

Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

INTERCÂMBIO

nº 7, 1996

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: 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

DE L'EMPIRE DE CHINE A L'EMPIRE DE SOI-MEME DANS STELAS DE VICTOR SEGALEN	7
<i>Elisabeth Démiroglou</i>	
BOIRE A LA SOIF L'ITINERAIRE POETIQUE DE CHARLES JULIET	75
<i>Jean-Yves Debreuille</i>	
RESSAISIR LA METAPHORE/IMAGE	91
<i>Leopold Peeters</i>	
AZORIN O EL DESEO DE ESCRIBIR EN/SOBRE ESPAÑA	103
<i>Christian Manso</i>	
LA REPRESENTATION DU MONDE RURAL DANS LA FICTION NEO- REALISTE PORTUGAISE	115
<i>Maria Graciete Besse</i>	
RIMBAUD E JORGE DE SENA: DA VIDÊNCIA AO EXORCISMO	127
<i>Luís Adriano Carlos</i>	
LES "VISAGES" DU MOURIR DANS LES RECITS FANTASTIQUES DE GAUTIER	143
<i>Maria do Nascimento Oliveira</i>	

PARCOURS LABYRINTHIQUES DE LA DESCRIPTION LE JEU DESCRIPTIF DANS LE JEU D'ENFANT DE CLAUDE OLLIER	151
<i>Judite Gasparinho</i>	
LA PREFACE DANS LE NOUVEAU ROMAN: TRADITION ET RUPTURES	191
<i>Maria Isabel Rego</i>	
GUILHERME DE AZEVEDO, GUERRA JUNQUEIRO E GOMES LEAL: A QUEDA DE UM D. JOÃO	253
<i>Cristina Marinho</i>	
DOMINIQUE FERNANDEZ: TEL ENFANT, TELLE ŒUVRE	271
<i>Eva da Silva Lima</i>	
LA SERENITE TROMPEUSE AU JOUR LE JOUR DANS EN VIE D'EUGENE SAVITZKAYA. SUIVI D'UN ENTRETIEN A LIEGE, avril 1996	293
<i>José Domingues de Almeida</i>	
UNE DANSE SUR LES POINTES — ETUDE DE L'AIGLE A DEUX TETES DE JEAN COCTEAU	311
<i>Claudine Elnécavé</i>	
LE MOTEUR NEGATIF D'ANDRE DU BOUCHET	317
<i>Nathalie Brillant</i>	
RECENSÕES CRÍTICAS	325

DE L'EMPIRE DE CHINE A L'EMPIRE DE SOI-MEME DANS STELES DE VICTOR SEGALEN

INTRODUCTION

Cette étude entend présenter une lecture de *Stèles* de Victor Segalen, qui se fonde à la fois sur les faits et sur les considérations philosophiques et psychanalytiques, la stèle constituant une forme libidinale par où se manifeste l'interrogation essentielle de Segalen sur le monde et sur lui-même. Le dialogue ainsi établi entre une pensée, une psychologie et une écriture thématique-pulsionnelle avait déjà été suggéré par des observations antérieures. De 1985 jusqu' à la présente étude, on n' a cessé de contempler le texte ségalénien comme un paysage et d'interroger le "mythe personnel" pour trouver un réseau stable de "métaphores obsédantes".

On trouvera donc ici, dans la suite d'autres articles sur l'oeuvre de Segalen, une tentative pour appréhender une pente d'écriture dans son tissu le plus fin, avec des commentaires détaillés sur l'ordre secret des configurations sensorielles et à travers le trajet d'un *imaginaire* que peuvent revendiquer plusieurs disciplines différentes: médecine, archéologie, ethnologie, sinologie, navigation, poésie, prose, peinture, musique, aventure. Les propos de Segalen lui-même, dans la conclusion d' *Équipée*, résument tout son itinéraire: "Dans ces centaines de rencontres quotidiennes entre l'Imaginaire et le Réel, j' ai été moins retentissant à l' un d'entre eux, qu' attentif à leur opposition. - J'avais à me prononcer entre le marteau et la cloche. J'avoue, maintenant, avoir surtout recueilli le son. Parmi le désabusé, le déconcerté, ou au contraire l' émerveillé de chacun de ces mots ou de ces chapitres, je notais, en dégustant silencieusement la musique, ironique et intime, que faisaient les deux mondes délibérément opposés. Je puis l'avouer maintenant: je n' ai pas été dupe; ni du voyage, ni de moi" (p. 318).

Avec *Stèles*, le déguisement chinois, cette empreinte indiscutable de la culture orientale, devient en effet un moyen pour sonder l'âme de l'autre et, par la suite, pour rechercher sa propre identité. A l'aide des données théoriques de Ch. Mauron et de G. Bachelard principalement, on arrive à montrer que le recueil poétique en question constitue une immense allégorie, grâce à laquelle Segalen a pu révéler sa modernité, qui affirme délibérément la différence, l' irréductible altérité, et qui représente vraiment l'image de l'Autre.

C'est assez souligner qu' à travers les cinq parties de cette étude, en donnant le plus souvent possible la parole à Segalen et en se fondant sur son expérience et sur son langage, on a aspiré à un commun Thibet intérieur.

CHAPITRE I

La Chine: "Une religion du Signe" 1 ou "l'Imaginaire dans les sentiers du Réel" 2

Stèles est un ouvrage qui a jailli de deux civilisations opposées et qui mêle étroitement le poème et l'exotisme. Il n'est donc pas possible de le lire sans prendre en considération le monde chinois et le monde occidental, non seulement dans leur contexte déterminé, mais aussi dans les pensées et la signification que ce contexte implique. Dans notre civilisation occidentale, pourtant si profondément désacralisée, subsiste la conviction que le mot crée la chose. Tout vrai poète sait que le mot a des pouvoirs qui ne peuvent être totalement explorés. De là son orgueil et sa conception du poète devin, mage qui court à travers les civilisations. Dans la poésie française par exemple, à côté des poètes de la Renaissance, il y a ceux du Romantisme, qui n'hésitent pas à assigner au langage la plus haute fonction: tel Hugo pour qui le mot c'est le Verbe, et le Verbe c'est Dieu; tel Mallarmé aussi qui affirmait que le poète est un spécialiste de l'absolu dont le pouvoir va jusqu'à recréer par le langage un monde d'essences pures. D'où le pouvoir presque métaphysique qu'il attribuait à la métaphore. Cette ambition rejoint la notion du *Wên* dont parle Segalen, dans la préface de *Stèles*:

Le style en doit être ceci qu'on ne peut pas dire un langage car ceci n'a point d'échos parmi les autres langages et ne saurait pas servir aux échanges quotidiens: le *Wên*. (Préf. à *Stèles*, p. 24)

De même Saint-Pol Roux, le Magnifique, très lié avec Segalen depuis 1901, jeune théoricien brillant du Symbolisme et créateur de l'Idéoréalisme, attribuait au poète une importance et une fonction sacrées. Aussi conscient que les précédents des pouvoirs créateurs du Verbe, Claudel rappelle que le monde a été créé par le Verbe divin et que le poète, par le langage, répète l'acte de la création. Il en est de même avec les Romantiques allemands. On peut dire qu'il s'agit d'une croyance universelle et correspond à ce que Jung a appelé un archétype. D'ailleurs Mircéa Eliade a remarqué que chacun de nous, à son insu, conserve inconsciemment des croyances et des désirs fondamentaux qui font brusquement irruption dans des circonstances critiques.³

