicat: il était impérieux de la concevoir sous le signe de l'originalité sans omettre le trait distinctif de la transgression dans ce qu'il peut avoir de plus significatif pour une Don Juane potentielle. Le cadre conventuel ne pouvait pas, à cet égard, être plus idoine au projet d'Azorín et, là encore, l'on observe le balancement mentionné plus haut: lorsque Don Juan se rapproche de plus en plus du couvent, Sœur Natividad tente de s'en éloigner de plus en plus. Azorín réussit à ébranler, ainsi, le mythe, à en briser le monolithisme grâce à une écriture qui a banni la loquacité pour ne choisir que la suggestivité. Il a réformé le Verbe pour aborder la Don Juane: quoi de plus naturel, quoi de plus sensé pour traiter d'un thème, qui, d'après Eugenio D'Ors, exigeait que prévalût, enfin, l'intelligence ! Et puis l'onomatopée jouant, Natividad ne pouvait qu'être porteuse d'une ère nouvelle!

*Christian Manso
Université de Pau*

N. B. Azorín. *Don Juan*. Coleccion Austral (6° edición). Espasa - Calpe. Madrid. 1962

Azorín. *Don Juan*. Avant propos et traduction de Christian Manso. Ibériques. José Corti. Paris. 1992.

Água Viva de Clarice Lispector: une écriture rhizomatique

“Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso”
Clarice Lispector, *Água Viva*

Dans la perspective de Gilles Deleuze et Félix Guattari, il y a essentiellement deux types de livres: *le livre-racine*, c'est-à-dire “le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective” qui “n’a jamais compris la multiplicité”, et *le livre-rhizome*, qui “n’a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde”¹, régi par des principes de connexion et de multiplicité, dont les lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres². En proposant un questionnement incessant sur les fondements de la création et les mystères de l’être, l’oeuvre de Clarice Lispector se rapproche de ce travail rhizomatique fait de matières diversement formées et de vitesses très différentes, pour devenir, au fil des ans, lieu de réflexion, lieu de ce qu’elle a appelé elle-même “désorganisation profonde”³.

Née en Ukraine, en 1920, dans une famille juive, Clarice Lispector arrive au Brésil à l’âge de deux mois, passe son enfance à Recife et publie, en 1943, son premier roman - **Près du Coeur Sauvage** - dont l’extrême modernité est immédiatement saluée par la critique. Mariée à un diplomate, elle voyage en Europe et aux États-Unis, puis s’installe à Rio de Janeiro, où elle disparaît en 1977⁴. Son oeuvre, qui comprend des romans, des nouvelles et des livres pour enfants, constitue une authentique “aventure spirituelle” qui interroge la fascination de la vie et le silence de la mort, touchant profondément le lecteur qui n’en sort jamais indemne⁵.

Le récit de Clarice Lispector naît de la tentative d’inscrire un ordre désorganisé selon ses propres règles, pour que justement ce qu’il y a de mouvementé dans cette “désorganisation” soit restitué. L’écriture quitte ainsi un certain bord, voire une certaine centralité du sujet et se laisse conduire dans des régions où il n’y a ni genre ni loi arrêtés, mais où tout est en train de se constituer, se dérobant à l’ordre de la maîtrise, dans un espace irréductible à la logique duelle. Il s’agit donc d’une *fiction qui pense*, d’une fiction dans laquelle la réalité se fait souvent métaréalité.

Clarice Lispector est aussi de ces auteurs qui font travailler la littérature dans les marges des systèmes culturels dominants, ce qui explique que le rapport qu’elle entretient, dans son oeuvre, avec la féminité est assez loin des schémas socio-culturels classiques. Pour cette raison, il ne faut pas la réduire à une catégorie -dite féminine- d’un genre dominant, mais interroger plutôt le bruissement de sa langue, ce qui fait chant et musique à l’intérieur de ses textes, pour arriver à définir un parcours de création singulière qui touche souvent à l’éblouissement⁶.

Nous nous proposons d'aborder ici **Água Viva**⁷ (1973), texte assez représentatif d'une forme de fiction qui peut certes se lire comme une exploration du féminin, mais qui se présente aussi comme une longue réflexion sur l'éclosion d'une écriture et la célébration de l'instant. Oeuvre inattendue, au genre incertain - puisqu'à la fois roman, autobiographie, essai sur la captation de l'éphémère et longue lettre dont le destinataire, un homme autrefois aimé, sert de point d'appui pour sa composition, - **Água Viva** met en scène une voix de femme qui naît à la vérité profonde, à la vie et à la joie, à la liberté transmise par le courant de l'écriture. La narration commence par un alléluia:

"C'est avec une joie si profonde. C'est un tel alléluia. (...) Parce que personne ne me retient plus."⁸ (p.9)

Comme un hymne à la vie, elle capte l'eau vive du temps et retient le fugace, dans le désir de vivre l'instant en termes de jouissance, de liberté créative, à partir d'une expérience de séparation. Marquée par la rupture amoureuse, la narratrice, qui est aussi peintre, substitue au réalisme psychologique et à la découverte intérieure, le principe du plaisir du texte né d'un besoin impérieux :

"C'est que maintenant je sens la nécessité de mots - et c'est nouveau pour moi ce que j'écris parce que ma vraie parole est restée jusqu'à présent intouchée. La parole est ma quatrième dimension"⁹ (p.13)

Avec cette "vraie parole", elle ne raconte pas une existence plurielle, mais procède plutôt à une déconstruction capable d'activer une multitude de moments éparpillés dans l'étagement des temps vécus, multipliant les glissements subreptices, mêlant différents ordres de grandeur, qui vont de la lumière de l'aurore en évanouissement à l'insecte minuscule caché dans l'ombre, de l'humain à l'animal ou au végétal. La réalité narrée s'efface progressivement au profit de la pulsation charnelle du dedans, de la suspension concentrée dans la dilatation de l'instant, reliée par l'oscillation du regard et la fantasmagorie d'une narratrice qui jouit de sa propre indécidabilité, "là où la pensée cesse de penser pour devenir envol de joie"¹⁰.

Par cette démarche, elle se trouve tout entière dans le tremblement à la fois humble et orgueilleux de la langue, dans un territoire tissé de multiples vibrations, où l'on perçoit l'incantation, le flux, l'envoûtement du mot-matière qui se déplace et se transforme sans cesse, venant du corps comme d'un ailleurs. Le lieu à partir duquel le texte s'écrit est un espace de rencontre avec soi-même, à travers une expérience radicale du langage qui dessine un parcours du sujet en continuelle contraction-expansion dans la matérialité d'un univers dont l'étendue est difficilement mesurable. Ce que la narratrice de **Água Viva** cherche à surprendre

c'est la pensée dans son état de "désorganisation profonde", le plus proche possible de l'intimité, de l'origine¹¹, traduite par une parole en train de naître, de se constituer dans:

*"L'harmonie secrète de la disharmonie: je veux, non ce qui est fait, mais ce qui tortueusement se fait encore."*¹² (p.19)

L'enjeu de cette pensée, qui se confond avec l'écriture, est de cueillir les instants-limites, les moments d'approfondissement de l'être en quête des mots susceptibles de les faire affleurer dans la langue. La fonction du texte est de sécréter sa propre origine, de travailler le sens perdu, le bruit de fond insaisissable du dit et du non-dit, de ce néant effervescent d'où surgit la possibilité de dire, donnant forme à l'absence signifiante, au silence ancestral de la femme. Cependant, au fur et à mesure que du sens affleure, il se sauve, et la recherche tâtonnante de la narratrice montre que ce qui est ainsi visé reste imprenable, totalement ouvert et sans fond, car :

*"Ce dont je te parle n'est jamais ce dont je te parle mais autre chose. Capte cette chose qui m'échappe et dont pourtant je vis et je suis à la surface d'une obscurité brillante"*¹³ (p.25)

La mobilité de "cette chose" insaisissable est une mémoire sans souvenir, c'est-à-dire un ensemble de structures de pensée qui traduisent non seulement le non-dit, mais aussi l'indicible, ce qui rend l'oeuvre impossible au moment même où elle s'écrit:

*"Ceci n'est pas un livre parce que ce n'est pas ainsi qu'on écrit. Ce que j'écris n'est qu'un sommet? Mes jours ne sont qu'un sommet: je vis au bord"*¹⁴ (p.17)

Par cette expérience, l'oeuvre est indéfectiblement liée à son absence, à sa rupture ou, comme dirait Maurice Blanchot: "le langage se dévoile comme transparence réciproque de l'origine et de la mort"¹⁵, conduisant à une métaphysique de l'inexprimable qui se donne à lire comme l'effet d'une étrangeté et d'un "climax".

La présence d'un interlocuteur, invité à participer à la jubilation de la création, et le dialogue instauré avec un narrataire qui, sous l'apparence de l'être aimé, n'est autre que la figure du Lecteur Modèle¹⁶, nous renvoient à une conception **dialogique** de la relation qui existe toujours entre un texte et son lecteur. En effet, comme nous l'a appris Mikhaïl Bakhtine, nous vivons dans un monde dialogique, où le "je" est impossible sans le "tu". Dans cette perspective, "l'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à

tout discours. C'est une fixation naturelle de toute parole vivante"¹⁷. Le discours du "je" contient toujours en lui-même le discours de l'autre. Par conséquent, pour arriver à une parfaite connaissance de soi, la position d'altérité est indispensable et le dialogue apparaît comme la condition inhérente à l'auto-analyse. Par ailleurs, la création d'une intimité écrite qui épouse une forme ouverte, calquée sur l'écoulement des jours, sur le déroulement de la vie quotidienne, inachevée, suspendue, rappelle la tradition bien féminine de la forme épistolaire qui a été, pendant longtemps, la seule écriture autorisée aux femmes¹⁸.

Chez Clarice Lispector, le destinataire, inscrit en creux dans le texte, facilite l'éclosion de l'écriture, permet son avènement, tout en jouant une sorte de rôle intermédiaire entre la femme-peintre qui écrit et le lecteur anonyme qui la lit. Notons au passage que la réaction (ou la réponse) de ce narrataire est omise, blanc textuel destiné à provoquer l'activité interprétative du lecteur, stimulant ainsi une lecture active, nous invitant à percevoir l'ouverture du récit. En effet, l'écriture se fait au contact d'un monde fluide, tiède, ouvert, là où se trouve l'absence même, l'affirmation de distance vis-à-vis de l'autre:

*"Je viens de l'enfer de l'amour mais maintenant je suis libre de toi. Je viens de loin - d'une lourde ancestralité. Moi qui viens de la douleur de vivre. Et je ne la veux plus. Je veux la vibration du gai."*¹⁹ (p.31)

Il s'agit d'une écriture qui se donne comme apprentissage d'une autre façon d'être au monde, qui s'ouvre à l'émotion, tantôt anxieuse, tantôt joyeuse, semblable à une douloureuse genèse qui passe tout d'abord par l'apprentissage des mots:

*"Je veux t'écrire comme qui apprend. Je photographie chaque instant. J'approfondis les mots comme si je peignais, plus qu'un objet, son ombre"*²⁰ (p.23)

La volonté de comprendre les mots s'inscrit dans le détachement des valeurs reçues, dans la découverte d'une langue qui se révèle souvent insuffisante et limitée, reflet de l'ordre patriarcal²¹. En effet, comme l'a déjà souligné Marina Yaguello, les femmes "ne vivent pas, ne ressentent pas le langage de la même façon, elles se sentent à l'étroit, mal à l'aise dans une langue modelée par les hommes, investie par eux."²² Pour cette raison, les femmes qui écrivent se font parfois "voleuses de langue", pour reprendre la belle expression de Claudine Herrmann²³. Dans la mesure où le féminin est un territoire de colonisations successives, son expression ne rentre pas dans la logique discursive masculine qui se traduit souvent par une syntaxe de l'organisation, par un imaginaire fondé sur l'infériorité ou l'idéalisation des femmes²⁴.

D'une certaine façon, la narratrice de *Água Viva* découvre que les mots sont incapables de traduire exactement sa pensée, les mouvements de son

corps, l'urgence de dire l'instant avec beaucoup d'acuité. Dans ces circonstances, sa venue à l'écriture se traduit par le geste d'enfanter des mots nouveaux:

*"Je veux le mot suivant: "splendité", splendité est le fruit dans sa succulence, fruit sans tristesse. Je veux des lointains. Ma sauvage intuition de moi-même."*²⁵ (pp.53-55)

À travers cet enfantement linguistique qui se situe du côté de l'imaginaire, de l'évasion et de l'errance, la narratrice révèle une joyeuse confiance en la langue qu'elle apprend à féconder, douloureusement, comme un être vivant:

*"Créer de soi-même un être est très grave. Je suis en train de me créer. Et marcher dans l'obscurité complète en quête de nous-mêmes c'est ce que nous faisons. Cela fait mal. Mais c'est douleur d'accouchement: naît une chose qui est."*²⁶ (p.113)

La naissance se fait ainsi dans la douleur, semblable à un parcours décisif en quête de lumière, dans l'élaboration progressive d'une identité qui cherche à s'affirmer à travers l'entreprise d'écrire. Ce geste inaugural se traduit par un rythme pulsionnel qui fait de l'écriture une genèse, une respiration, une musique, c'est-à-dire **une écriture du corps** totalement investi, comme dans la peinture:

*"Je t'écris tout entière (...). C'est aussi avec tout le corps que je peins mes tableaux et sur la toile je fixe l'incorporel, moi corps-à-corps avec moi-même."*²⁷ (p.13)

Ce "corps-à-corps", tissé en étroite complicité avec la pratique textuelle, dessine un mouvement turbulent:

*"Ce que je t'écris ne vient pas doucement, montant petit à petit jusqu'à un apogée pour après aller mourant doucement. Non: ce que je t'écris est de feu comme des yeux de braise."*²⁸ (p.73)

Ce "feu" a quelque chose à voir avec une urgence de dire et de se dire. Il s'agit là d'une caractéristique que Irma Garcia relève chez beaucoup de femmes écrivains, car: "A partir du moment où la femme féconde ses mots, elle ne peut plus accepter de se taire. C'est pourquoi nous assistons à la naissance d'une écriture gonflée, mûrie, qui perce l'enveloppe et s'étale sur le papier."²⁹

Dans son apprentissage de soi et du monde, la narratrice de Clarice Lispector constate que le mot essentiel de la langue se confond avec l'identité:

*"Mais le mot le plus important de la langue a une lettre unique: é. É."*³⁰(p.63)

Ainsi, son discours s'affirme comme espace primordial où la naissance à

soi devient possible, à travers une voix intimement reliée au corps, sorte de musique charnelle et affective que Chantal Chawaf appelle la "maternité de l'écriture"³¹. La narratrice de **Água Viva** vit en état d'écriture, en "état de contact avec l'énergie environnante"³², et la prise de conscience de cet état va de pair avec la volonté de chercher à se connaître, à faire surgir de l'écriture sa propre identité, ce qui lui permet d'affirmer:

*"Je suis en train de me faire. Je me fais jusqu'à arriver au noyau"*³³

Béatrice Didier a déjà fait remarquer que "La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme."³⁴ L'écriture lui sert alors de miroir, c'est une écriture qui se regarde écrire dans la joie ("alleluia"), qui ne cesse de se pencher sur elle-même, en quête d'elle-même, mais qui peut s'avérer dangereuse, comme l'exprime clairement cet aveu:

*"Ce n'est pas confortable ce que je t'écris. Je ne fais pas de confidences. (...) Ce que tu sauras de moi est l'ombre de la flèche qui s'est fichée dans la cible."*³⁵ (p.31)

Il n'y a donc pas de confiance mais création qui s'accompagne aussi d'une grande solitude³⁶, d'un refus de définition:

*"Je suis derrière ce qui est derrière la pensée. Inutile de vouloir me classifier: je me dérobe simplement, sans laisser faire, le genre ne me saisit plus. Je suis dans un état tout à fait nouveau et vrai, curieux de soi même, si attirant et personnel que je ne peux le peindre ni l'écrire."*³⁷ (p.21)

L'"état" ici évoqué par la narratrice de **Água Viva** n'est autre que celui de l'écriture à sa naissance, en toute liberté, capable de traverser l'ordre symbolique pour faire émerger un autre ordre, celui de la Voix qui s'affirme comme chant d'avant la Loi, dans la mobilité d'une langue qui s'élève contre tout cloisonnement ou fixation, dans un procès qui se trouve du côté de la "négativité"³⁸. On peut considérer, avec Irma Garcia, que la naissance de l'écriture féminine se trouve, en effet, du côté de la négativité³⁹, mais il est important de préciser que cette négativité n'est jamais négation; il faut la situer plutôt, comme le fait Julia Kristeva, du côté du "liquéfiant, le dissolvant, qui ne détruit pas, mais relance de nouvelles organisations"⁴⁰. Par ailleurs, le "travail du négatif" ne peut produire qu'un "sujet en procès; en d'autres termes, le sujet qui se constitue selon la loi de cette négativité, donc selon la loi d'une réalité objective, ne peut être qu'un sujet traversé par cette négativité; ouvert sur et par l'objectivité même, mobile, non-assujetti, libre."⁴¹

Cette écriture qui se regarde écrire, fragmentaire et attentive à l'instant,

offre de multiples motifs qui se juxtaposent les uns aux autres dans le but de faire parler le silence ou de capter l'ordre secret de la nature. Nous trouvons ainsi une relation constante établie entre la peinture, la musique et l'écriture, mais aussi une accumulation de détails concernant les fleurs ou les bêtes, considérées comme une manifestation du "temps qui ne se compte pas" (p.123). La référence au monde animal est d'ailleurs très fréquente dans l'oeuvre de Clarice Lispector, à tel point que Benedito Nunes a pu affirmer que les bêtes constituent, chez elle, "une symbologie de l'Être"⁴².

Dans ce mouvement réflexif qui se traduit par une "fête de mots"(p.51), l'écriture devient un acte de lucidité par lequel la femme parvient à s'affranchir. Nous atteignons le coeur de cette pratique textuelle lorsque la narratrice affirme:

"je suis seule, moi et ma liberté"⁴³ (p.50)

Le processus qui conduit de la naissance au sentiment de liberté atteint sa phase finale dans la sensualité:

"Tout ceci que j'écris est aussi chaud qu'un oeuf chaud que l'on fait passer vite d'une main à l'autre..."⁴⁴(p.223)

et aboutit à l'idée de l'infini de l'écriture, contenue dans la dernière phrase du livre:

"Ce que je t'écris continue et je suis ensorcelée"⁴⁵(p.259)

Dans cette **forme inachevée** on reconnaît bien l'une des caractéristiques de l'écriture produite par les femmes, présentée par Hélène Cixous en ces termes: "Un corps textuel féminin se reconnaît au fait que c'est toujours sans fin (f-i-n): c'est sans bout, ça ne se termine pas, c'est d'ailleurs ça qui rend le texte féminin difficile à lire, très souvent."⁴⁶

Sur cette écriture déliée, infinie, "ensorcelée", viennent se greffer toutes sortes de corrélations que la narratrice laisse circuler en totale liberté, dessinant ainsi une série de lignes de fuite où la notion de temps se cristallise. La captation de l'instant fugitif qui occupe toute l'élaboration de **Água Viva**⁴⁷, sollicite l'attention du lecteur, accapare le temps de sa lecture et se réduit à une seule pulsation, à un rythme incantatoire, condensé dans ces instants partagés qui multiplient les ouvertures et ouvrent d'immenses possibilités. Par ce biais, le temps est fragmenté, morcelé en instants, perçu de manière tout intérieure, comme un présent gonflé, coupé de l'avenir, d'un improbable futur. La narratrice a conscience qu'elle doit capter ce moment qui illumine sa vie. L'instant cerne les mots, les comble et les alourdit dans des glissements progressifs où seul le présent permet de trouver des sens cachés, aidant ainsi à dénicher des domaines et des sens inexplorés.

Ce que nous livre Clarice Lispector dans **Água Viva**, c'est la naissance de

la langue souterraine, de la parole intérieure, du chant mineur: rien à voir avec une autobiographie conventionnelle. En effet, la voix lyrique de la narratrice n'épouse pas une catégorie de la subjectivité qui ferait taire le tremblement de l'ailleurs. Il s'agit de tout autre chose: elle s'organise à partir d'une désorganisation fondamentale et nécessaire:

*"Avant de m'organiser, je dois me désorganiser intérieurement.
Pour expérimenter le premier et passager stade primaire de liberté.
De la liberté d'errer, tomber et me lever."⁴⁸ (p.179)*

Cette expérience interdit tout surgissement d'un sujet solidifié, représentant l'unité du moi, l'image du pouvoir, susceptible de cacher le grouillement, l'archaïque. Elle impose plutôt la présence d'un sujet poreux, spongieux, en train de se constituer à travers l'explosion incessante de l'écriture. C'est ainsi que le sujet "en position assumptive thématise sa quête d'identité, son moi et son intériorité tout comme son inconscient. La subjectivité dans le texte n'est pas la subjectivité du texte. Elle se fonde sur des configurations modales où des ensembles dynamiques du vouloir, du pouvoir et du savoir se constituent en formes de sujet qu'on pourrait définir comme sujet de désir, de manque, d'illusions, de méditation, de combat ou de jouissance."⁴⁹

Le processus de l'élaboration textuelle de **Água Viva** met le lecteur en présence d'une stratégie d'autoreprésentation qui, née du questionnement direct du langage, se construit en dehors de la référence, à la manière d'un *rhizome* fait de "plateaux", désignant "une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure"⁵⁰. Ainsi, l'écriture est appelée à tisser des réseaux de signifiante, régis par des principes de connexion et d'hétérogénéité, jouant sur la multiplicité et la rupture, constituant de nombreuses lignes de fuite ou de déterritorialisation qui indiquent des directions toujours mouvantes.

Clarice Lispector cherche à surprendre la pensée en train de se constituer au coeur de l'instant, et sa parole se déploie dans un espace qui permet au langage de faire sens. Ainsi, ce que Hélène Cixous appelle la "puissance Clarice, son espace animé, plein de fraîcheurs, et de chaleurs, suppose des femmes, nous suppose vivantes, primitives, complètes, avant toute traduction"⁵¹. Son écriture "rhizomatique" est en rapport avec une manière de vivre, de regarder, de découvrir, de "toucher le mystère, délicatement, avec le bout des mots"⁵², dans un état qui "est celui de jardin où coule de l'eau" ("Meu estado é o de jardim com água correndo"). N'est-ce pas cela l'écriture par excellence?

*Maria Graciete BESSE
Université de Bordeaux*

NOTES

1. Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, **Capitalisme et Schizophrénie - Mille Plateaux**, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p.31.

2. Selon Deleuze et Guattari: "un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes", in **op. cit.**, pp.11-16.

3. Cf. Clarice Lispector, *La Passion selon G.H.*, Paris, Ed. des Femmes, 1978, p. 19.

4. Pour une approche détaillée de l'itinéraire de Clarice Lispector, consulter Nádia BATTELA GOTLIB, **Clarice, uma vida que se conta**, 2^a ed., S.Paulo, Ed. Atica, 1995.

5. Pour Otto LARA RESENDE: "Clarice é uma aventura espiritual. Ninguém passa por ela impune.", cité par Nádia BATTELLA GOTLIB, **op.cit.**, p.53.

6. A partir de l'oeuvre de Clarice Lispector, nous pourrions évidemment interroger la question de la différence sexuelle, point de départ pour l'affirmation ontologique ou psychologique d'une philosophie du féminin, abondamment nourrie par la pensée d'Hélène Cixous ou de Luce Irigaray. Nous constaterions alors que l'écriture de Clarice Lispector affirme une "différence", tout en échappant aux limites du "genre" réduit à l'opposition binaire du biologique et du social. Voir à ce propos Geneviève Fraisse, **La Différence des Sexes**, Paris, PUF, 1996.

7. Nous citerons d'après **Água Viva** (éd.bilingue), Paris, Editions des Femmes, 1981.

8. "É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. (...) Porque ninguém me prende mais"

9. "É que agora sinto necessidade de palavras - e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão."

10. Cf. Hélène CIXOUS, **op.cit.**, p.118.

11. Nadia SETTI a déjà attiré l'attention sur une exigence de Clarice Lispector, consistant à "cueillir les mots à leur naissance du corps, de l'instant vécu", in "Origines de l'écriture", **Lectures de la Différence Sexuelle**, Paris, Ed. des Femmes, 1994, p.233.

12. "A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz."

13. "O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão".

14. "Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é só um clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira."

15. Maurice BLANCHOT, "La Pensée du Dehors", in **Critique**, n° 229, 1966, p.546.

16. Le Lecteur Modèle est défini par Umberto ECO comme "un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel", in **Lector in Fabula**, Paris, Ed.Grasset, 1985, p.80.

17. Voir à ce propos Mikhaïl BAKHTINE, **Esthétique et Théorie du Roman**, Paris, Ed.Gallimard, 1987, p.102.

18. Cf. Christine PLANTÉ: "La correspondance, jusqu'au milieu du XIXe siècle, est donnée comme le mode d'expression féminin par excellence", in **La Petite Soeur de Balzac**, Paris, Ed.du Seuil, 1989, p.234.

19. "venho do inferno do amor mas agora estou livre de ti. Venho de longe - de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre."

20. "Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra"

21. Selon Françoise COLLIN, "Le premier caractère attribué à la langue dite masculine est son caractère opératoire. Langue de sujet qui constitue le monde et le fait fonctionner. Langue de maîtrise et d'appropriation", in "Polyglo(u)ssons", **Le Langage des Femmes**, Bruxelles, ed.Complexe, 1992, p.20.

22. Cf. Marina YAGUELLO, **Les mots et les femmes**, Paris, Payot, 1978, p.64.

23 Cf.Claudine HERRMANN, **Les voleuses de langue**, Paris, ed.des Femmes, 1976.

24. Michèlle COQUILLAT a bien démontré les effets de cette organisation imaginaire, en insistant, par exemple, sur la nature de la Muse romantique qui, en réalité ne correspond pas à une femme: elle "est, en fait, la passivité du poète, l'aspect féminin de son hermaphrodisme, qui peut être fécondé par la puissance phallique de son imagination", in **La Poétique du Mâle**, Gallimard, Paris, 1982, p.161.

25. "Quero a seguinte palavra: esplendidez, esplendidez é a fruta na sua suculência, fruta sem tristeza. Quero lonjuras. Minha selvagem intuição de mim mesma."

26. "Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é"

27. "Escrevo-te toda inteira (...). É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma"

28. "O que te escrevo não vem de manso, subindo aos poucos até um auge para depois ir morrendo de manso. Não: o que te escrevo é de fogo como olhos em brasa"

29. Irma GARCIA, **Promenade Femmilière**, I, Paris, Ed.des Femmes, 1981, p.115.

30. "Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É."

31. Cf. Chantal CHAWAF, **Le Corps et le Verbe - la langue en sens inverse**, Paris, Presses de la Renaissance, 1992, p.115.

32. "estado de contato com a energia circundante"

33. "Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço"

34. Cf.Béatrice DIDIER, **L'écriture-femme**, Paris, PUF, 1981, pp.34-35.

35. "Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. (...) O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo"

36. Cette solitude constitue, selon Nathalie HEINICH, "une condition quasi normale de la femme moderne, la presque inévitable conséquence de sa liberté: non liée, elle ne peut être que non accompagnée en même temps que non entravée", in **Etats de Femme - l'identité féminine dans la fiction occidentale**, Paris, Ed.Gallimard, 1996, p.318.

37. "Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo"

38. Ce concept a été défini par Hegel comme le second moment de la dialectique. Distingué du néant, aussi bien que la négation, la négativité représente le contraire dynamique de l'identité absolue. Selon Hegel: "Le négatif représente donc toute l'opposition qui, en tant qu'opposition, repose sur elle-même; il est la différence absolue, sans aucun rapport avec autre chose; en tant qu'opposition, il est exclusif d'identité et, par conséquent, de lui-même; car, en tant que rapport à soi, il se définit comme étant cette identité même qu'il exclut." in, *Science de la Logique*, Paris, Aubier, 1947, II, p.58.

39. Pour Irma GARCIA: "Du côté de la négativité, éclatent alors le langage énigmatique des sorcières, le langage insensé des hystériques, le langage incontrôlé des folles.", in **op.cit.**, I, p.51.

40. Julia KRISTEVA, **La Révolution du Langage Poétique**, Paris, Ed.du Seuil, 1974, p.102.

41. Julia KRISTEVA, "Le sujet en procès", **Tel Quel**, n°52, 1972, p.17.

42. "Os bichos constituem, na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do Ser." selon Benedito NUNES, "O mundo imaginário de Clarice Lispector", in **O Dorso do Tigre**, S.Paulo, Ed.Perspectiva, 1969, p.125.

43. "sou sozinha, eu e minha liberdade"

44. "Isto tudo que estou escrevendo é tão quente como um ovo quente que a gente passa depressa de uma mão para a outra ..."

45. "O que te escrevo continua e estou enfeitada"

46. Cf. Hélène CIXOUS, "Le Sexe ou la Tête", in **Le Langage des Femmes**, Bruxelles, ed.Complexe, 1992, p.90.

47. Le besoin de capturer l'instant se trouve au centre de **toute** l'oeuvre de Clarice Lispector. Selon Nicolino NOVELLO: "A criação de Clarice Lispector não existiria sem a grande preocupação da escritora em capturar - e até mesmo definir- a essência do instante", in **O Ato Criador de Clarice Lispector**, Rio de Janeiro, Ed.Presença, 1987, p.15.

48. "Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me."

49. Cf. Wladimir KRYSINSKI, "Subjectum comparationis": les incidences du sujet dans le discours", in **Théorie Littéraire**, Paris, PUF, 1989, p.248.

50. Cf.G.DELEUZE et F.GUATTARI, **op.cit.**, p.32.

51. Hélène CIXOUS, **L'Heure de Clarice Lispector**, p.47.

52. **Ibid.**, p.119.

“DANS CE PAYS BRULE DE SOUDAIN FROID”. SUR *DORMITION DE LA NEIGE* DE SALAH STETIE

A la mémoire de Makram Tuéni

Publié en 1993, *Dormition de la neige*¹ est centré sur la confrontation dramatique - biographique, onirique ou simplement imaginaire - du poète à la Mort. Le titre même évoque, avec *Dormition*, l'approche apocalyptique d'un sacré. Captation et détournement d'un terme appartenant au lexique de la religion chrétienne, qui vient s'inscrire dans la sémantique personnelle de l'auteur, comme *dévotion* chez Rimbaud ou chez Bonnefoy.

Le *Trésor de la Langue Française* offre comme définition de *dormition*: “mort de la Vierge Marie, considérée comme un court moment qui précéda son Assomption”. Il cite un **exemple** repris à Huysmans: “La Vierge ne mourut, ni de vieillesse, ni de maladie; elle fut emportée par la **véhémence du pur** amour; et son visage fut si calme, si rayonnant, si heureux, qu'on appela son trépas *dormition*”. En fait, le mot latin *dormitio* signifie “faculté de dormir, sommeil”. Chez Stétié, il s'agit de la dormition de la neige, élément chargé d'un symbolisme abyssal, qui ouvre ici sur un paysage métaphysique de délivrance.

1. DE NEIGE ET DE VENT

Dès les premiers vers sont tracées les limites d'un pays aux confins de l'invisible, hanté de vent et de nuit, dont la “stèle” liminaire (I, 1) marque le Seuil. Ce “pays brûlé de soudain froid” (I, 6) est parcouru de souffles glacés, qui font irruption par le grand sas communiquant de l'Au-delà. Le galop du cheval matérialise en quelque sorte l'impétuosité de ce vent:

*Lui-même et son cheval devenus frères
Buvant tous deux le même lait du vent (I, 17-18).*

Le cheval est un guide magique, qui entraîne son cavalier vers l'Au-delà. En tant qu'animal psychopompe², le cheval est en relation avec les ténèbres de la Nuit et de la Mort. Toutefois, il deviendra - à partir de la deuxième section du poème - le cheval ouranien, diurne et brillant, que Stétié associe à la flamme:

*Mais l'absolu l'absolu de la neige
Est une flamme au cheval attachée (II, I-Z) .*

Deuxième terme du titre, la Neige est l'image-symbole du poème, qui engendre deux types de parcours sémantiques et d'isotopies textuelles. L'un évoque le linceul et vient ainsi redoubler le sens transmis par tous les termes du premier vers. “Stèle dormante ombrée de neige”: *stèle* se réfère au tombeau,

dormante au sommeil et à son double la Mort, *ombrée* contient *ombre* et ses connotations nocturnes et fantômales. Par ailleurs, *dormante* reprend en écho *dormition*. Ce adjectif verbal - utilisé fréquemment dans l'expression "eaux dormantes" - appartient à un champ thématique plus vaste propre à Stétié, dont on connaît la réflexion sur les *Sept Dormants* d'Ephèse.

L'autre réseau sémantique relié à *neige* renvoie à I a thématique de la pureté, développée à partir de la quatrième strophe, où apparaît le verbe *purifier* (I, 25). La pureté coïncide avec la nudité (I, 2Z, 24). Présent dans toute l'oeuvre, comme en témoigne le titre du recueil *De l'autre côté brûlé du très pur*, le thème de la pureté est particulièrement accentué dans la deuxième section traversée par de spectrales essences. Ce sont celles du désert de neige, qui indique toujours une ascèse morale, une transcendance religieuse et surtout une "radicale apocalypse qui dialectalise et fulmine le terrestre"³:

Plus pur cheval que tout cheval de terre (II, 3)
[...] le plus pur
De l'arbre sera figuré dans l'esprit (II, 11-12).

C'est au faite de cette dématérialisation que brille l'étoile: "Le symbole de la neige c'est l'étoile où viennent confluer le silence, la géométrie hexagonale, la lumière, la pureté, l'apocalypse, la brûlure, la fulgurance"⁴. Pour Durand, l'étoile est l'anti-terre par excellence. Comme les cristaux de neige, l'étoile annonce alors la transfiguration du terrestre et le retour au pays en amont de la mémoire:

Comme une étoile égarée par les fleuves
D'une autre terre ancienne où ceux qui vont
Outre le blé seront criblés de pierres (III, 32-34).

Cette "autre terre ancienne", qui - au niveau du mythe correspond à l'emplacement de l'Eden arrosé par les fleuves et, au niveau historique, au Proche-Orient antique où la lapidation était en vigueur «seront criblés de pierres» indique le pays "natal" où le Moi, sentant sa fin approcher, désire revenir. Toute la strophe *semble* se référer à un nouvel enfantement, point d'aboutissement d'une longue quête du Maternel. Dès le Seuil du Pays de la Mort s'était dressée la figure maternelle:

Et sa mère à genoux le purifie (I, 25).

La Mère était annoncée par l'image du lait du vent" (I, 18) et le portrait de la «si pauvre femme établie dans le songe» (I, 20) à qui elle est sans doute assimilée. Notons encore que la Neige s'inscrit, par sa blancheur lumineuse, dans un réseau thématique associant les nébuleuses étoilées et la Voie lactée

que rappelle l'expression «lait [...] qui est d'astre perdu» (I, 19). «Qui dit étoile dit luminescence, et à travers la clarté de l'étoile joue dans notre inconscient - remarque Durand- la blancheur de la voie lactée. La neige participe à toute pensée galaxique»⁵.

2. LA FEMME, LA NEIGE ET LE SANG

Face à la Mort, le Moi se scinde en un Moi acteur et en un Moi témoin. Le poème se théâtralise (comme le soulignent les expressions «théâtre d'ombre» III, 4) et «théâtre osseux» (III, 8) et le Moi acteurs'énonce à la troisième personne. Moi profond qui «rejoint - affirme M. Guiomar - le monde antérieur aux conceptions du moi coutumier, c'est-à-dire le monde de l'enfance»⁶.

Paradoxalement, sur le Seuil de la Mort, le Moi se tourne non vers le présent le plus immédiat, qui a été son univers jusque là, mais vers le passé le plus lointain, où n'avaient pas encore été érigés les gardes-fous de la socialité et les conceptions utilitaires de la vie. Le sein de la Mère représente alors l'asile le plus sûr qui consent au Moi profond de retrouver la pureté première.

Dans cette perspective, la présence du Sang - dont le rouge-gorge du vers 21 (III) est un dernier avatar - possède une valeur d'intersigne: Neige et Sang paraissent s'attirer invinciblement. La scène où Perceval, dans le roman de Chrétien de Troyes, découvre trois gouttes de sang, laissées sur la neige par une oie sauvage blessée, a sans doute le statut de modèle pour toute une série d'oeuvres littéraires fondées sur cet archétype. Guiomar postule même «l'équivalence de la Neige et du Sang, sur le Seuil de l'«Au-delà»⁷.

Ne devant pas être appréhendée comme l'écoulement et la perte de la lymphe vitale, comme le meurtre de l'homme par l'univers, l'irruption du Sang indiquerait doublement un sursaut de vitalité face à la Mort. Le Sang peut d'abord posséder une forte valence érotique et instaurer une homologie entre le corps à corps de l'amour et celui de l'agonie, bien connue des peintres et des écrivains de la volupté. La femme est alors l'Amante et son Sang, le sang menstruel:

*De la plus nue avec ses étamines
Assise vive et ses linges de sang (I, 32-33) .*

A la limite, le poème aboutit à une érotisation de la Mort, qui se pare des séductions suprêmes. Quelle est en effet cette «plus sombre fille» (I, 31)? Ne serait-ce pas, nouvelle Eve tentatrice, la l«mort/ Méditative et qui lui tend un fruit» (I, 36-37)?

Mais plus essentiellement, le Sang - sur le Seuil de l'«Au-delà» - évoque celui de l'enfantement, ce que confirment de nombreux indices du poème, en particulier la constellation thématique de la mère, du lait et du ventre ainsi que le titre même

de *Dormition*, renvoyant - en ce qui concerne l'isotopie religieuse - à la Mère de Jésus et à la maternité divine. L'apparition du Sang devient «la défense profonde contre une Peur essentielle, une sorte d'homéopathie', remplaçant par le sang du sein maternel, celui qui menace, transformant ainsi en monde de la sécurité le monde effrayant du vide abordé»⁸.

L'image de l'accouchement apparaît nettement, comme nous l'avons déjà souligné, dans les vers suivants:

*Sortie de l'eau comme une épaule brille
Avec la femme avec son ventre fille
Sa chair blessée éblouissant l'esprit
(III, 29-31)*

Surtout, le vers conclusif de cette strophe - "Pour que les hommes de sang deviennent songe" (III, 41) - évoque une maternité spirituelle de la Mort. Afin d'exorciser l'angoisse du Rien, l'homme de désir assimile la Mort à une renaissance. «Et de même que par le sang l'enfant d'informe devient être humain - écrit Guimar - ainsi par ce sang, inconsciemment admis comme celui de la mère, l'homme accéderait non pas au néant, mais à une vie nouvelle, à une nouvelle naissance»⁹. Stétié retrouve ici, comme l'indique par ailleurs l'allusion à l'autre terre ancienne" (III, 33), le grand schème dramatique des mythologies paléorientales fondées sur les cycles éternels des naissances, morts, renaissances et sur la valorisation de la Femme comme Grande Déesse et Terre-Mère.

"La condition humaine, pour la première fois, et par l'homme du néolithique - affirme M. Eliade - a été comparée à la vie d'une fleur, d'une plante. Le chasseur primitif se sentait magiquement attaché à l'animal; maintenant, l'homme est mystiquement solidarisé à la plante"¹⁰. Mystique agraire archaïque qui intègre désormais l'homme, en particulier pour les grandes religions révélées, au devenir cosmique et rend moins tragique son destin et sa finitude.