Il faut donc reconnaître qu'il n'était pas nécessaire d'aller en Chine ou de savoir le chinois pour comprendre les liens des mots avec les choses, la valeur graphique des écritures, le pouvoir magique du langage. Les

grandes civilisations, les grands poètes ne cessent au fond de dire la même chose, à propos du langage et de la poésie:

Par-delà les différences de lieu, de siècle et d'individu, instinctivement, à un certain niveau spirituel, tous les poètes se retrouvent pour professer les mêmes opinions. On pourrait multiplier les rapprochements, mentionner la Kabbale et Milosz, tout se rejoint, tout se recoupe, à condition, bien entendu, qu'une expérience spirituelle authentique soit à l'origine de ces spéculations.⁴

Stèles, bâti essentiellement sur la culture chinoise, de la forme jusqu'au contenu, est souvent en contraste avec cette culture quant à son axe spirituel:

Il est bien évident en effet que rien, ni la forme des poèmes, ni la recherche qui les sous-tend, ne peut permettre un véritable rapprochement avec la poésie chinoise traditionnelle. Quant à y voir seulement des traductions d'épigraphes [...], ce serait se faire de la réalité chinoise une idée bien littéraire. (Préf. à *Stèles*, p. 5)

Segalen, son inventeur et unique praticien, a voulu transposer la forme architecturale dans le domaine de la poésie. Une première approximation de ce genre, encore tout idéal, date de mai 1908:

En France, et mes projets actuels menés à bout, que faire ensuite, sinon "de la littérature"! J'ai peur de la recherche du "sujet". Alors que jusqu'ici, c'est toujours le sujet qui s'est imposé et m' a tenaillé jusqu' à son avènement, ou son enkystement provisoire. En Chine, aux prises avec la plus antipodique des matières, j'attends beaucoup de cet exotisme exaspéré.⁵

En 1911 éclatent en Chine les premiers troubles révolutionnaires; Segalen n'éprouve à leur égard aucune sympathie pour des raisons à la fois politiques et esthétiques. Les dirigeants de la Révolution sont trop avides d'importer dans leur pays les coutumes européennes :

Les Révolutionnaires, des gens sans nattes, en jaquette et melon, retour d'Europe et du Japon et qui récitent à qui veulent les écouter les journalaux principes éculés depuis '89 : Droits du peuple, socialisme; Bonheur Universel. Inutile de vous dire que j'ai pris parti, et sincèrement, et entièrement pour la

dynastie. Non pas que les Mandchous en particulier me tiennent au coeur. Mais l'admirable fiction de l'Empereur, Fils du Pur Souverain Ciel n'est pas à laisser perdre. Un grand vide se ferait si elle disparaissait. 6

La dynastie est à bout de souffle et rien ne peut la sauver. Cette décadence de l'empire et cette déchéance des individus sont illustrées dans *Peintures*; et dans *René Leys*, Segalen peint l'aspect plutôt comique des scènes révolutionnaires auxquelles il assiste et qui manquent de grandeur. Il écrit à ses parents, le 21 décembre 1911:

[...] c'est vraiment la mort de l'ancienne Chine, et même pas une mort à fracas. La république ou ce qui voudra y ressembler sera pire que le syndicat des ouvriers des arsenaux de Brest pour la vulgarité de ses programmes, sa naïveté et sa bêtise professionnelle. J'en serai quitte pour ne plus regarder qu' en arrière.⁷

Le réel devient donc pour Segalen un texte à déchiffrer et à traduire d'autant plus que le poète s'est donné pour tâche de rendre ce qui "n'est point du temps qui se mesure [...] parmi les Noms Dynastiques, enclavant le vide d'un qui n'eut pas d'aube et n'aura pas de deuil" ("Décrets", p. 55). A maintes reprises se révèle le fait que l'art pour lui consiste à aller du Réel à l'Imaginaire, du monde à l'arrière monde, étant donné que le monde sensible n'est que la matière première de l'élaboration poétique. S'il a eu, jusqu'à ce moment-là des révélations, la Chine devient pour lui "le lieu et la formule" - d'après ce que Pierre-Jean Jouve a dit à son égard - qui l'aideront à se recueillir, à être "face à face avec la profondeur, l'homme", ce "fond du trou caverneux", cette "nuit sous la terre, l'Empire d'ombre, [...] [son] abîme". ("Les trois hymnes primitifs", p. 32). Au fond, écrit-il à Debussy en 1911, "ce n'est ni l'Europe ni la Chine que je suis venu chercher ici, mais une vision de la Chine". (Préf. à *Stèles*, p. 9) .

Telle est la connaissance qu'a eue Segalen de la Chine: il s'agit d'un cadre, d'un système de référence, d'où il tire "une aventure personnelle":

Quand, pour la *première fois*, un oeil européen s'empare d'une forme de pierre, témoin de deux mille années du passé chinois, et que chaque coup de pioche fait tomber un peu plus du manteau de la terre, il monte une impression de possession personnelle, d'oeuvre personnelle... si bien que la seule description, longtemps après, prend un émoi d'aventure personnelle.⁸

Ces propos précisent l'intention première de Segalen qui l'avait porté vers l'Autre chinois; du même coup, l'écriture ségalénienne, dans ses rapports avec la référence chinoise, fait intervenir toute la question de l'altérité, fondée sur l'esthétique de l'exotisme, à laquelle ne cesse de réfléchir le poète de *Stèles*. Il écrit, le 26 janvier 1913, à Jules de Gaultier une lettre qui témoigne de cette volonté; on y lit:

Voici tout d'abord la plus pressante réponse: aucune de ces proses dites *Stèles* n'est une traduction, quelques unes, rares, à peine une adaptation. Les stèles chinoises de pierre contiennent la plus ennuyeuse des littératures: l'éloge de vertus officielles, un ex-voto bouddhique, le rappel d'un décret, une invitation aux bonnes moeurs. Ce n'est pas l'esprit ni la lettre, mais simplement la forme *Stèle* que j'ai empruntée. Je cherche délibérément en Chine non pas des idées, non pas des sujets, mais des formes, qui sont peu connues, variées et hautaines. La forme *Stèles* m'a paru susceptible de devenir un genre littéraire nouveau, dont j'ai tenté de fixer quelques exemples. Je veux dire une pièce courte, cernée d'une sorte de cadre rectangulaire dans la pensée, et se présentant de front au lecteur.