Icône par excellence du végétal, l'Arbre, qui apparaît à partir de la deuxième section, devient semence dans l'invisible. Par son symbolisme vertical et aérien, il préfigure aussi l'Ascension qui suit la Dormition. L'arbre, reconnaît Durand, est "l'emblème d'un définitif triomphe de la fleur et du fruit, d'un retour par-delà les épreuves temporelles et les drames du destin, à la verticale transcendance»

*De l'arbre sera figuré dans l'esprit
Et recouvert nuitamment par les nuages
De fleurs avec leurs fruits qui sont ensemble
Un peu d'éternité devenue jour (II, 12-15).*

3. DE LA DORMITION A LA RESURRECTION

L'assimilation de l'agonie à une nouvelle naissance ouvre le poème sur un Au-delà de la Mort. A la fin triomphe la lumière apocalyptique, où la reprise conclusive des derniers vers de la première section confirme définitivement la révélation d'une Résurrection finale:

*Comme un millier soudain d'immenses lyres
La flamme avec la flamme avec la pluie (IV, 10-11).*

La froideur de la Neige se confond avec "la fonction lustrale du feu et de la chaleur"¹². *Coincidentia oppositorum* qu'exhibait déjà le deuxième vers: "brûlé de soudain froid". Structurant l'ensemble du texte, un vaste champ sémantique qui associe le feu, la flamme, l'incendie et la cendre le relie souterrainement, nous semble-t-il, à la thématique du Phénix, un des versants de l'éternel retour et de ses transmutations. "Transformation pour l'homme signifie renaissance. Mais la clarté du Phénix nécessite la cendre, nécessite la mort. La neige va joindre ici le grand mythe cyclique de l'hiver"¹³:

*Pour que la terre vienne après la neige
Et qu'elle brilleensemencée d'un feu (III, 19-20).*

C'est ici qu'apparaît dans toute son évidence le sens ultime qu'appelait le titre *Dormition de la neige*. Comme la Mère du Christ, la Neige sort de son sommeil et est promesse de Résurrection. Elle a d'abord été Etoile, Flamme et "absolu" (II, I) ou "idée" (IV, I) de la Neige, mais aussi Femme, Fille et Mère. Son réveil libère l'homme - et la nature avec lui - de l'emprise de la Mort.

Dans sa méditation sur une icône byzantine, Y. Bonnefoy nous livre le sens secret de cette apothéose:

Le Christ de Sopocani est le fils mémorieux de la Dormition qui revient par amour vers la condition mortelle. Devant lui est allongée la dépouille de la vieille femme grande et noire, le réel qui semble voué à l'achèvement, à la mort. Mais l'ayant aimé, il le transfigure, il élève en ses mains l'enfant nouveau-né de son indomptable attention. En vérité, il est notre plus intime avenir, ce que nous pourrions être si nous savons décider que la mort n'est pas, si nous savons voir et aimer¹⁴.

Si *Dormition de la neige* de Stétié présente un paysage de la mort similaire, par bien des côtés, à celui de **Du mouvement et de l'immobilité de Douve** de Bonnefoy, c'est toutefois pour le transcender par une vision rédemptrice. La spécificité stétienne se révèle avec plus d'évidence encore lorsqu'on compare **Dormition de La neige** avec le poème *Heimkehr* (Retour) de Paul Celan.

Appartenant au recueil *Sprachgitter* (Grille de parole), *Heimkehr*^F révèle une autre "dormition de la neige":

*Chute de neige, de plus en plus dense,
couleur colombe, comme hier,
chute de neige, comme si tu dormais toujours (1-3).*

Ici aussi un étrange "rapatriement" a lieu. Pour Stétié, le rapatriement s'effectue dans le Vrai Pays, celui de l'enfance, où le Moi coïncide avec son intériorité la plus profonde: "Elle est dormante et seulement elle est / Rapatriée en ce pays de neige" (II, 39-40). Au contraire, chez Celan, on assiste à une irréductible rupture entre hier et aujourd'hui, entre là-bas et ici, entre le passé de l'enfance roumaine irrémédiablement perdu et le présent d'exil et de solitude:

*Sur chacune, rapatrié dans son aujourd'hui,
un Je échappé dans le mutisme (12-14).*

Aucune lumière ne vient illuminer le poème pour l'ouvrir sur un futur transfiguré. Même si l'auteur allemand perçoit la fracture entre le Moi quotidien et le Moi profond, entre le Moi superficiel et celui de la mémoire, il n'arrive pas à combler la distance qui les sépare et à les réunir pour vaincre l'oubli et la Mort. Le paysage célanien reste un paysage de néant et d'absence. Vision tragique à laquelle répondra l'inquiétant suicide de l'écrivain.

Que la "dormition de la neige" soit chez Stétié le prélude à un réveil et à une nouvelle naissance, toutes les images d'enfantement le confirment, en particulier l'ultime: «Et son visage est l'enfant de la neige" (III, 44). A la fin du poème, la Neige disparaît dans sa propre assomption. Elle fait retour à son essence, elle fait "retour à la demeure de l'être" ¹⁶:

*Et quelle neige? Ici, dans la maison
Il n'y a plus que l'idée de la neige (IV, 1-2).*

4. DORMITION DU POEME

Bonnefoy considère la *dormition* comme la métaphore de toute poésie moderne: "Jamais archétype divin n'a été si semblable au plus haut moment de l'ambition subjective, si aisément intériorisable par celui qui s'essaye à la condition de poète, et si proche dans sa nature de la poésie d'aujourd'hui"¹⁷. La poésie, comme le Christ, réveille le réel endormi, le sort de sa dérélition et le transfigure. Pour Stétié, c'est plutôt l'expérience poétique elle-même qui est assimilée à une *dormition*, parallélisme développé dans *Les Sept Dormants au péril de la poésie*. Cet ouvrage, qui offre en quelque sorte le versant théorique de cette thématique, comporte des analogies troublantes avec le poème pris en examen, en particulier en ce qui concerne les termes *dormant/dormition* et *neige*,

ce dernier vocable clôturant l'essai ("Fidèle aux Sept Dormants, dans la nuit noire où tous nous nous débattons, je souhaite à chacun ce coeur de neige")¹⁸. L'auteur y étudie les divers symboles que rassemble la légende des Sept Dormants

*dont l'histoire archétypale remonte si loin qu'elle se perd dans la nuit des temps où luit le thème majeur de la recherche de la Source de Vie ou de la Fontaine de Jouvence tel qu'il figure dans la **Légende de Gilgamesh**, ou dans le texte assyrien de la **Sagesse d'Ahikar** (p. 13).*

Stétié s'arrête sur le motif du sommeil dans la caverne qu'il compare à la gestation de l'oeuvre dans la "nuit sacrificielle" (p. 50) qui est aussi appelée - selon le mystique 'Awni - "Nuit de l'Onction" (p. 16) et qui peut être assimilée à la *nigredo* alchimique. Le poétique y est associé au sommeil, au rêve et à la voyance:

Quant à l'opération même de la genèse poétique, on dirait qu'elle a lieu presque en dehors du poète, dans une sorte de nuit intérieure où les contradictions se résolvent d'elles-mêmes, l'on ne saurait dire comment, pour donner naissance, au-delà des mots, de leur syntaxe et de leur structure, à quelque aspect nouveau, inédit, de la langue et de l'homme, que nous appelons, faute de mieux, au sortir de la Caverne, le poème (p. 39).

S'éloignant du sens chrétien attribué à *dormition*, Stétié met en lumière l'interprétation islamique de la légende des Sept Dormants, qui transforme la caverne en *barque* (la flotte ottomane se mettra par ailleurs sous leur protection), la mer devenant le *mare tenebrarum* de l'inconscient et le voyage visionnaire la longue quête du poème. "Dormeur éveillé" (p. 39), le poète ramène de l'invisible de fulgurantes images. C'est dans cette optique que l'auteur a pu considérer Rimbaud comme le "huitième dormant"¹⁹.

Stétié attribue une résonance cosmique à cette légende lorsqu'il rappelle - à la suite de Massignon - que les calligraphies arabes dédiées aux Sept Dormants représentent le navire Argo, constellation qui projette ainsi le thème sur la voûte céleste. Enfin, il retrouve la signification eschatologique du récit mystique, annonçant que le sommeil de la mort sera vaincu, pour le transposer sur le plan poétique:

réveil, dans le matin retrouvé de l'innocence qui est l'ultime victoire du poème après sa longue hibernation dans le repliement spirituel (p. 20).

Gisèle VANHESE
Université de Trieste

NOTES

1. S. STETIE, *Dormition de la neige*, "La Nouvelle Revue Française", n° 485, juin 1993. Les citations seront désormais directement suivies de la section et du vers.
2. Consulter J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont/Jupiter, 1987, p. 225.
3. G. DURAND, *Psychanalyse de la neige*, "Mercure de France, août 1953, p. 624.
4. G. DURAND, *op. cit.*, p. 635.
5. *Ibidem.*
6. M. GUIOMAR, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, J. Corti, 1993, p. 319.
7. M. GUIOMAR, *op. cit.*, p. 488.
8. M. GUIOMAR, *op. cit.*, p. 599.
9. *Ibidem.*
10. M. ELIADE, *L'épreuve du labyrinthe*, Paris, P. Belfond, 1988, p. 72.
11. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 369.
12. G. DURAND, *Psychanalyse..., op. cit.*, p. 630.
13. G. DURAND, *op. cit.*, p. 627.
14. Y. BONNEFOY, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 176.
15. P. CELAN, *Grille de parole*, traduit de l'allemand par M. Broda, Paris, C. Bourgeois éd., 1991, p. 23.
16. Y. BONNEFOY, *op. cit.*, p. 177.
17. Y. BONNEFOY, *op. cit.*, pp. 176-177.
- 18 S . STETIE, *Les Sept Dormants au péril de la poésie*, Leuven, "Cahiers de Louvain", n° 1, 1991, p. 53. Les citations seront désormais suivies directement de la page.
- 19 S . STETIE, *Rimbaud, le huitième Dormant*, Paris, Fata Morgana, 1993 .

La mise en procès du roman dans *Jacques Le Fataliste*

Le roman ne jouissait pas d'une bonne réputation à l'époque de Diderot. L'absence d'une poétique propre — malgré un ensemble implicite de conventions imposées peu à peu par la pratique — déchaînait la critique contre lui. Les romanciers au XVIII^e siècle refusaient que leurs oeuvres fussent appelées "romans". Pour que le lecteur pût croire aux fictions romanesques on les présentait comme des "histoires vraies", des "mémoires" ou encore des "lettres authentiques". Le récit romanesque était comme un enfant illégitime dont on ne voulait pas assumer la paternité, d'où la fiction de manuscrits retrouvés ou de l'auteur qui voulait passer pour simple l'éditeur d'un document recueilli par hasard, sous une dalle, dans un grenier, etc. On serait presque tenté de dire comme Jean Rousset que le romancier "a mauvaise conscience au XVIII^e siècle, le roman prétend toujours ne pas être un roman"(1).

Son côté merveilleux, invraisemblable, sa longueur jugée insupportable, ses situations trop rares, ses insipides récits de voyages et d'amour, en un mot son côté romanesque et frivole ne plaidait pas en sa faveur. La crédibilité du récit était souvent tournée en dérision. Les formules toute faites prêtaient le flanc à la parodie. Diderot a eu très tôt une conscience claire de la problématique romanesque et a poussé loin la réflexion sur l'esthétique et les conventions du genre. Jusqu'à la découverte de Richardson, il ne semble pas avoir eu une haute opinion des romans en général. Mais après avoir lu *Paméla*, *Clarisse Harlowe* et *Grandison* une ère nouvelle s'ouvre à lui. *L'Eloge de Richardson*, paru en 1762, semble, à cet égard, très révélateur. Il y étend la condamnation à tout ce qui est antérieur à cet auteur ou qui échappe à son influence:

"Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les moeurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans"(2).

Les romans de Richardson ont été pour lui une véritable révélation. Citons un autre passage:

"Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris; il ne vous transporte point dans des contrées éloignées; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages; il ne se renferme point dans des lieux clandestins de débauche; il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société; ses incidents sont dans les moeurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi; ce sont les mêmes objets qui les

émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse; il me montre le cours général des choses qui m'environnent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée et l'impression faible et passagère"⁽³⁾ .

Il a trouvé chez le romancier anglais une riche matière, faite essentiellement de vérité, de vertu, de pathétique mais aussi une technique nouvelle de l'illusion romanesque. La lecture de Richardson l'a amené à réfléchir sur la fiction et la réalité. Toutefois, Diderot ne cultivera jamais ce réalisme, à la manière de Balzac, qui prétend rendre compte du monde "tel qu'il est" où la réalité visible et tangible envahit le roman, où les objets, le cadre et les personnages sont amenés en pleine lumière, nommés, décrits, situés. La réalité, Diderot l'arrange à sa guise, lui fait subir les déformations nécessaires pour la transposer et l'adapter aux besoins de la fiction. La fiction devient alors une "illusion de la réalité", un mélange de réel et d'irréel que l'auteur peut diriger et changer continuellement. Diderot crée, détruit et reprend l'illusion à sa convenance. A cet égard, **Jacques le Fataliste** est un texte exemplaire. Le récit s'égaré d'épisodes en épisodes, de digressions en digressions, de dialogues en dialogues, puis, le sujet principal (les amours de Jacques) revient au premier plan mais comme par accident. Dans ce récit, aux surprenantes allures d'anti-roman, dans cette alternance d'ordre et d'apparente bric-à-brac, le narrateur diderotien en profite pour malmener le roman. Ainsi, à l'intérieur de son roman — c'est à peine un paradoxe — le narrateur (porte-parole de l'auteur), plein de loquacité, posera, par intervalles, les problèmes esthétiques relatifs à ce genre. On constate que cela se fait souvent sur un ton de parodie, lorsque le narrateur émet ses opinions personnelles, où met à plat de vieilles recettes romanesques, des procédés saugrenus, permutables et exportables de livre en livre qu'on a l'habitude de voir dans le roman traditionnel.

Cette mise en procès du roman n'est pas, à notre avis, inséparable de certains dispositifs narratifs, à l'oeuvre dans **Jacques Le Fataliste**, qui visent, eux-aussi, à la contestation du romanesque et dont l'interpénétration se révèle constante au long du livre. Mais, pour la commodité de cette étude, nous avons choisi de nous attarder plus particulièrement aux interpellations du narrateur, adressées à un narrataire, censé représenter le lecteur implicite. Disons que le préjugé antiromanesque a conduit Diderot à insister sur les problèmes des rapports entre le narrateur et le narrataire dans la construction du texte. Abandonnant souvent et d'une manière intempestive, la vision d'observateur objectif et imperturbable, qu'il se propose maintes fois d'ériger en critère, le narrateur diderotien prendra une attitude ironique, espiègle et moqueuse qui sape de l'intérieur la réalité de la fiction. La désinvolture du narrateur, concertée et consciente, permet ainsi de faire entrer le narrataire dans le jeu, interrompant, parfois à un moment particulièrement palpitant, le déroulement de l'intérêt romanesque.

L'absence de règles exposait le roman, comme on l'a déjà signalé, au mépris des doctes et des esthètes. Or, manifestement, Diderot dans *Jacques Le Fataliste* ne veut pas passer pour un romancier, malgré le caractère narratif de son entreprise:

"Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer"⁽⁴⁾.

Plus d'une fois, le narrateur trace un portrait peu flatteur du genre romanesque et de son côté mystificateur:

"Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques; et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore"⁽⁵⁾.

A l'en croire, la principale vertu des romans et des contes est d'endormir celui qui les lit ou les écoute. Cette vertu soporifique s'imposera au maître qui, au premier épisode des amours de Jacques, s'est endormi bien qu'ils soient racontés à petites doses:

"Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner: il faisait un temps lourd; son maître s'endormit"⁽⁶⁾.

Le narrateur s'en prend aux extravagances du récit et, plus particulièrement, aux invraisemblances thématiques, aux procédés dilatoires, hérités du roman baroque, mais qui constituent de véritables tentations pour tout romancier. Tout se passe comme si ce genre de fiction mettait en péril un certain idéal de composition raisonnable, fait de sobriété et d'équilibre, véritable garantie de vraisemblance du récit:

"Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes!"⁽⁷⁾.

C'est comme si Diderot tentait de définir un nouveau canon du roman, par opposition au roman baroque, le déchargeant des éléments nocifs qui tendaient à l'amplifier à l'infini: complication de l'intrigue, hasards extraordinaires, gratuité des lieux et des voyages, trajets aléatoires et capricants. La tentation est grande mais le narrateur semble se tenir à l'écart de ces facilités:

"Un autre que moi, lecteur, ne manquerait pas de garnir ces fourches de leur gibier et de ménager à Jacques une triste reconnaissance. Si je vous le disais, vous le croiriez peut-être, car il y a des hasards singuliers, mais la chose n'en serait pas plus vraie; ces fourches étaient vacantes"⁽⁸⁾.

Le narrateur diderotien se joue aussi du thème central de beaucoup de

romans: l'amour. Il est une recette infallible mais totalement dépourvue de "charme". L'amour est essentiellement de nature "livresque" et exportable de livre en livre. De toute évidence, il constitue un matériel propice au plagiat. Mais le passage vaut d'être cité en intégralement:

"Et puis, lecteur, toujours des contes d'amour; un, deux, trois, quatre autres contes d'amour que je vous ai faits; trois ou quatre autres contes d'amour qui vous reviennent encore: ce sont beaucoup de contes d'amour. Il est vrai d'un autre côté que, puisqu'on écrit pour vous, il faut ou se passer de votre applaudissement, ou vous servir à votre goût, et que vous l'avez bien décidé pour les contes d'amour. Toutes vos nouvelles en vers ou en prose sont des contes d'amour; presque tous vos poèmes, élégies, églogues, idylles, chansons, épîtres, comédies, tragédies, opéras, sont des contes d'amour. Presque toutes vos peintures et vos sculptures ne sont que des contes d'amour. Vous êtes aux contes d'amour pour toute nourriture depuis que vous existez, et vous ne vous en lassez point. L'on vous tient à ce régime et l'on vous y tiendra longtemps encore, hommes et femmes, grands et petits enfants, sans que vous vous en lassiez. En vérité, cela est merveilleux"⁽⁹⁾.

Par vagues, il multiplie ses points de vue sur le roman, souligne ses défauts, rejette l'arbitraire mais, en même temps, s'amuse de ses propres jeux, les poussant à l'extrême et fait miroiter aux yeux du lecteur des aventures et toutes sortes de détails passionnants. Toutefois, au moment de concrétiser ses belles promesses, il se détourne ou se tait, trompant l'attente du lecteur, ce qui est encore une manière de se démarquer des procédés artificiels de fabrication du récit, d'un certain type de roman, sorte de fourre-tout, qui accueille le tout venant.

Cette attitude de démystification va de pair avec le jeu amusé auquel le narrateur se livre avec son lecteur et qui apparaît déjà avec évidence dans les exemples présentés. Après chaque détour dans le monde du mensonge et de l'imaginaire, il lui fait reprendre conscience et le remet en contact avec la réalité.

Selon Gérard Genette, les facteurs qui concourent à l'illusion mimétique sont d'une part "la quantité de l'information narrative (récit plus développé, ou plus détaillé) et l'absence (ou présence minimale) de l'informateur, c'est-à-dire du narrateur"⁽¹⁰⁾. Un récit donnera l'illusion de reproduire la réalité à proportion qu'il nous "montre" plus de détails et qu'il nous fait oublier son énonciation. Or ici, souvent au moment le plus inattendu, le narrateur se fera fort de ne pas nous laisser oublier qu'il "parle", qu'il est là. Revendiquant un rôle de rapporteur objectif, il prétend s'effacer mais, au fond, il se garde bien de disparaître pour longtemps. Ainsi, il s'amuse à donner l'illusion qu'on a affaire à des personnages en chair et en os, dont on ne peut maîtriser les faits et gestes, alors qu'il prend un malin plaisir à les interrompre, à arrêter ou dévier le cours des événements, plaçant même son narrataire dans l'obligation de choisir entre plusieurs destins possibles de ses héros:

“Entre les différents gîtes possibles ou non possibles, dont je vous ai fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente”(11).

Ou, voici encore:

“Et les amours de Jacques? Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison. Je vois, lecteur, que cela vous fâche; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie, ou bien faites une visite à Mlle Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné; voyez Jacques, questionnez-le”(12).

Après avoir créé l'illusion, parfois au coeur même de l'illusion qu'il a forgée, le narrateur diderotien semble s'ingénier à la rompre. Il révèle la tromperie. Il sape et ridicularise cette illusion et, le plus souvent, accompagné d'un lecteur fictif à qui il prête un discours, des rôles, des points de vue. Lorsque le narrateur est en veine d'amabilité, l'interpellation peut, comme dans les exemples précédents, déboucher sur un appel à l'imagination de son destinataire, à son intelligence. Il met le lecteur au travail. Souvent, le ton est aimable et courtois dans les interpellations directes. L'entente et la complicité paraissent régner. Exemples:

“Vous voyez, lecteur, ...”(13).

“Vous concevez, lecteur ...”(14).

“Une autre chose, lecteur, que je voudrais bien que vous me disiez ...”(15).

“Lecteur, si je faisais ici une pause ...”(16).

“Mon cher lecteur, pardonnez-moi ...”(17).

Toutefois, le narrateur use cavalièrement de cet interlocuteur. Ainsi, il rechigne à expliquer ou prend de l'humeur et se pose en victime, spécialement quand le lecteur exige le récit qu'on lui excamote, notamment, l'histoire des amours de Jacques celle du poète Pondichéry ou encore celle de Gousse:

“Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli; dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques; ... je veux que vous me parliez de l'histoire de Gousse, j'en ai assez...”(18).

Sous le signe de l'impertinence et de la provocation le narrateur exaspère la patience de son lecteur par des atermoiements successifs où il dénonce son “savoir-faire” et au travers desquels le littéraire s'exhibe comme tel:

“Eh bien! lecteur, à quoi tient-il que je n'élève une violente querelle entre ces trois personnages? Que l'hôtesse ne soit prise par les épaules, et jetée hors de la chambre par Jacques; que Jacques ne soit pris par les épaules et chassé par son maître; (...) Rassurez-vous, je n'en ferai rien. L'hôtesse reprit donc:”(19).

Grâce à sa fantaisie, le lecteur sera maintenu en “suspens” sur des dizaines de pages et sa curiosité jamais satisfaite. Le narrateur refuse, tout simplement, de répondre:

—“Qu'est-ce que c'est que cette conversation de Piron et de l'abbé Vatri?— Allez la demander à l'éditeur de ses ouvrages, qui n'a pas osé l'écrire; mais qui ne se fera pas tirer l'oreille pour vous la dire”(20).

Dans tous les cas, le narrataire deviendra une cause presque permanente d'irritation quand il se met à apostropher le narrateur, quand il l'accable de questions: des "qui", des "où", des "quand", des "pourquoi", des "comment":

"Mais, qui était le maître du maître de Jacques? — Bon, est-ce qu'on manque de maître dans ce monde? (...) Mais parmi tant de maîtres du maître de Jacques, il fallait qu'il n'y eût pas un bon, car d'un jour à l'autre il en changeait. Il était homme. — Homme passionné comme vous, lecteur; homme curieux comme vous lecteur; homme questionneur comme vous lecteur; homme importun comme vous lecteur. — Et pourquoi questionnait-il? — Belle question! Il questionnait pour apprendre et pour redire comme vous, lecteur ..." (21).

Autrement dit: le lecteur est, tantôt une figure positive, dans la mesure où on lui fait assumer certaines incartades, tantôt il apparaît comme un importun et le narrateur prendra alors plaisir à le martyriser.

Mais si le narrateur tourne son narrataire en ridicule celui-ci, à son tour, en une attitude pour le moins désinvolte, se permet des remarques critiques sur la désorganisation du récit. Censeur, sans complaisance, il accusera **Jacques Le Fataliste** de n'être "qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre" (22). Un peu plus tôt, dans un souci de moralité, le narrataire l'avait déjà accusé de céder au vulgaire et au licencieux:

"Comment un homme de sens, qui a des moeurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité?" (23)

A l'affût de la moindre faiblesse, de la moindre invraisemblance, le lecteur malmène, ainsi, à son tour, le narrateur qui s'en plaint:

"Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli" (24).

Nul doute, si le narrateur a du pouvoir sur son lecteur, il lui en prête autant.

Ce qui devait être présence légère et discrète (car il est normal que le narrateur imprime à son récit un ton et un éclairage propres ou même qu'il prenne à témoin celui à qui il se confie) se convertit avec Diderot en une véritable invasion: le narrateur et le lecteur sortent des coulisses et s'installent sur la scène avec les acteurs.

Ceci dit, on perçoit l'enjeu sous-jacent d'une telle démarche: au delà des aspects que ce procédé partage avec le récit parodique (refus de maîtrise, discontinuité, digressions, stratégies déceptives et jeu avec le lecteur), on voit se profiler dans **Jacques le Fataliste** une conscience réflexive d'une rare acuité. Tant d'interruptions ne sont donc pas l'effet du hasard ou d'une négligence de la part du créateur. Cela semble, au contraire, répondre à un parti pris conscient de s'attaquer aux structures narratives, particulièrement à la "dispositio" régulière, mais aussi à l'acte narratif lui-même. Ceci dit, en dépit des dénégations de maîtrise, le récit se construit sur une opposition permanente entre l'exigence de continuité (le "fil" diégétique nécessaire à l'intérêt romanesque) et le plaisir du discontinu.

Il reste que la dimension rhapsodique de *Jacques le Fataliste* doit, à notre avis, être replacée dans une modernité littéraire car elle n'est pas sans rappeler la revendication d'une liberté consubstantielle à l'écriture romanesque. Liberté de l'auteur et désir évident de "mélange des genres" que, quelques années plus tard, le romantisme formulera et érigera en critère.

Maria do Nascimento Oliveira Carneiro
Université de Porto

NOTES

1. Jean Rousset - **Forme et signification**, Paris, José Corti, 1979, p. 75.
2. Diderot - **Oeuvres esthétiques**, éd. Paul Vernière, Paris, Garnier, 1965, p. 1060.
3. *Ibid.*
4. Diderot - **Jacques Le Fataliste**, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 37. Toutes nos citations renvoient à cette édition.
5. *Ibid.*, p. 61.
6. *Ibid.*, p. 26.
7. *Ibid.*, p. 27.
8. *Ibid.*, p.65.
9. *Ibid.*, p.206.
10. Gérard Genette - **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p.187.
11. Diderot - **Jacques Le Fataliste**, p. 47.
12. *Ibid.*, p.312.
13. *Ibid.*, p. 26.
14. *Ibid.*, p. 31.
15. *Ibid.*, p. 40.
16. *Ibid.*, p. 108.
17. *Ibid.*, p. 217.
18. *Ibid.*, p. 89.
19. *Ibid.*, p. 128.
20. *Ibid.*, p. 217/218.
21. *Ibid.*,
22. *Ibid.*, p. 248.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 85.

À distância de mais de meio século: Paris em Ramalho Ortigão e Abel Salazar

*A electricidade e o vapor tornaram toda a
redondeza do globo terrestre tão
compreensível como a circunferência
de uma tangerina que a gente
atravessa com um palito e mete na
algibeira ao acabar de jantar.*

Ramalho Ortigão

A narrativa de viagem floresce, extraordinariamente, em Portugal, em meados do século XIX, mercê de um acesso facilitado pelo progresso das comunicações, mercê ainda de uma cada vez maior necessidade de contacto cultural próximo, sentida pelo homem e literato oitocentistas, para quem viajar permite um enriquecimento intelectual indispensável. A experiência do estrangeiro através da viagem reflecte-se numa produção quase sempre cronística que a expansão do periodismo incentiva e que o suporte livresco acompanha ou pelo menos segue de perto¹. Assim, encontramos, ao longo do século, uma proliferação textual de título variegado, apontando no entanto para viagens em Espanha, em Itália, em Inglaterra ou, de um modo recorrente, - e atentemos na diferença - a Paris. De facto, no que respeita a um universo francês, não se diz, normalmente, que a viagem é a França, mas à capital, a qual se autonomiza em relação aos limites geográficos, funcionando como um espaço transnacional, pois suplanta de longe, simbolicamente, o espaço físico do país a que pertence.

Se após o advento do Liberalismo, Paris, no dizer de Ramalho Ortigão, se torna uma "nova Meca"² que todo o homem culto ou endinheirado aspira a conhecer, constituindo-se a viagem como uma prática cultural, já no nosso século esta capital cosmopolita surgirá ainda como cidade procurada por viajantes, mas também por exilados e emigrados. O carácter multifacetado da nova situação trará, por consequência, reflexos numa escrita cronística e ficcional que continuará todavia a ser considerável³. Debruçarmo-nos então sobre **Em Paris** de Ramalho Ortigão e **Paris em 1934** de Abel Salazar⁴, permitir-nos-á dar conta e reflectir sobre a permanência, variação e circulação de imagens de Paris no universo cultural português, através de escritas distintas e circunstâncias também elas distintas que rodearam o aparecimento de cada uma dessas obras de dois autores que marcaram, a seu modo, a vida cultural portuguesa.

Paris em Ramalho Ortigão

Como referimos, com o desenvolvimento da imprensa periódica no século XIX floresce a narrativa de viagem que, de modo particular na década de sessenta de Oitocentos, inunda o mercado de leitura. Escritores que cultivaram também eles a crónica de viagem testemunharam, ulteriormente, sobre esse fenómeno que ajudou à difusão entre nós da realidade estrangeira e à construção de uma imagem da França enquanto ideal de civilização que deixaria marcas na cultura portuguesa. Ouçamos, em 1874, Júlio César Machado no folhetim do **Diário de Notícias**: “Os literatos portugueses ainda há poucos anos, nunca viajavam. Achava-se de alguma vez um ou outro, por casos políticos, na França ou na Inglaterra, emigrado. Mas, emigrar é uma coisa e viajar é outra”⁵. E o Visconde de Benalcanfor, também em folhetim do mesmo jornal lisbonense, afirma, uma década depois, que após as **Viagens na Minha Terra** de Almeida Garrett se abusou “furiosamente das viagens, nas terras estranhas. Muitos de nós que escrevemos para o público, davamos uma fugida, de sessenta ou noventa dias, embarcávamos num vapor do Havre, fâmos de passeio pelos *boulevards* de Paris e Bruxelas, ou a *flanar* em Londres por *Hyde Park* ou pela arcada de *Regent Street*, e de lá mesmo, ou logo e volta zás, disparávamos aos nossos compatriotas um livro refulgente de impressões, como quem despeja à queima roupa um bacamarte de boca de sino carregado de zagalotes. Dir-se-ia que ninguém viajava senão os homens de letras: que o resto do país estava encurralado nos seus lares como os chinas empilhados nos seus juncos em Cantão. Havia que como duas castas em presença: a dos viajantes, que eram os poucos, os raros; a dos estacionários que era a da multidão”⁶.

Por essa época, todo o viajante letrado é solicitado a partilhar com os leitores⁷ de periódicos as suas impressões de viagem, nas suas digressões por terra lusa ou alheia e, com regularidade, podem ser encontradas, por exemplo, no folhetim - espaço periodístico que acolhe não apenas o romance, quase sempre importado e traduzido, mas ainda uma multimoda produção textual - crónicas de viagem ou crónicas de vilegiatura, fórmula esta que pode ser também, em certos casos, considerada como uma variante peculiar da crónica de viagem. A proliferação deste tipo de texto é sintomática da apetência ledora da época face a uma escrita que desvelava ou tornava mais presente e mais próxima, através de um testemunho personalizado, a realidade estrangeira e, em particular, a francesa. Viajar, escrever sobre a viagem e consequente estadia, converte-se num acto comum e esperado que personalidades tão diversas como António Pedro Lopes de Mendonça, António Rodrigues Sampaio⁸, Ramalho Ortigão⁹, Luciano Cordeiro¹⁰, Pinheiro Chagas¹¹, Júlio César Machado¹², Teixeira de Vasconcelos¹³, Ricardo Guimarães¹⁴ ou Guiomar Torreção¹⁵ ilustram com os seus escritos quer em suporte periodístico, quer em suporte livresco.

Ramalho Ortigão é um dos que à época rumam até Paris e apesar de

considerar que “Este mundo está visto e revisto”¹⁶, em finais de 1867 e início de 1868, escreve sobre a sua ida e estadia na capital francesa, muito embora se acautele com o tradicional tópicos de modéstia, dizendo que o faz na condição de “mau literato” e considerando que “A primeira obrigação de um viajante bem educado, ao regressar de algum país subllunar, é conversar em modo que se lhe não perceba nem o intuito mais remoto de querer leccionar alguma coisa a quem o ouve ou a quem o lê”¹⁷. Em Paris revela, de imediato, uma aposta numa relação mais estreita com o público dos seus escritos, indiciado pelo uso da segunda pessoa, quando interpela o leitor, no início do “Prólogo em viagem”¹⁸. A intimidade que se pretende estabelecer com o leitor, conversando, é viabilizada pelo facto de ambos partilharem de um interesse e conhecimento culturais similares, a saber, a curiosidade pelo que se passa no estrangeiro e uma relação familiar, mesmo que só por intermédio da escrita, com uma realidade além-fronteiras¹⁹. Os que então liam, e tratava-se de uma minoria, viajavam mesmo que fisicamente não cruzassem novas fronteiras. A viagem fazia-se por interposta pessoa que cedia o seu olhar, o seu intelecto, o seu coração, através da escrita. Ora, as marcas elocutórias frequentes nas narrativas de viagem mais não fazem do que lançar pontes que ligam margens, pontes que permitem aproximar narrador e leitor, mesmo que implícito, bem como aproximar a experiência do Nacional da experiência do Estrangeiro.

José Duarte Ramalho Ortigão fala com o seu “leitor pio”²⁰, como também lhe chama, de algo que a ambos interessa, de factos e homens da vida parisiense. Não se trata pois de um roteiro turístico com descrições de monumentos ou sugestões de visitas, mas trata-se de trazer outrossim, ao leitor português, hábitos sociais, costumes, modos de estar experimentados pelo narrador de primeira pessoa que vivenciou aquilo que passa a transcrever. Estamos quando muito perante um roteiro de vivências efectivamente vividas ou, pelo menos, desejadas²¹. Pela pena de Ramalho Ortigão, Paris surge como espaço civilizacional de excepção e por isso se compreende que o autor a considere “capital da Europa”²² para onde convergem em romagem viajantes de todo o globo²³, convertendo-se esta cidade numa nova Babilónia²⁴. Não é assim por acaso que Ramalho escolhe toda uma linguagem para-religiosa que traduz não apenas o fascínio ou a sedução como roça ainda a adoração: o leitor de uma obra sobre Paris é “pio”, vai-se em “romagem” à capital francesa, “uma nova Meca”, e “Paris é um altar cujo ídolo é a parisiense”. Na relação com Paris o profano e mesmo o herético emergem então, numa mitificação clara da Cidade Luz e de personagens que a habitam.

Todavia Paris aristocrata e mundana com, por exemplo, a história romanesca dos amores ilícitos e funestos de M. de Clavières de “No asfalto parisiense” em que o autor se converte em narrador homodiegético, Paris da realeza gastronómica em “Jantares e jantantes”, Paris mundo do periodismo sempre presente através da evocação de literatos vários²⁵, Paris rica em vida

cultural, Paris da mulher fatal mas também da mulher de espírito, é apresentada não enquanto valor absoluto, mas a todo o momento numa perspectiva de relação com, que passa claramente pela assunção do Eu. Quem narra não se demite de algum protagonismo. Desde logo, observemos que em "No asfalto parisiense", o relato surge da visita gorada que Ramalho Ortigão pretendia fazer ao senhor de Clavières cuja morte entretanto ocorrida o autor desconhecia; para essa visita levava Ramalho uma carta de recomendação dada por uma senhora parisiense, conhecida casualmente no Porto. Será o secretário desse senhor que lhe irá confiar, por amizade, a história do amo e que culmina com a morte trágica de M. de Clavières. Também o capítulo relativo a Ferdinand Denis - em tempos viajante em Portugal e autor de uma história da literatura portuguesa - resulta da visita do autor ao bibliotecário de Sainte-Genève que o recebe, hospitaleiramente, e Ramalho Ortigão, com as devidas cautelas, não resiste a contar: "Consinta-se que eu desafogue numa palavra um dos maiores desvanecimentos da minha vida literária; é lícito isto a quem como eu tão pouco tem de que se orgulhe: o meu nome não era desconhecido naquela casa. Ferdinand Denis havia lido o que quer que fosse da pena desvaliosa e obscura que me sustenta"²⁶.

Para Ramalho, acercar-se de Paris implica, na verdade, a necessidade do cotejo, a necessidade de estabelecer relação com o que conhece ou que o leitor conhece e, por esse motivo, apesar de encontrarmos um processo de fascinação evidente, ele surge entrelaçado com uma assumida observação crítica face ao país de origem bem como face ao país que se visita. De facto, **Em Paris** abre-se ao confronto entre o Nacional e o Estrangeiro. Assim, falar dos "cabeças de turco" de que o Doutor Véron é apresentado como exemplo, porque vítima da ironia de todo aquele que se quer fazer notar na imprensa periódica e causar polémica nos jornais franceses, é não esquecer de referir Rodrigues da Fonseca Magalhães, António Rodrigues Sampaio ou Arnaldo Gama que, no entender de Ramalho, foram em Portugal "as vítimas mais ilustres e as mais valentes da ironia mal criada e do descambo grosseiro"²⁷; defender que "Paris domina o mundo pelo jantar, o jantar de Paris é o primeiro jantar do orbe"²⁸, é apoiar a sua opinião com a descrição de *menus* e com comparações, não recorrendo apenas ao próprio país mas também à realidade inglesa, espanhola e italiana²⁹, uma prova afinal da abertura de horizontes do autor. Se no caso da gastronomia francesa que Paris ilustra metonimicamente, se lhe reconhece supremacia pois "As comidas usadas hoje em Portugal e não usadas em França são as que lá se comiam há duzentos anos e que depois foram desterradas pela delicadeza do gosto ou pelos preceitos da higiene"³⁰, essa supremacia advém ainda de se fazer do jantar uma prática social e cultural que ainda está para chegar a terras lusas. Deste modo, Ramalho assinala que o prazer de jantar no restaurante ainda não é muito apreciado em Portugal; ora para os parisienses, o jantar é mais do que uma refeição, ele constitui-se principalmente como um divertimento, e confessa

que “Uma das poucas coisas verdadeiramente úteis que Deus nos permite gozar neste mundo é jantar a uma mesa de literatos ou de artistas parisienses (...). Desdobra-se o espírito com os guardanapos que se estendem nos Joelhos”³¹. Que o jantar pertence por direito a uma vida social e cultural, na opinião de Ramalho, prova-o ainda o juízo sobre o que em Portugal se faz: “No fim de contas a cozinha portuguesa tão decantada por bons engenhos, que eu muito venero, é como a dança portuguesa e a música portuguesa: três coisas que estão por criar”³². Contudo, como já afirmámos, a presença do Nacional espreita na escrita deste famoso cronista quando o autor observa que a cozinha do rei D. Manuel merece um lugar na história universal da gastronomia³³ ou quando evoca saudosamente a ceia de Natal minhota: “Há um só banquete português que desbanca todos os jantares de Paris, mas que os desbanca inteiramente: é a ceia da véspera do Natal das nossas terras do Minho”³⁴. E são cinco páginas de rememoração - é certo que ela ocorre em vésperas de Natal e longe da família - aquelas que encontramos em “Jantares e jantantes” e que nos mostram um dos traços peculiares de Ramalho Ortigão nas suas impressões sobre o Estrangeiro: a valorização do Nacional mesmo se ela tem lugar através de uma dimensão de afectividade. Pensar o Estrangeiro é também, em Ramalho, pensar o Nacional.