Quant au texte y inclus, j'ai fait mon possible pour éviter tout malentendu chinois, toute méprise, toute fausse note. Mais dans ce moule chinois, j'ai placé simplement ce que j'avais à exprimer.⁹

Le jeu, qui concerne la création poétique dans *Stèles*, est donc multiple, voire idéologique, psychologique, philosophique et sémantique; il fournit ainsi encore mieux la transition entre les modèles formels et les modèles culturels, en faisant intervenir la notion d'*hérité culturelle*. L'insertion du langage dans l'histoire et son évolution crée ainsi un poids de tradition que l'on pourrait assimiler à une gravitation, si l'évolution d'un langage, en progression ou en régression, n'obéissait pas à des mobiles si complexes et divers qu'ils créent l'atmosphère d'une ambiguïté et d'une subtilité soustraites au formel. La poésie joue fortement de cette ambiguïté: "L'espace ouvert par l'appel et l'attente n'est pas celui d'une énigme qu'on pourrait peu à peu éclaircir et résoudre, mais celui d'un mystère que l'écriture a pour tâche d'approfondir, et non de réduire. La quête poétique ne se propose pas de rendre connaissable l'inconnu, mais au contraire de révéler dans le connu la part de l'inconnaissable" écrit Michel Collot¹⁰; et Maurice Blanchot dit de son côté:

Il y a comme une double mort, dont l'une circule dans les mots de possibilité, de liberté [...] et dont l'autre est l'insaisissable,

ce que je ne puis saisir, qui n'est liée à *moi* par aucune relation d'aucune sorte.¹¹

René Char dit que le poète ne saurait vivre sans inconnu devant soi, ce qui rejoint la faculté qu'Aragon attribue aux "incipit", c'est-à-dire celle d'engendrer tout un "arrière-texte".¹² Le manque se renverse alors en promesse et les choses, au lieu de s'épuiser dans la possession de l'instant, apparaissent comme un avenir à conquérir:

Ainsi cette réalité se dérobe-t-elle à moi, ainsi m'appelle-t-elle sans que je parvienne à la rejoindre, ainsi tout est promesse, et ces roseaux ne devraient-ils pas être nommés "ailleurs" ou "demain"?¹³

A cette condition l'horizon de sens exerce une contrainte toujours plus urgente sur l'écriture: "La recherche -la poésie, la pensée- se rapporte à l'inconnu comme inconnu. Ce rapport découvre l'inconnu, mais d'une découverte qui le laisse à couvert".¹⁴ La totalité de l'oeuvre entrevue, au départ, dans le lointain, vient ensuite "à chaque instant secrètement au devant de la page en voie de s'écrire pour l'informer et l'orienter" avec une "force d'attraction constamment croissante et finalement toute puissante".¹⁵

L'attention portée au monde du sensible et au visage de la terre est donc un élément très particulier, car "ce dont l'écriture parle, c'est toujours notre vie tissée à celles des autres, à celle du monde qui manifestement nous 'contient', nous 'produit', nous permet de vivre et de penser".¹⁶ Un tel échange entre intérieur et extérieur, même s'il se situe sur un plan fantasmatique, caractérise aussi l'expérience poétique du paysage, qui porte, d'un côté, la marque des choix existentiels du sujet, mais de l'autre, des relations d'objet les plus archaïques. C'est ce que voulait dire Aragon, lorsqu'il écrivait: "La nature est mon inconscient"¹⁷; ou même P. Ricoeur, lorsqu'il précisait que le corps apparaît comme "le modèle ontique pour tout inconscient concevable",¹⁸ mettant ainsi l'accent sur "l'indétermination que la condition corporelle impose au vouloir" et sur "cette passivité essentielle de l'existence qui procède du corps"¹⁹:

Le champ de motivation est limité et comporte toujours un horizon *indéterminé dont la détermination progressive suscite sans fin de nouveaux horizons indéterminés*; je suis voué de ce fait à *me chercher sans fin d'horizon en horizon*.²⁰

La stèle qui illustre cet élément du Divers et de l'altérité est "Conseils au bon voyageur". Segalen y montre, de la façon la plus convaincante, que

la beauté ne réside pas dans la plaine ou sur la montagne, mais dans le passage de la plaine à la montagne et, par conséquent, dans la confrontation des différences:

Ville au bout de la route et route prolongeant la ville: ne choisis donc pas l'une ou l'autre, mais l'une et l'autre bien alternées.

Montagne encerclant ton regard le rabat et le contient que la plaine ronde libère. Aime à sauter roches et marches; mais caresse les dalles où le pied pose bien à plat.

Repose-toi du son dans le silence, et, du silence, daigne revenir au son. Seul si tu peux, si tu sais être seul, déverse-toi parfois jusqu'à la foule.

Garde bien d'élire un asile. Ne crois pas à la vertu d'une vertu durable : romps-la de quelque forte épice qui brûle et morde et donne un goût même à la fadeur.

Ainsi, sans arrêt ni faux pas, sans licol et sans étable, sans mérites ni peines, tu parviendras, non point, ami, au marais des joies immortelles, Mais aux remous pleins d'ivresses du grand fleuve Diversité. (p.103)

Il s'agit d'un phénomène très important, car il montre que la beauté des choses n'est pas uniquement dans les choses, mais dans le rapport d'opposition que le spectateur établit entre elles. La sensation du Divers suppose une opération intellectuelle et, par là même, elle exclut du domaine de l'art la pure et simple reproduction du réel. La beauté naît désormais d'un contraste entre la chose révélée et la chose apprise. L'expérience chinoise de Segalen, cette "Chine primordiale"²¹, manifeste l'*altérité* de cette "Chine ésotérique"²², de la "Chine intérieure"²³ et elle devient "le fondement théorique de la pratique d'écriture de Segalen", le poussant "à s'interroger sur les rapports entre le réel et l'imaginaire, à confirmer et à apaiser, fût-ce provisoirement, son sentiment d'angoisse devant les limites de la condition humaine, à dénoncer le monde du pur théâtre et à exprimer, sous la surface, l'existence d'une réalité vigoureuse quoique incompréhensible."²⁴

CHAPITRE II

Du côté de l' allégorie ou "pour un rêve de marche" 25

Le fil qui conduit "de l'acquis à l'irréel" 26, de la parole au silence, de la présence à l'absence, c'est l'allégorie, 27 de même que le symbole est le seul moyen efficace dont usent toutes les religions pour traduire l'invisible, l'indicible et l'inouï, dans leur tentative de donner l'équivalence figurative du sacré. Instrument capital dans la poétique de Segalen, l'allégorie est une technique sur laquelle repose le recueil de *Stèles* tout entier et elle lui attribue son aspect savant et médité:

Le Maître dit:

Dans la sage composition, distinguez trois modes: descriptif, similaire et allégorique.

La description enclôt un geste comme un contour; enferme la couleur sous le reflet juste; la parole dans l'écho servile et mesuré. Pratiquez la Description; n'en faites qu'un bon usage.

La Comparaison veut une part étrangère et l'autre directe qui s'en explique et s'en revêt. Elle est d'un emploi précieux.

Enfin l'Allégorie: lumière empruntée, image oblique, regard dérobé, commentaire incertain. Un pinceau prudent se risque peu jusqu'à l'allégorie.

Moi je dis:

La Description tue le geste comme un air glacé tue le souffle. La couleur est morte qui reflète et n'éclaire point. Négligez la description et sa main-d'oeuvre.

La Ressemblance est faite pour les sots: deux égale deux, et le ciel est un pot d'azur, et la sagesse une mer de mérites et l'amour un plant de haricot grimpant. N'usages pas plus les similitudes.