Tal como acontece com tantos outros autores oitocentistas seus contemporâneos, a mulher parisiense vai ocupar um espaço considerável no texto de Ramalho, vejamos no entanto com que matizes. A mulher que dita a moda, a detentora do bom gosto, da elegância e do espírito, a mulher sedutora e mesmo a mulher fatal³⁵ atravessam toda a obra de **Em Paris** e esta presença da parisiense será ocasião, igualmente, para Ramalho Ortigão falar da mulher portuguesa e dirigir-se-lhe como interlocutora privilegiada³⁶, até porque a portuguesa também não escapa ao império exercido pela parisiense: “As mulheres de todas as regiões civilizadas do antigo mundo e do mundo novo estão em comunicação directa ou indirecta com a vontade da parisiense”³⁷. E ouçamos ainda Ramalho: “Há muitas mulheres na Europa que possuem encantos de que a parisiense carece. As portuguesas são mais dedicadas e mais constantes, as espanholas são mais apaixonadas, as inglesas são mais belas. A parisiense reconhece esta inferioridade e inventou a elegância para suplantar a beleza, a amizade de rapaz para substituir a paixão de mulher, e a mais meiga benevolência com as frivolidades alheias para que se lhe desculpem as suas. Não é geralmente muito ilustrada e estuda pouco: reconhece que tem uma missão superior à de ler o que os outros escrevem”³⁸. A mulher parisiense não surge na pena de Ramalho como a mulher perfeita, mas como a mulher que sabe fascinar e construir um magistério de influência incontestável, de tal modo que Paris se apresenta, e Ramalho não é nem será o único a revelá-lo, sob o signo do feminino. Assim, Ramalho dirá que “Paris é um altar cujo ídolo é a parisiense. (...) Quem faz de Paris a capital do mundo civilizado é a parisiense”³⁹. Mais adiante acrescenta mesmo Ramalho Ortigão: “Quem dirige, quem contrasta,

quem sanciona e autentica esta radiante apoteose dos espíritos é a parisiense. Em todas as manifestações do belo, debaixo de qualquer dos seus infinitos e variadíssimos aspectos, o que ela aprovar receberá o aplauso do universo, o que ela reprovar terá tido a sua sentença última e fatal. A vontade dela é a vontade de Deus. *Ce que femme veut Dieu le veut* é um aforismo especialmente feito para definir a onnipotência da parisiense⁴⁰. Com efeito, a moda ditada pela mulher parisiense será seguida, imitada pela mulher de então e lembremos que é precisamente na década de sessenta de Oitocentos que a imprensa periódica diária registará o aparecimento regular do folhetim de modas, conhecendo a imprensa feminina, em meados do século, um maior desenvolvimento. Segundo Ramalho, a difusão civilizacional a partir de Paris dá-se com a moda e, por esse motivo, afirma o autor "O primeiro sinal de civilização que reponta nos países bárbaros é a moda europeia, isto é, a determinação de Paris a respeito do vestuário"⁴¹.

Todavia, a especificidade da mulher parisiense de que este capítulo nos fala, não se prende apenas com a questão da moda, nem com um único estrato social feminino. A singularidade da parisiense reside ainda noutros factores: a sua laboriosidade e o seu desembaraço no desempenho da sua profissão - e que a distingue do homem - seja essa profissão a de vendedora de bilhetes no teatro, a de *femme de comptoir*, a de porteira, governanta ou criada; o facto de até a criada já ler a imprensa periódica constitui-se também como um factor distintivo não negligenciável: "Há muitas casas parisienses onde uma criada só compra, cozinha, arranja os quartos, veste e despe a senhora, penteia-a, frisa-a, faz-lhe os vestidos, serve à mesa, e lê todos os dias a *Petite Presse* ou o *Petit Journal*"⁴². A presença da mulher trabalhadora e não apenas da mulher mundana mostra bem o olhar abrangente de Ramalho Ortigão, característico no seu contacto com o Outro. É ainda esta abrangência no olhar e uma atitude comparatista face ao Estrangeiro que o leva a não omitir a existência da mulher ilustre ou ilustrada, de estatuto feminino excepcional, que torna também peculiar a realidade francesa e, em particular, a realidade parisiense, de novo vista à sombra do feminino: "A Alemanha tem Bethowen, a Inglaterra tem Shakspeare, a Itália tem Rafael e o Dante, a Espanha tem Cervantes e Murillo, Portugal tem Luís de Camões - a magestade na harmonia, no drama, na pintura, na comédia e na epopeia; só a França possui em grau igualmente superior o mimo, a graça, a ternura, o encanto inefável dessa bela qualidade que se chama na arte *la douceur de l'esprit*, personalizada num tipo incomparável, que é Madame de Sevigné"⁴³. E Ramalho estende-se por mais de duas dezenas de páginas sobre Madame Rolland, Madame de Longueville, Madame Necker, Madame de Staël, Madame de Genlis, Madame de Girardin, que cita inúmeras vezes e de quem se ocupa longamente, sua mãe Sophie Gay, George Sand, Dejazet, famosa actriz, Augustine e Madeleine Brohan, também actrizes, Madame de Lamartine, Madame Victor Hugo, Madame Thierry ou a Condessa Rossi, entre tantas outras⁴⁴.

Como vimos, o modo como Ramalho rodeia o objecto estrangeiro nunca o faz esquecer aquilo que de positivo tem, pelo menos a seus olhos, a cultura de origem. A fascinação por Paris não é uma fascinação cega; a postura crítica de Ramalho não se demite quando está perante o exterior - muito embora esse exterior tenha um ascendente sobre ele e um estatuto modelar inegável -, tal como não se demite nem perdoa quando se pronuncia sobre a realidade portuguesa⁴⁵.

Não obstante, o que um dos seus contemporâneos, Manuel Pinheiro Chagas, vê na obra é uma relação de submissão por parte de Ramalho face à capital francesa: "Sente-se em cada página o entusiasmo por aquela doida cidade, que ri sempre, ainda que a inunde o sangue dos patíbulo, ainda que lhe roxeiem os pulsos os grilhões do despotismo. E Ramalho Ortigão deixa-se cativar de tal modo pelo encanto da feiticeira, que faz mais do que entusiasmar-se por ele, impregna-se nos seus ares, e abdica um pouco a sua individualidade portuguesa para escrever um livro essencialmente parisiense"⁴⁶. Ora o que justifica este juízo não reside apenas numa atitude de deslumbramento por parte de Ramalho Ortigão, mas no *modus faciendi* literário tipicamente francês de que Ramalho, no entender de Pinheiro Chagas, se terá imbuído e que lhe permite oferecer ao leitor uma escrita de folhetim: "Aquele toque inexprimível, que distingue as composições francesas, que dá ao período a ligeireza que não fatiga, ao paradoxo a originalidade inesperada, à frase a alegria contagiosa, encontra-se em todos os capítulos do livro de Ramalho Ortigão". E Pinheiro Chagas observa ainda que o autor de **Em Paris** conseguiu afinar "facilmente o seu estilo pelo diapasão do bom folhetim francês"⁴⁷, o seu livro é "simplesmente um longo e brilhante folhetim, uma deliciosa conversação"⁴⁸. Quando, neste contexto, Pinheiro Chagas fala em folhetim, ele usa o vocábulo numa acepção englobante, pois nele cabem uma escrita romanesca e uma escrita crónica que durante o século XIX ocuparam de forma marcante o espaço gráfico do folhetim e daí a flutuação terminológica que o lexema *folhetim* conhecerá. No que respeita ao cariz folhetinesco de **Em Paris**, não podemos deixar de dar alguma razão a Pinheiro Chagas pela escrita ligeira que encontramos na obra e, por exemplo, pelo aproveitamento do *fait divers*⁴⁹, do episódico que prendem momentaneamente a atenção do leitor⁵⁰, pela veia humorística⁵¹, traços estes tão característicos da crónica que em Oitocentos proliferou, quer em França, quer em Portugal e de que Ramalho Ortigão foi um dos exímios cultores⁵². Manuel Pinheiro Chagas esquece porém que essa imitação do francês era afinal partilhada por quem à época colaborava na imprensa periódica ou se votava à narrativa de viagem, destino a que ele próprio também não escaparia.

Nos seus **Novos Ensaios Críticos**, o autor do **Poema da Mocidade** censura ainda Ramalho Ortigão por ter omitido a decadência reinante em Paris, com base no encantamento por ele experimentado: "Se Paris não devesse a Ramalho Ortigão um tão pronunciado afecto, se lhe não merecesse tanta

indulgência, é provável contudo que, por entre os deliciosos capítulos do seu livro, nos aparecesse um capítulo mais severo em que a decadência moral e intelectual da velha e lamacenta Lutécia fosse mais pungentemente verberada do que nos capítulos que se intitulam *Ponson du Terrail* e *O petit crevé*⁵³. Estamos de facto perante duas personalidades do século XIX português bem distintas: Pinheiro Chagas pertence à velha guarda tantas vezes cegamente patriota, tradicionalista, Ramalho pertencerá à ordem nova, a um grupo de homens denominados de Geração de 70, abertos ao mundo, disponíveis para a diferença, ávidos de modelos frutificantes para mudar Portugal. Depois, não o esqueçamos, a índole da obra é outra: não se trata de um estudo de costumes, nem de um ensaio ou mesmo de crítica literária, mas de escrever quase que ao correr da pena, proporcionando ao leitor uma leitura aprazível que sacia a sua curiosidade e que lhe ocupa agradavelmente o seu tempo de lazer. Não existe o não ver ou o não querer ver em Paris sinais de miséria vária, existe sim, de modo voluntário, o não querer dizer. A terminar o capítulo sobre a parisiense, e antevendo já futuras censuras, diz Ramalho sobre o maior número de mulheres do que o de homens em França e respectivas consequências: “Com quanto estas mulheres banidas da família sejam as primeiras que os estrangeiros encontram ao chegar a Paris, cumpre advertir que se não tratou delas no decurso destas notas. Talvez me observem ainda que eu me ocupei mais de virtudes que de defeitos. Respondo que os defeitos das parisienses são ainda uma virtude: A virtude das que os não têm”⁵⁴.

Se Ramalho Ortigão opta por não falar da mulher venal, os capítulos sobre *Ponson du Terrail* e a *fisiologia* do *petit crevé* são, no entanto, inequivocamente cáusticos e duros. A ausência de qualidade literária e o carácter industrial da obra do autor do famoso **Rocambole** são denunciados por Ramalho⁵⁵ que chega mesmo a afirmar: “Os romances assinados com o nome Ponson, com excepção de um ou outro volume ou de um ou outro capítulo em algum volume, são letras facinorosas. Corrompem o gosto como empadão indigesto, irritam os paladares com o perrechil de sucessos estapafúrdios e estrambóticos, e arruinam os estômagos intelectuais com sucos derrancados e podres”⁵⁶. Contudo, não se trata neste capítulo de fazer um estudo sobre o autor, mas, de novo, de uma escrita sobre a actualidade e falar sobre *Ponson du Terrail* interessa ao público leitor, compreendendo-se, por isso mesmo que, para assegurar a sua atenção, se conte um episódio da sua vida que se prende com um processo contra ele movido por se ter recusado, arditosamente, a pagar um serviço prestado. Já em “*O petit crevé*” Ramalho exercita a sua veia irónica que tanto o caracterizará em **As Farpas**, ao pintar os traços peculiares desta nova personagem da moda na paisagem parisiense. A *fisiologia*, tão em voga na época, procede por comparação com a realidade portuguesa; e novamente encontramos o cotejo entre o Nacional e o Estrangeiro muito embora, convenhamos, esta faceta do Nacional tenha já sido construída à imagem e semelhança desse mesmo Estrangeiro, por

importação de modelos e atitudes: “*Petit crevé* é o nome com que mais vulgarmente se designa em Paris o elegante da geração que desponta agora para o absinto e para o tabaco de fumo. Chamam-lhe também *petit abruti*, *petit efflanqué*, *petit défoncé*, e *poulet de Pâques*. Em Portugal, onde existe igualmente este indivíduo, não há por enquanto nome que o distinga dos outros membros da raça humana. A designação, já velha, de *janota* não exprime a mesma coisa”. Trata-se de “uma certa mocidade espitada, aperalvilhada, tísica e tonta, que surgiu agora à flor da sociedade”⁵⁷.

“A mocidade”, último capítulo de **Em Paris**, dá-nos conta da capital cultural, da capital irradiadora de instrução: “Esta mocidade ardente de trabalho e ávida de glória encontra em Paris, como em nenhum outro ponto do globo, os meios mais fáceis de adquirir uma instrução variada e perfeita”.⁵⁸ E Ramalho refere as salas de leitura a preços módicos, as bibliotecas com condições de aquecimento que convidam à leitura, as prelecções várias na Sorbonne e no Collège de France, enfim toda uma vida cultural a que as próprias mulheres têm acesso. O nítido deslumbramento que perpassa por todo este capítulo é porém acompanhado de uma tomada de consciência sobre as fragilidades culturais que em Paris se podem apesar de tudo registar. Assim, Ramalho Ortigão observa que “se acham em notável decadência a literatura, a poesia, a pintura e a música”⁵⁹. Em seu entender, a nova geração, no campo das diferentes artes, não apresenta a valia dos que a antecederam e, ao passar em revista as novidades literárias, Ramalho fala de uma “assustadora exuberância de livros medíocres e de livros maus”⁶⁰ que se explica por aquilo a que poderíamos chamar uma banalização do acto de escrever: “Existem em França mil e duzentos escritores que vivem da sua pena e que não vivem das folhas periódicas. (...) No periodismo, que é uma espécie de professorado, o escritor tem um programa e restringe as suas ideias a um determinado número de factos. Por isso é menor o mal nesta parte da imprensa do que na imprensa livre”. E insistindo neste traço negativo da vida literária francesa, mas pondo também em relevo o que existe de positivo, afirma Ramalho Ortigão: “Se é preciso confessar que em poucos períodos dos tempos modernos se tem escrito em França mais e pior do que actualmente, importa advertir por outro lado que raramente se tem falado tão bem nas conferências científicas e literárias, na tribuna parlamentar e até no púlpito. O culto do belo descursa-se, mas os estudos científicos aprofundam-se e propagam-se como nunca e a actividade do trabalho acompanha inteiramente o vertiginoso movimento do prazer em Paris”⁶¹. Não podemos pois negar que Ramalho Ortigão toma as devidas distâncias face ao que no estrangeiro encontra e não se deixa completamente seduzir. A relação de fascínio que sustenta com o Outro se de facto passa pelo plano intelectual, passa também pelo plano da afectividade e não se pode falar de forma simplista em submissão ao estrangeiro, mas de relação que se quer familiar e sem hierarquização a nível pessoal, situação que permite a Ramalho o tratamento por tu: “Eu venero-a [à

mocidade parisiense], mas quero-lhe ainda mais do que a admiro, e despeço-me dela com este sentimento vagamente melancólico de quem se separa de uma descuidada e alegre amiga, que nos fará bem ao espírito e ao coração tornar a ver, de quando em quando, para conversar de tudo, como em nenhuma outra parte se conversa, para a cingir nos braços e para a tratar por tu⁶². Neste acercar-se do Outro, criam-se laços afectivos e o leitor aceita sem surpresas esta confissão que revela a familiaridade experimentada pelo viajante que é Ramalho.

Conhecer o Outro significa, como vimos, delimitar a diferença, contudo significa também dar conta do que o Outro sabe do Eu. **Em Paris** de 1867 ainda há quem pense que em Portugal se fala um dialecto espanhol⁶³. Os Ferdinand Denis com quem se pode conversar sobre escritores portugueses são escassos⁶⁴ e Ramalho lamenta que a Grand Opéra represente um episódio da vida de Vasco da Gama, “o qual episódio é a mais suja torpeza histórica que a um librettista é dado cometer⁶⁵. É com base na frequente ocorrência deste tipo de factos que Daniel-Henri Pageaux em **Imagens de Portugal na Cultura Francesa** aponta a ignorância⁶⁶ como uma das tendências, juntamente com a indiferença e o desprezo, que caracteriza o curso das relações que a França tem mantido com Portugal⁶⁷.

Paris em Abel Salazar

Setenta anos passados, em **Paris em 1934** de Abel Salazar, não vamos encontrar a obra de um viajante que em liberdade escolheu o momento e o destino onde aportar. **Paris em 1934** é a obra de alguém em liberdade condicional, em exílio consentido, negociado⁶⁸, que, por força dessa situação específica, se confronta com o Outro, vê o Outro e daí parte para uma reflexão em torno da civilização europeia e mesmo ocidental. Paris não é o espaço procurado e desejado, mas apenas o espaço da contingência e do arbitrário no qual o autor está fisicamente situado, espaço observado, mas também a todo o momento abandonado para se pensar o homem ocidental e o estádio civilizacional que então se vive. Se em Ramalho Ortigão estávamos perante alguém que pensava o Estrangeiro e do confronto com o Estrangeiro pensava o Nacional, em Abel Salazar encontramos um homem que, sobretudo, pensa o mundo, que pensa a civilização. Se em Ramalho Ortigão se dava um jogo entre o *logos* e o *mythos*, como diria Daniel-Henri Pageaux⁶⁹, em Abel Salazar privilegia-se o *logos* e sobretudo uma atitude filosófica.

Ao lermos **Paris em 1934** não estamos perante o *touriste* omnipresente nos textos oitocentistas que nos relata as suas deambulações, que partilha connosco as suas impressões de viagem, mas perante alguém situado num quadro físico particular é certo, mas de que repetidamente se autonomiza para falar da Europa. Se perante **Em Paris** e **Paris em 1934** o leitor encontra o registo de impressões a propósito de uma estadia na capital francesa o que é certo é que

o texto de Ramalho se integra dentro de um quadro cronístico enquanto o de Abel Salazar cruza, a todo o momento, a fronteira com um quadro ensaístico. Em Abel Salazar, Paris não é um espaço estruturante, mas, como já dissemos, o espaço da contingência. E assim Paris não surgirá no discurso desta figura tão multifacetada do nosso século sob o signo do fascínio ou de uma inegável sedução. De **Paris em 1934** está ausente a reverência, o fascínio, a paixão - que facilmente podíamos encontrar ao longo do século XIX e que encontramos ainda, com frequência, durante uma boa parte do nosso século⁷⁰ - e que faz desta obra um testemunho singular na sua época. Em Abel Salazar, o que tantas vezes surge é um olhar-diagnóstico que deixa passar uma visão crítica da capital francesa. Não espanta pois que Abel Salazar defenda que "Não há grande cidade possível após um estágio de dois ou três meses. Então tudo se reduz a proporções banais, mesquinhas, desoladoras, e tem-se por toda a parte a impressão de que tudo o que a princípio parecia grande, se reduziu a míseras proporções"⁷¹. Assim, a obra de Abel Salazar não ajudará a engrossar as fileiras dos textos dos anos 30 e 40 que nos mostram o sedutor mito de Paris, a cidade da liberdade⁷².

Paris em 1934 põe-nos então em contacto com um pensador que dá a conhecer as suas preocupações e reflexões de cariz filosófico, põe-nos em contacto ainda com um observador que partilha com o leitor as suas impressões e que procura fazer dele, em momentos vários, um interlocutor⁷³, alguém que fará com ele caminho num percurso reflexivo. O autor procura, desde a primeira página, aproximar-se do seu destinatário convocando-o, regularmente, ao longo da obra⁷⁴. Procura-se partilhar, com a instância de leitura, raciocínios, hipóteses explicativas, dificuldades na análise da etapa histórica que se vivencia. Assim, em "Arquitectura moderna no 'Salon' de 1934", tendo-se debruçado sobre diferentes movimentos arquitectónicos, diz Abel Salazar: "Com estes elementos, se se não perder entre os detalhes, o leitor pode facilmente pôr em destaque a lei geral do movimento que eles exprimem". E mais adiante: "Tendo o leitor presente a evolução arquitectónica acima referida, ser-lhe-á fácil encontrar imediatamente este paralelismo"⁷⁵. De facto, o ir para fora, a experiência do Outro, parece, em todos os tempos, propiciar e convidar à partilha, com quem fica no país de origem, as inúmeras observações e reflexões que esse contacto com o Estrangeiro suscita. É então talvez desta urgência em dizer o que se viveu que surge a premência da interpelação do destinatário que este tipo de narrativa frequentemente manifesta.

Os dois últimos capítulos de **Paris em 1934** de Abel Salazar, "Paris..." e "Perplexidade" encerram, de algum modo, a síntese e a chave de leitura de toda a obra. O primeiro é apenas constituído por uma citação extraída de um jornal: "Nous avons regardé passer ceux qui nous regardaient boire et que nous avons regardé boire ensuite pendant qu'ils nous regardaient passer"⁷⁶; o segundo retoma as teses sobre o actual estádio-limite da civilização, tomando Paris como

tela de fundo para a reflexão empreendida e dando conta ao leitor da questão central não resolvida pelo autor: "Daí esta perplexidade: para onde caminha, historicamente, a Europa? Decadência, crise ou catástrofe? Evolução, revolução ou morte histórica?"⁷⁷ São de facto estes, dois vectores estruturantes do texto de Abel Salazar, construído a partir de uma estadia na capital francesa.

A importância do olhar, o registo do que por ele é visto marcam, do princípio ao fim, **Paris em 1934**, obra que nos fala de Paris, mas sobretudo nos faz aceder ao que o Eu vê de Paris e em Paris. Assim, ler **Paris em 1934** é encontrar um olhar em deambulação que transmite pela palavra as percepções e apreensões visuais que vão sendo colhidas de locais, de ambientes, de figuras humanas. Deste modo e com frequência, quando o espaço parisiense emerge nesta obra de Abel Salazar, ao leitor é dado ver o Paris nocturno e se dizemos ver é porque, de facto, se trata de pintar Paris. Dizer Paris é descrevê-lo pictoricamente, é eleger traços cromáticos: "Na amplidão da noite negra uma difusão leitosa impregnando o azul profundo que se perde no abismo. E os grandes edifícios surgem da indecisão, espectralmente desenhados em brancuras de fantasma. Dir-se-ia um luar fosfóreo; mas este luar não paira, extático e sonhador, na atmosfera; vem de baixo, de sítios misteriosos, e projecta-se nos edifícios, limitando-os, desenhando-os, esculpindo-os em fosforecências eléctricas numa brancura inexprimível na profundidade do azul imenso"⁷⁸. Ou quando Abel Salazar fala do Panthéon: "A patine negra absorve e reflecte a luz com singularidades de tons quase mágicos. O negro tornou-se incandescente; o branco irisado de ouro; mas há violáceos indizíveis, carmins sem nome, azuis sem par. Dir-se-ia que um vitral moribundo, obscurecido e exausto de velhice secular, um vitral louco e fantasmagórico, onde em todos os tons há negro dissolvido, projecta luzes de magia negra sobre a fachada de nobres colunas, extática nesta fascinação luminosa. Impossível imaginar mais rara orquestração de tons dissolvidos em negro, mais belos neutros irradiando luz, mais preciosas surdinas de carmim, de violeta, de ouro, de azuis profundos morrendo em azulados negrures"⁷⁹.

Numa tentativa de dizer o olhar, envereda-se por uma linguagem sinestésica, ubérrima em traços cromáticos e o homem que também foi pintor, procura pintar na página, com palavras, o Paris de que se acerca. A omnipresença do pictórico⁸⁰ explica-se talvez à luz da afirmação de Abel Salazar, em "Paris de relance", quando diz: "Paris, que a maioria dos visitantes julga negro, é dum colorido rico e pitoresco, para quem o souber com olhos de pintor; os seus neutros, os seus cinzentos, os seus ocre e negros, sob a carícia da neblina luminosa, desenharam os mais raros azuis, os mais fluidos e nacarados cinzentos, os mais completos neutros: - e os perfis fundem-se então no conjunto, projectam-se nos céus, numa quase igualdade de matéria, numa quase igual transparência. Azul sobre azul, cinzento sobre cinzento, róseo sobre róseo, tudo está desenhado, modelado com a própria substância da atmosfera: esta atmosfera densa que se diria absorver o sol, e toda ela se tornar luminosa"⁸¹.

A obra **Paris em 1934** é, de facto, constituída por quadros traduzidos em palavras, podendo, por esse motivo, o capítulo “Nocturnos” ser visto como uma espécie de *mise en abyme* de tantos outros momentos da obra, não apenas pelas marcas pictóricas e mesmo fílmicas que aí abundam, mas também porque é a partir desse filme de fundo que se parte para o iterativo processo de um pensamento em acção. E a perplexidade do autor perante esse fenómeno de que ele é agente e destinatário, surge ainda a fechar o texto: “... Mas porque razão isto me está dizendo, na grande noite em treva, este titã ébrio de luzes, que se dissolve no abismo do azul profundo?”⁸² Em **Paris em 1934**, a escrita de Abel Salazar estriba-se, efectivamente, em dois momentos que tanto se sucedem como se entrelaçam: a descrição do observado e a reflexão propiciada por esse mesmo observado. Atenemos num exemplo claro do traço da sua escrita, mesmo nos momentos mais inesperados: “A juvenil manhã dissolve-se na atmosfera cendrada de Paris; tudo é paz luminosa na atmosfera calma e matinal: - e já, no entanto, sob este esplendor beatífico, novos horrores germinam no pântano da vida histórica...”⁸³

Porém, se a paleta de cores é rica, ela é sobretudo constituída por tonalidades escuras que combinam com o momento civilizacional descrito, denunciado e pensado por Abel Salazar e que o autor tenta exprimir através de vocábulos como crise, cepticismo, cansaço, decadência ou *cafard*, ou ainda pela sintética afirmação, “Tudo está falido”⁸⁴. Não admira pois que falar do homem ou da mulher parisienses, falar dos monumentos de Paris, dar conta de diferentes situações observadas, é vê-los enquanto sinais de uma fase histórica precisa, vivida por esta metrópole, vivida também pela civilização europeia cujos traços de crise ou de decadência histórica são, em sua opinião, similares aos do Antigo Egipto⁸⁵ e da Antiga Grécia⁸⁶. Tudo se alia então para se reflectir, como se diz no último texto do livro, sobre um “problema de mecânica histórica e social” que “se apresenta às modernas capitais”⁸⁷. Esse problema reiteradamente delineado e trabalhado ao longo de toda a obra e, por isso mesmo glosado a cada passo, prende-se com a constatação de que “O mundo moderno está cansado de viver; está cansado de uma civilização que se tornou monótona e céptica; toda ela é um imenso lugar comum, que se reflecte na arte, na literatura e na filosofia. (...) Atingimos um desses limites de evolução em que tudo esbarra com um muro que não é possível transpor; daí a perplexidade geral, que gera a inquietação, o mal estar, o cepticismo, o tédio, o ódio, a guerra e a morte”⁸⁸.

Que Paris se encontra então nesta obra de Abel Salazar? É, na verdade, o Paris reflexo desse estádio civilizacional: “Paris alui na derrocada das civilizações que requintam, que se tornam cépticas: é o cansaço, o esgotamento, a dissolução. A grande e a pequena cabotinagem impera: - o escroc, o gangster, o degenerado, o cínico, o homossexual; desagrega-se moralmente um mundo cansado de tudo”⁸⁹. E Abel Salazar diz ainda sobre a capital francesa: “Toda a vida actual, em Paris, quando sobre ela se faz qualquer pressão, exsua tédio, como a

esponja embebida que a mão comprime; Paris sua tédio, sua Cafard, por todos os seus poros, traiçoeiramente⁹⁰. Já não é Paris-esplendor, Paris-deslumbramento, mas Paris-decadência⁹¹, Paris-caricatura⁹² aquele que atravessa a sua escrita. Se na obra oitocentista o Paris do prazer faz esquecer e suplanta o Paris da miséria, em Abel Salazar, e ele verbaliza-o, "Paris-Miséria estrangula Paris-Prazer"⁹³.

Paris-sedução não desaparece porém de todo. Não se trata aqui, é certo, da sedução de uma cidade que congrega o progresso, o divertimento, um sem número de bens culturais. Paris-sedução de Abel Salazar gira em torno da figura feminina, que habita a paisagem parisiense por ele registada. O Paris sedução é o Paris do erotismo feminino. Na verdade, em seu entender, a mulher é naturalmente sedutora: "Por toda a parte, e em todos os tempos, assim a mulher provoca o homem, falando, vestindo-se, despindo-se, chorando ou rindo, ou muda, no seu silêncio, que olha como esfinge coquete... Por toda a parte, e em todos os tempos coqueterie faz parte da alma, do espírito e da vida feminina (...). Em malabarismos de tentação e pecado, ela coqueteia (...): amando-se a si própria, com a volúpia egoísta dos felinos, perfumada e eléctrica, sempre em arrepios, em hiper-sensibilidades, que a fazem vibrar em calma langorosa e doida, caprichosa, fantástica, inexprimível"⁹⁴. Se em Abel Salazar encontramos ainda a eleição da elegância e da *coquetterie* como traços próprios da mulher parisiense⁹⁵, o que nos aparece como novo é, de facto, a valorização assumida do *eros* no retrato que se faz desta mulher - a Tanagra -, um retrato pleno de elementos cromáticos, aliás inevitável pois desde logo e como observa Abel Salazar, "a parisiense tem o sentido das nuances, da orquestração da cor"⁹⁶. Eis como ele descreve um quadro feminino observado na Opéra: "(...) algumas dir-se-iam vestidas de longos mantos de luz verde, de luz branca, de luz negra, ou de prateados fluxos de metal em fusão; e quando o manto negro ou vermelho, embainhando ou cingindo os corpos esguios, deixa cair em leque o vestuário que pousa no solo, como uma base, e a Tanagra parisiense desenha, desenvolve, define e termina, em pose, um arabesco elegante, - é um prazer, para olhos de pintor, o quadro polícromo e harmonioso destas Tanagras modernas"⁹⁷. Num capítulo precisamente intitulado "Tanagras", eis ainda como o observador as vê ao encontrá-las no Bois de Boulogne: "Na calma azul da manhã tranquila, entre as sombras dos maciços de verdura, saem de autos sumptuosos, polidos e espelhentos de lacas - brancos, brancos e negros, verdes ou negros ou vermelhos - as modernas Tanagras hieráticas e louras, esmaltadas e luminosas, com bocas onde se diriam que foram esmagadas cerejas, de um vermelho tão candente e voluptuoso, que põe frémitos nos nervos"⁹⁸. A mulher em Abel Salazar surge também na sua íntima ligação à moda e tal como em Ramalho Ortigão ela consegue, no que respeita à elegância, uma supremacia inequívoca face ao homem francês: "Esta deselegância é clássica, e faz sempre contraste com a coquetterie pitoresca da mulher francesa"⁹⁹. Mais uma vez, com a obra de

Abel Salazar, deparamo-nos com Paris e a mulher definitivamente entrelaçadas; Paris parece não poder deixar de ser vista sob o signo do feminino¹⁰⁰.

Curioso em Abel Salazar é ainda o facto de Paris capital do espírito, capital da cultura, tão presente ao longo da primeira metade do nosso século¹⁰¹, se esfumar por entré os quadros parisienses que o autor pinta, se esvaír por entre as suas reflexões filosóficas. É que muito embora se fale de “Os bailados de Ida Rubinstein na Ópera”, do espólio museológico e patrimonial espalhado por Paris e arredores, da “Arquitectura moderna no ‘Salon’ de 1934”, da “Exposição das obras de Daumier, nas Tulherias e na Biblioteca Nacional” ou de “Einstein e os intelectuais”, o que acaba por ocupar o primeiro plano é sem dúvida a miséria e decadência civilizacionais que tantas vezes esses acontecimentos ou esse passado histórico deixam ver ou testemunham. Paris funcionará pois como o pretexto a partir do qual se empreende um percurso reflexivo.

Com Ramalho Ortigão, estávamos perante alguém que vê o Outro, diz o Outro e que quer entrar no Outro e, por momentos, fundir-se nele, apesar de algumas reservas que vão emergindo, reflectindo-se nessa postura perante o Outro um certo sentir epocal, todo um imaginário cultural partilhado. Com Abel Salazar, estamos perante um olhar que vê - perdoe-se-nos a redundância -, um olhar singular, individual, de um observador que está de fora, embora fisicamente em contacto com o objecto que diz; alguém que instaura - metodologicamente? - uma distância, uma brecha por onde passará a reflexão, a atitude crítica que a par e passo se vão colar ao observado. Ao contrário do que acontece em Ramalho Ortigão, na escrita de Abel Salazar o confronto entre Nacional e Estrangeiro dilui-se a partir do momento em que a postura genérica de Abel Salazar não é propriamente ver a diferença que no Outro existe em relação ao Eu, mas sim ver; e o Outro faz parte do objecto desse olhar. Pensamos que o que está em causa é que Abel Salazar mesmo não saindo do país optaria por ver, aqui ou em qualquer outro lugar, tudo aquilo que o rodeasse, questionando.

Deste modo, quando na obra **Paris em 1934** surgem referências à terra de origem não se trata de um confronto hierarquizante que revele a existência de um complexo de inferioridade, mas, por vezes de uma nivelação que permite comparações surpreendentes, como por exemplo, quando Abel Salazar fala da sua ida a Fontainebleau e comenta a propósito do parque, “Assim, não produz outra impressão que não seja a dum quintalório de brasileiro minhoto, cru de sol e asfixiado em pó, onde sua um homem barrigudo, em mangas de camisa, sob uma latada”¹⁰². Portugal está ainda presente na aproximação de estados de alma, de emoções estéticas experimentadas pelo autor e aqui rememoradas. E assim se recordam os domingos minhotos¹⁰³ ou a magia do luar verdadeiro da paisagem minhota em contraste com a teatralidade, a artificialidade do luar em Paris¹⁰⁴. De **Paris em 1934** está de facto ausente uma atitude de reverência ou a habitual constatação de uma supremacia cultural ou civilizacional da capital francesa.

Vemos então como uma breve abordagem de duas obras, distantes entre si mais de meio século, ao eleger como enfoque o conjunto de imagens de Paris por esses textos veiculado, nos permite claramente entrever as proficuas possibilidades de uma pesquisa de maior fôlego, com um *corpus* necessariamente mais alargado. Com efeito, no que respeita à representação do Outro, o estudo da narrativa de viagem afigura-se-nos enriquecedor na medida em que funciona como testemunho de um momento específico da história da cultura, auxiliando na reconstrução do imaginário cultural de uma época, nomeadamente em relação ao lugar que o Outro aí ocupa e ao modo como o Eu se define e se vê nesse jogo de alteridade. A narrativa de viagem constitui um excelente canal para veicular imagens sobre o Estrangeiro lançando luz para o próprio Eu e deixando conhecê-lo um pouco melhor. Porém, a partilha de uma experiência de contacto com o Outro, não se ergue apenas como um testemunho pessoal e/ou epocal. Na verdade, com a partilha de vivências e de reflexões com o leitor, a narrativa de viagem poderá ainda funcionar como guia do imaginário cultural de um povo que ajudará ou não a perpetuar, mas este seria um outro caminho, longo, a explorar.

Fátima Outeirinho
Universidade do Porto

NOTAS

1. Lembremos, a título de exemplo, **Recordações de Itália** (1852) de António Pedro Lopes de Mendonça, obra que colige os folhetins publicados em **A Revolução de Setembro**, o mesmo acontecendo com **Do Chiado a Veneza** (1867) de Júlio César Machado.

2. ORTIGÃO, Ramalho - **Em Paris**, Porto, Tipografia Lusitana, 1868, p. 101. Será esta a edição que nos servirá sempre de referência. Atendendo à mudança das normas ortográficas da língua portuguesa entre o século XIX e o século XX e ainda ao longo do nosso século, optámos por uniformizar e actualizar a ortografia, sempre que tal situação se nos colocou, com vista a uma leitura facilitada. Foi apenas num plano estritamente ortográfico que introduzimos alterações aos textos citados, mantendo-se tudo o mais.

3. Cf. ROGRIGUES, Urbano Tavares - "Le mythe de Paris dans la littérature portugaise moderne", in **Portugal, Brésil, France, Histoire et Culture. Actes du Colloque, Paris, 25-27 mai, 1977**, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1988, pp. 155-167.

4. SALAZAR, Abel - **Paris em 1934**, Porto, Livraria Civilização, 1938. Será esta a edição de que nos serviremos ao longo deste estudo. Dentro da narrativa de viagem, Abel Salazar publicou ainda **Uma Primavera em Itália** (1934), **Um Estio na Alemanha** (1934) ou **Digressões em Portugal** (1938).

5. MACHADO, Júlio César - "Viajar", in **Diário de Notícias**, 17 de Dez., 1874.

6. V. B. - "Em plena canícula", in **Diário de Notícias**, 19 de Out., 1886.

7. Que se trata, de facto, de uma vontade de partilha, prova-o a convocação explícita e constante que nesses textos se faz da instância de leitura, não se tratando apenas de um artifício retórico que visa prender a atenção do leitor.

8. Veja-se "Visita a Nápoles" ou "Viagem a Itália", textos de António Rodrigues Sampaio surgidos no espaço do folhetim de **O Comércio do Porto**, em 30 de Junho e 7 de Julho de 1862, respectivamente.

9. A crónica de viagens é grandemente cultivada por Ramalho Ortigão que publica **Em Paris** (1868), **John Bull** (1887) ou **A Holanda** (1885).

10. Luciano Cordeiro, em 1874, publica **Viagens: Espanha e França**.

11. Em 1872, Manuel Pinheiro Chagas publica **Madrid. Cenas de Viagem**.

12. Em 1863, Júlio César Machado dá ao prelo **Recordações de Paris e Londres**, em 1865 **Em Espanha. Cenas de Viagem** e em 1867, como já referimos, surge **Do Chiado a Veneza**. Observemos que, com frequência, estas crónicas de viagem eram previamente publicadas no rés-do-chão dos periódicos. Como exemplo, recordemos que a viagem do folhetinista a

Espanha surge narrada, em 1864, em **A Revolução de Setembro** sob o título "Em Madrid". Por fim e como curiosidade, lembremos a "Fisiologia do viajante" que esse mesmo jornal publica em 16 de Maio de 1857 da autoria de Júlio César Machado. Nela se diz do português em comparação com o inglês, o francês e o espanhol: "O português não é viajante. Limita-se a viajar até Sintra de sege, até Belém no omnibus, até Cacilhas no vapor! Mas se acaso viajou logo o conhecereis, e logo vo-lo dirá: tem certo ar de quem tem a consciência de haver feito *sensação* nas terras por onde passou, e não poupa ocasião de exclaimar no tom próprio de um homem que viu coisas grandes - 'quando eu estava em Paris...'" Se na época uns diziam, outros escreviam!

13. Lembremos os inúmeros folhetins saídos com regularidade em **O Comércio do Porto** como "De Paris a Madrid" no ano de 1861 ou "De Paris a Lisboa" em 1862, estes últimos republicados em **A Revolução de Setembro**. António Augusto Teixeira de Vasconcelos, a fazer lembrar por antítese a obra de Garrett, publicará depois **Viagens na Terra Alheia: de Paris a Madrid** (1863). O fenómeno da republicação de que o periodismo oitocentista tanto lançou mão permitia, obviamente, uma maior difusão e divulgação de um escritor e da sua obra, atingindo assim um número mais elevado de leitores. A selecção de textos a republicar prendia-se com o tema que esses escritos versavam e que concitava maior procura, bem como com o prestígio já alcançado pelo autor.

14. Ricardo Guimarães, Visconde de Benalcanfor, é talvez o escritor que mais ocupa o folhetim com narrativas de viagem como com "Cartas de Viagem" que em 1875 e 1876 surgem em **O Comércio do Porto** ou os fragmentos "Aventuras d'um inglês" que o **Diário de Notícias** publica em 1872. Eis algumas das suas obras: **Impressões de Viagem** (1869), **Na Itália** (1876) ou **De Lisboa ao Cairo** (1877).

15. Veja-se a sua obra **Paris (Impressões de Viagem)** de 1888.

16. ORTIGÃO, Ramalho - "Prólogo em viagem", p. 7 e 5, respectivamente.

17. *Idem*, p. 6.

18. Cf. *idem*, p. 5: "Leitor amigo: - Tu, que a estas horas do mais ameno outono estendes a polaina branca pela formosa várzea de Colares, ou passeias os teus consolados nervos á beira-mar, pelas praias do Tejo ou pela foz do Douro, quem sabe se serás por mim!"

19. Lembremos, a procura e o eco que em Portugal se faziam sentir de tudo o que provinha de França ou, mais exactamente, de tudo o que a vida parisiense ditava e que os jornais e as revistas divulgavam sem perda de tempo.

20. ORTIGÃO, Ramalho - "A parisiense", p.153.

21. Já na obra de 1863, **Recordações de Paris e Londres**, Júlio César Machado preocupa-se em dar recorrentemente informações úteis ao leitor que o poderão guiar numa futura viagem; apesar disso, a obra não

pode de modo algum ser vista como guia turístico, pois se o útil está presente, a impressão de viagem, a memória são sem dúvida dominantes.