Mais pour l'Allégorie, - oh! tous les possibles sont permis: voici la peau qu'on assouplit, le parfum qui réveille, le son magique roulant ses fanfares jusqu'aux échos des nues,

Voici, d'un seul coup - sans grossières machines - deux profonds volets (créneaux) qui s'ébrasent, et, le temps d'un mot, ouvrent les Marches d'arrière-monde. 28

L'usage de l'allégorie est nécessaire pour que "tout mot soit double

et retentisse profondément”²⁹ et que, par ce fait, le lecteur s’élève au-dessus de la signification première du texte, pour pénétrer dans l’”arrière-monde” du narrateur, pour reprendre un terme emprunté par Segalen à Nietzsche, sous l’influence duquel il refusait cependant les connotations morales souvent attachées à la Chine, de la même manière qu’il rejetait le christianisme ascétique. La grande originalité de Segalen réside dans la transformation qu’il fait subir au concept chinois pour servir “ce choc incomparable du Divers”³⁰, n’ hésitant pas à s’emparer en Chine, en voleur de grands chemins, de tout ce qui peut lui servir:

Une vie à moitié terrestre, à moitié mystique ou plutôt terrestre et mystique en proportions variables, que particularisent ou universalisent les mouvements intérieurs, les affects intimes devant les étrangetés et les profondeurs de l’Autre [...]. L’imagination du poète [...] est secrète, active, décentrée et concentrée, éprise d’absolu et de contradictoires, saisissant tous les êtres par leur élément originel du silence et du secret.³¹

Le meilleur exemple d’action oblique de l’allégorie, nous le trouvons dans l’admirable poème “Eloge et pouvoir de l’absence”. Comme dans la plupart des poèmes, l’allégorie y est fort claire sans être très précise, la rêverie étant guidée par un jeu subtil d’ombres, d’allusions et d’oppositions:

Je ne prétends point être là, ni survenir à l’improviste, ni paraître en habits et chair, ni gouverner par le poids visible de ma personne,

Ni répondre aux censeurs, de ma voix; aux rebelles, d’un oeil implacable; aux ministres fautifs, d’un geste qui suspendrait les têtes à mes ongles.

Je règne par l’étonnant pouvoir de l’absence. Mes deux cent soixante-dix palais tramés entre eux de galeries opaques s’emplissent seulement de mes traces alternées.

Et des musiques jouent en l’honneur de mon ombre; des officiers saluent mon siège vide; mes femmes apprécient mieux l’honneur des nuits où je ne daigne pas.

Egal aux Génies qu’on ne peut récuser puisqu’invisibles, - nulle arme ni poison ne saura venir où m’atteindre. (p. 127)

Dans la première partie du poème, Segalen semble reprendre sim-

plement une anecdote bien connue sur l'empereur Ts' in Che-houang,³² mais dans la deuxième partie - qui témoigne du monde intérieur du poète - les allusions se multiplient et s'engendrent l'une l'autre, en montrant que le sens profond de la stèle est au-delà des mots exprimés. Segalen poursuit avec le lecteur de ligne en ligne - comme de poème en poème - une conversation tissée de silences et de demi-mots d'où surgit le plus profond - et le plus grave - de son être. L'herméneutique allégorique répond ainsi fort bien à la fiction chinoise de *Stèles*, puisqu'un des procédés les plus remarquables de la littérature chinoise consiste à donner à des expressions et des proverbes connus des applications particulières toujours nouvelles. C'est dire que leur signification reste toujours ouverte et leur pouvoir de suggestion intense. Leur valeur réside ainsi moins dans les mots eux-mêmes que dans les sous-entendus qu'on y implique. C'est un véritable exercice psychologique imposant une gymnastique perpétuelle de l'esprit. Sous le couvert de la fiction chinoise, l'allégorie invite Segalen à lui rendre son prestige effacé, tout en lui laissant la possibilité de traduire son monde intérieur dans cette "route vers l'impossible".³³

Un autre exemple de ce type d'allégorie explicite nous est fourni par le second hymne de la stèle "Les trois hymnes primitifs", intitulé "L'Abîme":

Face à face avec la profondeur, l'homme,
front penché, se recueille.

Que voit-il au fond du trou caverneux?

La nuit sous la terre, l'Empire d'ombre.

Moi, courbé sur moi-même et dévisageant mon abîme,

— ô moi ! — je frissonne,

Je me sens tomber, je m'éveille et ne veux plus

voir que la nuit. (p. 32) ³⁴

Déjà le terme "profondeur" amorce le sens figuré de "l'Empire d'ombre", évoquant le monde du mystère, le moi profond et angoissé du poète, à travers des allusions et des confidences murmurées susceptibles d'interprétations non définitives:

L'allégorie sert ici merveilleusement un homme qui n'aimait guère étaler ses sentiments, et qui a maintenu autour de lui, tout au long de sa vie, un halo de mystère et de secret [...]. Dans la vie courante, l'art suprême était de traduire sa pensée du moment en empruntant le truchement des sentences rebattues [...]. Pudeur, souci de suggérer l'imaginaire, de traduire l'ineffable, selon une esthétique proche de l'esthétique mallarméenne [...],

le but et le mode de composition choisis par Segalen l'amenaient à se créer un moyen d'expression très particulier. 35

Il convient de rappeler ici ce qu'écrivait Segalen, déjà dans *Le Double Rimbaud*, à propos du monde imaginaire conçu comme un prolongement épuré du Réel, lorsque le poète "parvient à d'insoupçonnés horizons":

C'est le face à face glorieux avec cet imaginaire absolu dont toute réalité ne semble que le reflet terne; c'est l'emprise immédiate par autre chose que des frissons de nerfs, de l'immuable, du surhumain. On conçoit la fierté du poète, et la hautaine allure de son affirmation [...], lorsque lui, la *voyant* s'en pénétrait, s'en rassasiait en dépit de l'infirme nature. De tels instants divinatoires désignent les poèmes essentiels. 36

Il est donc évident que, pour Segalen, tout vrai poète est un voyant, un visionnaire; et lui a su comprendre ce qui, chez Rimbaud, avait fait le poète, parce qu'il se sentait déjà favorisé par des moments d'illumination où le monde s'entrouvre sur l'arrière-monde. *Stèles* naît sans aucun doute de pareils instants divinatoires et "la fiction chinoise de *Stèles*, la poésie en un mot, est donc un moyen terme, une conciliation entre le monde intérieur du poète et le monde extérieur. L'un n'est rien sans l'autre".³⁷ Or, à partir du moment où Segalen a "brutalement étranglé [sa] peur du réel"³⁸; à partir du moment où il se rend compte que "le Réel mijoté d'avance ne s'oppose pas à l'irréel comme un gros lutteur en lutte japonaise, - il existe, tout simplement, et on le subit"³⁹, il prend absolument conscience du fait que tous les éléments du monde environnant sont les objets d'une perpétuelle célébration intérieure:

Segalen est un voyageur, un visionnaire aux prises avec les mots. Le réel est là, à la portée de tous, mais le vrai réel, le *réel exotique* qu'il cherche à Tahiti ou en Chine, implique un effort d'ascèse, un psychisme ascensionnel de Marcheur, une lutte rigoureuse et violente.⁴⁰

L'étude des poèmes de *Stèles* nous a fait entrevoir clairement un état anxieux où la fonction créatrice, c'est-à-dire l'équilibre entre *structures conscientes et inconscientes*, est stimulée par le dépassement du subjectivisme, pour tenter d'atteindre les zones les plus mystérieuses du moi, se prolongeant en une appréhension de l'invisible, de l'indicible, de l'inouï. La deuxième partie de la première stèle "Sans marque de règne" en est révélatrice:

Attentif à ce qui n'a pas été dit; soumis par ce qui n'est point
promulgué; prosterné vers ce qui ne fut pas encore,

Je consacre ma joie et ma vie et ma piété à dénoncer des règnes
sans années, des dynasties sans avènements, des noms sans
personnes, des personnes sans noms,

Tout ce que le Souverain-Ciel englobe et que l'homme ne réalise pas.
(pp. 29-30)

Cependant *Stèles* diffère des autres oeuvres de Segalen en ce qu'il nécessite un acte visuel de la part du lecteur, prouvant que "la part d'exprimé et d'inexprimé, ainsi que les formes d'expression et leurs nuances, dépendent très subtilement des circonstances qui ont entouré la création du poème".⁴¹ Les soixante-quatre stèles qui s'érigent verticalement sur les soixante-quatre cases de l'échiquier montrent que l'ordre de l'érection monumentale fait contrepoids, comme une compensation au vertige vertical de la fouille; et si la stèle est un "moment chinois", la souffrance qu'elle impose est féconde, car "pour qui sait voir, la Licorne est partout présente. Il n'est que d'ajuster son regard. L'essentiel est moins dans le spectacle que dans l'interprétation du spectacle [...]".⁴² Semblable au "Maître-peintre",⁴³ dont il parle au début de *Peintures*, Segalen cherche sans cesse "le lien de la lumière unissant enfin à jamais joie et vie, vie et joie". De même, comme *Lui*, sans se suffire "de la seule contemplation", il va en Chine à la recherche de "cette vision enivrée, [de] ce regard pénétrant, [de] cette *clairvoyance* [qui] peut tenir lieu pour quelques-uns - dont vous êtes? - de toute la raison du monde, et du dieu".⁴⁴ D'ailleurs il dédie *Peintures* à *Lui* qui est allé emprunter aux peuples étrangers moins ce qu'ils ont réalisé, que ce qu'ils auraient pu réaliser: "Ces *Peintures*, littéraires, sont offertes en retour des siennes magnifiquement picturales, au Maître-Peintre et grand Ami".⁴⁵

En outre, la présence des références épigraphiques dans *Stèles* oblige le lecteur à analyser les effets résultant de la rencontre entre l'inscription graphique et l'écriture ségalénienne:

L'attitude essentielle de la part du lecteur de *Stèles* réside dans l'ignorance qui lui permet de se situer, dans la mesure du possible, au même point de départ que le poète. Il importe moins de savoir que Segalen croyait en l'existence d'un *arrière-monde* presque sacré, que de déterminer comment il en est venu à cette certitude: la fidélité non seulement au mouvement des sources poétiques, mais aussi à l'image de "reliefs" de la vie quotidienne.⁴⁶

Aussi peut-on affirmer que *Stèles* d'une part s'efforce de montrer le refus de l'insertion sociale, idée qui parcourt d'ailleurs toute l'oeuvre de Segalen; de l'autre, il radicalise le souci de l'artiste de découvrir dans un paysage, sous une morphologie géographique précise, une structure profonde. L'univers de la pierre, métaphore excellente de la minéralité, révèle une image de stabilité, proposant de la sorte une littérature d'affirmation qui renoue les relations rompues entre l'homme et le monde. La préface de *Stèles* s'ouvre sur cette description de la stèle chinoise:

Elles sont des monuments restreints à une table de pierre, haut dressés, portant une inscription. Elles incrustent dans le ciel de Chine leurs fronts plats [...]. Marquant un fait, une volonté, une présence, elles forcent à l'arrêt debout, face à leurs faces. Dans le vacillement délabré de l'Empire, elles seules impliquent la stabilité.

Épigraphe et pierre taillée, voilà toute la stèle, corps et âme, être au complet. (p. 21)

Ces premières constatations parlent de la constance d'un réseau de communication entre l'homme et ses données extérieures, telles que le lieu, le temps et les circonstances, et donnent une image de la stabilité qui fait fondamentalement défaut au monde des hommes et à leur histoire. Mais ces constatations reprises et critiquées par la lecture attentive des poèmes font entrevoir une autre portée, "car lire, c'est reconnaître entre les mots des systèmes de relations [...]. Car notre réseau tisse entre les mots du texte des liens objectifs et compose, par suite, une structure verbale cohérente".⁴⁷ Le souci de l'Homme est donc constamment mêlé à celui du Divers, "c'est-à-dire le sentiment très clair de la relativité des cultures":

C'est pourquoi que ce soit à Tahiti ou en Chine, jamais il [Segalen] ne réclame à ces régions du monde de lui fournir, comme souvent font les voyageurs, un reflet à peine déformé de son propre monde, de ses propres valeurs ou de ses croyances: il demande uniquement le droit de pouvoir déchiffrer ce qu'il rencontre, de pouvoir accéder à la vérité singulière du lieu et des hommes qui y vivent. Mais il y a aussi la volonté [...] de déchiffrer l'humanité en dehors des clichés qui standardisent et réduisent chacun à une image passe-partout.⁴⁸

Les poèmes du recueil *Stèles*, postulent donc "un sens irréductible que la pierre représente emblématiquement", et "cette poussée vers l'inorganique",⁴⁹ la stèle, devient une sorte d'oeuvre d'art, une sorte de *théâtre*

fantasmatique, car, dans son espace rectangulaire, comme sur une scène, se rencontrent plusieurs textes, contextes et thèmes; Segalen écrit à son ami Henry Manceron, le 3 février 1913:

Un pas de plus et la "Stèle" se dépouillerait entièrement pour moi de son origine chinoise pour représenter strictement: un genre littéraire nouveau, - comme le roman, jadis, issu ou non d'une certaine *Princesse de Clèves*, ou de plus haut, en est venu à *Salammbô*, puis à tout, puis à rien de tout. Il est possible que plus tard, dans très longtemps, je donne un nouveau recueil de "stèles" et qu'elles n'aient de la Chine, même pas le papier. (Préf. à *Stèles*, p. 13)

Ce théâtre que comportent les caractères gravés, la matière et la forme de la stèle agit donc non seulement sur le plan extérieur, puisqu'il réclame le regard, le geste et l'attitude de celui qui la lit et la contemple, mais aussi sur le plan intérieur, du moment que la stèle ne se réduit pas à son inscription et n'est pas "un jeu de promeneur fixant une historicité: bataille gagnée, maîtresse livrée, et toute la littérature" (préf. à *Stèles*, p. 25). Il s'agit d'une entreprise singulière, celle qui consiste à "donner à voir" non seulement par la forme, mais aussi par les mots, sans que l'un se passe de l'autre. H.Bouillier dit à ce propos:

Segalen devait, non pas se laisser prendre à l'histoire, mais la déborder, saisir dans le récit l'allusion, l'ellipse possible, l'allégorie et l'ineffable. Il s'est inspiré des textes sans cesser de les trahir, en leur prêtant une richesse insoupçonnée de tous, la sienne propre. Ils n'ont été pour lui que les négatifs du poème, des clichés sans images que la grâce poétique *développait* le temps d'un éclair. Il éprouva sans doute les joies merveilleuses à distinguer dans les chroniques de l'Empire de Chine les chroniques de l'Empire du soi, et c'est le souvenir de ces joies qu'il s'acharne à fixer par les ruses du langage et la subtilité des réticences.⁵⁰

En effet, ce spectacle réel devient un *motif concret* qui sert de *prétexte*⁵¹ aux poèmes, c'est-à-dire de point de départ apparent qui, dans la suite, permet un retour sur soi-même, domaine moins concerté, moins voulu ou délibéré, "plus chargé d'émotions".⁵² Or, "le cadre extérieur, tout en différant du cadre intérieur, est en mesure de le préparer", l'artiste se concevant "comme un simple transcripteur du monde qui l'entoure sans en être le rival".⁵³ La stèle ne constitue donc qu'une "image écran"⁵⁴, figurant

une réalité psychique, une aventure de la conscience, pour la révélation de laquelle regard, vision et expression sont solidaires. Si la stèle d'une part "confère à l'énonciation un statut objectif, absolu", puisqu'elle "figure [...] comme le lieu de la fixation de sens", de l'autre "cette fixation se trouve problématisée au point de faire de la stèle le lieu d'une aventure, voire d'une errance du sens".⁵⁵