22. ORTIGÃO, Ramalho - "Jantares e jantantes", p. 87. Manuel Pinheiro Chagas em **Novos Ensaios Críticos**, Porto, em casa da Viúva Moré, 1867, p. 265, põe em relevo a supremacia da capital francesa ao referir-se-lhe como "a fascinadora da Europa" apesar da sua decadência, pois como adiante afirma "Paris tem, como Atenas, um encanto que sobrevive a todos os aviltamentos e a todas as humilhações: é o espírito" (p.269).

23. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - "Jantares e jantantes", p. 101.

24. Cf. *idem*, p. 142.

25. Ao longo de **Em Paris** encontram-se nomes que então figuravam, assiduamente, na imprensa periódica como Roger de Beauvoir, Madame de Girardin, Jules Janin, Albert Wolff ou Edouard Monnais.

26. ORTIGÃO, Ramalho - "Uma visita a Ferdinand Denis", p. 63.

27. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - *O Doutor Véron - O necrologio - Os cabeças de turco*, p. 77 ss.

28. ORTIGÃO, Ramalho - "Jantares e jantantes", p. 87.

29. Cf. *idem*, pp. 87-88. Ramalho Ortigão que adota a sentença "Dize-me o que comes, dir-te-ei as manhas que tens", faz depender dos hábitos alimentares diferentes traços temperamentais de vários povos europeus. Os portugueses, por exemplo, cujos alimentos mais usados são a sopa, a vaca e o arroz são, por consequência, "indolentes, pesados, mas persistentes, perseverantes, fiéis e generosos". Ramalho refere ainda, de modo mais particular, o homem minhoto que pela sua frugalidade do "caldo de unto e do vinho verde", vê justificado o seu forte sentimento de independência.

30. *Idem*, pp. 106-107.

31. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - "Jantares e jantantes", pp. 97-99.

32. *Idem*, p. 106.

33. *Idem*, p. 111.

34. *Idem*, p. 138.

35. A mulher fatal encontramos-la em "No asfalto parisiense" através da personagem de Cecilia Dermont que seduzirá o senhor de Clavières. Que esta narrativa amorosa visa um público feminino mostra-o o tipo de trama sentimental usado, bem como a preocupação em descrever as toilettes femininas e masculinas, num espectáculo da Grand Opéra (pp.58-59).

36. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - "A parisiense", pp.184-185. Repetidamente, o autor dirige-se às leitoras: "Pois quê minhas nobres e elegantes damas!". Ou ainda, "Reparem, minhas senhoras(...)".

37. *Idem*, p.145.

38. *Idem*, p. 188.

39. *Idem*, p. 143.

40. *Idem*, p. 144. Este império feminino ganha ainda maior relevância pelo facto de Ramalho ter o cuidado de observar que a figura masculina parisiense não consegue ombrear com a mulher de Paris, nem no que respeita à moda, nem no que concerne o trabalho: "É que os parisienses, comparados com as suas compatriotas, não passam de uns pobres de Cristo" (p. 146). Ou então: "Se passarmos das classes mais humildes, em que o contraste é mais saliente, para as classes mais elevadas da sociedade, onde a educação torna ordinariamente mais semelhantes entre si as mulheres de todas as nacionalidades, continuaremos a encontrar claramente manifesta a superioridade da mulher comparada ao homem de Paris" (p. 152).

41. *Idem*, p. 145. Ramalho Ortigão esclarece, se dúvidas existissem: "Percorrei a Europa inteira e por toda a parte vereis a moda de Paris escrupulosamente seguida desde a circunstância mais importante até às últimas minudências do vestuário das mulheres."

42. *Idem*, p. 148. Os periódicos referidos por Ramalho caracterizam-se pela importância da leitura de folhetim que proporcionam e pela presença dos *fait divers*. Os estudos feitos, por exemplo, sobre os gabinetes de leitura em França, apontam para a existência de uma faixa de leitores femininos e masculinos, particularmente em Paris, de um estrato social humilde. Consulte-se sobre este assunto Françoise Parent-Lardeur - **Les Cabinets de Lecture. La Lecture Publique à Paris sous la Restauration**, Paris, Payot, 1982.

43. *Idem*, pp. 154-155.

44. Cf. *idem*, pp.154-184.

45. **Em Paris** revela, de um modo incipiente, traços que caracterizarão alguns anos depois **As Farpas**: o sentimento e a busca da nacionalidade, a valorização de uma atitude patriótica que vai no sentido de conhecer e enaltecer o que existe de tradicionalmente genuíno e meritório na terra lusa, procurando diagnosticar ou denunciar os males existentes na realidade portuguesa para que a mudança possa vir a ser encetada. Seria curioso comparar a postura de Ramalho Ortigão com a da sua contemporânea Guiomar Torrezão em **Paris (Impressões de viagem)**. Na verdade, o fascínio revelado por este vulto feminino que tanto colaborou na imprensa periódica portuguesa, é de tal modo considerável que quando se trata de falar sobre Portugal com um estrangeiro, Guimar Torrezão não assume as fragilidades portuguesas e mente ou omite o que se passa no seu país. Também a recorrente afirmação de que é uma provinciana, acentua ainda mais o lugar cimeiro e quase inalcançável que Paris toma no seu imaginário, na sua escala de valores civilizacionais. Afinal, o que em Guiomar Torrezão se encontra é a linguagem da idolatração.

46. CHAGAS, Manuel Pinheiro -"Ramalho Ortigão", *in op. cit.*, p. 269.

47. *Idem*, p. 270. Também num folhetim saído no **Diário de Notícias**

de 24 de Outubro de 1868, A. Luciano, numa recensão crítica que faz à obra, veicula posições próximas de Manuel Pinheiro Chagas no que concerne o fascínio exercido por Paris junto dos portugueses, particularmente os lisboetas, e a denúncia do que de negativo esse ascendente civilizacional provoca entre nós, pela perda do genuíno ou pelo menos da sua secundarização. Próxima ainda de Pinheiro Chagas é a apreciação que de **Em Paris** se faz no que respeita à escrita filiada por A. Luciano na família do folhetim. De todo o modo, da obra se diz que exerce, como muitas da sua época, uma função educadora, mas não instrutiva, e, talvez por isso mesmo, no entender do crítico, o texto de Ramalho está votado a uma existência efémera: “É como instrumentos educadores que sobremodo prestam estes escritos amenos, livros-folhetins, que superabundam na contemporânea bibliografia parisiense, e de que raros entre nós aparecem assinalados pela originalidade e pela graça ática. Não são talvez livros que durem e dêem à posteridade um tesouro, mas são livros que fazem bem, e de cuja missão, embora efémera, senão pode prescindir”.

48. *Idem*, p. 273.

49. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - “Jantares e jantantes”, p. 90. Ramalho recorda o julgamento de um rapaz acusado de ter partido todas as cadeiras do *Boulevard des Italiens* e defende que o seu advogado, em vez de ter esgrimido como atenuante para tal acto o desgosto de amor experimentado pelo réu, deveria ter usado como argumento a ingestão de um lauto jantar. E aqui temos bem patente o filão humorístico da escrita de Ramalho Ortigão.

50. Cf. particularmente o capítulo “Jantares e jantantes” de **Em Paris** que ilustra bem a proliferação do anedótico, do episódico. Aliás, o próprio Ramalho ironiza a esse respeito quando após ter falado, brevemente, dos hábitos gastronómicos de Lambert Thiboust, desabafa: “Logo me ocuparei ainda do meu adorável vizinho, de cujo nome me não posso lembrar sem contar dele alguma coisa. A grandeza do meu assunto assoberba por tal modo o meu espírito, mesquinhíssimo para tão grande peso, que eu mal sei às vezes, querendo acudir a tudo, para que lado me vire” (p.108).

51. Cf. *idem*, p. 131: “Enquanto a esgalgada perna do tempo não estender um pontapé à ordem actual das coisas, tenha-se entendido pois, para os devidos efeitos, que as ceias de Paris se comem na *Maison Dorée*, os almoços em casa de *Petters*, e os jantares no *Café Anglais*. Se tomam como *réclame* o que lhes digo, Deus os absolva de tal erro. É que a gente não se pode abotoar com estas verdades supremas. A obrigação do escritor que as tem na mão é lançá-las aos quatro ventos do século para que eles as esparjam pelas gerações em trevas”.

52. Como curiosidade, lembremos ainda que “No asfalto parisiense” foi inicialmente publicado no espaço do folhetim do **Diário de Notícias**, em Outubro de 1867, com o título de “No asfalto de Paris” e dedicado a Joaquim Ortigão, dedicatória que não aparece no livro. Também um fragmento de

“O petit crevé” surge em folhetim do mesmo jornal, a 29 de Julho de 1868, acompanhado da seguinte nota de rodapé: “Esta interessante fisiologia de um tipo que ora mal desponta no horizonte da sociedade lisbonense, mas que há muito tem em Paris o seu império, é capítulo de um livro que Ramalho e Ortigão vai publicar sob o título de: “Em Paris”. O capítulo intitula-se: “O petit crevé”. No espaço do folhetim o leitor depara-se com “O filho do janota”. A publicação de excertos, mais ou menos longos, de obras no prelo, torna-se uma prática corrente no periodismo oitocentista, tantas vezes servindo o espaço do folhetim como veículo, afinal, de publicidade.

53. CHAGAS, Manuel Pinheiro - “Ramalho Ortigão”, *in op. cit.*, p.274.

54. Ortigão, Ramalho - “A parisiense”, pp. 191-192.

55. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - “Ponson du Terrail”, p. 202: “Ponson du Terrail é no entanto o mais fecundo de todos os escritores franceses. Em uma revista literária que tenho presente refere-se que o número de livros escritos por ele no mês de setembro último foi não menos de onze! Resta saber qual é o mais deplorável, se a esterilidade se a geração de monstros.”

56. *Idem*, p. 193.

57. ORTIGÃO, Ramalho - “O petit crevé”, p. 204.

58. ORTIGÃO, Ramalho - “A mocidade”, pp. 225-226.

59. *Idem*, p. 229.

60. *Idem*, p. 233.

61. *Idem*, pp. 234-235.

62. *Idem*, p. 235. Quando Ramalho fala da mocidade parisiense, refere-se às personalidades da vida cultural francesa, em particular, às da geração de 1830.

63. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - “No asfalto parisiense”, p. 21.

64. Cf. ORTIGÃO, Ramalho - “Uma visita a Ferdinand Denis”, pp.

64-65. Segundo Ramalho, terão conversado sobre Herculano, Mendes Leal, Castilho, Camilo Castelo Branco, mas também sobre José Silvestre Ribeiro e Moraes Sarmento. E acrescenta ainda: “Falámos de todos os nossos escritores vivos e de muitos dos que já não existem”.

65. *Idem, ibidem*.

66. Cf. Comentário de Teixeira de Vasconcelos em **Viagens na Terra Alheia. De Paris a Madrid**, Lisboa, Tip. do Futuro, 1863, p. 18, em que se diz que o guia do viajante em Portugal e Espanha, publicado pela Hachette, está cheio de erros na parte que respeita a Portugal. Várias décadas depois, em 1888, Guiomar Torrezão, na sua obra **Paris (Impressões de Viagem)**, editada no Porto pela Livraria Civilização, que nos fala da sua viagem e estadia em Paris no ano de 1885, dá também testemunho do desconhecimento francês relativo a Portugal e, por exemplo, refere escandalizada que Molinari “o erudito redactor em chefe dos *Débats* (...) nunca ouvira o nome de Alexandre Herculano” (pp. 361-362). Porém, Guiomar Torrezão não deixa de assinalar, até pela sua excepcionalidade,

os casos de lusofilia ou pelo menos interesse, face a Portugal. Assim, diz que Brocheton é “um entusiasta de Portugal e dos portugueses, *avis rara* em França” (p. 189), e regista a publicação de artigos sobre Portugal da autoria de Boris Tannenberg na **Revue Bleue** (p. 431).

67. Cf. PAGEAUX, Daniel-Henri - **Imagens de Portugal na Cultura Francesa**, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984, p. 12. A propósito do conhecimento da língua portuguesa refere o autor: “O francês não só conhece mal a paisagem e o povo portugueses, mas também ignora completamente a língua portuguesa, considerada geralmente como uma espécie de *patois* castelhano. A ignorância da língua portuguesa é mesmo das grandes constantes culturais da França” (p.27).

68. Abel Salazar, pela suas posições inconformistas e renovadoras, vai tornar-se para o regime da época uma figura incómoda, sendo então “mandado, em 1934, num exílio disfarçado, para Paris, onde trabalha no Laboratório do Prof. Champy. (...) toma parte em manifestações contra a acção repressiva que se exerce em Portugal. Mais incómodo em Paris do que em Portugal, é-lhe retirada a bolsa concedida, e Abel Salazar regressa em Agosto desse mesmo ano”, como refere Afonso de Castro em **Notas para uma Biografia de Abel Salazar**, S. Mamede de Infesta, Casa-Museu Abel Salazar, 1992, p. 13. Na obra **Paris em 1934**, a situação de exílio vivida por Abel Salazar apenas surge por ele referida em breve dedicatória.

69. Cf. PAGEAUX, Daniel-Henri - “L’imagerie culturelle: de la littérature comparée à l’anthropologie culturelle”, in **Synthesis**, X, Bucareste, 1983, pp. 5-6.

70. Embora de cariz muito distinto e referindo-se à França, lembremos a obra de Luiz Forjaz Trigueiros significativamente intitulada **Capital do Espírito**, Lisboa, 1939. Nesta obra, assumida e apresentada pelo seu autor como um trabalho jornalístico, Luiz Forjaz Trigueiros reúne entrevistas que fez a escritores franceses por ocasião de uma estadia em Paris. Defendendo em “Introdução” a necessidade de urgente regresso à inteligência, o autor considera que é à França, “a grande Mãe Latina” (p. 22), a “França eterna” (p. 23), que Portugal deverá arrimar-se para o seu renascimento espiritual. Em seu entender, “A França, Capital do Espírito, continua a ser, na confusão do Mundo contemporâneo, uma das raras nações que pensam para viver e que vivem para ensinar as outras a pensar” (pp. 29-30). De modo optimista, Luiz Forjaz Trigueiros considera que a França é o país que “melhor do que nenhum outro tem compreendido e saudado o papel de equilíbrio moderador que Portugal pode desempenhar, e vem desempenhando, nesta pobre Europa desorientada” (p. 22). A linguagem do puro fascínio encontramos-a, dez anos mais tarde, em conferência - que é também uma narrativa de viagem e um roteiro - publicada por Vasco da Gama Fernandes intitulada **Paris - Roteiro do Espírito e da Alegria**, Leiria, 1949. Neste texto, Paris surge como o exemplo modelar de liberdade e cultura, e a França, por

extensão, como “cérebro do Mundo e guia, sem limites, da Humanidade, na sua trajectória milenária e sofredora” (p. 15), pois “Paris é a própria França” (p. 61). Esse deslumbramento reverente por Paris é justificado pelo facto de, da sua margem esquerda, continuarem “a sair as profundas directrizes do pensamento universal” (p. 28) e ainda porque “Paris é o museu vivo da nossa cultura e da nossa formação de cidadãos” (p. 29). Para Vasco da Gama Fernandes, “Paris não é uma cidade. É um mundo que se abre, uma larga perspectiva universal que prende e subjuga. Para os portugueses é a recapitulação duma lição que se aprendeu, se decorou, se sentiu, mas não se sabe traduzir” (p. 24).

71. SALAZAR, Abel - “A ilusão das grandes cidades”, p. 313. Vejamos ainda o que dos Campos Elíseos se diz um pouco mais adiante: “(...) e os Campos Elíseos não deixam outra impressão que não seja a dum pacato jardim público da cidade sertaneja, com a sonolência provinciana de Braga ou Guimarães”.

72. Cf. RODRIGUES, Urbano Tavares - *op. cit.*, p. 160.

73. Cf. SALAZAR, Abel - “Tanagras”, p. 40: “Fútil assunto, repetirá o leitor... Mas não: antes pelo contrário, singular e desconcertante fenómeno, este das Tanagras, tão singular e desconcertante como é, para o biólogo e para o filósofo, a corola e os seus caprichos...” Ou ainda em “Jazz-band parisiense” (p. 276): “- O leitor entendeu? Eu não, mas estou a escrever automaticamente no ritmo em jazz-band da minha cabeça-batuque, tal como ela se pôs numa conversa *ultra* -, depois de ter lido um artigo *extra*... e de ter visto uma revista *arqui* -...”

74. Esta proximidade e necessidade, explicitamente acentuada, torna-se, pela sua recorrência em diferentes obras de diferentes autores, um dos traços enformadores da crónica ou do texto que com a crónica de algum modo faz fronteira.

75. SALAZAR, Abel - “Arquitectura moderna no ‘Salon’ de 1934”, pp. 87 e 95, respectivamente. Não nos foi possível apurar a hipótese de publicação parcelar dos textos contidos nesta obra. Na verdade, o facto de alguns desses escritos dizerem respeito a acontecimentos culturais bem circunstanciados e que se reportam a 1934, sendo a obra apenas publicada em 1938, leva-nos a pensar na possibilidade de uma circulação textual prévia, na imprensa periódica. Abel Salazar foi um grande colaborador de periódicos, nomeadamente nos de cariz regional

76. SALAZAR, Abel - “Paris...”, p. 349.

77. SALAZAR, Abel - “Perplexidade”, p. 360.

78. SALAZAR, Abel - “Nocturnos”, p. 19.

79. SALAZAR, Abel - “Paris sob o calor”, pp. 307-308.

80. Na verdade, quando nos acercamos de **Paris em 1934** e nos confrontamos com a presença constante do pictórico, a dificuldade surge na eleição de passagens ilustrativas que pululam na descrição dos espaços

como em "O Luxemburgo", "Compiègne, Pierrefonds" ou "Chantilly" ou na descrição da parisiense, a Tanagra, na expressão de Abel Salazar.

81. SALAZAR, Abel - "Paris de relance", pp. 142-143.

82. SALAZAR, Abel - "Nocturnos", p. 32.

83. SALAZAR, Abel - "Nos Inválidos", p.62. O capítulo "Tanagras" que nos fala da mulher parisiense ilustra bem esta constante na escrita de Abel Salazar.

84. SALAZAR, Abel - "Arquitectura Moderna no Salon" *de 1934*, p.79.

85. Cf. Por exemplo, *idem*, pp. 81-82. Este capítulo mostra bem todo o interesse de Abel Salazar pela filosofia da história.

86. Abel Salazar a todo o momento lança mão dessa similitude para explicar e compreender o que se está a passar na Europa. Não é assim por acaso que a mulher parisiense é frequentemente denominada de *Tanagra*, em referência à sua elegância e ao seu ar estilizado, mas em alusão também a um elemento escultórico da civilização helénica, alusão essa aliás explicitada em "Os bailados de Ida Rubinstein na Ópera" (pp. 14-15).

87. SALAZAR, Abel - "Perplexidade", p. 354.

88. SALAZAR, Abel - "Arquitectura Moderna no Salon de 1934", p. 79.

89. SALAZAR, Abel - "Exposição das obras de Daumier, nas Tulherias e na Biblioteca Nacional", p. 116. Registemos que **Paris em 1934** alberga também momentos de crítica de arte.

90. SALAZAR, Abel - *O "Cafard"*, p. 226.

91. Cf. SALAZAR, Abel - "Onde vão elas?", p. 174: "Paris tem o 'cafard' (...) É nada talvez, - ou o fim; é uma doença, talvez, ou a morte da velha capital requintada e gasta, frenética no seu ritmo de sempre..."

92. Cf. SALAZAR, Abel - "Paris de relance", p. 148.

93. SALAZAR, Abel - "Paris luxo e miséria", p.271.

94. SALAZAR, Abel - "Elas...", pp. 176-177.

95. Não é apenas a mulher de uma classe social mais elevada a possuir tais características. Como afirma em "Tanagras", p. 38, toda a parisiense mesmo ao executar as mais pesadas tarefas pode ser *coquette* e linda.

96. SALAZAR, Abel - "Os bailados de Ida Rubinstein na Ópera", p. 14.

97. *Idem*, p. 15. Cf. "Tanagras", p. 39. Lembremos a presença da mulher parisiense que Abel Salazar, pintor, deixou para a posteridade nas suas telas.

98. SALAZAR, Abel - "Tanagras", p. 34.

99. SALAZAR, Abel - "Paris de relance", p. 144.

100. Recordemos **Paris. Paris, templo da Luz, ilumina o Mundo**, Porto, Lello & Irmão, s. d., obra de Gaspar Baltar, jornalista e escritor que foi um dos directores de **O Primeiro de Janeiro**, e cuja data de entrada

na Biblioteca Pública Municipal do Porto, o ano de 1952, se constitui como única referência cronológica para situarmos esta publicação. Nesta obra, a figura feminina parisiense não deixa também de pontuar já que “em Paris, a mulher constitui o fim, a razão de ser, como que o eixo luminoso da cidade Luz” (p. 77). E Gaspar Baltar dá conta dos traços peculiares da parisiense, ela “não é, talvez, a rainha da beleza, mas é ainda a rainha da sedução” (p. 78), ela possui o culto da forma e o culto de si própria - tal como a mulher francesa em geral; ela “conserva a primazia na atracção e no êxito, porque nenhuma outra a iguala na arte de se vestir, no segredo de se mover, na leveza do espírito, que tudo é o prestígio da sua graça”. E Gaspar Baltar fala, comparativamente, da mulher inglesa, da mulher americana, da mulher espanhola, da mulher eslava ou da mulher italiana, mas da mulher portuguesa nada diz.

101. A obra de Gaspar Baltar, por nós referida, apresenta-se, desde o seu início, sob o signo da sedução. Respiguemos algumas das afirmações e epítetos do capítulo “No regresso de Paris” (pp. 1-22), a título ilustrativo: “Paris, seja de verão ou inverno, primavera ou outono, de noite ou de dia, haja sol ou chuva, é sempre a cidade Sedução, *unique au monde*”, Paris é um “iman irresistível”, é “o centro das luzes e das artes”, “é a mais bela capital do mundo”, “Paris é sempre o mistério tentador”, “Paris fascina e envenena”, é um “tóxico”, “a sereia”, “Paris tornou-se a luz do cérebro”, “o centro intelectual do mundo”. Embora esta obra seja a que mais se afasta de um discurso na primeira pessoa, ela associa uma escrita testemunhal através das impressões sobre a capital francesa - impressões de alguém que aí viveu por algum tempo e que tantas vezes redundam numa atitude moralizante -, com uma escrita de memórias, que por vezes aflora (cf., por exemplo, “O jornalismo em Paris”), bem como com a constante presença de narrativas históricas sobre os diversos espaços parisienses passados em revista, pois, em seu entender, “Conhecer Paris é, em suma, decorar a sua história, aprender os seus costumes, perceber o seu carácter” (p. 20). **Paris, templo da Luz, ilumina o Mundo** poderá ainda funcionar enquanto roteiro turístico, não apenas pelas informações que contém, mas também pela vontade clara de dar indicações a um futuro visitante da capital francesa. Convém, no entanto, registar que a sedução parisiense não impede o autor de tomar consciência da existência de chagas sociais e morais e de alertar, desde o início, para tal facto; assim, Gaspar Baltar fala da pobreza de que muitos emigrantes portugueses também são vítimas e ainda da prostituição.

102. SALAZAR, Abel - “Fontainebleau”, pp. 54-55. Como em nota anterior referimos, em “A ilusão das grandes cidades” o autor estabelece paralelos entre os Campos Elíseos e os jardins públicos de Braga ou Guimarães.

103. Cf. SALAZAR, Abel - O “Cafard”, pp. 221-222.

104. Cf. SALAZAR, Abel - “Nocturnos”, pp. 21-24.

Racine au Portugal au XVIII^e siècle: les projections romantiques d'un monument classique

« Je ne saurais (...) jamais excuser Racine, tout admirable qu' il est, d' avoir familiarisé la Génération actuelle avec le spectacle tel que celui de Phèdre (...).» (1)

Depuis le tricentenaire de la naissance de Racine, célébré le 22 décembre 1939 par une séance solennelle à l'Académie des Sciences de Lisbonne, où l'on regrettait l'absence d'une étude sur l'influence racinienne au Portugal, personne n'a comblé cette lacune dans le domaine de nos recherches littéraires (2). En fait, même l'article de l'illustre Henrique de Campos Ferreira Lima, «Racine au Portugal», venu à jour en 1940 afin de compléter, sans se vouloir toutefois exhaustif, d'autres approches encore moins ambitieuses, n'a pas contribué à inaugurer un effort signalable, tel que celui d'Ana Cristina Bolivar pour son doctorat sur les **Traducciones y adaptaciones espanolas de Racine en el siglo XVIII**, présenté en 1984(3). D'ailleurs, un ample travail bibliographique comme celui de Francisco Lafarga, **Las traducciones espanolas del teatro francés (1700-1835!)** (4), n'a du reste pas d'équivalent au Portugal, où, pourtant, des voix d'une extrême finesse ouvrent des perspectives inédites, comme c'est le cas du Professeur Costa Miranda en ce qui concerne la réception de Molière, point névralgique de la compréhension théâtrale et potitique du 18^e siècle portugais. Finalement, de mes recherches, dans le cadre d'un doctorat sur la Présence du théâtre français au Portugal au XVIII^e siècle, découlera une certaine intelligence, pourtant nécessairement «pulvérisante», du rôle double, à plusieurs égards, que Racine joue dans le contexte de la réforme du théâtre portugais et, à la limite, du Portugal.

Si ce n'est qu'en 1756, date de la fondation de «Arcádia Lusitânia», instauratrice des modèles poétiques d'origine néoclassique française, qu'il est question délibérément de renationaliser le théâtre, au nom de «Voltaire, Racine et Corneille», c'est-à- dire selon la «simplicité dorée, le bon goût et la délicatesse», les premières références à Racine sont antérieures et clairement symptomatiques (5). Aussi le 4^e comte d'Ericeira, traducteur de l'**Art Poétique** de Boileau, dans son poème héroïque, **A Henriqueida** combat-il les «faux brillants» de l'art baroque, tout en louant les tragédies de Corneille, de Racine et de quelques autres qui «ont élevé leur théâtre au dernier point de perfection et de régularité, exprimant les passions les plus fines par une naturelle explication des mouvements

*Cette communication fut présentée à Avila le 10 Octobre 1997 au Colloque «SIHFLES»: «Recepción de autores Franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero».

de l'âme (...)» (6). En 1748, l'académicien Francisco José Freire, dans son **Arte Poética**, exalte Racine par son «vol emphatique dans **Iphigénie**, où l'on ne pourrait pas expliquer plus vivement et plus magistralement la violence de l'amour d'Iphigénie envers Achilles». Ensuite, cet auteur sélectionne un passage d'**Athalie**, selon lui, idéale dans le respect de la nature et de la vraisemblance, sources de fantaisie:

*« Hélas! En m'imposant une loi si sévère,
Grands Dieux, me deviez-vous laisser un coeur de Père? »*

Si, en outre, dans le «Chapitre XXV» du Livre 1^{er} de la poétique de Freire, Racine, à propos d' **Andromaque**, n' a pas le génie, l' art et le laconisme de Virgile, il refoin, pourtant, à côté de Pétrarque, Tasse ou Corneille, l'«affectation» et les «extrêmes vicieux des styles?» (7).

Très tôt, aussi, la «Querelle du Cid» portugaise opposait le vieux marquis de Valença, témoin tardif du goût théâtral espagnol, à l'«estrangeirado» Alexandre de Gusmão, introducteur de Molière au Portugal et énergique défenseur de la nouvelle esthétique française. Dans le but de réfuter les arguments conservateurs du marquis qui amplifiait sa critique de la pièce de Corneille jusqu'au point de conclure qu'en France il n'y avait pas d'art, il a écrit:

« (...) si en effet, les Corneilles, les Racines, les Lafontaines, les Molières, les Rousseaux, les Quinaults, les Voltaires ne sont des Poètes, ou bien je ne comprends pas le Français, ou la Poésie n'est pas ce que disent Aristote, Horace, Longine, Quintilien, Donat, et d'autres que je consulte (...). » (8)

Un peu plus tard, en 1762, Francisco José Freire publie la première traduction de Racine au Portugal, celle d' **Athalie**, accompagnée d' une dissertation érudite et de nombreuses notes critiques, exclusivement apologétiques en ce qui concerne «le professeur de tous en matière tragique», «un bon connaisseur du langage de la nature, un peintre incomparable des passions humaines», le maître du «sublime» bâti sur de «formes succinctes, mots simples, bus dans des fontaines pures», engendrant un «bel ordre tragique» où tout se répond.(9)

Précisément aussi en 1761-62, la **Gazette Littéraire ou Notice exacte des principaux écrivains modernes**, pionnière en matière littéraire, souligne l'intérêt de quelques bonnes tragédies françaises, abordant les remords des grands criminels. Voltaire et Racine en seraient, donc, les autorités et **Phèdre**, en particulier, excellerait dans cet art:

*« Son crime le plus grave consiste à consentir la calomnie d'Oenone,
en lui disant: Me voici, fais ce que tu veux. Or ce crime est*

immédiatement l'effet des passions de Phèdre, de la crainte qu'elle a de pouvoir être accusée par Hyppolite, et surtout de la rancune que les mépris de ce Prince lui ont inspirée. C'est l'amour du désespoir qui engendre le retour violent du crime, et c'est sur ce crime inexorable que se fonde l'admirable scène des remords, si sublime, (...).» (10)

Trois ans après, en 1765, Pedro José da Fonseca, grand professeur de Rhétorique, considère que **Iphigénie** et **Phèdre** sont de bons exemples du prolongement du noeud de la fable jusqu'à la dernière scène du 5^e acte, produisant un effet de beauté et de vivacité dans l'action. En matière de respect historique ou de vraisemblance de moeurs, Corneille et Racine transgressent ce principe, d'ailleurs en accord avec ce qu'ont fait Eschyle, Virgile et Sénèque:

«Racine qui présente ses héros amoureux leur accorde des passions différentes de celles qu'ils ont eues d'après l'Histoire. Alexandre n'a pas souvent l'allure du conquéreur d'Asie, et Tite, en pleurant comme une femme, est bien différent du grand Tite qui, par ses rares vertues, fait les délices du genre humain.»(11)

Manuel de Figueiredo, l'arcadien qui a théorisé et essayé de mettre en pratique une réforme théâtrale, offre des références multiples et contradictoires à Racine. Dans le 1^{er} tome de son Théâtre, d'une part, Corneille et Racine n'ont pas su mépriser le goût des masses, auxquelles ils tenaient absolument à plaire. D'autre part, la **Phèdre** de Pradon, **L'Amour Tyrannique** de Scudéry. D'ont beau avoir été applaudies, elles n'auront jamais le mérite de «**Polyeucte**, de **Britannicus**, de **Phèdre**, d'**Athalie**» des «fameux Corneilles et Racines», «le grand Corneille, le correct Racine et Voltaire, le sage», bien proches de Sophocle, d'Eschyle et d'Euripide. Le dramaturge portugais se vante, en plus, de montrer les faiblesses de l'amour, juste comme Racine le fait dans **Phèdre**, lorsqu'il préparait déjà son **Athalie** (12)

En revanche, dans un autre tome de son oeuvre, Figueiredo note que Racine a été si misérable justement après Athalie que cette tragédie lui a valu le titre de «Poète des femmes» et il se demande:

«Comment voulait-il qu'une composition faite pour des hommes puisse plaire, si les enchantements languissants de son Théâtre avaient rendu les Français aussi mols que les Françaises?» (13)

Ensuite il a conclu, en citant le Père Brumoy, que Racine s'est repenti «d'avoir affaibli la scène par tant de déclarations d'amour, par tant de sentiments de

jalousie» et il a compris qu'il aurait pu mieux faire. Outre cette mollesse populiste, pour ainsi dire, Racine s'avère, à côté de Corneille et de Racine, un exemple réconfortant, pour le dramaturge râté, d'une gloire hardiment conquise, à une époque où malgré l'abandon du pouvoir, ils contribuaient justement à accroître son mérite. Dans un autre moment de son oeuvre immense, Manuel de Figueiredo exprime une inclination vers Racine, tout en remarquant qu'il n'a pas la splendeur d'autres auteurs qu'il aime moins:

«Je préfère les perles aux diamants; une bonne «antica» est meilleure qu'un grand rubi; un bout de bois en brut vaut bien un autre travaillé; j'aime mieux un tableau de ruines de la Rome ancienne que dix statues d'Olande (...).» (14)

Sous ce point de vue, Racine serait un génie d'une certaine façon secondaire, mais riche de potentialités, une valeur projetée dans l'avenir, à la mesure exacte du dramaturge portugais qui rêvait d'un siècle idéal, admirateur de son Théâtre muet. En plus, il citera l'auteur des **Délassements Champêtres** afin de mettre en évidence la réception modérée du public de la Comédie Française, lors des représentations des pièces de Racine et de Molière. Or, Manuel de Figueiredo ne cessera pas de s'identifier avec ces génies froidement applaudis. (15)

Par la suite, le dramaturge, dans la préface qui précède son **Andromaque**, avancera de multiples critiques à l'oeuvre racinienne. En premier lieu, Racine a peint ses princes si vilainement qu'il les rend irréels, en même temps que par là même il ne respecte pas les moeurs du siècle. En outre, le poète français emprunte sa grandeur aux Grecs et, donc, rien ne lui appartient, ni même les détails. Les Princes doivent être respectables et leurs disputes ne doivent pas se rapprocher des «bagarres de commères ou de voisines, de vendeuses ou de marins». Aussi les tragédies de Racine ne sont-elles pas bonnes, puisqu'elles «choquent toutes nos manières et parce qu'elles ne conviennent nullement ni au rang, ni à la Majesté de nos souvenirs d'aujourd'hui.» Ne serait-ce que pour humilier un dramaturge heureux, Figueiredo poursuit sa véritable attaque à la gloire racinienne, tout en affirmant d'une part que « non par système, mais par faiblesse, il a corrompu le Théâtre Tragique», et que d'autre part son **Athalie** ne vaut pas réellement toutes les éloges qu'elle a reçues. Bien que l'auteur portugais accepte, à ce moment précis, le fait que Racine ne rende pas l'amour secondaire dans ses créations, il lui reproche de verser le sang sans choquer, sans passionner le public, ce qui est difficile.

Démystificateur du grand prestige de Racine, Manuel de Figueiredo envie, au fond, le génie d'un poète célébré à tort, car de tragique ses tragédies n'ont que les noms des héros grecs, se limitant à écrire de bonnes comédies, dont les sources comiques sont parfaitement connues par le mesquin critique. Désespéré, il ajoute que la haute réputation de Racine est incompréhensible et il cite le

«Prologue» de Phèdre dans le but d'illustrer le décalage entre les bonnes intentions du poète et ses réalisations précaires. (17)

Dans le tome XI, le théoricien portugais censure la production tragique nationale qui ne suit pas l'exemple de Racine, de Voltaire ou de Molière, capables de développer une tradition nationale sans se laisser inhiber par les monuments anciens, par les préceptes excessivement théoriques, ou bien par les critiques morales:

*«(...) Racine, qui n'abandonnait jamais les Grecs, se permettait-il d'étouffer le théâtre français? Ne s'est-il pas permis de mettre dans son **Andromaque** la dernière scène de l' Acte II? Ne s' est-il pas permis de rendre comique le théâtre Tragique?(...)» (18)*

Les Français ont ainsi érigé un Théâtre prestigieux, applaudi malgré ses défauts, tandis que le Portugal, ayant à peine une tradition nationale, échoue l'effort d'un arcadien infatigable, studieux, plein de bonne volonté, créateur de multiples comédies et tragédies, traducteur rigoureux de Corneille, de Molière et de Regnard. Le pays qu'il aime tant finira par se servir du papier de l'édition de son **Théâtre** pour faire les paquets d'un pâtissier. Amer, il conclut qu'il n'écrit que pour instruire le peuple et pour enlever les «catarates à ceux qui consultent Euripide, Térence, Molière, Corneille et Racine, en imitant leurs défauts». Malgré tout, son oeuvre s'achève sur l'espoir du réformateur qui ne peut pas s'empêcher de deviner, dans un présent de transformations soudaines, bien que lentes, des signes d'un avenir plus épanoui; la Baronne de sa comédie, **L'Avare Dissipateur**, annonce explicitement cet éveil fleurissant des arts, et de provenance étrangère, et de production nationale, en l'occurrence et en matière théâtrale, d'ailleurs, ex nihilo:

*« Il est vrai
Que nous n'avons pas de théâtre national
Nous ne l' avons jamais eu; mais la langue
Maternelle facilite l'intelligence
De ce qui nous appartient, de l'Italien, et
ce qui est Français est déjà courant entre nous,
comme le grand goût que nos Monarques nourrissent
pour la musique (...)» (19)*

A l'époque où probablement Manuel de Figueiredo commençait à publier son **Théâtre**, Luis António de Araújo présente son **Histoire Critique du Théâtre dans laquelle on aborde la décadence de son vrai goût**: Dans cet ouvrage, et en accord avec ce dramaturge portugais, il regrette que le Portugal se soit jusqu'à 1774 limité aux traductions étrangères, qui se sont avérées néfastes quant aux moeurs populaires. Par conséquent, il se propose, dans le «Prologue», d'aborder le théâtre avec «l'honnêteté inhérente à une religion sainte et

authentique», tout en associant cette honnêteté avec l'héroïsme racinien de Bajazet, celui d'un des enfants de Mithridates, celui de Clitmnestre et d'Andromaque: ils ont tous choisi la voie la plus difficile, parfois même la mort. Après avoir affirmé que le siècle de Louis XIV, dans tous les genres, n'est pas inférieur à celui d'Alexandre, l'auteur exalte le génie racinien de l'amour, pas toujours, pourtant, appuyé sur une technique irréprochable, et malgré sa tendance à vouloir plaire excessivement à son public:

«(...) Racine, cet athlète nouveau, a conquis les coeurs, en les attendrissant. Ses tableaux parfois élevés seraient plus agréables, s'ils avaient une composition meilleure et une action mieux conduite et mieux fondée. A cette correction inimitable, Racine a ajouté tous les charmes, toute la fraîcheur, toute la force d'un excellent coloris.»