Il s'agit donc des monuments réels, d'une réalité extra-linguistique, que celui qui parle désigne comme existante, qui continueraient d'exister, si l'on cessait d'en parler et qui servent de *référent* au discours. Il s'agit, en d'autres termes, d'une oeuvre que régit, du début à la fin, une stratégie d'ensemble et non d'une succession de poèmes dont chacun exercerait sa fascination propre. Comme dans le cas de l'idéogramme chinois, le signe de la stèle est "différent de ce qu'il dit, et déjà très supérieur à ce qu'il daigne signifier".⁵⁶ L'allégorie règne, par conséquent, dans le recueil que nous étudions, mais l'usage qu'en fait Segalen indique que le mot est pris dans son sens étymologique très large qui est de dépasser le sens premier des mots, dans l'intention d'initier à de très hautes vérités. Ce type d'allégorie peut aussi s'exercer à tous les niveaux du discours et de l'être; c'est ce qu'entend M. Blanchot, lorsqu'il fait bien la distinction entre la lecture du livre et la lecture de l'oeuvre:

Le livre sans doute est là; non seulement sa réalité de papier et d'imprimerie, mais aussi sa nature de livre, ce tissu de significations stables, cette affirmation qu'il soit à un langage préétabli [...]. Le livre est donc là, mais l'oeuvre est encore cachée, absente peut-être radicalement, dissimulée en tout cas, offusquée par l'évidence du livre, derrière laquelle elle attend la décision libératrice, le "Lazare veni foras".⁵⁷

Cette lecture de l'oeuvre nous mène à saisir le mouvement créateur de l'auteur et à porter notre regard au-delà de l'évidence poétique, pour réorganiser l'espace et le temps, et pour faire réintégrer le réel, en arrachant "à l'ironie des nébuleuses le chant des constellations" et en lançant ce chant "au hasard des siècles auxquels il imposera des paroles inconnues".⁵⁸ Or, une "deuxième lecture" de *Stèles*, qui est basée sur des "significations stables",⁵⁹ nous mène à constater, avec E. Kushner, que "la Chine réelle cède le pas à la Chine dès longtemps imagée et goûtée par avance: ou plutôt il s'établit un courant de communication entre le réel et l'imaginaire, le poème devenant le lieu de leur rencontre dans cet 'arrière-monde' qui n'est ni tout à fait réel, ni uniquement imaginaire".⁶⁰ Aussi le poète ambitieux qu'est Segalen accueille-t-il avec enthousiasme les idées exposées par le

sinologue russe Alexeieff, fervent adepte du taoïsme, au cours de leur rencontre à Petrograd, en février 1917:

Le vrai poète n'est autre que [...] un homme rempli du Tao et devenu un saint. Quand le tao-poète se trouve parmi les gens du monde, il s'oppose à eux dans toutes les directions, car il n'est pas du troupeau [...] L'inspiration est un son du Tao, rarissime, inaudible [...]. L'idéal de la poésie restera une intuition inexprimable qui s'accumule en silence et se fait voir sans qu'aucun mot soit prononcé.⁶¹

Segalen insiste, dans la préface de *Stèles*, sur l'ambivalence de sens de la stèle, en postulant même "un être de la stèle qui dépasse sa signification"⁶²:

De là ce défi à qui leur fera dire ce qu'ils [les Caractères gravés sur chaque stèle] gardent. Ils dédaignent d'être lus. Ils ne réclament point la voix ou la musique. Ils méprisent les tons changeants et les syllabes qui les affublent au hasard des provinces. Ils n'expriment pas; ils signifient; ils sont. (Préf. à *Stèles*, p. 24)

CHAPITRE III

“De l'avant-monde à l'arrière-monde” 63 ou “l'astre est intime et l'instant perpétuel” 64

La stèle avec son idéogramme est un signe d'activité, d'être, de vie et de mort. Dans un pays où perdre l'honneur est plus grave que tout, les visages des vivants sont absents sur les pierres tombales; et ces visages refusés préfigurent, dans l'absence réitérée, le théâtre vide de l'effacement suprême, la chevauchée vers le but caché. Mais comment un signe peut-il signifier l'absence? Et comment le poète, à la poursuite d'un mot ultime, fait-il de l'écriture un travail n'en finissant pas de reculer la ligne d'horizon ou l'errance interminable? : “Ecrire [...], note J.P.Richard, n'est-ce pas se laisser attirer indéfiniment en avant par l'appel toujours différé d'un dernier mot?” 65

En effet, c'est souvent, sinon toujours, autour d'une absence et au coeur d'un néant que s'inverse et se retourne l'écriture poétique, les mots cherchant “un mot qui donnera sens à leur marche, fixera leur mobilité. Le poème s'illumine pour et devant ce mot ultime. C'est une visée en direction de cette parole non dite et peut-être indicible”.⁶⁶ Si le poème est destiné à “une totalisation toujours inachevée”, puisqu' “il appartient à l'essence de la poésie d'être ininterrompue [...] et que le dernier mot ne sera jamais dit, et l'horizon jamais atteint”⁶⁷, il faut alors montrer comment cet archétype formel de l'imaginaire ségalénien révèle la fonction libidinale de l'écriture de *Stèles*, qui semble obéir à une rhétorique dominée par une énergie centrifuge:

C'était donc un arrêt, le premier dans la cérémonie. Toute la foule en marche venait buter là. Tous les pas encore s'arrêtent aujourd'hui devant la Stèle seule immobile du cortège incessant que mènent les palais aux toits nomades [...]. Il en est toujours de même. Aucune des fonctions ancestrales n'est perdue: comme l'oeil de la stèle de bois, la stèle de pierre garde l'usage du poteau sacrificatoire et mesure encore un moment; mais non plus un moment du soleil du jour projetant son doigt d'ombre. La lumière qui le marque ne tombe point du Cruel Satellite [soleil] et ne tourne pas avec lui. C'est un jour de connaissance au fond de soi: **l'astre est intime et l'instant perpétuel**. (Préf. à *Stèles*, p. 23. C'est nous qui soulignons).

Il faut donc partir de la constatation suivante: qu'il y a une interaction

entre l'espace objectif d'une Chine historiquement situable et une Chine subjective, projetée dans le fantasmatique "Empire du Dedans" de Segalen; C'est le sujet même de la stèle "Moment"⁶⁸, où s'exprime l'espoir désespéré, de la part du poète, de fixer par le langage un moment qui précède la parole poétique, mais ce moment-là lui échappe sans cesse et disparaît:

Ce que je sais d'aujourd'hui, en hâte je l'impose à ta surface, pierre plane, étendue visible et présente; [...] mémoire solide, dur moment pétrifié, gardienne haute

De ceci ... Quoi donc était-ce ... Déjà délité, décomposé, déjà bu, cela fermente sourdement déjà dans mes limons insondables.
(p. 128)

Il s'agit ici d'un fantasme qui oscille entre "structures inconscientes et structures conscientes"⁶⁹ et notre tâche est ici de définir les secondes sans négliger les premières; pour justifier les propos de Ch. Mauron, suivant lequel "une composition constante relie et oppose à la fois une réalité et une hantise"⁷⁰, alors que "la part d'exprimé et d'inexprimé, ainsi que les formes d'expression et leurs nuances, dépendent très subtilement des circonstances qui ont entouré la création du poème".⁷¹ Or, la stèle de pierre est d'abord un objet concret, "une structure consciente" de la réalité chinoise et se dédouble ensuite en stèle poétique en investissant, dans sa forme-objet, le désir profond du poète de dépasser la Chine moderne en gestation - l'écroulement imminent du système impérial -, et d'imposer son besoin profond de permanence - arrêt que lui impose l'histoire.⁷² C'est ce que souligne Vadime Elisseef:

Dès son retour en France, la Chine hanta Segalen. Après avoir plongé dans les abîmes du temps, dans la vie de ces Maoris sans date et dont le présent n'était qu'une permanente émergence du passé, Victor Segalen souhaitait aborder en Chine les étendues de l'espace. Là peut se déployer sa soif d'exotisme, quête multiple de l'au-delà, de celui du Temps et de celui de l'Espace, mais aussi de celui du geste et de celui de soi.⁷³

Le principe de nécessité intérieure exige donc l'apparition de l'apparence, qui est une dimension nécessaire de l'essence: "L'objectif a une inévitable volonté de s'exprimer, dit Kandinsky : cette volonté [...] est le levier permanent infatigable, le ressort qui pousse sans arrêt 'vers l'avant'. L'esprit progresse et c'est pourquoi les lois de l'harmonie aujourd'hui intérieures seront demain des lois extérieures dont l'application ne continuera qu'en raison de cette

nécessité devenue extérieure. Il est clair que la force spirituelle intérieure de l'art ne se sert de la forme d'aujourd'hui que comme d'une marche afin d'atteindre les suivantes. En bref, l'effet de la nécessité intérieure, et donc le développement de l'art est une extériorisation progressante de l'éternel objectif dans le temporel - subjectif".⁷⁴ L'oeuvre de Segalen est, dans son entier, travaillée par cette pensée obsédante: répondre au matérialisme dominant, au culte idéaliste et délirant de la marchandise par un spiritualisme qui rend compte de la forme - esprit, "non parce que l'esprit se servirait d'elle, en la choisissant parmi bien d'autres choses, pour se manifester, mais parce qu'elle *est* esprit : puissance spirituelle".⁷⁵

La stèle représente donc pour Segalen la matérialité et la rêverie qui l'accompagne, le jeu du hasard et de la nécessité, du volontaire et de l'involontaire, de la vie nerveuse et affective des objets, la relation monde extérieur - *oeil* et musique intérieure - *âme*. C'est aussi une sorte de basse continue qui exerce une influence directe sur l'âme, "l'oeil [étant] le marteau, l'âme [étant] le piano aux cordes nombreuses et l'artiste [étant] la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration".⁷⁶

Aussi y a-t-il une leçon de ce retour à ce matériau élémentaire qu'est la pierre: d'un côté, cette forme dispose de sa propre valeur, de sa propre sensualité, d'une peau particulière: elle est un corps vivant, pas une enveloppe; de l'autre, devenir sensible à la beauté extérieure et intérieure constitue un frein éthique à la barbarie, au matérialisme et à l'ignorance. De même que la musique et la couleur, la forme est aussi un vecteur d'existence, disposant de cet effet spirituel: elle correspond à une nécessité intérieure. Les propos de Kandinsky en sont de nouveau révélateurs:

La forme, au sens étroit du terme, n'est en tout cas rien d'autre que la délimitation d'une surface par rapport à une autre. C'est là sa définition extérieure. Toute chose extérieure renfermant cependant nécessairement un élément intérieur (plus ou moins apparent), toute forme a un contenu intérieur. La forme est donc l'extériorisation du contenu intérieur.⁷⁷

Malgré le défi lancé par Franz Marc, selon lequel "il est terriblement difficile de faire des dons spirituels à ses contemporains"⁷⁸, ces formes - stèles -, "seules immobiles [...] que nul ordre de marche ne peut toucher ni ébranler" et qui "demeurent" ("Ordre de marche", p. 46)-, font jaillir ce qui peut défier le temps, pour atteindre "cette ère unique, sans date et sans fin, aux caractères indicibles, que tout homme instaure en lui-même et salue. A l'aube où il devient Sage et Régent du trône de son coeur" ("Sans marque de règne", p.30). La superposition d'autres passages de poèmes nous fait

entrevoir la nature de la formation recherchée: le désir de maîtrise et de fixation de sens⁷⁹, désir qui fait de la stèle "un petit territoire de sens dans le vaste d'une étendue de langage et d'expérience", une "puissance de stabilité et de cadrage", qui "possède aussi, dans le lointain des temps, sa légende d'origine".⁸⁰ Ainsi "par une dialectique du cercle et du carré, Segalen va de la terre des apparences à la terre originale"⁸¹, écrit Zoé Samara.

La stèle chinoise est le lieu du présent qui conjugue simultanément deux activités contraires: la référence à la civilisation antique et la rêverie de l'imaginaire qui transcende la réalité matérielle. Dans le poème "Ordre de marche", Segalen oppose le mobile et l'immobile, reprenant, sous le nom d'*orchestique*, l'image de l'architecture de demeures chinoises, qui est issue des abris provisoires, des tentes dressées par les nomades durant les étapes, prêts à repartir à tout instant:

Plus de stupeur! Croyez-vous ces palais immobiles? Lourds à l'égal
des bâtis occidentaux? Assez longtemps ils ont accueilli
notre venue: qu'ils s'en viennent à nous à leur tour. (p.45)

A la statique habituelle des monuments, Segalen oppose l'*orchestique* du monde chinois, prêt toujours à partir d'un moment à l'autre. Pareils au Grand Fleuve, les nomades ne peuvent s'arrêter longtemps, emportés par des qualités concrètes très diverses - telles que "l'enflé, le fuyant, le balancé, le lâche, l'ondulant, le tourbillonnant, le vibrant, le hérissé"⁸² -, et faisant preuve d'une vision héraclitéenne du monde:

L'introduction, puis l'intégration dans la conscience individuelle policée des forces nomades, de l'intensité plus ou moins occultée d'un vécu primitif, est peut-être l'oeuvre d'art par excellence, toutes les autres n'étant que des obstacles, des feux de camp, des rappels, des aromates et des herbes amères sur notre chemin.⁸³

Aussi le poème "Ordre de marche" est-il entièrement animé d'ébranlement et d'allégresse où les objets les plus solides se mettent en mouvement:

A gauche et à droite, dans un mouvement balancé, riche d'équilibre, marchent la Tour de la Cloche et la Tour du Tambour aux puissants coeurs sonores de bois et d'airain sur leurs huit pieds éléphants.

Viennent ensuite les gardes lourdes des tripodes; et s'ébranlent enfin les poteaux du Palais au toit double ondulant comme un dais, soufflant de haut en bas [...].

Le beau cortège étalé pour tant de règnes implore qui lui rendra sa vertu d'en-allée. Il ne pèse plus: il attend.