Cependant, Corneille est supérieur à Racine, puisque «le père du Théâtre Français» a su subordonner l'amour à un sentiment plus énergique et plus noble tel que l'ambition, tandis que Racine a mis en vogue l'amour, jusqu'au point de défigurer les héros de l'Antiquité par la mollesse d'un amour moins glorieux. (20)

La Marquise d'Alorna, un esprit conservateur qui s'ouvre pourtant aux vents nouveaux de la littérature anglo-germanique dans les dernières décennies du 18^e siècle, reproche, de même, à Racine de porter préjudice à la perfectibilité morale, à travers le spectacle de **Phèdre**, quoiqu'elle le considère admirable et qu'il intègre son éventail d'auteurs préférés. (21)

Si José Anastacio da Cunha, «un de ses hommes rares qui généralement évoluent dans les Nations cultivées», selon le Marquis de Pombal, se rapproche surtout de la tradition poétique anglaise, en traduisant des extraits de Shakespeare, de Milton ou de Pope et en écrivant une poésie dont les rythmes nouveaux ne lui sont pas étrangers, le malheureux poète du Portugal pieux de la reine D. Maria est également traducteur de Racine et de Voltaire. De ce dernier, il traduira la tragédie **Mahomet** avec une rigueur qui va de pair avec une effrayante prudence religieuse et politique, ne serait-ce que pour les raisons qui conduiront «l'athéiste, le tolérantiste, l'indifférentiste» aux prisons de l'Inquisition. Ce n'est certainement pas pour rien que ce poète va puiser dans l'oeuvre de Racine essentiellement l'irrévérence énergique d'Esther dans la scène IV de l'acte I qu'il traduit correctement, malgré la perte inexorable de la cadence des vers français. Il s'agit, donc, de vers de résistance, dont la protagoniste est au surplus une femme prête à se libérer d'un joug tyrannique, élargissant son rôle exclusivement amoureux:

*«(...) Esse prazo chegou. Prompta, obediente
Expôr-me vou, d'um Rei ao sévo aspeito:
Tu me mandas. Meus passos acompanha
Ante o Leão féro, que te não conhece.
Manda á sua ira, que se applaque ao vêr-me.
Da o dom de agradar ás minhas fallas;*

*Os Céos, Austros, Tormentas te obedecem;
Furiosos cáião nos contrarios nossos.»*

En parfaite cohérence, les *famous last words* du poète, «Some dreams of humanity, qui m' déchirent plutôt qu'ils ne me consolent», explicitent ce message racinien adressé au Portugal finiséculaire: le dramaturge français ne contient pas que la mollesse sentimentale, il pourra être porteur de volonté de révolution, aussi prématurée soit-elle.(22)

Dans le but d'enrichir la langue et la littérature portugaises, le poète exilé à Paris, Filinto Elísio, souligne, dès le tome I de sa vaste oeuvre poétique, que les auteurs portugais devaient suivre l'exemple de Fénelon et de Racine, ingénieurs enrichissants de la langue française. Dans le tome III, il défend le principe de la traduction libre pour ensuite avouer qu'il est très difficile de traduire «le meilleur des Tragiques Français». En fait, lorsque le poète introduit la biographie de La Fontaine, dont il traduit les fables, il considère qu'il lui manque la noblesse ou la correction de Boileau et de Racine, quoique La Fontaine soit supérieur à La Motte. D'où son éclat de toute façon secondaire à l'époque où Molière, Racine et Boileau brillaient indubitablement. Outre ces allusions, Filinto Elísio traduit les deux premières scènes d'**Iphigénie en Aulide**, d'**Andromaque** et de **Mithridate** impeccablement, bien que le rythme, la clarté et la quasi symétrie de la poésie racinienne se perdent dans un vers portugais, délibérément archaïque, gonflé et dur.(23)

Déjà au début du XIX siècle, malgré son appartenance idéologique au casticisme du siècle précédent, le prêtre apostate José Agostinho de Macedo est une critique mordace de l'état déplorable du théâtre portugais: il note, donc, que «les Comédies que Corneille, Racine et Voltaire» ont faites sont infiniment inférieures à celles «que les misérables génies nationaux écrivent, car ils sont ignorants et prétentieux» (24) Dans son ouvrage, **Mutinerie littéraire**, Macedo limite, pourtant, l'excellence de Racine, lui reprochant le style puéril et la mollesse sentimentale:

« L'idôle Racine a été impitoyablement arraché de son sanctuaire: et, en effet, les titres par lesquels il a obtenu son éminence étaient bien futiles. (...) rien n'est aussi puéril que la prévisible harmonie poétique chez Racine, la mollesse d'une mélodie qui ne réussira jamais à flatter les oreilles et à élever l'âme comme le fait l'ordre majestueux et le rythme superbe des périodes de Bossuet! (...) Quel est l'éternel agent de toutes les tragédies de Racine, l'Amour? Il n'y a pas de héros, aussi vieux et chauve soit-il, qui ne meure d'amour, et d'un amour plus sophistiqué que celui des Platonistes et des Pétrarquistes? Racine, le sucré, ne connaît point d'autres passions qui puissent servir la création tragique.» (25)

Ainsi ne s'empêche-t-il pas d'ajouter perfidement que Racine garantissait

son succès par des moyens moins clairs, inavouables, en même temps qu'il s'est laissé emparer d'un goût trop mobile des Français, de leur penchant vers l'amour sucré, tout à fait inadéquat aux héros grecs». D'une certaine façon contradictoire, mais en parfaite cohérence avec un auteur de transition, ayant un caractère plus que vulnérable, Macedo se donne, finalement, surtout quand il s'agit de défendre ses propres créations, une allure de modernité et, par conséquent, il établit que les lois de la nature sont les seuls critères de la critique littéraire, étant donné que, si Corneille et Racine échouent d'après le bric-à-brac d'Euripide et de Sophocle, ils dépassent sûrement la qualité grecque et latine. Dans ce cadre le prêtre absolutiste annonce une tragédie, **Branca de Rossi**, qui serait le comble des perfections, mais qui n'a jamais été mise en scène. Le jeune Garrett, étudiant à Coimbra, ne cessera pas de châtier, par un poème hilarant, cette mégalomanie de José Agostinho de Macedo:

«(...)

Foi-se a tragédia grega e francesa.

Sophocles pôs-se a dar voltas d'Andreza

Euripides está de quarentena,

Corneille endoideceu de inveja e de pena,

Crébillon foi queimar o Atreu e anusa;

Racine professou nos Marianos,

Voltaire está a leitres de jumenta,

Alfieri vai fazer sonetos de anos

(...).» (26)

En 1799, l'Académie Royale des Sciences a décidé de publier l'oeuvre poétique posthume de Francisco Dias Gomes, où aussi bien une célèbre «Élégie à Voltaire» que les nombreuses notes critiques prennent un relief appréciable; si François-Marie constitue sans aucun doute sa référence majeure, Racine n'est pas absent, et, tout d'abord, il illustre parfaitement, à côté bien-sûr de Boileau et du «grand Voltaire», le principe de la création lente, soigneuse, corrigée à plusieurs reprises. Mr. Malezieu a, donc, conseillé à Arouet de suivre leur exemple, lors de sa préparation de **La Henriade**. Ensuite, l'auteur ajoute que les écrivains des autres nations devaient imiter l'attitude de Corneille, de Racine et de Boileau, qui ont accordé à la Poésie Française la majesté, l'intérêt et l'élégance, dont ils ont, d'ailleurs, fait leur gloire, grâce à la libéralité de Louis XIV, protecteur de tous les arts. Finalement, dans le but de chanter les délices de la langue portugaise dans l'«Ode II», Dias Gomes remarque que les portugais devraient être fiers de la tragédie **Castro** de Antonio Ferreira, comme les Français le sont de Racine. Or, à son avis, la tragédie portugaise vaut bien

l'**Iphigénie** du dramaturge français. **Athalie** est encore pour le poète «le meilleur ouvrage de l'admirable Racine, véritable prodige de composition tragique», rassembleur des meilleures beautés issues des Poésies Saintes des Prophètes. (27)

La deuxième moitié du 18^e siècle a connu un fleurissement de la presse périodique à vocation encyclopédique, comme il convenait à une société en transformation, où un nouveau public bourgeois, développé par le Marquis de Pombal, après le tremblement de terre de Lisbonne, tenait à acquérir rapidement des lumières: le théâtre français y joue un rôle éducatif et promotionnel non négligeable. Précisément pour ce qui est de Racine, il faudra mettre en évidence le journal **Bibliothèque Universelle**, qui offre, dans son n° VI, des commentaires sur le théâtre racinien afin de conclure qu'il s'agit de tragédies à lire et non nécessairement à représenter. Après avoir élu **Athalie** et **Bérénice**, le meilleur de Racine, le rédacteur se concentre curieusement sur la dextérité exigée de l'acteur qui voudrait jouer ces tragédies sublimes:

« L'Acteur de Racine ne doit pas être celui d'Eschyle, ou celui d'Euripide; et de la même façon que le Poète Français est plus délicat, plus correct, plus varié, l'acteur doit être tout ça. Aussi la Tragédie Moderne ne sera-t-elle pas un échantillon de Michel Ange, elle sera plutôt un tableau de Raphael. » (28)

Au XIX^e siècle, dans les années 20, l'**Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve comparé aux autres états de l'Europe...**, organisé par Adrien Balbi, tient à démolir les préjugés négatifs sur le pays, répandus par les livres des voyageurs au XVIII^e siècle. Aussi l'auteur commence-t-il par noter que «les traductions portugaises des meilleures tragédies de Corneille, de Racine et de Voltaire, des meilleures comédies de Molière, et même beaucoup d'écrits philosophiques ont paru depuis longtemps», ce qui est vrai. Pourtant, dans le tome II, Balbi ne pourra s'empêcher d'ajouter la limite la plus délicate, aussi la plus significative, de cette vérité: les portugais n'ont pas un bon théâtre et, à la rigueur, ce qu'ils en ont de meilleur sont les traductions de «Voltaire, Racine, Corneille, Crébillon, Alfieri, Molière, Goldoni, La Motte.» (29)

Si l'on suit Almeida Garrett lorsqu'il dit que le théâtre est source de civilisation, mais qu'il ne peut pas prospérer dans un pays où elle n'existe pas (30), non seulement William Beckford, Robert Southey ou Arthur William Costigan auraient raison, comme il est certain que la réforme théâtrale portugaise, projetée au 18^e siècle, a échoué son objectif primordial, à savoir la transformation socioculturelle d'une nation bousculée entre le prestige aristocratique surveillé et une bourgeoisie ascendante, en quête de formes artistiques, qui aspire à être admise dans les spectacles de la cour. Racine constituerait, donc, d'abord, un symptôme de la croissante innovation française le long du 18^e siècle, et il commencerait par être une référence canonique du néoclassicisme français,

réglé et stable. Bientôt il explicitera graduellement aussi bien le penchant sentimental que la flexibilité de la création romantiques, mais surtout, chez le jeune Garrett, au moment de son «esthésie néoclassique épigonale» (31), il exprimera encore la volonté révolutionnaire libérale de 1820, au Portugal. Et, comme le 18^e siècle l'avait déjà si bien compris, il reviendrait au Théâtre National et à son admirable fondateur d'en opérer les mutations profondes.

Cristina A M. de Marinho
Université de Porto

NOTES:

N.B: la traduction des extraits cités et de certains titres d'ouvrages référés a été faite par l'auteur de cette communication.

1. Commentaire manuscrit en Français de la Marquise d'Alorna, apud RODRIGUES, Graça Almeida, **Comentários da Marquesa de Alorna às Obras de Madame de Staël *De la Littérature et de l'Allemagne***, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983, p.291.

2. LIMA, Henrique de Campos Ferrelra, **Racine et le Portugal**, Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1940, pages 5 et 6.

3. BOLIVAR, Ana Cristina, **Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siècle XVIII**. Oviedo, 1984

4. LAFARGA, Francisco, **Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)**, Barcelona, s.d.

5. BRAGA, Teófilo, **A Arcádia Lusitana**, Porto, Livraria Chardron, 1899, p.201.

6. MENESES, D. Francisco Xavier de, **A Henriqueida**, Lisboa, Officina de António Isidro do Fonseca, 1741, p.2

7. FREIRE, Francisco José, **Arte Poética, ou Regras da verdadeira Poesia**. Lisboa, na Officina de Francisco Luis Ameno, 1759, 2a ed., tomo I, pages.137, 197, 198 et 336., et «Livro II», «Cap.XXIV», p.128.

8. Voir CORTESÃO, Jaime, **Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid**, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1950, Parte II, tomo I, pp. 177,178,183-185.

9. LUSITANO, Cândido, **Athalia: Tragédia de Monsieur Racine. Traduzida, ilustrada e oferecida À Serenissima Senhora D. Marianna, Infanta de Portugal...**, Lisboa, Na Officina da Academia das Sciencias, MDCCLXXXIII, Com licença da Real Meza Censoria, Segunda Impressão, «Dissertação do Tradutor sobre a presente tragédia», p.XXVIII, et p. 63 des notes.

10. LIMA, Francisco Bernardo, **Gazeta Literaria ou Noticia Literaria dos Principais Escriptos Modernos. conforme a Analvsis. que delles fazem os melhores Criticos. e Diaristas da Europa**, Porto, Na Officina de Francisco Mendes Lima, 1761, 1762, volume I, p. 186, volume II, pp. 121, 122 et 127.

11. FONSECA Pedro José da, **Elementos de Poetica tirados de Aristóteles. de Horácio e dos mais célebres Modernos**, Lisboa, Typografia Rollandiana, 1781, «Livro I», «Cap.II, XII», p. 104 et «Livro II, Cap.III», p. 118.

12. FIGUEIREDO, Manuel de, **Teatro**, Lisboa, Na Impressão Regia, anno de 1805, Por Ordem Superior, tomo I, pp.48, 49 até 59.

13. **Idem, ibidem**, tome V, p.I

14. **Idem, ibidem**, tome VI, 3e page du «Discurso», en note.

15. **Idem, ibidem**, tome VI, Os Censores do Teatro, pages 58, 59 et 64.

16. **Idem, ibidem**, tome VI, «Discurso», **As Irmãs**, 8º page.

17. **Idem, ibidem**, tome VIII, «Discurso», p. 197.

18. **Idem, ibidem**, tome X, l'épigraphie de la comédie **O Acredor**.

19. **Idem, ibidem**, tome XII, comédie **O Avaro Dissipador**, acte II, scène XII, p. 115.

Correspondant de Figueiredo, Francisco de Pina e de Melo, dans **Balança Intelectual em que se pesava o merecimento do verdadeiro Methodo de Estudar**, Lisboa, Na Off. M. 1752, se réfère aussi à Racine:

« (...) e à vista de poetas de espirito que produziu o Pyreo e o Lacio chão valem nada os Despreaux, os Rousseaux, os Racines, os Corneilles (...)».

20. ARAUJO, Luis Antonio de, **Historia Critica do Teatro na qual se tratam as causas da decadência do seu verdadeiro gosto, traduzida em Português para servir de continuação ao Teatro de Manuel de Figueiredo e oferecida a el-Rei Nosso Senhor. D.Pedro II**, Lisboa, Na Regia officina Tipografica, 1779. Com Licença da Real Mesa Censória, «Prólogo», pp. VIII et IX, «Cap. II», p.30.

21. Voir note I.

BOLAMA, Marquez de Avila e de, **A Marqueza d'Alorna. Algumas noticias authenticas para a historia da muito illustre e eminente escriptora que os poetas seus contemporaneos denominaram Alcipe**. Lisboa, Imprensa de Manuel Lucas Torres, 1918, depuis la page 18 jusqu'à la page 22.

22. CIDADE, Hernâni, **A Obra Poética do Dr. José Anastacio da Cunha com um Estudo sobre o Anglo-Germanismo nos Proto-Românticos Portugueses**, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, pp. 131, 132, «Cap. VI». **Tradução do Mafoma do Mr. de Voltaire**, Lisboa, Na Officina da Academia Real das Sciencias, Anno MDCCLXXXV, Com Licença da Real Mesa Censória. MARTINS, Antonio Coimbra, «O estrangeirado de Valença», in **Anastacio da Cunha 1744-1787 o matematico e o poeta**, Actas do colóquio internacional seguidas de uma antologia de textos, Lisboa, Imprensa Nacional, Estudos Gerais Série Universitaria, 1987.

23. ELISIO, Filinto, **Obras Completas**, Paris, Na Officina de A. Bobée, 1817, «Segunda edição, emendada, e accrescentada com muitas Obras inéditas, e com o retrato do Autor», tome III, pp. 231, 232; tome VI, pages 13, 14, 16; tome XI et tome XII de la nouvelle édition pour les traductions dramatiques.

24. MACEDO, José Agostinho de, «Carta II» da Carta que escreveu o **Doutor Manuel Mendes Fogaça, a hum seu Amigo Trasmontano, sobre huma Comedia, que vira representar em Lisboa**, Lisboa, Na Impressão Regia, anno 1811, Com Licença, p. 8.

25. **Idem**, Motim Literario em Forma de solilóquios, Lisboa, Na Impressão Regia, anno 1811, com Licença, tomo IV, solilóquio I, pp. 8, 9.

26. **Idem**, **Cartas Filosoficas a Attico**. Lisboa, Na Impressão Regia, 1815, Com Licença, Carta XVI, pp. 217,

27. **Obras Poeticas de Francisco Dias Gomes mandadas publicar por ordem da Academia R. das Sciencias. a beneficio da Viuva e Órfãos do Author**, Lisboa, Na Typographia da Acad. R das Sciencias, anno de 1799, Com licença de S.A.R, pp. 39, 147, 157, 158, 301, 357.

Au XVIIIe siècle, dans les années 90, précisément en 1791, le prêtre Joaquim Franco de Araújo Freire Barbosa, ayant le nom arcadien de Corydon Neptunino, se réfère deux fois à Racine et à ses tragédies **Esther** et **Athalie**, dans le prologue de sa tragédie **Sesostris**.

28. **Bibliotheca Universal extrahida de muitos jornaes, e das obras dos melhores escritores antigos. e modernos**, pelo Author das Viagens de Altina N° VI, Lisboa, 1804, «Artigo II», «Cap.XVI», «Motivos porque a Tragedia Antiga he mais em acção, do que em palavras, e a moderna pelo contrario mais em palavras, do que em acção.», pp.65-91.

29. BALBI, Adrien, **Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve, comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup d'oeil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les Portugais des deux Hémisphères**, Paris, Chez Rey et Gravier Libraires, 1842, tome premier, «Discours Préliminaire», pages XIV,XVet tome II, p. CCXX.

30. GARRETT, Almeida, **Obras Completas...** prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Teophilo Braga, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1904, «Um Auto de Gil Vicente», «Introdução», p.627: «O theatro é um grande meio de civilização, mas não prospéra onde a não há (...)».

31. BUESCU, Helena Carvalhão (Dir.), **Dicionário do Romantismo Português**, Lisboa, Editorial Caminho, 1997, pp. 203, 210, article «GARRETT, (JOÃO BAPTISTA DA SILVA LEITÃO DE) ALMEIDA par Ofélia Paiva Monteiro.

Voir surtout le tome I de Monteiro, Ofélia Paiva, **A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação**, 2 vols. , Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, e DIAS, Augusto da Costa, «O jovem Garrett. Esboço de ensaio sobre um grande vulto ignorado da filosofia portuguesa das Luzes» (introd. à ed. de **O Roubo das Sabinas**), Lisboa, Ed. Estampa, 2ª ed., 1979.

**Entre allusions et obsessions. Deux exemples
de démarche du roman belge face au religieux:
Sans témoins de Jean Claude Bologne et
En vie d'Eugène Savitzkaya.**

En dépit des attaques sans merci des essayistes «crépusculaires»¹ ou «mortuaires»², le roman français actuel, ou plutôt un certain groupe de romanciers actuels, fait preuve d'une vitalité inattendue. Encore faut-il faire l'effort de dégager, avec la patience et le balbutiement que cette entreprise exige³, les caractéristiques majeures de leur exploration de l'univers fictionnel. Ecrivain, après la dernière révolution littéraire en date, cette nouvelle mouvance profite au maximum, comme le souligne Laurent Demoulin, des conséquences pratiques de l'intériorisation du Nouveau Roman, voire de sa subversion et détournement. En quelque sorte, ces auteurs dits «minimalistes» (Echenoz, Toussaint, Dannemark, Guibert, Blasband, Gailly, Bologne,...) opèrent la «synthèse dialectique [en intégrant] la rupture au sein même de leur roman»⁴; ce qui confère à ce dernier une souplesse que l'on ne trouvait plus depuis longtemps et suggère à **Écritures** l'idée d'un dépli⁵. Laurent Demoulin énonce quelques caractéristiques communes, quoique décelables à des degrés divers⁶. D'une part, la fragmentation scripturale, c'est-à-dire la juxtaposition, souvent aléatoire, de plusieurs scènes, en vue d'un effet ludique, émotionnel et flexible. D'autre part, un souci non moins ludique des conventions formelles et stylistiques qui, porté au paroxysme, provoque des jeux de mots, des glissements contextuels et culturels; abuse des archaïsmes à saveur humoristique, d'une pédanterie ou d'une préciosité amusantes et aisément isolables et «démontables». Par ailleurs, les «minimalistes» cultivent la «fausse anecdote» et la «discrétion du personnage»; ce qui les conduit à un véritable détournement du récit face au primat du texte où il glisse et oscille constamment. Pour définitivement exclure, pertinemment à mon sens, Eugène Savitzkaya de cette mouvance, Françoise Delmez finit, elle aussi, par rappeler les points communs de cette écriture «minimaliste», à savoir la brièveté du roman, la disparition/dispersion de l'intrigue, la fragmentation diégétique, et puis surtout les traits qu'Eugène Savitzkaya ne partage pas: la légèreté de ton, le pétillant humour, le clair ludisme, le clin d'œil au lecteur complice du jeu narratif⁷. De ce point de vue, les deux romanciers choisis et leur texte respectif, font montre de deux conceptions diamétralement opposées et incompatibles dans leur emprunt au patrimoine religieux occidental et à ses symboles résiduels. Pour Jean Claude Bologne, le roman est l'occasion de jouer sans cesse avec/sur tous les niveaux de lecture disponible d'un texte, de dire et de se dédire, de provoquer, par le biais de force jeux de mots et de références détournées de leur contexte, une hilarante instabilité du récit. Le lecteur ne manquera pas, dès lors, de lui accorder sa complicité indulgente. Ne l'oublions

pas, **Sans Témoins**⁸ est annoncé comme «roman érotico-théologique», une désignation qui suggère, en soi, la manipulation et la cohabitation presque rabelaisienne du fou rire, du cul et de Dieu. On hésite entre le défilé et les propos carnavalesques, et la séance de bizutage.

Toutefois, pareille entreprise ne fait guère l'économie d'un savoir théologique, ne serait-ce que pour mieux s'en jouer, ni même d'un subtil regard critique et satirique sur le tour qu'a pris la civilisation occidentale à partir du christianisme jusqu'à nous jours. Quoi qu'il en soit, l'humour et le double sens n'en finissent pas d'éroder cette lecture plus sérieuse. Alors lisons et (p)rions ensemble...

Que l'extase mystique implique souvent le désir intense d'une fusion et d'une possession, nous le savions de par ces ascensions spirituelles, ces nuits obscures de l'âme, le carmel, les récits délirants de noces contemplatives avec l'Epoux, où l'élévation ne se prive pas des ressources métaphoriques du corps et des sens, comme l'observe Michel de Certeau: «[...] elle [la littérature mystique] atteste une lente transformation de la scène religieuse en scène amoureuse, ou d'une foi en une érotique; elle raconte comment un corps 'touché' par le désir et gravé, blessé, écrit par l'autre, remplace la parole révélatrice et enseignante. Les mystiques luttent ainsi avec le deuil, cet ange nocturne. Mais la propédeutique médiévale d'une assimilation à la vérité devient chez eux un corps à corps»⁹.

Qu' «il y a des similitudes flagrantes, voire des équivalences et des échanges, entre les systèmes d'effusion érotique et mystique»¹⁰, Georges Bataille en était pleinement convaincu.

Ce que nous ignorions, faute de «témoin», c'est qu'à la suite de l'un de ces ébats mystiques l'Histoire s'est trouvée irrémédiablement chamboulée. Dieu merci, notre narrateur a tout vu, caché mais attentif au moindre détail, voyeur malgré lui, quoique pour notre plus grand bien, de l'événement qui devait nous conduire où nous sommes. Le détournement ludique du début de l'Apocalypse de St. Jean est plus qu'évident: «[...] nous implacables témoins de ce qui doit être tu; nous dont la voix sonnera avec la septième trompette pour le Jugement du Créateur»¹¹.

Or «témoins» joue sur l'ambiguïté de son étymologie et annonce les glissements de sens qui s'approchent. Le roman se veut décidément «érotico-théologique» et oscillera continuellement entre témoin et testicule, entre lecture rabelaisienne et regard satirique porté sur notre Histoire. En outre, le récit est d'entrée de jeu placé sous le signe de Lautreámont, comme pour mieux planter le décor.

Résumons l'h/Histoire. Thérèse, alias Ste. Thérèse d'Avila, et Dieu le Père se sont donné rendez-vous dans un bordel parisien du siècle dernier. Cette rencontre prend l'allure d'une théophanie burlesque:

«L'encre de la nuit avait noirci le Nom imprononçable dans la chronique de

*l'éternité. Mais un halo resplendissant trahissait le visiteur: le Créateur, embarrassé de sa gloire, n'avait pu la laisser accrochée aux nuages*¹².

La description de cet instant mémorable multiplie les détournements de sens et les calembours: «*Ce soir, j'écrirai de sueur et de mon sang au son du buccin et des trompes de Faloppe*»¹³; «*Que le voile se déchire!*»¹⁴; «*[...] toutes les filles payées pour se cloîtrer dans leur alcôve*»¹⁵; «*En vérité, je vous le dis: vous ne connaissez rien à l'amour*»¹⁶; «*[...] ses hanches ne portaient pas les stigmates des dîners mondains*»¹⁷; «*Deux cuisses glorieuses comme des cèdres du Liban*»¹⁸; «*Il écarta paternellement la main qui condamnait encore le saint de saints [...]*»¹⁹; «*[...] et il plongea incontinent dans la vallée où coulaient le nard, la cannelle et le safran [...]*»²⁰, etc.

Or celui qui a vu, comme St Jean l'Évangéliste, et dans sa condition la plus adamique (puisqu'il se trouvait dans l'alcôve d'à côté) nous l'assure: «*C'était une femme superbe, comme il les aimait, aux yeux fiévreux et au teint mat, aux joues creusées par les jeûnes et aux lèvres sensuelles*»²¹. Son témoignage est exclusif.

Mais, peut-on peindre les transports de l'«*Incréé, l'Orphelin ontologique*»²² sans faire appel aux figures bibliques et s'élever jusqu'à leurs pouvoirs métaphoriques et... parodiques? Ne perdons pas de vue que, tout comme Marie, Thérèse s'apprête à «*accueillir, tout entier, son Créateur*»²³.

Le sexe de l'Éternel suscite un intense travail exégétique et talmudique. On y verra le «*serpent d'airain qui guérit les Hébreux dans le désert*»²⁴, le «*serpent de l'arbre*»²⁵ génésiaque, la «*hampe de Moïse*»²⁶; autant d'allusions bibliques et... phalliques qui n'aspirent qu'à une «*oraison jaculatoire*»²⁷. Et Jehovah, dont les «*témoins*» sont désormais à la portée de Thérèse, d'initier sa maîtresse aux mystères jouissifs de sa substance intrinsèque, une et trine, comme son sexe: «*'Ma Trinité', annonça-t-il, et Thérèse en une illumination comprit le mystère le plus secret de la foi*»²⁸. C'est ce qu'en jargon théologique on appelle l'intuition.

Parfois, le lecteur a le sentiment de reconnaître la plume de Sade: «*Puis elle saisit avec respect le précieux vit offert comme un calice [...]*»²⁹, mais Dieu Lui-même se chargera d'invalider toute lecture libertine:

«*Tu es en moi, Père, comme je suis en toi.*

- «*'Merde, Thérèse, c'est pas le moment de citer les Évangiles'*», grogna le Vieux, tout à sa tâche»³⁰. Les allusions humoristiques en clin d'œil, elles, ne s'arrêtent pas en si bon chemin: «*'Seigneur, hurle la carmélite, enfin je sais ce qu'est la fruition!' Et elle s'évanouit*», «*Dans le château intérieur inondé de lumière [...]*»³¹.

Seulement voilà, Dieu est pris dans son jeu (désir et culpabilité, il est l'arroseur arrosé, et Adam, alias notre narrateur testimonial, se venge «*sous les espèces*» d'un constat d'adultère. La parodie continue tandis que l'Histoire suit un cours nouveau. Thérèse n'est-elle pas déjà mariée «*mystiquement*» au

Christ, le Fils du Père? L'adultère a des relents de promiscuité et de confusion intra-trinitaires. Toute la péricorèse est à révoir ou à rappeler: «*A vrai dire, tenta d'expliquer le Créateur, j'ai quelques problèmes avec le gamin depuis que je l'ai envoyé se faire crucifier. Il veut quitter la trinité, s'établir à son compte*»³²; d'autant plus que Thérèse semble professer une foi modaliste et monophysique: «*Dis quelque chose! Tu n'es pas ton Fils?*»³³.

L'humour ne quitte pas pour autant cet imbroglgio amoureux. Dieu est contraint de décliner son Nom imprononçable et son domicile habituel: Notre-Dame. Sur ces entrefaites, Thérèse se venge impitoyablement sur les «témoins» de son Amant. Or, comme le rappelle la quatrième de couverture: «*Une vieille théorie d'austères théologiens médiévaux nous raconte en effet que les testicules tordus sont l'apanage de l'Antichrist*»³⁴.

Il en résulte une approche originale de notre Histoire universelle. Le Père s'allie à tous les dieux antiques et païens de l'Olympe, qu'il avait jadis implacablement supplantés et bannis, et recourt à Vénus pour soigner son handicap testiculaire. Revanche du (néo)paganisme sur l'austérité et l'arbitraire du monothéisme judéo-chrétien, si influent jusqu' en notre Modernité. Récidive des déboires mythologiques antiques du dieu Ouranos avec son fils castrateur, Cronos. Les remontrances de Saturne le laisse nettement supposer: «*'[...] Tu tiens vraiment à retourner t'emmerder jusqu' à la fin des temps à poser en majesté au milieu de ta cour céleste? Tu n'en as pas marre des Sanctus sanctus sanctus? Ouvre les yeux, merdel'*»³⁵; «*'[...] Il fallait briser le cercle de façon brutale. Je sais, tu l'as brisé toi-même en envoyant ton fiston au casse-pipe et en assignant une fin à la ligne du temps [...]*»³⁶; «*'[...] Tantôt on nous tolère, tantôt on nous pourchasse, mais il n'y a plus de place pour l'innocence dans un monde qui s'est voulu coupable [...]*»³⁷.

Aucun doute là-dessus, nous sommes bel et bien entrés dans l'ère des maîtres du soupçon.

Il en découle un détournement des thèses freudiennes quant aux démarches filiales pour s'affirmer. Si le Christ, soutenu par son armée de Jésuites, fait bien la chasse aux testicules paternels, le Père, fort de la complicité des divinités païennes, tente de «sacrifier» à nouveau le Fils, et entend instaurer (ou plutôt restaurer) une religion moins *castatrice*: «*C'est pour cela qu'il est jaloux de tes couilles. Il a peut-être essayé de te les couper, mais toi, tu l'as châtré de toute éternité, crois-moi!*»³⁸, dira Saturne.

Il s'ensuit une réflexion sur la Création et sur l'art aux prises avec le Temps, même si le contexte et les circonstances en annule la portée: «*Le fond du problème, c'est une vision du temps. Créer, c'est entrer dans le temps. Seuls les animaux, les dieux et les mystiques y échappent*»³⁹. Les dieux païens soulignent ainsi leurs avantages sur le Dieu Un et Trin.

Les deux factions s'affrontent dans une guerre de cent ans sans partage et qui prend fin en... mai 68: «*Il créerait un tel paradis sur terre que plus personne*

ne voudrait connaître l'autre»⁴⁰; «C'est alors que l'idée de Saturne éclaira l'esprit du Père. Et s'il jouait la carte des hommes? Une politique de gauche, une école laïque [...]»⁴¹.

De temps à autre, le récit burlesque et parodique est entrecoupé par un jeu métatextuel, sous forme de palimpseste, par lequel le lecteur saisit provisoirement, selon l'exégète sollicité et au nom rabelaisien, le sens occulte et insoupçonné du manuscrit découvert.

Ainsi, Mère Agrippine, à Patmos (encore l'Apocalypse) rassure ses ouailles: «*En premier lieu, sachez que les métaphores hardies dont il abonde ne doivent en aucun cas être prises au pied de la lettre: elles traduisent la fusion totale de l'âme et de son Seigneur au plus fort de l'extase*»⁴²; un avertissement dont, ironiquement, les sœurs de Rebaudon-les-deux-Cloches, feront peu de cas. Nous non plus, d'ailleurs!

Le Docteur Ménofauste propose une lecture différente dudit manuscrit «inventé». Il faudrait y déceler une critique à peine voilée de cette Modernité naissante: «*Cela n'est pas sans nous rappeler les discours que tiennent depuis une centaine d'années, donc depuis l'épisode narré dans ce manuscrit, ces prédicateurs d'une nouvelle race que sont les savants et les historiens*»⁴³. Et pour cause, «*Faut-il rappeler qu'un an auparavant était publié le Capital?*»⁴⁴.

L'interprétation qu'en donne Mgr Le Bitu n'en finit pas de nous déconcerter: «*C'est la torsion violente du scrotum qui l'a fait descendre dans les bourses, manifestant que la trinité qui n'était alors qu'en puissance [...]. C'est donc l'histoire universelle de la Rédemption que je vous invite à lire dans ce manuscrit singulier*»⁴⁵.

Celle du Professeur Pronghorn, membre de la Société Maldororienne, serait-elle à même de nous convaincre? Il s'agirait, selon lui, de déchiffrer dans le Codex Ribaldensis, «[...] *la rapacité des Jésuites [mais aussi] une satire des éditeurs enrichis sur le dos de leurs jeunes auteurs [...]*»⁴⁶. Et cet érudit de conclure: «*Une chose donc semble assurée: ce récit fut écrit par un proche de Lautréamont*»⁴⁷, et l'Histoire est à revoir en fonction de révélations récentes. Ainsi, le jeune Nietzsche se serait inspiré du manuscrit pour échafauder son système philosophique, notamment sa théorie de la volonté de pouvoir...⁴⁸.

Heureusement, un télégramme du Professeur Yurodivy, «éminent kremlinologue»⁴⁹, ainsi qu'une missive du Docteur Sillyasson de Harvard, - les noms en disent long sur l'intention satirique du narrateur -, orienteront nos lectures vers de plus solides théories. Il faudrait voir dans ces événements capitaux une annonce subtile de l'ère des yuppies (années quatre-vingt), celle-là même qui a supplanté l'esprit de mai 68 et qui, vu son succès pratique, a opéré le brassage de toutes les données idéologiques du siècle après la chute du Mur.

L'exploitation détournée, bien entendu, du religieux et de ses symboles suscite chez Jean Claude Bologne, auteur de **Les allusions bibliques**⁵⁰ et de **Le mysticisme athée**⁵¹, l'«invention», au sens classique et actuel du terme, d'un

Codex. Autant dire qu'il nous met en présence d'une hilarante subversion des conventions du genre.

Annoncé comme roman «érotico-théologique», **Sans témoins** raille, tout en les maniant avec dextérité, les clichés et les recettes de la littérature érotique, dont Jean-Jacques Pauvert rappelait récemment les exigeantes qualités: «La littérature érotique n'existe pas [...]. Il y a les écrivains d'un côté, les gens de lettres de l'autre, les vrais livres et le papier noirci, c'est tout»⁵². L'alliance et le renversement carnavalesques de la mystique et de l'érotique placent l'exercice «minimaliste» de l'écriture au service de la parodie, à laquelle l'auteur convie, comme en clin d'œil, le lecteur déconcerté d'abord, complice par après, jusqu'au fou rire.

Jean Claude Bologne nous sert une virulente, bien qu'hilarante, critique de notre culture, toujours en mal de légitimité mythologique, comme s'il agissait d'une bonne blague.

Rien de tel chez Eugène Savitzkaya. Son dernier roman, **En vie**⁵³, peut se lire en tant que version immanente et absurde de la liturgie de heures chrétienne, où les offices divins auraient été remplacés par les rituels ménagers d'un narrateur-jardinier - père de famille au foyer.

Il est, certes, question d'une recherche d'extase et d'«exaltation»⁵⁴, mais cet exercice spirituel n'embrase sur rien d'extraordinaire. Tout au plus se repliera-t-il, à l'instar de l'écriture avec laquelle il fait corps: «*Il me faudrait deux paires de mains. L'une pour les travaux domestiques, l'autre pour les gestes d'écriture*»⁵⁵, sur le quotidien et le banal. En fait, «*Rien d'extraordinaire ne se produira. L'extraordinaire n'aura pas lieu. Ou alors il a déjà cours, progressif comme un épanouissement ou un étiolement et fondu dans la vie courante [...]*»⁵⁶.

Le narrateur d' **En vie** ne vise donc aucun rapprochement ludique vis-à-vis du lecteur, ni même un détournement humoristique ou esthétique d'une démarche religieuse déjà si malmenée socialement. Il croit à et pratique une religion domestique et routinière avec l'enthousiasme d'un néophyte, la sagesse d'un ancien et l'extase d'un mystique.

L'évocation des tâches ménagères répétitives ne constitue pas un prétexte à jouer avec le sens des mots, ne débouche sur aucune exploitation de l'ambiguïté. Au contraire, une ferveur intacte et une bienheureuse tendance à l'accommodement avec la fatalité concourent à la «magnétisation»⁵⁷ du réel. Le registre liturgique et rituel souligne le sérieux d'entreprises banales intensément vécues, mais présageant une mort aux aguets: «*On entend la triste voix de la scie qui entre dans le bois sans jouer le jeu, qui triche, qui triche, qui prend le chemin le plus court, qui s'éloigne du cœur en le rongant peu à peu*»⁵⁸.

Un monde d'où la figure d'un Dieu a été définitivement rayée, et en panne d'avenir, se remet à concéder un sens et une grâce éphémères et dérisoires: «*Il m'a été donné, samedi, d'extraire un beau spécimen de la partie la moins endommagée du réseau*»⁵⁹.

Les rites les plus ancestraux, sacrés ou païens, se cherchent un interstice

symbolique à l'intérieur des jours, au risque d'un diagnostic maniaco-dépressif, comme le suggère André Clavel⁶⁰: «*Le jeudi, je ne me lave pas les mains, pas une seule fois, ni le matin ni le soir. A quoi bon?*»⁶¹; «*Si le bain du matin est un jeu, le bain du soir est un acte solennel*»⁶²; «*Aussi, le bain du soir est à la fois une réconciliation avec les éléments disparates qui nous forment et une consolation puérile, mais combien douce, des pertes et désastres du jour*»⁶³.

Une aspiration à la sainteté, concept que le narrateur fait souvent coïncider avec la pureté et, en fait, le nettoyage, sous-tend la moindre besogne sans qu'un effet humoristique se détache, sans qu'un glissement du sens des mots suscite la complicité du lecteur: «*La scie à la lame étincelante et ouvragée perce une voie blanche dans le jour, et je m'y engouffre tout entier. Accomplirais-je une œuvre pie?*»⁶⁴; «*Il faut lutter contre l'aspirateur qui vous dérobe les fragments précieux de votre vie et qui vous fait croire qu'hier vous n'existiez pas encore*»⁶⁵.

Cet effort demeure prioritaire, quoique constamment menacé de destruction et taradé par l'ombre d'une mort irrémédiable, d'une fin qui s'annonce à la faveur de symptômes les plus banals: «*Bientôt, je renonce à la pureté, à la perfection, tout en me promettant de combattre de façon régulière l'opacité grandissante, dans la mesure de mes moyens: un seau d'eau vinaigrée, [...]*»⁶⁶; «*En premier lieu, je lave les verres, puis le assiettes [...] et, enfin, les ustensiles dans lesquels la cuisson s'est faite, contre le métal ou la terre desquels la révélation a eu lieu, annonçant l'irréversible putréfaction*»⁶⁷.

Un lexique liturgique et catéchétique charrie ces réflexions sapientielles, et élève les tâches ménagères à un statut spirituel. Les restes du repas s'apparentent aux restes eucharistiques: «*On retrouve sous la table le sel, le pain, le sucre, les pâtes, la farine et il est possible de confectionner, avec ces restes vénérables, un substantiel gâteau familial*»⁶⁸; le repassage rejoint le registre mystagogique: «*Quand je repasse [...] je repasse comme j'ai vu faire, dans le grand silence où je suis le seul ouvrier. J'accomplis un exploit, car je rends vie aux dépouilles [...]*»⁶⁹; le rangement des vêtements, lui, suggère les soins prodigués aux reliques: «*Souvent, ils [les boutons] ont inauguré un nouveau récipient, multipliant à l'infini des reliquaires indispensables et dispersant à jamais nos ossatures disparates, les clous et les vis de nos cercueils [...]*»⁷⁰.

Faute de Dieu, ou faute de mieux, le langage religieux subsiste chez Eugène Savitzkaya. Les mots désuets résistent et induisent une lecture possible et viable de l'existence, sans quoi le gouffre de l'absurde guetterait à chaque geste et lui ôterait sa valeur sacrée, celle d'un moment inaugural, intensément vécu dans son insignifiance: «*J'ai de bonnes chaussures et, quand je rentre de promenade, une paire de pantoufles m'attend sur la deuxième marche de l'escalier. Quel est mon viatique? Devrais-je amasser mon poids de haricots blancs? Quelle est ma valeur dans ce monde?*»⁷¹.

Une initiation mystagogique dérisoire se poursuit, expliquant tous les gestes, promouvant leur réapprentissage, leur raison d'être primordiale et

toujours latente, procurant au narrateur une exaltation sincère. Tel est le cas du repas élevé au statut de festin d'ogres ou de cène eucharistique: «*Nous, nous nous contentons de peu, mais nous avons cependant la volonté de dévorer le monde. Nous vivons dans une maison de pain d'épice. Nous buvons de la sève de bouleau [...]*»⁷². Tel est le cas aussi de la confection des repas, portée à une puissance cosmogonique: «*Que la potée soit!*»⁷³.

Entre l'accomplissement liturgique de chaque office, l'écriture multiplie les aphorismes à la Beckett, absurdes et précieux, où se croisent implicitement une religiosité immanente, désespérante et résignée, comme si le discours anthropologique, à l'ère de la superfétation des objets, était voué à une dérision exemplaire et solennelle:

«*Il n'est pas raisonnable de vivre dans l'ignorance complète des canalisations*»⁷⁴;

«*La félicité peut se définir comme un espace vide de venin ou de matière funeste*»⁷⁵;

«*Il est peut-être utile de caresser les lézards, les serpents et les geckos [...]*»⁷⁶.

Entre l'extase, fût-elle dépourvue d'instant exceptionnels, et la tentation du suicide, Eugène Savitzkaya s'en sort par l'écriture ménagère; un «sous-genre» qui prospère de nos jours, sans le talent de l'écrivain liégeois.

A ce titre, Eugène Savitzkaya fait bande à part dans la production littéraire française actuelle et échappe foncièrement aux «écoles du compromis»⁷⁷. Sa démarche scripturale n'accuse aucun «retour», même détourné, du récit; n'opère aucun dépli de l'écriture. Au contraire, le repli s'accroît et rend impossible ou indécélable un quelconque rapprochement au lecteur, une quelconque fausse anecdote, une quelconque connivence.

En fin de compte, le patrimoine religieux, même en dehors des légitimes héritiers de Clavel et Bernanos⁷⁸, donne encore à écrire, à rire et à penser. Placés sous le signe de l'*après-Dieu*, **Sans témoins** de Jean Claude Bologne et **En vie** d'Eugène Savitzkaya empruntent des voies diamétralement opposées et inconciliables, et illustrent deux attitudes du roman belge actuel face à la conception et à l'utilité de l'écriture.

José Domingues de Almeida
Université de Porto

BIBLIOGRAPHIE

1. Cf. DOMENACH, Jean-Marie - **Le crépuscule de la culture française?**, Paris, Plon, 1995.
2. Cf. RACZYMOV, Henri - **La mort du grand écrivain**, Paris, Stock, 1994.
3. Cf. «Le roman en question III», entretien avec Dominique Viart, **Prétexte**, n.º 11, Paris, C.N.L., automne 1996, p. 66: «Ce travail suppose une lenteur nécessaire, dont il faut aussi faire l'éloge».
4. DEMOULIN, Laurent - «Pour un roman sans manifeste», **Ecritures**, n.º 1, Bruxelles/Liège, Les Eperonniers/Université de Liège, automne 1991, p. 10.
5. Cf. **Ecritures**, n.º 5, «Le Dépli: Littérature et postmodernité», Bruxelles/Liège, Les Eperonniers/Université de Liège, automne 1993.
6. Cf. DEMOULIN, Laurent - «Pour un roman sans manifeste», pp. 11-18.
7. Cf. DELMEZ, Françoise - «Un autre (*de même*) (Eugène Savitzkaya)», **Ecritures**, n.º 1, Bruxelles/Liège, Les Eperonniers/ Université de Liège, automne 1991, pp. 22-25.
8. Cf. BOLOGNE, Jean Claude - **Sans témoins**, Paris, Zulma, 1996.
9. CERTEAU, Michel de - **La fable mystique. XVIe-XVIIe siècle**, Paris, Gallimard, 1982, p. 13.
10. BATAILLE, Georges - **L'érotisme**, Paris, Minuit, 1957, p. 250.
11. BOLOGNE, Jean Claude - **Sans témoins**, p. 9.
12. **Ibid.**, p. 11.
13. **Ibid.**, p. 10.
14. **Ibidem.**
15. **Ibidem.**
16. **Ibid.**, p. 15.
17. **Ibid.**, p. 16.
18. **Ibidem.**
19. **Ibidem.**
20. **Ibidem.**
21. **Ibid.**, p. 14.
22. **Ibid.**, p. 17.
23. **Ibidem.**
24. **Ibidem.**
25. **Ibidem.**
26. **Ibidem.**
27. **Ibidem.**
28. **Ibidem.**
29. **Ibid.**, p. 18.

30. **Ibid.**, p. 19.
31. **Ibid.**, p. 21.
32. **Ibid.**, p. 23.
33. **Ibidem.**
34. Cf. **Ibid.**, quatrième de couverture.
35. **Ibid.**, p. 54.
36. **Ibid.**, p. 55.
37. **Ibid.**, p. 82.
38. **Ibid.**, p. 53.
39. **Ibid.**, p. 56.
40. **Ibid.**, p. 59.
41. **Ibid.**, p. 62.
42. **Ibid.**, p. 27.
43. **Ibid.**, p. 46.
44. **Ibid.**, p. 46.
45. **Ibid.**, p. 65.
46. **Ibid.**, p. 86.
47. **Ibid.**, p. 87.
48. Cf. **Ibid.**, p. 88.
49. Cf. **Ibid.**, p. 98.
50. Cf. ID - **Les allusions bibliques**, Paris, Larousse, 1991.
51. Cf. ID - **Le mysticisme athée**, Paris, Le Rocher, 1995.
52. Cf. «L'érotisme n'est plus ce qu'il était», entretien avec Jean-Jacques Pauvert, **Le Nouvel Observateur**, Paris, 21-27 août 1997, p. 57.
53. Cf. SAVITZKAYA, Eugène - **En vie**, Paris, Minuit, 1994.
54. Cf. DUEZ, Alexandrine - «O Temporal! O mores!», **Le Carnet et les Instants**, n.º 78, Bruxelles, Promotion de Lettres, mai-septembre 1993, p. 11.
55. SAVITZKAYA, Eugène - **En vie**, p. 13.
56. **Ibid.**, p. 31.
57. Cf. AMETTE, Jacques-Pierre - «Une certaine tendance du roman français», **Le Point**, n.º 1973, 11-03-1995, p. 59s.
58. SAVITZKAYA, Eugène - **En vie**, p. 10.
59. **Ibid.**, p. 11.
60. Cf. CLAVEL, André - «Les bricoles de la vie», **L'Express**, n.º 2279, 16-03-1995, p. 64.
61. SAVITZKAYA, Eugène - **En vie**, p. 16.
62. **Ibid.**, p. 18.
63. **Ibid.**, p. 19.
64. **Ibid.**, p. 22.
65. **Ibid.**, p. 27.
66. **Ibid.**, p. 24.
67. **Ibid.**, p. 25.

68. **ibid.**, p. 28.
69. **ibid.**, p. 33.
70. **ibid.**, p. 38.
71. **ibid.**, p. 45.
72. **ibid.**, p. 56 s.
73. **ibid.**, p. 52.
74. **ibid.**, p. 11.
75. **ibid.**, p. 58s.
76. **ibid.**, p. 118.
77. Cf. DELMEZ, Françoise - «Un autre (*de même*) (Eugène Savitzkaya)», p. 31.
78. Cf. LIBAN, Laurence - «Saintes écritures», **L'Express**, n.º 2320, Paris, 21-12-1995, p. 60s.

L'Histoire d'une Grecque moderne: roman de la modernité

Antoine-François Prévost qui s'est lui-même nommé Prévost d'Exiles est né en 1697 et mort en 1763. Ayant vécu au confluent du siècle de la Grâce et du siècle de la Nature, Prévost fut constamment déchiré, divisé. Tour à tour élève des Jésuites, soldat, moine bénédictin, catholique, anglican, adepte de la religion naturelle, plein d'une indulgence fénelonienne et nourri de Malebranche, acquis aux Lumières naissantes du XVIII^{ème} siècle, Prévost aura réalisé son unité dans l'inquiétude.

Son œuvre est la mise en littérature d'une expérience et d'une angoisse vécues. Selon les mots de Jean Sgard, de son premier chef-d'œuvre **Les Mémoires d'un Homme de qualité**, aux dernières pages du **Monde Moral** que séparent plus de 30 années (1728-1760), les mêmes thèmes, les mêmes problèmes réapparaissent, au point qu'on croit voir se développer, se ramifier un seul roman démesuré, une sorte de **Comédie Humaine** avant la lettre.

Il voulait comprendre la nature des forces irrésistibles qui gouvernent nos sens au mépris de notre raison et de notre volonté, comprendre par quel malentendu entre Dieu et les hommes tout amour paraît maudit.

Partagé entre un rêve profane et un christianisme pessimiste, sentant sur lui l'implacable regard du Dieu caché et rêvant de celui de Cléopâtre, il s'est voué à l'exploration des ténèbres labyrinthiques du cœur humain, frôlant parfois la révolte et le doute, se résignant à la fin, mais interrogeant inlassablement le ciel et lui-même. Toutes les méditations qu'on trouve dans ses romans se ramènent à cette interrogation fondamentale qu'il pose au début de son œuvre: *Qu'est-ce donc que l'homme?*

Jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, Prévost ne fut que l'auteur -scandaleux ou fascinant!- de **Manon Lescaut**, ce roman qui fut condamné au feu après sa parution parisienne. Il faudra attendre 1896 pour que des études universitaires commencent à envisager l'ensemble de la vie et de l'œuvre de cet auteur "inclassable" à l'histoire littéraire qui naît au XIX^{ème} siècle. Et c'est seulement à partir des années 1960, en particulier grâce au **Colloque International** qui lui a été consacré à Aix-en-Provence en 1963, que Prévost a commencé avec justice à être considéré comme l'égal de Balzac, de Proust ou de Dostoïevsky (...) *Ne voir en lui que l'auteur de Manon Lescaut est l'appauvrir de façon caricaturale*¹.

En vérité, il peut suivre ou devancer ses contemporains, son aventure ne ressemble à aucune autre; il fait son chemin seul et comme absorbé par l'énigme de son cœur, ce centre dont il ne s'est jamais approché plus près qu'avec **l'Histoire de des Grieux** et de **Manon Lescaut**. Or l'**Histoire d'une Grecque moderne** n'est que l'histoire d'un des Grieux vieilli et angoissé.

De toutes les valeurs auxquelles Prévost a cru, l'amour est la plus menacée. L'**Histoire d'une Grecque moderne**, la plus amère, la plus pessimiste

des œuvres de Prévost, en témoigne. En fait, la jalousie éveille un doute sans remède sur la nature de l'être aimé, sur le monde qui l'entoure, sur le sens de la vie et de l'amour.

L'Histoire d'une Grecque moderne

I.1- Un roman à clés

En bon érudit, Prévost aime placer ses romans sous l'éclairage historique. Or, en 1697, l'ambassadeur de Louis XIV à Constantinople, M. de Ferriol, avait racheté et amené en France une jeune Circassienne. Devenue M^{elle} Aïssé, elle intéressa la société parisienne par l'énigme de ses relations avec Ferriol et par sa liaison passionnée avec le chevalier d'Aydie, après laquelle elle s'était vouée à la dévotion jusqu'à sa mort en 1733. À partir de cette histoire vraie, Prévost invente en 1740 l'histoire de la jeune Grecque Théophé, libérée du harem à 17 ans par un diplomate français qui ressemble beaucoup à Ferriol.

Sans nul doute, il s'agit bien d'un roman à clés, bien que Prévost signale à la page 9 que sa préface *ne servira qu'à déclarer au lecteur qu'on ne lui promet, pour l'ouvrage qu'on lui présente, ni clé des noms, ni éclaircissements sur les faits, ni le moindre avis qui puisse lui faire comprendre ou deviner ce qu'il n'entendra point par ses lumières.* Peut-être ne fait-il ces déclarations que pour éveiller la curiosité du lecteur... Quoi qu'il en soit les contemporains de l'auteur ne s'y sont guère trompés, comme l'indiquent bien les quelques témoignages de l'époque comme par exemple celui du nouvelliste Gastellier ou bien celui de Staal Delaunay qui nomment les acteurs principaux du drame qui a servi d'inspiration à Prévost. En outre, dans une lettre de Ferriol lui-même à Aïssé publiée dans le **Bulletin de la Société des Bibliophiles français** en 1828 on peut lire: *Lorsque je vous retirai des mains des infidèles et que je vous achetai (...), je prétendis profiter de la décision du destin sur le sort des hommes pour disposer de vous à ma volonté, et pour en faire un jour ma fille ou ma maîtresse. Le même destin veut que vous soyez l'une et l'autre, ne m'étant pas possible de séparer l'amour de l'amitié, et des désirs ardents d'une tendresse de père...*

Prévost avait besoin d'un succès rapide afin de s'affranchir de ses embarras d'argent. Les rapports du personnage d'Aïssé avec Ferriol et avec le jeune chevalier de Malte, Blaise-Marie d'Aydic s'y prêtaient particulièrement. En outre, l'auteur de **Manon Lescaut** qui aurait fréquenté le cercle des parents ou amis de Ferriol dès son retour à Paris en 1736 n'ignorait pas les rumeurs qui circulaient sur le sort d'Aïssé. Et les faits concernant les ambassades de Ferriol à la Sublime Porte avaient été relatés non seulement par le comte lui-même en 1715 dans l'**Explication des cent estampes**, mais aussi dans plusieurs récits de voyages célèbres à l'époque, dont celui de **Tournefort** en 1717 et, surtout, celui de **La Motraye** en 1727, ainsi que dans l'**Histoire de l'empire ottoman** de

Démétrius Cantemir que Prévost avait bien connue dans sa version anglaise de 1734, et qu'il traduisait en français au moment précis de la publication de **La Grecque moderne**.

Ainsi, Prévost a été sensible aux multiples incidents rapportés par Cantemir et La Motraye concernant Ferriol et les hôtes turcs et il les transposera dans son roman. En créant Théophé, par exemple, Prévost s'inspire visiblement non seulement des rapports qui unissent l'ex-ambassadeur à Aïssé à Paris, mais aussi à ceux entre Ferriol et Fontana, cette fille arménienne qu'il appelait *figlia d'anima*, sa fille d'âme (sa fille adoptive) et que la médisance appelait sa fille de corps. En fait, ces deux femmes *jouissaient* les deux du même statut équivoque de *filles* et de *maîtresses*. Le personnage d'Aïssé fournit encore le thème de la conversion morale, du dévouement à la vertu, voire du désir d'expiation que Théophé opposera au désir amoureux du diplomate.

Ajoutons aussi que **Les Nouveaux Mémoires du Comte de Bonneval**, mémoires apocryphes fabriqués par ses détracteurs, et qui ont connu un succès énorme à l'époque ont, sans doute, fourni d'autres éléments du caractère du narrateur de Prévost qui ne correspond pas toujours à celui de Ferriol. En fait, ce comte de Bonneval, ancien général de Louis XIV passé au service de l'empereur, se réfugia en Constantinople vers 1729 pour échapper à ses ennemis. Il prit la religion musulmane et s'intégra parfaitement à la société ottomane. Parlant turc couramment comme le diplomate de Prévost et faisant l'objet de *caresses* et de *distinctions* exceptionnelles de la part de ses hôtes, il fut élevé au rang de pacha à 3 queues... D'autres similarités existent encore entre ces deux œuvres:

- l'esclave malheureuse qui demande d'être libérée qui comme Théophé, raconte son histoire au français et qui fait appel à son sens de l'honneur et à sa générosité pour se libérer de sa condition de concubine;
- l'attaque des corsaires turcs lors de laquelle la jeune Européenne (telle Maria Rezati) est faite prisonnière et se retrouve au sérail;
- la vieille esclave qui essaie (telle Bema) de persuader la jeune fille de consentir aux désirs du maître;
- les mille écus dépensés pour libérer la mère (même somme pour libérer Théophé);
- la mise en question des mobiles de la belle Persanne, une *filles de condition* (comme Théophé) et qui, par surcroît, fait preuve de qualités d'esprit.

C'est peut-être à cause de toutes ces sources que la valeur artistique de **l'Histoire d'une Grecque moderne** a été méprisée pendant longtemps. On s'intéressait davantage à la clé, à la vie privée des modèles, qu'à l'œuvre artistique.

Aujourd'hui, **La Grecque Moderne** ne pourrait plus être interprétée comme *une simple idylle délicatement racontée avec abandon et sincérité* comme l'affirmait Schroeder dans son œuvre publiée en 1898, intitulée **L'Abbé Prévost, sa vie, ses romans**.

Ce chef-d'œuvre de Prévost a, en effet, une étonnante richesse thématique, une profondeur et une complexité dans l'analyse psychologique qui la rapprochent de l'époque moderne. De plus, sa composition est une sorte de miracle dans l'œuvre du bénédictin.

1.2- Une composition particulière

La Grecque moderne est, du point de vue de la composition, une exception dans l'œuvre de Prévost. Son art n'a jamais été aussi sûr et aussi caché. Il n'y a pas de schéma, tout y est naturel. Comme le dit Diderot, on y sent cet *ordre sourd*, cette économie, ce retour constant à l'essentiel, qui sont le propre des chefs-d'œuvre. En fait, le récit semble s'organiser spontanément. D'ailleurs, Prévost nous dit lui-même, à propos de la confession de Théophé, ce que le naturel peut impliquer d'ordre instinctif ou d'art caché:

uvais la soupçonner de les avoir empruntés d'autrui, dans un pays où l'esprit ne se tourne pas communément à cette sorte d'exercice. Je crus donc lui découvrir un riche naturel... (p. 28)

Théophé sait, en effet, peindre une scène et des sentiments, évoquer l'inquiétude d'un bonheur vide, acheminer son histoire vers un heureux dénouement; elle donne l'exemple parfait de cet art qui se confond si bien avec la nature que l'on ne sait plus si l'on est trompé par l'un ou séduit par l'autre. Peut-être n'est-elle qu'une adorable menteuse; peut-être est-elle en train de faire un roman, selon les règles mêmes de l'art de Prévost: créer l'unité de ton par la disposition d'esprit, par un air de bonne foi et de sérieux, et l'unité de composition par l'ordre des aventures et leur cheminement vers une conclusion forte.

L'intrigue de *La Grecque moderne* est aussi simple que celle de *Manon Lescaut*: un homme et une femme sont voués l'un à l'autre, en dépit de leurs dissemblances et de leurs mensonges. Les comparses s'agitent autour d'eux sans jamais venir au premier plan. Pour plus d'économie, Prévost aime faire jouer deux rôles au même personnage: ainsi, Synèse Condoïdi, ce frère énigmatique prend bientôt les apparences d'un amant; le sélictar amoureux de Théophé est celui même qui lui a permis de sortir du sérail. La situation évolue par renforcement. Dans un premier temps, consacré à l'exposition, nous assistons à l'adoption de Théophé et à la naissance d'une passion. C'est alors que Théophé s'enfuit avec le frère qu'elle vient de se découvrir. Comme Arnolphe, l'ambassadeur a préparé sa défaite. Une seconde partie forme péripétie: dans la maison d'Oru, il installe Théophé, son frère, et même le sélictar qu'un complot de palais oblige à se cacher; il crée les conditions parfaites d'un conflit, s'aveugle de plus en plus, jusqu'au jour où les rivaux s'entretuent. Le drame semble dénoué; le narrateur est heureux; il reste seule avec Théophé. Or, c'est à ce moment-là que, par un

de ces renversements du bonheur au désespoir que Prévost a toujours aimés, le héros rassemble les éléments de son malheur et se heurte à sa captive. Elle échappe à tout le monde, elle refuse le mariage qu'après Synèse et le Sélictar, il lui a proposé. Après avoir éliminé ses rivaux, il est livré à Théophé, cette femme admirable qu'il aime d'autant plus qu'elle l'aime moins. Sa disgrâce parachève cette folie: Une fête tragique couronne la troisième partie et tout le séjour en Turquie.

Le récit s'est donc composé autour du renforcement ternaire de la situation initiale et de trois scènes violentes: fuite de Théophé, drame d'Oru et fête tragique. Comme dans certains romans de Balzac, un épilogue rapide nous donne l'exploitation du conflit, sa *catastrophe*. L'épisode parisien du roman consacre définitivement la *vertu* de Théophé et le déchirement de Ferriol, sa folie, sa déchéance.

L'intrigue est parfaitement unilinéaire, mais jamais on n'y sent de plan préconçu: à chacun de ses détours paraît au contraire une certaine liberté. Les thèmes annexes ne sont pas liés de façon "implexe" à l'intrigue principale, ils en exploitent plutôt les harmoniques: la recherche du père naturel complète le thème de l'adoption; l'intervention du Sélictar précise les inquiétudes de Ferriol sur l'atavisme oriental de Théophé; l'histoire de Maria Rezati, qui pourrait paraître une digression, est plutôt un éclaircissement du caractère de Théophé. Le thème secondaire développe ce que ne dit pas l'histoire principale.

De la même façon, Prévost n'utilise les éléments fournis par l'Histoire que pour former les arrière-plans de son récit. Il use à sa fantaisie de noms et de faits historiques: pour préluder aux intrigues sanglantes du jardin d'Oru et semer l'affolement dans les esprits, il place au bon endroit une révolte de janissaires. Pour clore la belle progression du séjour turc sur une fête dramatique, il utilise le récit de *La Motraye*; mais ce qui l'intéresse, c'est le climat d'une fête nocturne (qui rappelle la grande mascarade de Saint-Cloud dans *Cleveland*). C'est le cri de Théophé qui traverse les ténèbres; c'est l'affolement général: il connaît l'Histoire, mais dans le roman, il la réinvente. Il le dit d'ailleurs dans le **Pour et Contre**:

Dans les choses où l'on ne cherche que de l'agrément, il est assez indifférent sur quel témoignage on parle parce qu'il importe peu qu'on se trompe. Le moindre degré de vraisemblance suffit pour l'amusement de l'imagination.

1.3- Un récit à la première personne

Nous connaissons bien la réputation du roman au XVIII^{ème} siècle: genre hybride, peu rigoureux, il n'est pas accepté. L'enseignement jésuite apprend que seule la poésie s'intéresse à la fiction; en prose, on ne doit s'occuper que de la

vérité historique. Ainsi, les romanciers répugnent à l'idée d'être considérés comme tels. Marmontel, par exemple, supplie ses contemporains de ne pas lui attacher l'étiquette de romancier: *Épargnez à mon oreille cette dénomination odieuse de roman... Sans contredit, ces sortes de compositions sont la boue de la littérature*; et Voltaire dans son **Essai sur la poésie épique** affirme: *Si quelques romans nouveaux paraissent encore et s'ils font pour un temps l'amusement de la jeunesse frivole, les vrais gens de lettres les méprisent...* Ainsi, les préfaces se multiplient, longues, sinueuses, où les auteurs s'expliquent, se justifient à l'avance, comme s'ils acceptaient le rôle d'accusés; ils refusent même, quelques fois, la paternité d'un roman et se dissimulent, s'avouant simples traducteurs, et insistant sur l'authenticité de leur publication. Lesage, Marivaux, Prévost, Crébillon se servent de l'appellation *mémoires* pour authentifier leurs œuvres. Cette technique des mémoires est si utilisée dans les romans (surtout à partir de 1725) que l'abbé Jaquin affirme en 1755; *Il est fort commun de voir aujourd'hui commencer les romans par où finissent ceux de l'autre siècle*, périphrase qui définit bien les *mémoires* comme récit rétrospectif d'une tranche de vie révolue. D'ailleurs, les titres de romans d'intrigues et de mœurs dans cette première moitié du siècle associent, parfois, le mot *mémoires* au mot *histoire* pour insister sur leur vérité, leur authenticité. C'est le cas de l'**Histoire d'une Grecque moderne** qui se présente comme des mémoires écrits, par le protagoniste, donc un récit à la première personne. L'usage de la première personne modifie pourtant les conditions dans lesquelles le récit est vécu et présenté au lecteur, parce que le foyer visuel passant à l'intérieur du livre et devenant personnage, c'est ce personnage qui rend compte de lui-même et en son nom des événements et des expériences où il s'est engagé; le roman se trouve raconté par lui-même. Le personnage chargé de la narration se voit doté d'une partie des pouvoirs de l'écrivain, parce que c'est lui qui écrit et organise le récit; sans être vraiment un auteur, il est quelqu'un qui tient la plume et se rend maître non seulement de la narration, mais aussi de l'univers du roman; il ordonne le monde autour de lui, il s'en fait le centre. De là résulte une inégalité de traitement et position entre les divers personnages du roman, puisque l'un est privilégié par rapport à tous les autres. Ainsi, tout le récit étant suspendu au seul personnage narrateur, qui ne voit le monde qu'en perspective, tel que le découpe son angle visuel, la vérité de son dire sera fragmentaire et douteuse. Dans l'**Histoire d'une Grecque moderne** l'incertitude et la déformation de la réalité sont encore aggravées parce que le personnage est en état de passion:

*Ne me rendrai-je point suspect par l'aveu qui va faire mon exorde?
Je suis l'amant de la belle grecque dont j'entreprends l'histoire (...).
Une passion violente ne fera-t-elle point changer de nature à tout ce
qui va passer par mes yeux ou par mes mains? En un mot, quelle
fidélité attendra-t-on d'une plume conduite par l'amour?(p. 11)*

Une plume conduite par l'amour: tout repose sur cette identité du narrateur et du héros passionné, que tout autre forme narrative rendrait inopérante; et ce sont les conséquences de cette identité qui font le thème du roman: l'impossibilité de voir avec un autre regard que le sien propre et le ramener à la vérité objective la vision subjective à laquelle le récitant se sent condamné; obligé de se *fier à des apparences* qu'il devine trompeuses, tout lui devient obscur et ambigu; quant à son témoignage, le narrateur se rend bien compte qu'il est incertain et récusable: *N'ai-je point à craindre que ce ne soit de mon témoignage qu'on se défie?... Ce qui conduit à jeter le doute sur l'ensemble du texte qu'on nous invite à lire.*

Prévost met ainsi en question le roman à la première personne en constatant l'impossible narration véridique quand le narrateur et le protagoniste ne font qu'un. Ce genre (le roman-mémoires) tant utilisé à son époque, justement pour faire authentique, ne mène, selon lui, qu'à l'inauthentique, au mensonge.

II - Une analyse psychologique profonde

II.1- Le narrateur-héros: l'aveuglement de la passion

Il me paraît que le langage des passions est sa langue naturelle.
(Voltaire)

C'est ce *langage passionnel* qui va orienter tout le roman. Dès les premières pages de son histoire, l'abbé Prévost nous prévient de la singularité de sa technique romanesque et nous présente le narrateur/héros comme suspect. Or, s'il est suspect, parlant de lui-même, il l'est plus encore lorsqu'il prétend voir clair dans le comportement des autres: la femme qu'il aime est grecque, il vit au milieu des Turcs, races célèbres par leur fourberie ou leur astuce et dont la langue est très familière aux occidentaux. En nous prévenant que, envoyé au service du roi à la Cour de Constantinople, il avait appris au préalable parfaitement la langue turque et qu'une fois à Constantinople il *devint aussi turc que les habitants du pays*; en précisant par la suite qu'il apprit également le grec dès son arrivée en Turquie, le narrateur va au-devant de la dernière objection qu'un lecteur pourrait formuler contre l'objectivité du récit!

Or, ce diplomate perspicace, rompu à toutes les roueries, occidentales et orientales, va être tenu en échec, d'un bout à l'autre du roman par une jeune Grecque de 17 ans dont la psychologie demeure pour lui une énigme. Et comme nous connaissons cette femme à travers la confession du diplomate, nous achèverons le livre persuadés qu'il n'y a rien d'inexact dans ses scrupuleuses notations mais que sa compréhension est insuffisante puisqu'elle ne parvient pas à élucider le mystère d'un être insaisissable.

La question qu'on se pose est la suivante: - Cette jeune femme est-elle

incompréhensible parce qu'elle est étrangère, parce que le cœur féminin est impénétrable à la raison humaine, ou parce que son juge reste aveuglé par la passion?

Tout le génie du romancier est d'avoir laissé la question sans réponse explicite. Toutefois, si l'on rappelle les épisodes essentiels du roman, on s'aperçoit de la croissance de la passion chez le narrateur et du pouvoir qu'exerce la jalousie, qui augmente aussi tout au long du récit, sur ses attitudes. Ainsi, lorsque Théophé prend la fuite, en compagnie de son frère, on sent la fureur du narrateur contre le maître de langues complice de cette évasion; la hâte du diplomate à rattraper la fugitive prouve la violence d'un désir qu'il se dissimule encore sous le fallacieux prétexte de protéger la jeune femme contre les hasards d'un voyage improvisé. Ensuite, il décide de l'installer dans une de ses résidences (sa maison de campagne d'Oru), faisant de la fugitive sa prisonnière. Il se comporte comme un Turc en considérant une femme comme une marchandise que l'on achète et sur laquelle on a tous les droits.

Essayant après de la séduire et très surpris du refus de Théophé qu'il interprète mal, il lui laisse un délai de réflexion d'une nuit au bout de laquelle une lettre de la Grecque constitue une vraie leçon. Pourtant, piètre psychologue ce diplomate! Il n'y comprend rien! Il va sublimer son désir refoulé en une admiration éperdue pour la beauté morale de cette femme; il joue au platonisme pour se faire accorder les seules faveurs qui l'intéressent; il lui fait lire des écrits jansénistes (*La logique de Port-Royal*) pour lui fortifier l'esprit. Entretemps, Théophé va être cotoyée par son frère, le vieux dignitaire turc et des serviteurs qui ne songent qu'à tromper l'ambassadeur. Il y a une série de péripéties qui ne font qu'accélérer les progrès de la passion et de la jalousie chez le diplomate qui essaie une nouvelle tentative de conquête: un soir il pousse vers la tendresse un entretien qu'il croit décisif; il recommande à Théophé de lui répondre par lettre pensant qu'elle s'empressera d'aller elle-même au-devant de ce qu'il convoite. Mais la réponse est aussi négative que lors de la première tentative.

De plus en plus troublé par la passion, il interprète mal ce refus formel et se reproche d'avoir trop favorisé l'ascétisme de la belle Grecque par les lectures qu'il lui a conseillées. Il croit vraiment que sa résistance est le fruit d'un jansénisme mal digéré, et il décide d'attiédir ses convictions morales en lui faisant lire de bons romans. Finalement, tentative suprême, il lui offrira sa main en mariage, pleinement convaincu qu'elle irait accepter. Mais un troisième refus obstiné le déconcerte. En outre, Théophé le supplie de ne rien modifier à leurs rapports mutuels, sinon elle s'enfuira définitivement.

Trop lâche pour rompre, le diplomate cède. À la demande de Théophé, il rachète une italienne dans un harem. Puis, puisqu'il doit quitter Constantinople, il propose à sa protégée de le suivre en France lui jurant de respecter toutes ses volontés. Elle suit l'ambassadeur docilement mais à la première escale, à Livourne, elle se laisse courtiser par un français qui se prête aussitôt au mariage,

la prenant pour la fille du diplomate. Celui-ci est alors plus jaloux que jamais; il se sent vraiment trahi. Il lui proposera un mari de son choix (une sorte de vengeance) qu'elle refuse. Mais aussitôt installée à Paris, dans l'appartement du diplomate, Théophé court la prétentaine avec un jeune comte. Son protecteur, usé et vieilli, est alors fou de jalousie: il épie Théophé dans ses sorties; une nuit, il pénètre même dans sa chambre pour chercher l'homme qui, selon les propos d'une gouvernante congédiée, s'y trouve. Il ne voit rien (il n'y voit personne) mais la honte le guérit radicalement de son mal. Il abandonne Théophé à sa galanterie. Il apprend sa mort quelque temps après.

II.2- L'énigme de Théophé: amoralisme et/ou conscience morale

Si l'on prenait le roman à la lettre, le seul mystère non éclairci est celui de la présence d'un amant dans le lit de Théophé lors de la dernière scène que décrit le narrateur. Mais, en vérité, l'énigme de ce roman réside dans l'extrême difficulté que le lecteur éprouve à unifier en un caractère cohérent les aspects successifs d'un personnage, Théophé, que le narrateur ne peint jamais qu'à travers le prisme de sa propre subjectivité: procédé proustien avant la lettre, et peut-être plus adroit que chez Proust, comme l'affirme Francis Pruner.

Comment concilier la vertueuse indignée qui refuse la couche, illégitime puis légitime, d'un ambassadeur de France, avec la niaise qui, à Livourne, est la dupe du premier hâbleur venu, la dévergondée qui, à Paris, se déniaise allègrement? Pourquoi a-t-elle résisté au seul homme qui l'ait vraiment aimée?

Pour bien comprendre la psychologie de ce personnage ambigu, il faut lire attentivement la seule longue confession que le narrateur ait rapportée d'elle: le récit de sa jeunesse. Récit admirable, analepse qui joue le rôle à la fois d'être l'obstacle majeur à l'amour du Français même et la clé d'une contradiction.

Que révèle, en effet, cette confession? -Un amoralisme total, qui n'est pas inné, mais acquis par suite d'une singulière éducation qui a préparé Théophé pour la vie de la chair et son devoir de faire le plaisir du mâle. Une vie faite d'habitudes, où la honte et le remords n'existent pas. Puis, au moment où elle entre au harem commun du pacha Chériber elle commence à éprouver l'ennui et la mélancolie: *L'idée de mon bonheur ne me touchait plus, parce que je n'y voyais rien qui réveillât mes sens... Il me semblait que mes sentiments avaient plus d'étendue que mes connaissances, et que ce qui occupait mon âme, était le désir d'un bien dont je n'avais pas l'idée*(pp. 25-26)- nous avoue-t-elle. La conversation avec le Français lui donne la notion du bien et du mal et elle accède à la conscience morale.

II.3- Aquisition d'une conscience morale

Nous, modernes, nous dissociions morale et religion; n'attendons pas de l'Abbé Prévost une telle distinction! Née chrétienne, Théopé conserve de son baptême une disponibilité à la grâce tout comme de sa race grecque des facultés intellectuelles qu'obnubile longtemps la souillure turque, mais qui ne s'effacent point. Plus que comblée, lassée déjà par l'amour physique à un âge où les jeunes occidentales en général l'ignorent encore, elle prend conscience du péché de la chair, d'autant mieux que l'exécration de son vrai père aggrave encore la faute contre l'esprit, par le crime envers la race, et que les lectures jansénistes fortifient son horreur de la faiblesse humaine. Sa pruderie n'a rien d'hypocrite: elle est le réflexe normal d'une *convertie* qui ne souhaite plus qu'effacer si possible un honteux passé: d'où sa *confession* qui lui dictera désormais la conduite à tenir à l'égard de son *confesseur*.

L'Ambassadeur est donc puni, non comme Arnolphe par Agnès, mais comme un libertin qui s'illusionne sur la légèreté d'une femme sous prétexte qu'elle a déjà tout accordé à d'autres.

Ce français plus que turc oublie que la Grecque ne s'est adressée à lui que pour échapper au Turc...

La Grecque, elle, est toujours franche avec l'Ambassadeur. Elle ne peut pas l'aimer. Elle voit en lui un juge, non un amant ou un mari. Elle ne le trompe donc jamais...

Mais comment expliquer sa dégringolade finale dans un amoralisme sans remords?

Il faut admettre que sa féminité longtemps assoupie, par lassitude et par piété, ne peut que s'éveiller à la longue au fur et à mesure que sa force morale flanche (et le diplomate en porte lui-même la responsabilité). En outre, son amitié pour l'Italienne délivrée, ses lectures romanesques, le climat enfin du voyage en mer, l'Italie, la vie parisienne expliquent suffisamment une évolution psychologique sans invraisemblance: si l'élan religieux avait été favorisé, elle eût fini dans un couvent, comme elle l'envisage plusieurs fois à l'époque de son plus parfait ascétisme, mais sa ferveur s'affaisse et la chair triomphe. Cependant, ce n'est pas une rechute dans ses péchés de jeunesse: elle ne s'occidentalise que trop bien; et c'est bien parce que, à partir de Livourne, elle a pu choisir librement (ou du moins avoir l'illusion du choix libre) qu'elle se précipite dans la galanterie. Sa première expérience est celle d'une étrangère trop naïve, mais elle lui suffit pour comprendre les règles du jeu français de l'amour. Cette grecque devient en France trop parisienne, comme l'Ambassadeur à Constantinople avait été trop turc...

Il y a deux clés essentielles de la psychologie chez cet admirable type romanesque qu'est *La Grecque moderne* de l'Abbé Prévost: l'une, qui est physiologique: le désaccord fondamental de deux êtres dont la chair réagit en

sens exactement inverse. En fait, la féminité se réveille chez Théophé au moment où la virilité s'affaïsse chez l'Ambassadeur.

L'autre clé est ethnique: car sur le simple énoncé du titre, le lecteur peut penser que cette Grecque moderne va étaler toutes les ressources d'une stupéfiante rouerie. Or, bien au contraire, elle est d'une candeur désarmante, trait de caractère choisi pour étonner ceux qui connaissent la femme grecque: car la ruse n'appartient pas seulement aux hommes. Théophé serait donc une glorieuse exception, comme il y en a dans toutes les races. Sa rapidité d'assimilation à la vie parisienne est, en revanche, une particularité ethnique très bien observée. Il est vrai que cette *parisianisation* excellente de la Grecque est appelée, en symétrie inverse, par la *turquisation* excellente du Français, et ces modifications à contre-temps constituent le fondement même de toute l'intrigue. L'étude des doubles dans ce roman nous confirmeront encore dans cette idée.

II.4- Les doubles: outil d'analyse psychologique

Contrairement à ce que pensent Mauzi ou Rousset (deux critiques de l'œuvre prévostienne), les témoignages complémentaires ne font pas défaut dans l'œuvre de Prévost. En fait, l'auteur de *La Grecque moderne*, afin de donner au lecteur une perspective qui transcende celle du narrateur, crée dans son roman toute une série de personnages secondaires qui semblent avoir pour fonction, à part leur rôle anecdotique, de nous éclairer sur le comportement du héros et de l'héroïne. Il s'agit de personnages qui servent de doubles au diplomate en faisant ressortir ses sentiments profonds, ses mobiles cachés ou enfouis dans l'inconscient, voire ses conflits psychiques. Cette technique de *décomposition psychologique* est un procédé systématique dans ce roman. Ainsi le sélictar, le principal ami turc du diplomate, reflètera par ses propos et sa conduite toute l'évolution de l'amour du héros, de la naissance immédiate d'un désir qu'il refuse de reconnaître comme tel jusqu'à la perte définitive de l'espoir de possession, mettant à nu, sur le mode ironique, tout l'aveuglement et toute la mauvaise foi du diplomate par rapport à ses propres motivations. D'un autre côté, les relations équivoques que Synèse entretient avec Théophé, combinant les qualités de frère et d'amant, et qu'il voulait *pousser plus loin* en niant leurs liens de parenté, figurent manifestement le caractère non moins incestueux du projet du héros qui tente de se débarrasser de son titre de père de Théophé (en tant que responsable de sa naissance à la vie morale) pour en faire sa maîtresse. Et ainsi de suite, jusqu'à la gouvernante parisienne de Théophé, image définitive de la jalousie pathologique du narrateur, de ses ridicules imaginations, ses soupçons et accusations gratuits, ses persécutions, son désir évident de vengeance.

Théophé, elle aussi, a un double dans le roman qui pourrait nous aider à transpercer ce *voile* que certains trouvent impénétrable: Maria Rezati. D'ailleurs Jean Sgard n'a pas manqué de relever le caractère symbolique de l'histoire de

la jeune Sicilienne, si semblable à celle de Théophé, et qu'il perçoit *comme l'une de ces destinées parallèles qui éclairent les entours du caractère principal* (p. 462)

Si l'on remonte aux origines des deux personnages, à leur éducation, on constate que les parcours personnels sont diamétralement opposés. Maria a reçu une éducation des plus vertueuses et Théophé, au contraire, a été éduquée pour la vie des sens, de la chair. Mais toutes les deux reviennent à leurs penchants naturels que l'éducation n'aura fait que réprimer. Donc, Maria est un double, mais un double inverse de Théophé, ce qui nous fait croire à la conversion de Théophé. Ce sont les *traces naturelles* qui l'emportent sur les traces acquises². Théophé a donc un penchant pour la vertu, malgré son éducation. Il faut remarquer aussi que de Zara elle devient Théophé (ce qui n'est pas dû au hasard, car ce nom paraît dériver du substantif grec *Théophémi* qui signifie celle qui est chère aux dieux, celle qui aime les dieux ou celle qui annonce la volonté de Dieu), évocation de l'action divine qui renforce notre idée de conversion, de réhabilitation morale totale de l'ancienne concubine. Donc, ce roman nous fournit des éclairages qui dépassent la perspective bornée du diplomate et nous éclairent sur le personnage de Théophé qui ne reste une énigme que pour le narrateur.

Mais quel est alors le sens de l'œuvre?

II.5- La vertu et la chair: l'irréconciliable

C'est le roman de l'irréconciliable pour paraphraser Alan J. Singerman. Il y a un conflit monumental, une impossibilité totale d'harmonisation des rapports entre les deux personnages. Théophé impose d'emblée au diplomate le rôle de mentor moral, de maître dans la vertu, tandis que lui, de son côté, ne rêve que d'établir avec elle un commerce de plaisir. L'amour vrai est impossible! Ferriol aime Théophé à sa façon qui est, au fond, celle d'un Turc, car il ne tend qu'à l'investir moralement, et à la séquestrer; Théophé lui doit la liberté, ce dont elle lui est reconnaissante, mais cette liberté n'a de sens que si elle peut ne pas l'aimer. Et c'est cette liberté qu'elle lui oppose sous le nom de vertu. C'est ainsi que l'esclave échappe à son maître et le maître est de plus en plus avili, détruit. Dans *La Grecque moderne*, il n'y a pas d'amour heureux. L'être aimé est un mystère et un obstacle, un mirage que l'on crée et dont on devient la victime. Prévost l'a répété dans tous ses romans, l'amour est injuste, cruel, jaloux. En livrant Ferriol à l'enfer de la jalousie malade, en donnant à sa confession le ton de la dérélition, Prévost exprime une nostalgie de l'amour sincère. L'erreur de Ferriol est de faire miroiter aux yeux de sa captive cette vertu qui ne la rendra jamais *souveraine*, et sa faute est de cacher sous un beau mot l'égoïsme masculin, le pouvoir tyrannique de l'homme sur la femme. Il pense comme un Turc, elle parle comme une Française; ils sont l'un et l'autre prisonniers d'une

dialectique de l'amour propre qui ne laisse aucune place au sentiment vrai. Au dénouement de cette belle histoire, seules les apparences sont sauvées: Théophé, vivant mensonge, et Ferriol, sénile et résigné, restent enchaînés l'un à l'autre, sans qu'on sache s'ils se tolèrent ou se détestent. L'affection qui les liait au début du roman, a été détruite peu à peu par des malentendus. À cette conclusion désespérée, Prévost ne se résigne pas; mais il ne sait plus ce que sont l'amour, la vertu et le vrai bonheur.

Quelques critiques ont montré la pertinence d'analyser l'œuvre de l'auteur à la lumière de sa vie, de son expérience.

L'Histoire d'une Grecque moderne est, selon nous, le miroir de l'âme de Prévost au moment où il s'est définitivement séparé de Lenki, c'est-à-dire un homme tout à fait déchiré, désespéré.

III - L'Histoire d'une Grecque moderne: un témoignage de son temps

III.1- L'opposition entre deux mondes?

Dans **L'Histoire d'une Grecque moderne**, Prévost a mis en rapport deux univers culturels, celui de la France et celui de la Turquie, et plus particulièrement leurs manières de traiter les femmes. Comme en témoignent **Bajazet** et **Le Bourgeois Gentilhomme**, **L'Espion turc** de Marana, les récits de voyage de Tavernier, de Chardin et de Thévenot, **L'Histoire de l'Empire Ottoman** de Rycaut, les multiples éditions de la traduction des **Mille et Une nuits** de Galland, et le vif succès remporté par les **Lettres Persanes**, la peinture de l'Orient exerçait une fascination croissante depuis le XVIII^{ème} siècle. En fait, le public se délectait d'intrigues de harem, de marchés d'esclaves et de révolutions de palais, s'énevrait de ce parfum de sang et de volupté qui émane des histoires turques. Prévost a su profiter de cette vogue pour créer une opposition entre les deux mondes. Mais s'agit-il vraiment d'une opposition entre l'Orient et l'Occident?

Il est vrai qu'au début l'ambassadeur fait l'apologie des pays d'Europe où les hommes traitent les femmes en reines plutôt qu'en esclaves, n'épargnent rien pour leur bonheur, et n'attendent en retour que douceur, tendresse et vertu. Il laisse entendre à Théophé que, par sa complaisance et sa bonté, elle saurait répondre au désir d'un Français.

Bouleversée par cette image de la France, la jeune fille prend conscience de son aliénation et désire recouvrer sa liberté pour pouvoir cultiver les vertus qui restaurent sa dignité de femme.

L'Asie, par contre, est toujours présentée négativement. Elle traite la femme en objet, ne se préoccupe jamais de ce qu'elle pense ou de ce qu'elle désire. Pourtant, au fur et à mesure que l'histoire avance, l'opposition maintenue par le narrateur entre système asiatique et système européen perd de sa pertinence. En fait, Théophé fait éclater la duplicité du modèle européen. Quand

l'ambassadeur la fait immédiatement rechercher après sa fuite avec son frère, et l'emmène dans sa maison de campagne d'Oru, elle lui fait voir qu'il prend la suite des turcs. Théophé, tout en reconnaissant qu'elle appartient tout entière à son libérateur (*ai-je en mon pouvoir quelque chose qui ne soit pas à vous plus qu'à moi-même?*), justifie son refus aux propositions de l'ambassadeur en lui rappelant les principes moraux dont il s'était fait l'apôtre:

Eh! quel est désormais le partage qui me convient? Est-ce de répondre à vos désirs ou à ceux du sélictar, lorsque je trouve dans les lumières que vous m'avez inspirées autant de juges qui les condamnent? (...) Je vous ai regardé comme mon maître dans la vertu, et vous voulez me rentraîner vers le vice (...) ne vous offensez pas de l'effet que vos propres leçons ont produit sur mon cœur. (pp. 51-52)

C'est pourquoi Francis Pruner a sûrement raison de se demander si *le libertinage à l'occidentale que [l'ambassadeur] entend pratiquer avec une maîtresse payée [vaut] mieux que la polygamie orientale*. De plus le diplomate va être contraint d'avouer à Théophé que *la vertu, dont on a des idées si justes en Europe, n'y est guère mieux pratiquée qu'en Turquie*. C'est là, d'ailleurs, dans ce renvoi ironique aux mœurs et aux valeurs des pays chrétiens, que nous trouverons peut-être les évocations les plus percutantes de l'image de l'Orient que nous présente ce roman d'un bénédictin mondain rompu autant aux impératifs de la chair qu'à ceux de l'éthique augustinienne. Le monde oriental nous offre une riche série de métaphores potentielles où le sérail représenterait, par exemple, l'esclavage de la chair, l'amour du monde et de ses plaisirs, l'univers des biens périssables privé de spiritualité; où le pacha turc évoquerait la mentalité de l'homme occidental dans ses rapports avec les femmes, le caractère captatif du désir amoureux aspirant à la possession pure et simple de l'objet aimé; où la concubine, enfin, figurerait cette image de la Femme objet sexuel à laquelle la confine une idéologie phallocrate tant occidentale qu'orientale, qui fait tout simplement abstraction de la vie morale.

III.2- La condition féminine

La métaphore orientale nous renvoie donc à la condition féminine, tant en Occident qu'en Orient, certes, mais aussi au dilemme tout particulier du narrateur, ce français turquisé, ballotté entre deux cultures comme entre deux codes sociaux, empêtré dans des aspirations contradictoires, réduit aux ruses de son désir et de son amour-propre devant cette femme qu'il *possède* mais qui lui échappe jusqu'au bout. Le diplomate oscille sans cesse entre le désir de possession de l'objet sexuel qu'il a acheté et l'admiration de l'être moral qu'il a

créé. Autant dire le dilemme de l'homme occidental tout court devant la dualité (cartésienne) de la femme, à la fois être de chair et d'esprit, dualité que le sujet désirant accepte mal mais qu'il cultive hypocritement dans l'espoir d'une possession plus complète, à la fois morale et physique... Mais les espoirs du diplomate se brisent sur le refus de Théopbé. Alors, que devient l'homme lorsque la femme, elle, refuse de se réduire aux seules dimensions de son désir?

À la fin de ce beau roman, quand Théopbé finit par se plier aux exigences de la vie parisienne, et semble succomber aux charmes de la galanterie, l'ambassadeur lui rappelle à son tour ses protestations de vertu, et interprète son libertinage comme une résurgence de sa *nature* grecque:

Eh! Quoi, Théopbé, lui dis-je en la prévenant, vous avez donc été capable d'oublier tous vos principes? Vous n'êtes plus cette fille sage et modeste dont la vertu m'a toujours été bien plus chère que la beauté? (p. 119)

Rien ne distinguerait donc plus les mœurs de Paris de celles du sérail. Cette neutralisation finale de l'opposition entre l'Europe et l'Asie invalide donc totalement la prétention de l'ambassadeur à convertir Théopbé aux bonnes mœurs de la France. La perversité du discours masculin en Europe vient de ce qu'il perpétue sa domination sous couvert de libéralisme, en affichant son respect du droit et de la dignité des femmes.

L'Abbé Prévost fut, sans doute, un précurseur des romantiques, de Balzac, de Proust, de Gide, Camus, des géants de notre littérature! Nous devons souligner dans son œuvre le parfait accord d'une technique et d'une psychologie très modernes. Mais, plus encore que la modernité, c'est la perfection de l'accord qui frappe, à quoi l'on reconnaît un classique, l'écrivain qui sait faire d'une diction toute racinienne la langue natale des passions! Ce moine défroqué, ce travailleur infatigable, ce merveilleux ami, cet amant vigoureux, ce mondain émérite et cet insatiable érudit est une des plus hautes figures de son temps, et des plus attachantes...³

Romancier de génie, Prévost est le fondateur du roman moderne. Réunissant l'idéalisme du moraliste chrétien et le réalisme du moraliste mondain, il s'est évertué, tâche délicate s'il en fut, à montrer aux hommes ce qu'ils devraient être... tout en les représentant tels qu'ils sont!

*Eva da Silva Lima
Instituto Politécnico de Viana do Castelo*

¹ Les mots sont d'Henri Coulet dans son œuvre *Le roman jusqu'à la révolution*.

² Vocabulaire utilisé par Malebranche qui a fortement marqué la pensée de Prévost.

³ Collection *Les grands écrivains, Les 100 plus grands écrivains choisis par l'Académie Goncourt*, Tome IX, p. 73.

Bibliographie

Barguillet Françoise, *Le Roman au XVIII^e*, Paris, PUF, 1981.

Bessière Irène, *Le récit fantastique*, Collection Thèmes et Textes.

Coulet Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Collection U.

Menoud Michel, *Le Monde moral de Prévost, monde de l'échec*, Thèse Lettres, Suisse, 1977.

Prévost A.-F., *Histoire d'une Grecque moderne, Œuvres Choiesies*, tome XI, Slatkine Reprints, Genève, 1969.

Sermain Jean Paul, *Rhétorique et roman au XVIII^e siècle*, Oxford, 1985.

Sgard Jean, *Prévost Romancier*, José Corti, 1985.

Sgard Jean, *L'abbé Prévost, Labyrinthes de la mémoire*, Paris, PUF, 1986.

Singerman Alan J., *L'Abbé Prévost, L'Amour et la Morale*, Droz, 1987.

Singerman Alan J., *L'Abbé Prévost*, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence, 20 et 21 décembre 1963.

Une version portugaise inédite de *Le Diable Boiteux*: Textes et mentalités*

Le manuscrit 566 de la Bibliothèque Publique Municipale de Porto renferme 392 pages de la belle calligraphie du début du 19^e siècle et offre une version, inédite selon toute vraisemblance, de ce roman d'anecdotes, véritable tableau de mœurs de son siècle et, dans une certaine mesure, des mœurs des deux pays concernés dans son *inventio*: l'Espagne et la France. L'oeuvre se présente comme une espèce de "théâtre du monde", dépassant les frontières géographiques et culturelles, d'une portée sociale potentiellement dangereuse, mais aux incidences indiscutablement palpitantes sur l'époque et l'espace de cultures européennes anthropologiquement proches mais relativement fières dans l'affirmation de leurs idiosyncrasies. Le Sage n'a eu de cesse de souligner dans ses prologues ainsi que dans ses textes narratifs la dissimilitude substantive du penchant castillan pour la vengeance, l'honneur et la forfanterie en contraste flagrant avec le génie français rationaliste, sobre et courtois. L'Etudiant d'Alcalá appréciait les stances castillanes qui commençaient par "Si de tu hermosura quieres / Una copia com mil gracias; / Escucha, porque pretendo / El pintarla." ¹, mais le diable pensait que si elles étaient traduites en français, "les lecteurs de cette Nation n'en approuveraient pas les expressions figurées, et y trouveraient une bizarrerie d'imagination qui les ferait rire. Chaque peuple est entêté de son goût et de son génie"². L'auteur de cette version portugaise voulait révéler toutes les diaprures de la sensibilité lusitanienne par rapport aux sensibilités française et castillane. Pour cette raison même, il ne traduisit pas dans la langue de Camões, contrairement à Le Sage, ces couplets castillans, supposant que ses futurs lecteurs connaissaient cette langue soeur. L'Europe du 18^e siècle partageait volontiers l'idée selon laquelle la véritable culture était la *Culture du divers*, contrairement aux tendances politiques européennes actuelles de la *Culture du Un* qui visent le nivellement. Le titre et le sous-titre éclairent d'emblée la démarche de l'auteur: "O Diabo Coxo expurgado, refundido, e acrescentado seguindo o gosto da Nação Portuguesa". Certaines versions françaises de ce roman, après le remaniement de 1726 exécuté par Le Sage sur sa première édition beaucoup plus courte de 1707, circulaient avec des sous-titres similaires: "Le Diable Boiteux par Monsieur Le Sage, nouvelle édition corrigée, refondue et ornée de figures" (Londres, Chez Pierre Van Cleef, 1760). Ces sous-titres descriptifs et explicatifs trahissaient en effet une forte intervention de l'auteur qui se heurtait au concept plus générique de traduction et défigurait le texte original où même originaire, si tant est que l'on puisse parler d'originaire.

* Communication présentée au Colloque d'Avila en 1997 sur la littérature française en Espagne.

L' "auteur" de la version portugaise est Joaquim Manuel de Sequeira Bramão qui s' enrôla comme Cadet dans le Régiment d'Infanterie de Lagos le 21 février 1786, fut élevé dans le grade de second lieutenant en mars 1793 et de premier lieutenant en avril 1797 et capitaine d'Artillerie un peu plus tard. De sa propre confession, il était un admirateur de la langue française dont il fait l'éloge, au point de faire dire au Diable que bien que parlant hébreu, grec, latin et français, la langue qu'il préfère est l' *algarvio*, c'est à dire le dialecte d'Algarve. Sa maîtrise linguistique du français est, de fait, remarquable. Certaines erreurs d'aiguillage syntaxique et sémantique semblent relever davantage de la distraction que d'une méconnaissance proprement linguistique. Le fait qu'il ait été Cadet à l'époque où il présenta une version de son cru du texte de *Le Sage*, marginalisant aussitôt **El Diabolo Cojuelo** de Luis Vélez de Guevara écrit en 1641, n'atteste en aucun cas de l'immatunité du jeune homme étant donné qu'il était possible d'occuper de longues années ce poste militaire. Son choix est conforme à la tendance générale de la Culture lusitanienne qui, à partir de 1737, avec la première représentation d'une pièce française, en l'occurrence **George Dandin ou le mari confondu** de Molière, inaugurerait l'ère de l'influence massive du goût français au Portugal, dans toutes ses manifestations littéraires et esthétiques. Dans notre livre **Nas Origens do Teatro Francês em Portugal**³, nous avons étudié les débuts de cette période qui consista à imiter de manière sélective ou encore à singer stérilement sans aucun sens critique.

Mais revenons à notre manuscrit. Il n'est pas daté et nous savons qu'il n'a pas été calligraphié par la main de son auteur mais par le Frère Inácio de S.Carlos, franciscain, traducteur portugais du **Compêndio do Prontuário de Teologia Moral** composé par le Frère Francisco Larraga, ainsi que d'un discours contre le couronnement de Bonaparte. Le guide bibliographique de Gonçalves Rodrigues, **A Tradução em Portugal** (1^{er} vol., 1991), date ce manuscrit de 1808, année de la première édition portugaise connue de **Le Diable Boiteux**, vérités rêvées et nouvelles d'une autre vie, exécutée à la typographie Lacerdina, sans indications concernant l'auteur ou le traducteur. La comparaison des deux titres, celui du manuscrit et celui de l'oeuvre éditée, nous permet de conclure que nous sommes sans aucun doute face à deux versions différentes, si l'on en croit la date d'édition. Un bref aperçu bibliographique révèle la circulation, certes plus tardive au Portugal, de quelques éditions du 18^e siècle de ce roman. L'ouvrage connut un tel succès de librairie dans toute l'Europe qu'il fut même traduit en castillan, concurrençant ainsi en Espagne les multiples éditions patriotiques de l'original de Vélez de Guevara, sous le titre **El Observador Nocturno o El Diabolo Cojuelo compuesto en francés, à la imitación del que escribió Luis Vélez de Guevara por Le Sage, traducido al castellano** (Madrid, por Repullés, 1806). En vérité, on a compté au Portugal, tout au long du 18^e siècle, de nombreuses versions de cette oeuvre, toutes basées sur l'édition de 1726. **Le Diable Boiteux** de *Le Sage* ne fut du reste pas le seul à mériter les honneurs de la presse

portugaise. En 1797, le poète pré-romantique José Maria Barbosa du Bocage traduisait en portugais l'**História do Gil Braz de Santilhana**⁴, autre grand succès du roman français naissant. La langue française était de par sa désinvolture et son élégance, ainsi que de par la force politique que la France exerçait dans le concert des Nations civilisées, la grande langue diplomatique et culturelle qui attirait et séduisait tous les voyageurs européens. Les hommes et les femmes cultivées lisaient alors le français dans le texte sans avoir besoin de recourir au traducteur. En outre **Le Diable Boiteux** de Le Sage, ensemble apparemment gratuit d'anecdotes et d'historiettes ingénument malicieuses ou malicieusement ingénues, connut une fulgurante célébrité, conquérant de nombreux lecteurs, dans tous les ordres et états, qui se disputaient l'achat du fameux volume. Le livre rencontra néanmoins quelques détracteurs de renom, parmi lesquels Boileau qui interdit à son laquais de le lire, ne tolérant pas sous son propre toit ce **Diable Boiteux** qui par magie s'ingéniait à découvrir ce que cachait les toits d'autrui.⁵ De même que, tout naturellement, Voltaire, l'éternel médisant, qui accusait son homologue en matière de satire d'avoir plagié Guevara. Jamais un roman satirique n'avait connu pareil succès en France même si les **Lettres persanes** (1721) de Montesquieu ont assurément remporté un vif succès de librairie. En 1708 apparaît une traduction anglaise et à Venise, dès 1711, le roman de Le Sage peut être lu en italien. Le Diable bossu le confirme: "il a parcouru toute l'Europe, il parle toutes sortes de langues"⁶. En France, ce roman qui échappe habilement à la morale du catéchisme et tente d'y substituer une morale du bon sens par le biais d'une ironie mordante et d'un humour cinglant, n'avait pas de précédents de grande valeur littéraire, à l'exception du **Roman comique** de Scarron et du **Roman bourgeois** de Furetière⁷. Luis Vélez de Guevara ne lui fournit pour autant que l'idée, l'*inventio*. Les épigrammes moraux de Guevara, Le Sage et Bramão s'inspiraient grandement tant d'une tradition orale que de certains recueils. Il est opportun de rappeler qu'au Portugal circulaient les deux volumes des **Anecdotes Espagnoles et Portugaises** publiées à Paris. La Real Mesa Censória, attentive, les inclut de par leur esprit transgresseur du sacré baroque dans le **Catálogo de livros defensos neste Reino**. Ces anecdotes et historiettes à valeur d'épigramme constituent un patrimoine commun aux pays européens et surtout aux pays latins, ce qui permet d'expliquer de nombreuses coïncidences et variantes qui résultent d'une appropriation personnelle d'un matériel littéraire collectif, sans frontières géographiques ni politiques. De plus le passé gréco-romain contribuait largement à cet ensemble satirique qui parcourt et traverse les innombrables versions du **Diable Boiteux** dans les différentes langues européennes. On comprend alors la pique de Le Sage, dans son prologue de l'édition de 1726, adressée à Luis Vélez de Guevara, dans lequel il remet en cause l'originalité du texte du nouvelliste castillan. Il lui concède l'*inventio* du cadre narratif et des deux personnages en action, mais il émet quelques réserves pleines de malice: "sans vouloir, comme je vous l'ai dit,

approfondir si quelque auteur grec, latin ou italien, ne pourrait pas justement vous le disputer”.⁸ Disons qu’en vérité la version du **Diable Boiteux** de 1726 est structurellement différente de celle de 1707 et à des lieues de la version castillane de Guevara. Le Sage formule avec habileté et ruse la problématique de la traduction telle qu’elle était considérée à son époque et c’est elle qui fournira à Bramão tous les arguments d’autorité pour procéder comme lui à l’élaboration de sa propre version. Le Sage admet que, bien que son ouvrage soit “un ouvrage nouveau sur le même plan”, il y a une pensée sous-jacente à toute la narration qui ne peut faire oublier son premier auteur castillan. Mais son plaisir suprême est de constater que sa “copie” parisienne, traduite en castillan, s’était transformée en original pour être lue par des espagnols qui ne connaissaient pas le français. Ainsi étaient posées les bases du problème complexe de la traduction aux 18^e et 19^e siècles. Faute d’accord tacite sur les concepts d’originalité et de propriété littéraire, s’estompait la notion de plagiat dont on a souvent accusé certaines adaptations de ce modèle français à partir du texte de Guevara. Le Sage ne cache pas la règle fondamentale qui dominait à son époque en ce qui concerne le traitement arbitraire de re-présentation en français du texte castillan: “la nécessité de s’accomoder au goût de sa nation” pour que ce “tableau de moeurs d’un siècle” puisse divertir ses compatriotes. Or les choses qui font rire à Madrid ne sont pas nécessairement les mêmes qu’à Paris, d’où le besoin impérieux de la sélection sémiotique des mécanismes satiriques et comiques. Les éléments inducteurs du tragique sont plus universels que ceux du rire et, théoriquement, l’adaptation de la tragédie déforme moins l’original.

Les termes utilisés à l’époque pour définir le processus translinguistique témoignaient d’un manque de rigueur critique: adaptation, accomodation, remodelation, imitation, reconstruction, transplantation, nationalisation et, aussi incroyable que cela puisse paraître, *transsubstantiation*. José da Silva Mendes Leal, en préfaçant la traduction de **Tartuffe** par Castilho, écrit: “C’est de la traduction, ça ? Est-ce de l’imitation ? C’est l’une et l’autre chose, et c’est plus que cela. Il n’y a qu’un terme, selon moi, pour définir approximativement pareil genre de travail: *transsubstantiation*. Traduire littéralement les chefs d’oeuvre, c’est les fragiliser et les défigurer... Transsubstantiez cet original et vous le verrez surgir intégralement”.⁹ C’est ainsi que l’avaient entendu les francisants Alexandre de Gusmão et Nicolau Félix Féris qui, en 1737, avaient traduit et monté au théâtre du Bairro Alto de Lisbonne une “version ultra-libre” de **George Dandin**, dans laquelle ils avaient commencé par transformer la didascalie “à la campagne” en “province du Minho”, afin que le spectateur de Lisbonne puisse rire à gorge déployée de ce paysan, “mari confondu” à l’accent et aux habitudes du nord. Vu une telle liberté de décodage linguistique et culturel, il n’est pas étonnant que la version ultra-libre de Bramão soit considérablement éloignée de la sobriété du **Diable Boiteux** dans ses diverses versions tout au long du 19^e siècle. Il comprend que dans sa traduction, ce qui est en jeu n’est pas le processus

purement et simplement linguistique, ni même un processus purement rhétorique. Il se devait de soumettre l'acceptabilité linguistique à l'adéquabilité sociologique, étant donnée l'inadéquation des différents systèmes sémiotiques et idéologiques en présence. L'opération finale de sa (con)version en langue portugaise du **Diabolo Boiteux** français devait subir le filtre de la mentalité spécifique de son peuple et des mécanismes de censure qui veillaient à la formation, à la conservation et au développement de cette mentalité. S'agissant d'une oeuvre burlesque où la notion de ridicule social varie d'un pays à l'autre, la traduction posait des problèmes encore plus complexes d'adéquabilité entre le système sémiotique d'origine et celui de la langue d'arrivée. Bramão, suivant les traces de Le Sage, revendique une liberté sans entrave dans la reconstruction de sa version du texte de 1726.

Voyons maintenant plus en détail la spécificité de cette version manuscrite. Si la première version du **Diabolo Boiteux** inclut une éloge de Saurin qui avait trouvé dans ce roman "beaucoup de gaieté et quelques censures vives dont le public a besoin", l'adaptateur portugais savait qu'il devrait affronter une mentalité rigoriste incarnée par les mécanismes censoriaux et inquisitoriaux. Rien de plus efficace pour se prémunir qu'une dédicace au Comte de Resende, Amiral du Portugal et Grand Chevalier de l'Ordre du Christ, Président de la Table Royale de la Conscience et des Ordres. Il fit publier dans sa version l'anecdote relatée par Le Sage à propos du ridicule des épîtres dédicatoires, mais n'hésita pas en revanche à se placer dès le début sous la protection d'un haut dignitaire militaire et religieux. Le Sage fit un prologue très synthétique; Bramão s'attarde, discourant sur la notion de préface et de l'ennui qu'il provoque. Il illustre sa version manuscrite d'une belle gravure du Diabolo et de l'Étudiant d'Alcalá et lui appose une légende qu'il va emprunter à Horace (**Sat.**,L..I): "Ridiculum acri fortius et melius magnas plerumque secatur res". Dans l'exposé de sa préface, il introduit clairement une nuance moralisante: "C'est Le Diabolo Boiteux qui vient prêcher au Portugal". Le Diabolo de Le Sage est un guide enjoué, encore que les séquences éclaircies qu'il trace dans une concaténation apparemment arbitraire, donnent à réfléchir au lecteur pris au dépourvu dans un jeu cruel d'ingénuité et de malice. Bramão pressent que la mentalité portugaise ne lui permettrait pas certaines des audaces de Le Sage, pas plus que Guevara n'en fut capable, et insinue que l'évocation d'un Diabolo prêcheur dans un roman peut éventuellement être "scandaleux et dissonnant pour certains Dévots". Il évoque les versions espagnole et française qui, quant à elles, furent fort bien accueillies dans leurs pays respectifs, où elles furent approuvées par tous les gens "sensés". Selon lui, dans ce roman, "sous des apparences de joyeuse bagatelle transparaissent les plus sages instructions de la Morale et de la Politique". Bramão compare ensuite la morale abstraite et scolastique des professeurs d'Alcalá à la morale du bon sens pratique que le Diabolo de Le Sage incarne et il affirme, avec beaucoup d'audace, que Cléophas a appris davantage avec Le Diabolo Boiteux en l'espace d'une nuit

madrilène que durant toutes ces années avec les professeurs renommés d'Alcalá. Mais cette provocation, extraite des versions tardives du **Diable Boiteux**, est immédiatement atténuée par l'affirmation réconfortante, davantage pour lui-même que pour ses censeurs méfiants, que l'existence d'une "alluvion de scrupuleux si abondants dans notre Etat" l'amènera à expurger sa version pour éviter "de tomber sur un os". Il va, en effet, comme l'avait fait Le Sage, la remanier au goût de la Nation lusitanienne, en commençant par supprimer de nombreux passages de celui qu'il qualifie d'"Additionneur français". Si Le Sage n'avait pas respecté Guevara, il leur manquerait également de respect. Dans cette opération de *transsubstantiation*, il conclut triomphant que ses "altérations englobent un bon tiers de l'oeuvre". Selon lui, il était nécessaire de vêtir le Diable aux couleurs portugaises. Il présente un argument de poids: "La Morale est la même dans le monde entier: mais il y a certaines extravagances, qui étant propres à un Pays, sont méconnues dans d'autres". Il illustre cette assertion à travers une première anecdote intégrée dans la préface, qui est de son invention: le prêcheur qui a fait son sermon en s'insurgeant contre le luxe excessif des carrosses dans un village où il n'y avait que de vieilles charrettes. C'est l'argument de l'inéquabilité. *Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur*, selon la philosophie scolastique. Le travail d'élagage exécuté par Bramão est considérable, bien qu'il ne semble parfois être motivé par aucune raison idéologique explicite. La version de Le Sage de 1726, en deux tomes, possède 21 chapitres, beaucoup plus que la première en un seul tome, alors que celle de Bramão n'en possède que 17. Jusqu'au chapitre XII, la correspondance entre Le Sage et Bramão est notable, mais par la suite, surviennent les coupes sombres du chapitre XIII "La force de l'amitié. Histoire", du chapitre XIV "Du démêlé d'un poète tragique avec un auteur comique", du chapitre XV "Suite et conclusion de la force de l'amitié" et enfin du chapitre 18 "ce que le Diable fit encore remarquer à Don Cléophas". Il est évident que dans ces chapitres, la purge tient davantage à des raisons de future stratégie éditoriale, mais il ne nous paraît pas invraisemblable d'admettre que l'adaptateur portugais ait éliminé de petites nouvelles à l'intérieur du roman pour ne conserver que celles qu'il considérait essentielles à la nature du roman dans son ensemble. Etant donné sa préoccupation moralisante, il a visiblement choisi d'inclure de longues et assomantes tirades discursives à propos desquelles nous ne savons pas dans quelle mesure elles sont de sa main ou s'il ne les a pas empruntées à d'autres sources, et qui font que l'enchaînement des séquences narratives connaît de longues pauses insipides.

En revanche, l'adaptateur portugais devait avant tout prendre garde aux commentaires que dans l'édition de 1726, déjà plus proche des Lumières, Le Sage avait adressés à l'Inquisition. Elle veillait sans complaisance sur les oeuvres au sens moral ambigu pouvant compromettre les institutions monarchiques et ecclésiastiques ainsi qu'à la défense intransigeante des bonnes moeurs. On peut supposer que Bramão n'ignorait pas que **Le Diable Boiteux**,

dans sa version de 1744 en deux volumes, publiée à Amsterdam, avait été répertorié dans le **Catálogo de livros defensos neste Reino**. Par l'ordonnance du 17 mai 1768, la Real Mesa Censória dans l'article 6 prévoyait la prohibition de livres obscènes qui corrompent les coutumes et la morale du pays. Or **Le Diable Boiteux** tentait de maintenir un équilibre sain entre le sacré et sa parodie qui est d'ailleurs une des constantes de la Culture européenne anticléricale, parce que excessivement cléricalisée. Le chapitre VI est une démonstration parfaite de la peur inquisitoriale de Bramão. Le texte de *Le Sage* montre la drôlerie du personnage de l'inquisiteur de 35 ans, malade, avec six femmes dans une antichambre, chacune d'elles sollicitant avec la plus grande véhémence du valet Laurent qu'il la recommande auprès de l'inquisiteur infirme afin de mériter le plaisir érotico-spirituel de lui apporter le remède - ce qui amène ce commentaire de Don Cléophas: "Parbleu, il faut avouer que ce sont d'heureux mortels que ces inquisiteurs". Ainsi que la réponse non moins caustique d'Asmodée: "si je n'étais pas diable, je voudrais être inquisiteur"¹⁰. Bramão traduit linéairement la cocasserie, mais il la transpose sur le personnage du Directeur Spirituel, afin de ne pas blesser la susceptibilité du Saint Office avec lequel on ne badinait pas. Ce qui est confirmé de manière très évidente dans un autre passage relatif au Sergent Quebrantador: "Vive Dieu! dit Don Cléophas, la Sainte Inquisition est bien alerte! Sitôt qu'elle voit le moindre jour à tirer quelque profit... Doucement, interrompit le boiteux; gardez-vous bien de vous lâcher contre ce tribunal, il a des espions partout: on lui rapporte jusqu'à des choses qui n'ont jamais été dites: je n'ose en parler moi-même qu'en tremblant."¹¹. Si l'Inquisition faisait peur à l'Etudiant d'Alcalá, qui parlait plus librement par la bouche de l'auteur français, cette peur provoquait un effet différent dans l'âme et la plume de Bramão, d'où ce passage en des termes prudents: "La Sainte Inquisition... Ne parlez pas contre ce tribunal: pensez comme bon vous semble, mais laissez aux ignorants la liberté de parler: l'Eglise l'autorise, le Roi le tolère; cela suffit pour imposer le respect."¹². On ne peut trouver meilleure preuve de la connivence politique et religieuse, d'intégration aveugle au système et à l'opinion dominante à une époque où le Saint Office portugais était à l'agonie.

Par rapport à la version de *Le Sage*, Bramão a rajouté, supprimé ou déplacé certains passages. D'ailleurs, si l'on considère que l'édition du **Diable Boiteux** de 1726 compte 99 historiettes de plus que la première édition, au sein de laquelle 39 anecdotes ont été supprimées et que ce texte définitif a encore reçu dans des éditions postérieures de nouvelles greffes, on comprend volontiers l'aisance avec laquelle Bramão a pu manipuler son matériel littéraire. Les **Béquilles du Diable Boiteux** et les **Entretiens sérieux et comiques des Cheminées de Madrid** sont de beaux exemples d'un texte à jamais ouvert. Dans ces derniers, sous la forme dialogique chère au Classicisme, on affirme de façon quelque peu exagérée que ce siècle "est le siècle du roman et de la futilité". En vérité, si *Le Sage* n'a pas eu pour modèle de grand roman français et si Guevara

avait quant à lui disposé d'un précieux creuset de nouvelles picaresques, Bramão ne pouvait recourir à aucune nouvelle picaresque en portugais. L'oeuvre de Ulla M. Trullemans, **Huellas de la picaresca en Portugal** (Madrid, 1968) traque les influences dispersées de cette nouvelle espagnole dans la littérature portugaise et les résultats sont bien maigres à l'exception d'une nouvelle de Gaspar Pires de Rebello, **O Desgraciado amante**, qui est probablement la seule à utiliser systématiquement et formellement la cohérence narratologique picaresque. En revanche, ce nouvelliste baroque moralise à chaque page, trahissant par un discours réflexif le réalisme naïf du quotidien picaro. Bramão fit de même. La première greffe est une discussion (chapitre I, pages 15 à 21) sur l'utilité de la philosophie et de la science pour l'homme, qu'il revient paradoxalement au Diable de démontrer, Cléophas soutenant le contraire. L'Étudiant invoque pour sa défense Descartes qui, dans une lettre à un ami, se plaint du peu de fortune des sages.

La seconde grande greffe moralisante vise à démontrer que les atours des hommes et des femmes doivent tenir compte de l'âge, de la classe et de l'état. Ce qui est nouveau, c'est le fait que l'Étudiant établisse ensuite une typologie sur la beauté des femmes en les comparant aux styles des principaux genres poétiques. Ainsi, il compare la femme superbe et noble, qui doit s'habiller avec la plus grande simplicité, à un poème épique tel l'Enéide. La seconde catégorie comprend les belles femmes qui par leurs formes plus indéfinies peuvent se permettre davantage de liberté d'ornement. Bramão les compare au sonnet et au madrigal, genres qui autorisent certains envols de l'imagination. La troisième caste est celle de la femme agréable, ni laide ni belle, qui présente un "air piquant et envoutant". Ses vêtements doivent être à l'image des épigrammes. Le moraliste affirme qu'à partir de 30 ans, on doit réduire les artifices et qu'à partir de 40 ans, on ne doit plus y penser. Il considère enfin une quatrième catégorie, les laides. L'Étudiant d'Alcalá se métamorphose alors en un terrible mysogyne à la portugaise, parvenant même à étonner le Diable beaucoup plus raisonnable que lui à cet égard. Il conseille à la femme laide, pour se protéger du ridicule auquel elle s'expose, de renoncer définitivement à tous les artifices puisque ces derniers, quels qu'ils soient, ne feront que contribuer à faire ressortir sa laideur. Il a même l'effronterie de considérer que les laides devraient constituer un "troisième sexe". Pour ces malheureuses, aucun style ou genre littéraire n'est adéquat. Il ouvre ensuite un paragraphe spécial et impitoyable pour les sexagénaires et septuagénaires qu'ils traitent de "vieilles délinquantes" et prétend que si elles voulaient s'embellir des couleurs de l'arc-en-ciel, elles finiraient par ressembler à "un ver à soie inhumé dans son propre cocon". Leurs robes doivent imiter l'Élégie et les Tristia d'Ovide. La jeunesse, au contraire, mérite compréhension et tolérance. A ce propos, Bramão, critiquant les excentricités des coiffures et la taille des boucles de chaussure, en profite pour invectiver les portugais qui affectionnent les "quincailleries étrangères", portant préjudice aux

manufactures nationales en donnant une préférence injustifiée à tout ce qui est importé de France.

Dans le chapitre VI, Bramão insère l'anecdote de l'auteur, entouré de mille volumes, qui est en train d'en composer un "dans lequel n'entre rien de son patrimoine" et il fait référence à certains titres comme **Mística Ciudad de Dios**, de Sórora Maria de Agreda, dont la version française de 1717 rédigée à Paris fait partie du **Catálogo de livros defensos neste Reino**. Il cite ensuite des livres portugais, tels que **Academia dos Humildes e Ignorantes**, **Peregrino da América**, **Fénix renascida** et plusieurs autres d'inspirations diverses qui ont été plus ou moins accueillis selon les pays. Face à eux, l'Étudiant remarque que dans toutes les nations, on trouve ces "monuments de leur barbarie passée" et ajoute: "le Portugal a déjà interdit certaines de ces oeuvres".

Dans le chapitre VIII, le récit subit une nouvelle interruption. Après que l'Étudiant moraliste et moralisateur a entendu de la bouche de l'Esprit l'histoire d'une veuve pauvre qui avait donné sa fille à la concupiscence d'un riche cavalier en échange d'un peu d'argent pour survivre, Bramão se lance dans un long commentaire insipide sur les causes de la prostitution.

Dans le chapitre IX, "Des fous enfermés", l'adaptateur portugais met en scène la très curieuse figure d'un chirurgien au cerveau dérangé, investigateur acharné des phénomènes physiques qui lui échappent. Il se proposait de vérifier si un quelconque élément chimique permettait de distinguer le sang d'un noble de celui d'un "paysan" ou d'un "mecânico" (travailleur manuel), termes utilisés par Bramão pour traduire les lexèmes français "bourgeois" et "roturier". Une première analyse à l'oeil nu n'ayant fait apparaître aucune différence notable, une analyse plus méticuleuse conduit le Chirurgien à remarquer certaines différences peu significatives, arrivant même à la conclusion inattendue que le sang du roturier était plus pur que le sang du noble. Soutenant un beau jour sa thèse devant un grand du royaume, ce chirurgien reçut pour son audace deux bastonnades et ce châtiment injuste le conduisit à la folie. Bramão, toujours respectueux des ordres et des états, écrit: "il faut que les roturiers respectent les nobles, et ces derniers les Grands: cette inégalité d'ordre est à la base de la hiérarchie du gouvernement monarchique". Alors que la bourgeoisie jouait en Europe un rôle économique prépondérant, Bramão, encore qu'il reconnaisse par la bouche d'Asmodée la folle audace du Chirurgien, acceptait difficilement que la véritable noblesse soit celle du sang, à une époque où les anatomistes affirmaient que "les os, nerfs, les chairs et les viscères sont semblables chez tous les hommes".

Sans trop vouloir nous attarder sur ces créations qui constituent, il convient de le dire, l'empreinte de Bramão désireux de s'adapter au Portugal pré-libéral, écho lointain de la Révolution Française convertie en révolution atlantique, nous devons rappeler un autre discours fade sur la vieillesse dans le chapitre X. Bramão qui s'était déjà montré impitoyable à l'égard des sexagénaires et des septuagénaires est maintenant caustique vis à vis des vieux amoureux qui furent

déjà ridiculisés dans le théâtre de Gil Vicente. Asmodée devient têtue et acariâtre avec les hommes et les femmes qui tentent de cacher leur âge sous des vêtements et des maquillages, jetant le ridicule sur le "vieux fou déguisé et couvert de poudre qui affecte un air de jeune coq, chante, danse et participe à tous les divertissements des jeunes gens". Le comble de l'impudence est, selon lui, atteint par le vieux qui "prétend mourir d'amours" lorsqu'en réalité il "meurt de vieillesse". Il est vrai que l'anecdote qui illustre ce passage rachète quelque peu son excès moralisant: il cite comme exemple de sagesse un vieillard qui s'est retiré du monde pour élever des canards dans une ferme isolée. Interrogé sur la cause de cette retraite, il répond "les canards ne savent pas que je suis vieux: avec eux, je peux me divertir"...

Parachevant toute cette verve moralisante qui tisse le texte de *Le Sage*, vient s'ajouter un long discours maussade sur la générosité au chapitre XIV, dans lequel Asmodée fait des réflexions anodines qui reçoivent l'approbation de l'Étudiant.

Il conviendrait de comparer cette version manuscrite aux nombreuses autres éditions lusitaniennes du même roman au 19^e siècle. Mais une telle perspective n'entre pas dans le cadre de cet espace critique. Seule cette comparaison pourrait fournir une idée globale des différents types de transsubstantiations opérées en accord avec les différentes perspectives de lecture. Quoi qu'il en soit, et malgré toutes les entorses moralistes, la version inédite de Bramão permet, comme on le lit dans **Les Béquilles du Diable Boiteux**, de savourer encore "un heureux mélange de légèreté, de vivacité, de politesse et de solidité sous un air de bagatelle"¹³. L'adaptateur portugais connaissait le dessein de ce roman de moeurs ainsi que ses implications: "Nous sommes prévenus contre les préceptes; nous voulons être amusés". Un tel désir n'empêche pas l'auteur des **Béquilles** de noter: "nous sommes des enfants raisonnables, et le Seigneur Asmodée s'est parfaitement conformé au goût de notre nation"¹⁴. Bramão désirait également s'amuser et amuser son hypothétique public, mais confronté à la mentalité lusitanienne et à ses institutions de contrôle culturel, il dut sacrifier à la moralisation, par conviction personnelle ou par stratégie idéologique, laissant néanmoins dans son manuscrit un grand potentiel de rire.¹⁵ Et la preuve en est qu'il fut banni, accusé d'être favorable à la stratégie napoléonienne.

*A. Ferreira de Brito
Université de Porto*

¹ Voir Le Sage, **Le Diable Boiteux augmenté des Béquilles du Diable Boiteux**, Paris, 1812, tome I, pp.211-212.

² **Idem**, p.212.

³ A. Ferreira de Brito, **Nas Origens do Teatro Francês em Portugal**, Universidade do Porto, 1989.

⁴ Gomes Monteiro, in **Bocage, esse desconhecido**, (Lisboa, s.d.) informe que Bocage a traduit en 1798 le premier tome ainsi que 116 pages du second tome de **Gil Braz de Santilhana**. Luís Caetano de Campos a traduit les 3 autres tomes parus en 1800.

⁵ Voir Anatole France, **Le Diable Boiteux** in **Oeuvres de Le Sage** Paris, 1878, p. IX.

⁶ Voir Jean Vic "La composition et les sources du Diable Boiteux", **Revue d'Histoire littéraire de la France**, Paris, p.487-488

⁷ Le Sourd, **Le Diable Boiteux**, Paris, tome I, pp.VI-VII.

⁸ Le Sage, **Le Diable Boiteux**, Paris, 1895, tome I, p.III

⁹ Mendes Leal, **Teatro de Molière-Primeira Tentativa: Tartufo, comédia vertida livremente e acomodada aos portugueses por António Feliciano de Castilho seguida de um parecer de...** Academia Real das Ciências, 1870, pp.224-225.

¹⁰ Le Sage, **Le Diable Boiteux augmenté des Béquilles...**, *op.cit.*, pp.106-107.

¹¹ **Idem**, p.119.

¹² **Manuscrito 566**, Biblioteca Pública Municipal do Porto, chap.VI, p.n.n.

¹³ Le Sage, **Le Diable Boiteux**, *op.cit.*, tome II, p.211.

¹⁴ **Idem**.

¹⁵ Notre recherche dans l'**Arquivo Histórico Militar** de Lisbonne nous a permis d'identifier ce militaire et homme de lettres. Par l'analyse de quelques lettres de clémence au Roi écrites par sa femme Violante Isabel de Sequeira Bramão e Vasconcelos, nous avons su que ce capitaine, père de trois enfants, a été banni à Pedras de Angoxe, en Angola où il est mort. Son bannissement fut dû à "des crimes d'état" dans le contexte des Invasions Françaises. La procédure, selon sa femme, a été sommaire sans qu'il puisse se défendre d'une cabale d'ennemis. Elle fait allusion à l'accusation vague qui consisterait dans le fait qu'«il disait du bien du Gouvernement français et du mal du Gouvernement portugais». Il fut banni aux alentours de 1810 et mourut probablement en 1838. (V.Caisses **116 et 307** des dites **Archives**).



MISTICISMO E TRANSCENDÊNCIA NO DRAMA SIMBOLISTA: *PEDRO, O CRU DE ANTÓNIO PATRÍCIO*¹

*Le réel est une ombre
Et le corps un manteau*
Sâr Péladan

1. A recuperação do sagrado

Em Portugal, as últimas décadas do século XIX são fortemente marcadas pelo Simbolismo francês, o que provoca uma viragem decisiva nas concepções estéticas e estilísticas que até então vigoravam. Apesar do domínio naturalista, alguns dos poetas que defendiam uma arte idealista e intuitiva, encontraram na literatura dramática um modo de expressão dos novos valores poéticos. Foi, precisamente, através da poesia que estes novos valores chegaram até ao teatro, e, como já tinha acontecido em França ou na Bélgica, os melhores dramaturgos portugueses da estética simbolista, ou que, não sendo considerados propriamente simbolistas, escreveram dramas com base nesta estética, foram essencialmente poetas; vejam-se os casos de Eugénio de Castro, de António Patrício ou de Fernando Pessoa.

No teatro simbolista, e em particular na obra objecto do nosso estudo, as imagens poéticas assumem uma importância idêntica, ou mesmo superior, à das imagens teatrais. O símbolo impõe-se como código de acesso a uma *realidade invisível*, pelo que, no palco, deverá surgir um universo de símbolos que permita ao espectador descobrir e aceder a essa mesma *realidade*.

Neste sentido, um teatro que se pretende idealista e que, ao recorrer, continuamente, ao poder sugestivo do símbolo, procura abolir as categorias tradicionais de “tempo” e de “espaço”, facilmente tenderia a enveredar por percursos míticos e lendários, rodeados de mistério. Conduzidos por uma enorme curiosidade em relação ao oculto, ao desconhecido, ou ainda a imaginários longínquos e exóticos, como seria o caso do imaginário oriental, os simbolistas procuram restituir ao teatro a sua dimensão litúrgica e a sua dignidade de cerimonial, que o mimetismo naturalista tinha votado ao esquecimento.

A tentativa de restaurar o sagrado no domínio das artes, tendo por princípio a união do mito, da arte e da religião, tinha sido largamente explorada por Wagner, tanto nas suas teorizações sobre a concepção de “drama musical”, como também na prática cénica que desenvolveu ao longo de várias décadas². Não será difícil encontrar testemunhos da influência exercida pelo misticismo wagneriano nas concepções dramáticas dos simbolistas franceses; veja-se o caso de Dujardin³ ou de Shuré que, em 1912, escreveu uma obra dedicada ao

compositor alemão⁴, na qual defende a união de todas as artes, numa síntese ascética, que simbolizaria a «régénération intime de l'homme (...) qui cherche à se ressaisir dans l'harmonie de son corps, de son âme et de sa pensée»⁵. Segundo o mesmo autor, este novo conceito de arte ultrapassaria os limites do livro, para atingir «ce sentiment profond, sûr et irrégurable de l'âme qui nous révèle au-dessus de notre raison même une harmonie divine du monde»⁶. Neste sentido, só o teatro, enquanto *arte total*, tornava possível esta elevação do humano em direcção ao divino: «(...) l'art (...) ne pourrait-il aujourd'hui (...) s'élever à la hauteur d'une religion?»⁷, questiona Shuré. Talvez possamos adivinhar aqui o desejo, e mesmo a necessidade, de preencher o vazio espiritual que, em certa medida, continuava a dominar o pensamento e as inquietações mais secretas dos intelectuais simbolistas.

Com efeito, a vaga de misticismo que, nas duas últimas décadas do século XIX, invadiu todos os domínios artísticos, traduzia-se numa necessidade latente de alargamento do conceito de realidade, que conduziria à busca permanente de sentidos ocultos e misteriosos, incluindo, não raras vezes, participações em rituais esotéricos.

Este regresso ao espiritualismo acabaria por exercer uma influência importante na renovação da arte teatral. E. Shuré, na obra *Théâtre de l'âme*⁸, defende um «Théâtre de rêve», «Hautement et profondément religieux»; Maeterlinck, por seu lado, procurará reunir, nos seus dramas, as dimensões trágica, ritual e sagrada, criando um novo tipo de trágico, íntimo e silencioso, que ele designa por *tragique quotidien*:

*«Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée. Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu.»*⁹

Este novo conceito de "trágico" vai determinar a natureza da acção dramática. A manifestação do sobrenatural elimina o recurso constante à acção movimentada, que caracterizava o teatro naturalista e o teatro de "boulevard". Por outro lado, os mistérios que envolvem a existência quotidiana vão sendo sugeridos através de um elemento fundamental: o silêncio; «(...) au théâtre», afirma Teresa Rita Lopes, «le silence ne se réduit pas forcément à l'absence de la parole: il peut y avoir une place active, y devenir présence de l'absence»¹⁰. A autora salienta, ainda, os três papéis fundamentais que o silêncio poderia desempenhar no teatro simbolista. Em primeiro lugar, o silêncio cria uma densidade no palco, que se revela propícia ao desenvolvimento da atmosfera onírica, implícita não só na maioria dos textos simbolistas, como também nas respectivas realizações teatrais; por outro lado, «le silence tisserait une trame

invisible»¹¹, paralela aos diálogos normais entre as personagens, assumindo-se como um eco que prolonga as palavras e os seus múltiplos sentidos; finalmente, ao silêncio caberia a criação da *personagem sublime*; «l'Inconnu», na expressão de Maeterlinck, com quem as outras personagens, colocadas em circunstâncias normais e humanamente possíveis, se relacionam de modo quase imperceptível. Esta intervenção do *mistério* transformar-se-á no suporte da progressão dramática; inicialmente difusa na atmosfera, a *personagem sublime* vai sendo lentamente pressentida, graças ao aumento da angústia das personagens.

Daqui resulta, também, a criação de um *teatro estático*; importará, contudo, estabelecermos uma distinção entre este conceito e um outro, relativamente próximo - o de *drama estático*. No primeiro caso, falaríamos de *teatralidade estática*, o que não significa que não haja progressão dramática do texto; no segundo, diríamos que o estatismo se verifica não só ao nível da teatralidade, como também ao nível da dramaticidade, por outras palavras, não existe qualquer tipo de evolução, nem dramática, nem teatral. Neste sentido, parece-nos que o teatro simbolista poderá ser considerado um *teatro estático*. Com efeito, apesar do lirismo que normalmente o caracteriza e que permite a criação de determinadas cenas estáticas no plano teatral, e/ou no plano dramático, a verdade é que não podemos negar a existência de uma progressão dramática elíptica que advém, frequentemente, da relação que as personagens mantêm com o *além*, ou se quisermos, com o *destino*. Trata-se de um conflito existencial que, não sendo imediatamente explícito, vai sendo sugerido através do laconismo dos diálogos e da solenidade dos silêncios, «pleins de rumeurs profondes»¹². Segundo Jeannine Paque¹³, trata-se de um teatro no qual a acção quotidiana é, geralmente, subordinada à intervenção de forças ocultas. Logo, a progressão dramática, por mínima que seja, far-se-á de acordo com a conjugação de dois movimentos distintos: o do enunciado, que pressupõe uma acção «mais sonhada do que vivida»¹⁴, ou seja, verbalizada, e o movimento, invisível mas contínuo, de *algo* que permanece subentendido.

De salientar, no entanto, que a definição de *teatro estático*, sugerida por Maeterlinck, pressupunha a total imobilidade do drama, facto que, como refere Teresa Rita Lopes, acabaria por não se concretizar na prática, à excepção de algumas peças curtas do dramaturgo belga, nomeadamente *L'Intruse* e *Les Aveugles*: «Ils ne sont parvenus (...), qu'à imaginer des suites de moments statiques, des tableaux vivants d'idées allégorisées»¹⁵.

Nesta concepção de teatro, as personagens, pouco definidas (não existem traços de individualização, muitas vezes não têm nome, não há qualquer indicação quanto ao vestuário), transformam-se em instrumentos que, gradualmente, vão sendo manipulados pelas intervenções metafísicas, como se não tivessem vontade própria, ou como se essa vontade se revelasse inútil face à superioridade do *mistério*. Esta imagem *estática* das personagens completa não só o espaço difuso, como também a atmosfera estranha e pesada que

sugere a presença do desconhecido. O próprio diálogo entre as personagens indicia a intervenção de fenómenos ocultos através, não só de réplicas monossilábicas, muitas vezes algo incoerentes e interrompidas pelo silêncio, como também da abundância de exclamações, de repetições e de reticências, sendo ainda frequente o diálogo *inútil* e a ausência de ligações lógicas entre as frases. Note-se, ainda, que estas alterações discursivas constituem uma inovação do ponto de vista dramático, com consequências importantes em quase todo o teatro do século XX. De referir, também, a intervenção inesperada ou violenta de determinados fenómenos da natureza, como, por exemplo, a chuva, o vento, ou a neve, os quais contribuem para a criação de uma atmosfera instável, soturna e misteriosa, simbolizando, frequentemente, a presença do desconhecido.

O símbolo deveria conservar um certo mistério, prestando-se, deste modo, a múltiplas significações. As concepções dramáticas de Mauclair ou de Saint-Pol-Roux repousavam precisamente nesta ideia; defensores de um teatro *múltiplo*, ou seja, de um teatro que poderia ter múltiplos sentidos, estes autores consideram que «le Drame sera le développement de l'Idée voilée derrière une "fable" accessible à la foule des spectateurs»¹⁶. Em oposição ao carácter eterno da Ideia, em torno da qual se desenvolve a acção dramática, surgem as personagens que a incarnam, ou seja, os heróis e seres superiores, que, de uma forma geral, terão uma vida tão curta quanto possível. Com efeito, o diálogo constante com a *personagem sublime* revela-se, quase sempre, fatal.

António Patrício, no drama *Pedro, o Cru*, viria, no entanto, a dar um tratamento algo diferente - e original - não só à *personagem sublime*, como também à relação que esta vai, gradualmente, estabelecendo com Pedro (personagem superior/herói). É o que procuraremos demonstrar na segunda parte do nosso estudo.

2. Transcendência e Personagem Sublime em Pedro, o Cru de António Patrício

A Poesia e o silêncio criam a *personagem sublime*, fazendo-nos sentir a presença e a força invisível do mistério, «comme une toile d'invisibles araignées que l'on sent grandir sous les paroles»¹⁷. De facto, à medida que vamos (re)constituindo a personagem de Pedro e a estrutura narrativa do texto, vamos também, constatando que as acções do monarca e os seus comportamentos são conduzidos por *algo* independente e exterior à sua vontade. Pressentimos um diálogo que não lemos, nem ouvimos, e que, por esta razão, assume um carácter misterioso e profundo: trata-se de descobrir *o que se passa*, para além do que é dito, de identificar a «structure iconique» de que fala Patrice Pavis¹⁸.

O *drama metafísico* faz apelo à intervenção da *transcendência*, a qual poderá assumir, no contexto do teatro simbolista, várias conotações, em particular, a da Morte, do Amor, do Destino, ou de Deus. Maeterlinck chamou-

lhe, como referimos, «*l'Inconnu*». Segundo Henri Gouhier, sempre que numa obra dramática se verifica a intervenção da *transcendência*, esta última terá de assumir uma forma poética, pela simples razão de que «ce qui est transcendant ne tombe pas sous les sens»¹⁹; mas os signos que simbolizam a *transcendência*, esses sim, podem ser percepcionados. Por isso mesmo, em **Pedro, O Cru**, a presença da *personagem sublime* vai sendo transmitida, fundamentalmente, através de imagens poéticas que evocam a intervenção das forças da natureza. No texto didascálico, essas evocações são uma constante; contudo, é no diálogo e nos monólogos que as personagens vão deixando transparecer, gradualmente, a percepção de “algo” misterioso, a que chamam “Amor”, “Morte”, “Saudade”, por vezes “Destino”; por vezes, muito simplesmente, não lhe atribuem qualquer designação: «Havia um não sei quê que nos transia» (p.43).

A *personagem sublime* é sentida, negativamente, pelas personagens que rodeiam Pedro, como se se tratasse de um adversário contra o qual o herói tem de lutar. No entanto, para o monarca *ela* é, fundamentalmente, aquela que o acompanha e que o conduz: «Vês bem o meu destino: como eu... Tem as mãos nos ombros do teu rei... e leva-o, leva-o como o vento no mar, as minhas naus.» (p.11); mas é também aquela com quem Pedro estabelece um diálogo íntimo e silencioso. No primeiro acto, é a *personagem sublime* que anuncia ao Rei a proximidade dos assassinos de Inês; há uma agitação contínua dos elementos da natureza, até ao momento em que a lua reflecte a face da Rainha Morta: «E entendeste, entendeste o signo? Estão perto... quer dizer que eles estão perto» (p.16). Na altura precisa em que chegam Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves, «O luar esmaece» (p.18), ou seja, a presença da *personagem sublime* torna-se ainda mais discreta, como se assistisse e controlasse, de longe, o encontro entre o Rei e os dois mancebos: «*Há uma claridade dúbia que preguiça. Um murmurinho de vento acorda os choupos. Ouve-se o gallo a cantar. Pedro estremece*» (p.21), para depois regressar, quando o Rei decide dar prosseguimento à execução. Note-se que, da mesma forma que a natureza se agita, Pedro vai tendo reacções físicas concretas, nos momentos em que a *entidade metafísica* comunica com ele: «(...) está a levantar-se a lua (...). Faz-me mais sede do que o sol de Agosto (...) Faz-me sede... sede de sangue... sangue deles...» (p.11). A sede de Pedro vai aumentando, à medida que a lua deixa de estar mais “loira” e passa a reflectir o rosto de Inês: «Estão perto (...) A minha sede cresce... cresce... tenho os beiços como folhas secas» (p.16).

É, de facto, a *Saudade* de Inês que conduz todas as atitudes e comportamentos de Pedro. No primeiro acto, a *Saudade* confunde-se com o Amor; o que sobressai é o Amor do Rei pela Rainha Morta, fazendo com que o desejo de vingança do primeiro assuma um carácter obsessivo.

No segundo acto, a *personagem sublime* é evocada ao longo da história das duas freiras, voltando a estar presente a partir do momento em que Pedro chega ao convento:

«(...) Não sou eu que vos venho perturbar. É a Saudade que me traz, é só ela. (p.49). Mas é nos monólogos de Pedro que a influência da *personagem sublime* se torna mais evidente. A *Saudade*, que neste acto se confunde não só com o Amor, mas também com a Morte, constantemente evocada durante a exumação do cadáver de Inês, quase não se manifesta através das forças da natureza, para se centrar em Pedro, fazendo-o agir e, simultaneamente, tomando forma no discurso poético do Rei. Com efeito, Pedro fala da Morte com grande familiaridade, tal como fala do Amor. Veja-se a reacção do monarca ao aproximar-se do túmulo de Inês:

«PEDRO, olhando a pedra em êxtase - A porta do meu Paço... Esta pedra pr'a mim é transparente. O meu amor atravessa-a como o vento o corpo vão das nuvens» (p.49)

Note-se que a aliteração sublinha a ideia de "movimento invisível" que a imagem do "vento a atravessar as nuvens" pressupõe; da mesma forma, como sugere a comparação, o Amor de Pedro atravessa o túmulo de Inês, tal como a Saudade atravessara o "corpo vão" de Pedro, iluminando-lhe o espírito: é «Com os olhos que não dormem, da saudade» (p.67) que o Rei vê a sua Rainha. Neste sentido, se por vezes a *personagem sublime* surge como uma entidade exterior ao monarca, outras parece materializar-se no corpo de Pedro, cujo discurso e atitudes indiciam um estado de "delírio de possessão". Não são apenas os olhos que estão iluminados, mas sim o corpo todo: «Os meus dedos eram cegos, mas agora veem... veem-te»(p.53). Por isso, quando as tábuas do caixão se abrem, Pedro contempla, em êxtase, o cadáver de Inês, não só com os olhos, mas com todos os sentidos dominados pelo Amor e pela Morte, ou seja, pela *Saudade*:

«Cheiras a podre... Saboreio o teu cheiro como um corvo... (...)».
(p.55)

«Estou certo de que os vermes mesmo se arrastam no teu corpo com doçura...» (p.56)

*«Oh! Como os teus cabelos têm mais oiro (...)Nem lhes buliu a Morte. Guardou-os de amuleto,
sempre vivos. Guardou-os como jóias (...) São as jóias da Morte os teus cabelos...» (p.57)*

No terceiro acto, voltamos a ter uma construção e uma intervenção da *personagem sublime* semelhantes às do primeiro, sendo as do quarto acto equivalentes às do segundo, ou seja, a presença da *entidade oculta* é sugerida, essencialmente, através das forças da Natureza (primeiro e terceiro actos), para depois se tornar mais evidente através do discurso poético de Pedro (segundo e quarto actos). Por conseguinte, no terceiro acto, a intervenção metafísica é

sugerida pelas forças da Natureza e é pressentida pelas personagens. O povo, que espera o saimento e observa, vai intuindo a presença da Morte no souto; é *Ela* que acompanha o cortejo: «É o bafo da Morte. Não chegam a Alcobaça (...)» (p.71). A Natureza assume a figuração cadavérica de Inês, à excepção do cedro que protege a Rainha Morta: «as árvores ficam como ossadas...» (p.70; «só o cedro, umbella de veludo, conserva um ar de scisma tutelar» (p.73). De uma forma ou de de outra, a Natureza é cúmplice da acção da Saudade, identificando-se com Inês e servindo-lhe de protecção, tal como o Povo se solidariza com a acção do monarca: «*Todos correm a buscar círios, encostados aos troncos, sobre pedras, nos degraus, em toda a parte.*» (p.69). Da mesma forma, a natureza assiste e acompanha o saimento:

«(...) os olivais que nos cruzaram, ajoelhavam... Havia nuvens no ar que nos seguiam... o vento (...) acompanhou-nos, veio deitado nas nuvens a rezar... os corvos(...) seguiram-nos também (...) e voavam entre elles as andorinhas (...) o ar, todo o ar cheirava a urze» (p.84)

«Quando os cyrios tremiam, o pinhal reflectido tremulava; (...) já não havia terra: - só espelhos (...)» (p.101)

Neste sentido, o silêncio absoluto do Povo, no momento em que passa o saimento, poderá ser comparado ao da Natureza, aquando da presença da *personagem sublime*, com uma diferença - o segundo diz muito mais do que o primeiro: «Nós calamo-nos todos e ainda é pouco. Mas se se cala a noite, o vento, o rio... Não sei que é que nos gela. Vem o destino bater à nossa porta... » (p.75).

Contudo, não há vida, nem nas pessoas nem na Natureza. A *Saudade-Morte* domina tudo e todos, incarnando em Pedro: «(...) uma corte de espectros, levando o meu amor n'aquellas andas, por as estradas d'um planeta morto... (...) entre flores que bruxuleiam... atrás de mim - fantasma de mim mesmo» (p.85). Por isso, Pedro assume-se como «o rei-Saudade», aquele que vive na e com a *Saudade*.

No quarto acto, a *personagem sublime* volta a manifestar-se através do luar, iluminando a estátua do túmulo de Inês, na Igreja de Alcobaça, provocando o espanto de Mestre António e do Prior: «*Olham maravilhados, sem falar*» (p.92). Mais tarde, já depois da chegada do saimento, é o vento que abre a porta, apaga as luzes e «*arrasta pelas lages folhas secas*». No entanto, só Pedro compreende o que se passa; trata-se do primeiro beija-mão, o da Natureza, que antecede o dos Homens:

«Oh!Oh!... O vento! O vento!...(...). Despertou ao chegar, desceu

*das nuvens, e vestido de noite, entrou também (...). E as folhas -
olhai - as folhas secas!... É o beija-mão das árvores, do Outono!...(.)
As amigas de Inez antes da corte...» (p.100)*

No longo monólogo de Pedro, após a chegada do saimento, a *personagem sublime* é apenas pressentida no lirismo do discurso do Rei, enquanto evocação do amor de Pedro e de Inês: «É o primeiro serão da eternidade. Lembro a face da terra em que te amei. Vejo os campos de Coimbra a luzir d'alve... (...). O último beijo que me deste em vida, foi n'uma hora assim... (...）」 (p.104). Se compararmos com o monólogo do segundo acto, durante a exumação do cadáver da Rainha, trata-se, no caso presente, de um momento de maior intimidade e de maior serenidade. Tudo se passa como se a *Saudade*, através de Pedro, tivesse cumprido a sua tarefa e, de alguma forma, quisesse compensar aquele que levava por diante o seu plano até ao fim, ainda que essa compensação pudesse ser efémera. A poesia é assumida como a única passagem para o "Além" e é através da linguagem poética e da evocação das *forças invisíveis*, que Pedro conseguirá comunicar mais intimamente com a sua amada.

A igreja, enquanto lugar sagrado, apresenta-se como o espaço privilegiado para o encontro dos dois amantes, protegidos pela *personagem sublime*. Pela primeira vez, a *Saudade* torna-se no meio de chegar a "Deus": «Esta é a casa de Deus. Deus está connosco. (...) Só a *Saudade* revela, sabe a Deus» (pp.104-105). Com efeito, a *Saudade* é a única forma de viver e de sentir Deus, ou seja, o Absoluto.

Na evocação que Pedro faz do passado, existe o "antes" e o "depois" da morte de Inês: «Foi nessa hora que eu nasci pr'a dor» (p.104). A «dor» não é mais do que a *Saudade* de Inês, como refere o primeiro Velho, no terceiro acto: «A dor de El-Rei era a Saudade» (p.67). E foi a partir desse momento, que Pedro passou a ser conduzido e atormentado por *forças superiores*:

*«Toda a terra viveu a endoidecer-me. As árvores, na sombra,
cochichavam: vinham fechar-me em rondas de conjura: cresciam
contra mim, que as amei sempre...» (p.108)*

Mas a *Saudade* de Inês, transforma-se também na *própria Inês*. Vimos que a figuração da Natureza se aproximava, não raras vezes, da imagem da Rainha; do mesmo modo, a *Saudade* materializa-se, "faz-se Inês" através de Pedro, símbolo da união total dos dois amantes: «E eu vi a Saudade ao pé de mim. Nunca mais me deixou: vivo com ela. Fez-se em mim carne e sangue: fez-se Inez» (p.106). Por outro lado, as manifestações da Natureza eram também Inês a manifestar-se, uma vez que a Terra recebeu o corpo da Rainha: «Mas Coimbra foi como uma mãe. Como se o húmus recebesse a tua carne, floriu todo em saudades - campo e montes... Terra de comunhão, carne de Inez» (p.107).

Note-se que contrariamente ao que acontece no acto anterior, onde a *Saudade* se confunde com a Morte, neste acto a *personagem sublime* volta a metamorfosear-se, confundindo-se, uma vez mais, com o Amor; o que sobressai do monólogo de Pedro são as imagens de Vida e de plenitude associadas aos dois amantes. Todas as evocações do Amor que unia Pedro e Inês, conduzem ao momento de êxtase total, individual - viagem extática - (por oposição ao êxtase colectivo do terceiro acto), quando Pedro “parte” para se encontrar com a amada: «Asas... asas... dêem-me asas!... É um turbilhão de estrelas... Inês!... Inês!...(...). Sinto o vento de luz da eternidade» (p.109), ou da *Saudade*.

Ao assumir figurações diferentes, a *personagem sublime* parece evoluir segundo uma construção espiralar: Saudade-Amor/ Saudade-Morte/ Saudade-Morte/ Saudade Amor (Absoluto), provocando, no último acto, a elevação do herói. O movimento invisível e contínuo da *personagem sublime* provoca e controla a acção de Pedro, o que implica a conjugação de dois movimentos distintos na progressão dramática da obra. Verifica-se, assim, uma complementaridade entre o *drama histórico* e o *drama metafísico*, donde resultará o *drama simbolista*. Contudo, e contrariamente ao que sucede em grande parte das obras simbolistas, no texto de António Patrício, a manipulação que a entidade metafísica desenvolve relativamente à personagem de Pedro, não é sentida como algo de exterior ou superior à vontade do herói; com efeito, Pedro impõe-se, ao longo de toda a obra, como uma personagem cuja grandeza em tudo se aproxima da da *personagem sublime*: tudo se passa como se se conhecessem desde sempre e, através de um diálogo inefável chegassem a conclusões semelhantes; ou, ainda, como se os seus desejos se confundissem e resultassem numa acção de cumplicidade. Assim acontecem a “ressureição” de Inês e a viagem extática de Pedro, como se se tratasse de um plano comum.

No entanto, o herói não poderá libertar-se da *Saudade*. Apesar do “encontro” de Pedro e Inês, a Rainha continuará morta, e o Amor dos dois não voltará a ser possível na Terra. O espírito poderá, contudo, viver o Absoluto e a Eternidade, se alcançar a *outra realidade*, autêntica e superior. Para tal, será necessário ouvir a voz do *Destino* e com ele seguir um percurso ascético - o mesmo percurso que o poeta faz quando procura a voz da Poesia: «Le désir de cette élévation, de cette “ascèse”, (...) tel est le fait tout neuf et la caractéristique profonde qui s’observe dans tous les participants authentiques de ce Symbolisme encore sans nom»²⁰.

Alexandra Moreira da Silva
Universidade do Porto

1. Este estudo resulta da adaptação de uma parte da minha tese de mestrado *Poesia e Teatralidade - Pedro, O Cru de António Patrício* (dissertação policopiada), defendida na Faculdade de Letras do Porto em Março de 1997.

2. Cf. Richard WAGNER, *A Arte e a Revolução*, Lisboa, Antígona, 1990.

3. Edouard DUJARDIN fundou, com Teodor WYZEWA, *La Revue wagnérienne*, em 1885, a qual foi publicada mensalmente durante os anos de 1885, 1886 e 1887, tendo surgido ainda um último número em Julho de 1888.

4. E. SHURÉ, *Richard Wagner, son oeuvre et son idée*, Librairie Académique, Paris, 1912.

5. *Ibidem*, p.315.

6. *Ibidem*, p.316.

7. *Ibidem*, p.315.

8. Cf. Michel LIOURE, *Le Drame*, Paris, Armand Colin, 1963, p.73.

9. Cf. M. MAETERLINCK, *Le Trésor des humbles* in Paul-Louis MIGNON, *Panorama du théâtre au Xxe siècle*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 290-291.

10. Cf. Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le drame Symboliste - Héritage et Création*, Paris, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 14.

11. *Ibidem*.

12. ZYROMSKY citado por Guy MICHAUD, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995, p. 17.

13. Jeannine PAQUE, "Les genres", *Le Symbolisme Belge*, Bruxelles, Ed. Labor, 1989, pp. 41-59.

14. L.F. REBELLO, *O teatro simbolista e modernista*, Biblioteca Breve, Vol.40, Lisboa, ILCP, 1979, p.43.

15. Cf. Teresa Rita LOPES, *op. cit.*, p.17.

16. Cf. J. ROBICHEZ, *Le Symbolisme au théâtre - Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, Paris 1957, pp. 26-27.

17. Teresa Rita LOPES, *Fernando Pessoa et le drame symboliste - Héritage et Création*, Paris, Gulbenkian, 1977, p.14.

18. «Superficiellement, la structure événementielle, à base d'indices, fait penser à un drame historique; mais cette structure s'intègre au niveau profond, à la structure ciculaire et iconique d'un drame métaphysique», P. PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1976, p.112.

19. H. GOUIER, *op.cit.*, p.61.

20. Paul VALÉRY, "Existence du Symbolisme", *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, p.691.

Recensões Críticas

Fernando Aguiar-Branco - *Digressões autobiográficas*,
Porto, ed. do Autor, 1997, 315 págs.

Um certo tipo de estruturalismo filosoficamente mal urdido, se bem que agressivo e estonteante, assustou pelos anos 60 a velha arte de contar e de contar-se. A morte do sujeito (como corolário tardio do anúncio da morte de Deus) foi anunciada com pompa e circunstância por pregoeiros enjoados da vida nas suas facetas mais patentes já cantadas(e desencantadas) pelo velho psicologismo humanista europeu. A narrativa embrulhou-se, ensimesmou-se, recusando-se a contar, porque a coisificação do sujeito reduziu-a a uma fria e inocente passividade, a uma obsessiva tautologia, absurda, irracional e insólita. E se algum género literário havia de ser penalizado e acusado de contrafacção foi aquele que se constituiu geneticamente sobre um confessionalismo memorialista. Sob pretexto de se eliminar psicologias de superfície e sentimentalismos redutores, a biografia e a autobiografia sofreram um forte abalo que começara já com o Surrealismo nos anos 20. A vaga avassaladora do triunfo do objecto sobre o sujeito, do enunciado sobre o seu enunciador, parecia engolir as correntes tranquilas de uma revivescência sadia, que, procurando no indivíduo a coerência de um *continuum* estruturado pela sua memória projectada no tempo e no espaço, buscava uma solidez narrativa com base numa integridade individual, personalística, única e irrepetível. Os anos 80 viram já surgir em França grandes biografias que desafiaram, até pela fome com que o público as transformou em *best-sellers*, a vaga de fundo estruturalista, tolhida com medo de contar sequencialmente, e reafirmaram os direitos de cidadania das memórias (*auto*)biográficas.

As **Digressões autobiográficas** de Fernando Aguiar-Branco inscrevem-se neste gosto elegante e desinibido de contar. O narrador em primeira pessoa assume sem narcisismo as consequências dos seus gestos, das suas opções, dos seus ideais. Tenta com fino saudosismo literalizar emoções fortes de uma vida que (trans)corre ao sabor da pena, mas cativa, prende e seduz. Nos seus bosquejos linhagístico, académico, familiar, profissional, político e ideológico, sente-se o (es)correr de um rio que se espraia sem ter pressa em chegar à foz. Cruzam-se pessoas, chocam-se tempos, ajustam-se mentalidades, mas a autobiografia de Aguiar-Branco é um todo de emoções sentidas e cordialmente guardadas com o respeito de quem sabe apreciar a História com as suas sístoles e diástoles, com o olhar tranquilo de quem possui uma plataforma de valores que não são fruto de oportunismos de circunstância, mas antes resultado de um amadurecimento moral conseguido no cadinho de uma personalidade vertebrada que tenta ler os ditames da História e das histórias com a lucidez de uma consciência progressiva, tolerante, sólida na sua idiosincrasia e na sua axiologia.

As margens humanistas das suas *digressões* não permitem saltos bruscos entre montante e jusante, porque a nascente é confessionalmente inspirada nas matrizes de um humanismo cristão libertador de fundamentalismos políticos ou religiosos. O autor não quer arrancar nem até dulcificar nenhuma página menos cómoda da sua «história» vivida. Seria uma violência (a)moral para quem se assume frontalmente numa afirmação ininterrompida de independência, autonomia e liberdade. Sóbrio no seu estilo, arrumado nas suas ideias, objectivo nos seus juízos, tolerante e crítico no seu relacionamento com o espectro político, cultural e religioso ao longo de toda uma bem sucedida carreira de jurista, Aguiar-Branco vela-se e desvela-se num jogo narrativo com múltiplos encantos, porque agarra com arte o leitor interessado em confrontar o homem com a sua escrita, em repensar épocas conturbadas da História portuguesa e mundial.

Mas é impressão nossa que as folhas mais importantes desta *autobiografia* estão apenas esboçadas no que respeita à sua actividade mais próxima e mais profícua na Fundação Eng. António de Almeida. Aí os seus horizontes de intervenção alargaram-se generosamente e ficou nas suas mãos uma enorme responsabilidade social e cultural de que deveria ser guardião e dinamizador em virtude das suas funções. Aqui o narrador tem escrúpulos em avançar demasiado, porque não quer adiantar-se ao julgamento distanciado da História. Compreende-se o pudor, mas a história cruzada de António de Almeida e de Fernando Aguiar-Branco não coube nestas *digressões*. A importância dos investimentos dessa benemérita Fundação e o papel desempenhado pelo seu fundador e pelo seu dinamizador neste país hão-de merecer na hora certa e pelo punho exacto a homenagem apropriada, em terceira pessoa, a uma história de um mecenato discreto, generoso, inteligente e selectivo.

A. Ferreira de Brito
Universidade do Porto.

Realização fiel da divisa ionesciana, «Prenez un cercle.Caressez-le.II deviendra vicieux», esta «peça em três actos» estabelece, não só metadramaticamente, a inutilidade da tragédia e a gratuitidade da comédia, ao mesmo tempo que define amplamente a vida humana, e a experiência conjugal muito em particular, como uma tragicomédia, ainda assim irregular, de tão absurda (afinal, radicalmente infeliz), no desenlace.

Concentracionário, o espaço só oferece a variante da forma oval para a rectangular dos espelhos que se substituem na mudança (inevitavelmente inútil e aparente) do primeiro para o segundo acto, expressão nevrótica de um narcisismo essencial que se há-de explicitar concludentemente na separação das cadeiras com que, no terceiro acto, insuportável, esses destituídos «actantes», «de costas um para o outro», esbanjam a perdição de uma linguagem empolada e barata, teológica e quase escatológica, cujos jogos entre significantes e significados, de tão previsíveis, só enfatizam a mediocridade da sua vocação (aliás, também inexistente e basicamente onomatopaica).

Genesiacamente estéreis, estes anjos caídos, infernalizados ainda pela memória da volúpia, concedem a um cão, Espelho de seu nome, isto é de sua obsessão, a importância afectiva e moral (se acaso disso se pudesse aqui tratar) de um Deus cruel que lhes deu o cio, depois a mais frígida das indiferenças, e a solução (não chega a ser salvação, mas não há palavras para isto) do onírico e da embriaguez.

Seios inúteis que o cão, desaparecido como o espírito, não chega a morder, seiva bruta que só falou na clandestinidade arejada do adultério, o deserto desta sobrevivência derrete para sempre as asas de Ícaro e devolve irreversivelmente ao sopé da montanha a pedra de Sísifo.Sem a felicidade dos olhos que procuram encontrar-se e o metal precioso do silêncio, dada a impossibilidade da depuração trágica — «A tragédia foi uma invenção dos deuses para que o homem não fosse soberano» — e da morigeração cómica, distante dos matizes da «comédie larmoyante», não proporcionando qualquer consequência da soberania humana fragmentada, esta peça ressuscita o já clássico na modernidade «piétinement» do teatro do absurdo, na nossa época crepuscular.Et le crépuscule des dieux ne devrait-il pas être déjà l'aube des humains?

Cristina A. M. de Marinho
Universidade do Porto