Qu' il se déploie! (pp. 45-46)

Cette *orchestrique* chinoise, toujours en instance de départ vers un ailleurs inconnu, rappelle quelque peu Dionysos, dieu d'origine asiatique, qui mettait en relief la dynamique d'opposition entre nomades et sédentaires, instinct et esprit, obscurité chthonienne et clarté apollinienne, forces sauvages de dévastation et forces positives de construction. Le rôle de cette divinité, d'ailleurs entièrement intégrée dans la cité et la religion grecques, était de bousculer les rapports conformes, de contester les lois de la proportion et de refuser l'ordre établi, dans le domaine du politique et du social:

Les Bacchantes se déchaînent comme des bêtes féroces, l'homme entraîné par ce mouvement primitif perd la notion des mesures et des frontières, il est tour à tour bête et dieu. Pour le mysticisme orphique l'enfant Dionysos règne sur un monde d'avant la différence, garant d'une unité primitive [...]. La résurrection de Dionysos restitue l'unité de la nature. Sa masculinité sauvage déborde l'éternel féminin de la terre, pourtant elle y demeure engagée tout entière. C'est l'affleurement des origines, d'un monde élémentaire indiciblement fluide, dont la mobilité nomade semble garder la nostalgie.⁸⁴

Cette conception de l'égaré physique et mental, c'est-à-dire d'une désorientation, relève à coup sûr de la théorie de l'exotisme et les *Stèles du bord du chemin* restent foncièrement dépendantes de l'idée d'altérité, qui gouverne d'ailleurs toute la logique du recueil. La pierre-stèle apparaît dans le paysage ségalénien pour réaffirmer une architecture primitive, une identité retrouvée à travers l'écoulement des âges:

Que ceci donc ne soit point marqué d'un règne; - ni des Hsia fondateurs; ni des Tcheou législateurs; ni des Han, ni des Thang, ni des Soung, ni des Yuan, ni des Grands Ming, ni des Tshing, les Purs, que je sers avec ferveur.

Ni du dernier des Tshing dont la gloire nomma la période Kouang-Siu, - [...]. ("Sans marque de règne", p. 30)

Dans le poème "Aux Dix mille années", nous lisons aussi:

Rien d'immobile n'échappe aux dents affamées des âges. La durée

n'est point le sort du solide. L'immuable n'habite pas vos murs, mais en vous, hommes lents, hommes continuels [...].

Point de révolte: honorons les âges dans leurs chutes successives et le temps dans sa voracité. (pp. 43-44)

Pour avoir accès au foyer du moi et pour fixer son identité, il faut donc "perdre le midi quotidien; traverser des cours, des arches, des ponts; tenter les chemins bifurqués; [...] Eviter la stèle précise; contourner les murs usuels; trébucher ingénument parmi ces rochers factices; [...] Et par un lacis réversible égarer enfin le quadruple sens des Points du Ciel" ("Perdre le Midi quotidien", p. 115). Quant à l'essence du *pétroux*, à laquelle la stèle est associée, elle remplit une fonction onirique importante: passage de la terre au ciel, de l'existence à l'essence, la stèle, cette "abstraction d'une *forme éternelle*",⁸⁵ est ce qui résiste à l'usure de la matière, "livrée à une ambivalence de la mort et de la vie":

Ainsi une statue, c'est aussi bien l'être humain immobilisé par la mort que la pierre qui veut naître dans une forme humaine. La rêverie qui contemple une statue est alors animée dans un rythme d'immobilisation et de mise en mouvement. Elle est naturellement livrée à une ambivalence de la mort et de la vie.⁸⁶

Cette modalité dynamique qui nourrit sensoriellement la différence et qui met en valeur l'effet d'un monde à l'envers, nous permet de révéler une valeur jusque-là refoulée et ignorée. Dans la stèle intitulée "A l'envers", nous lisons:

A l'envers de ma nature les désirs alors agiront:

Peut-être alors me sentirai-je bon parmi les principes à l'envers? (p. 117)

La "bonté" foncière de ses sentiments profonds révèle et la non-conformité de son comportement et l'exotisme de son désir, pour nous rappeler les propos de Bachelard:

La conquête du superflu donne une excitation spirituelle plus grande que la conquête du nécessaire. L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin.⁸⁷

Segalen a le sentiment qu'en s'enfonçant au plus profond de soi, il

a des chances de dépasser le subjectivisme - où s'enfermaient volontiers les symbolistes - et d'approcher la réalité suprême qu'il recherche; et la pierre-stèle devient le moyen par excellence pour exprimer "l'inimaginable". L.Gaspar dit à ce propos:

L'inimaginable se trouve exprimé dans un visage, dans un corps, dans une pierre. L'esprit nous vient par les doigts qui touchent, par un corps qui augmente un autre, par un oeil étonné, maladroit qui fait ses gammes -, entre le jour et la nuit, l'herbe unique et l'étendue, il cherche son souffle.⁸⁸

Et J.P. Richard de reprendre : "La pierre-stèle s'ouvrira de son côté à une sorte d'espace intérieur, offert aux plus libres parcours de rêverie", alors que "le texte-stèle obéira [...] graphiquement et stylistiquement, à cette imago rocheuse de fermeté, de laconisme, d'architecturation aiguë et rigoureuse".⁸⁹

La valorisation de l'*arrière-monde* est aussi amorcée par un autre poème, "Stèle du chemin de l'âme", où les colonnes cannelées du tombeau de Siao-Kin portent des caractères chinois à l'envers: "[...] huit grands signes rétrogrades marquent le retour au tombeau et le CHEMIN DE L'ÂME [...]; ils s'enfoncent dans la pierre" et "fuyant la lumière, ils donnent dans la profondeur solide" (p. 111):

Une insolite inscription horizontale : huit grands caractères, deux par deux, que l'on doit lire, non pas de la droite vers la gauche, mais à l'encontre, - et ce qui est plus,

Huit grands caractères inversés. Les passants clament: "Ignorance du graveur! ou bien singularité impie!" et, sans voir, ils ne s'attardent point. (*Ibid*)

Il en est de même lorsque l'inversion se réalise dans le cadre du paysage, où l'on trouve le même "enthousiasme naïf de pénétrer toujours plus 'loin' dans l'espoir".⁹⁰ L'ambiguïté constitutive du monde est apparente et peut tout aussi bien ouvrir la profondeur qu'en barrer l'accès. Dans la stèle "Terre jaune", nous avons l'axe névralgique du haut en bas, "où les chemins se rencontrent et se séparent, cet espace parcouru par des voies de traverse"⁹¹:

D'autres monts déchirent le Ciel, et portant le plus haut qu'ils peuvent

les tourments de leurs sommets, laissent couler profondément la vallée.

Ici, la Terre inversée cache au creux des flancs ses crevasses, tapit ses ressauts, étouffe ses pics, - et tout en bas

Les vagues de boue chargée d'or, délitées par les sécheresses, léchées par les pleurs souterrains gardent pour quelque temps la forme des tempêtes. (p. 107)

La répétition des "métaphores obsédantes"⁹² que l'on constate à la lecture de *Stèles* renvoie donc à la volonté de descendre dans le for intérieur de notre être, de *rêver la profondeur*, comme précise G. Bachelard:

En rêvant la profondeur, nous rêvons notre profondeur. En rêvant à la vertu secrète des substances, nous rêvons à notre secret. Mais les plus grands secrets de notre être sont cachés à nous-mêmes, ils sont dans le secret de nos profondeurs.⁹³

La structure de l'horizon est alors régie par la même perception endopsychique, de même que la texture de l'inconscient est régie par la perception visuelle, le tout comportant nécessairement une part d'invisible et nous préparant à comprendre que "ce n'est pas un hasard, si l'Être est caché" et que "cela même est un trait de l'Être".⁹⁴

Cette dialectique du montré et du caché se trouve admirablement illustrée par Freud, pour qui l'Inconscient, "c'est la partie obscure, impénétrable de notre personnalité".⁹⁵ Freud compare souvent le monde intérieur au monde extérieur:

L'inconscient est pareil à un grand cercle qui enfermerait le conscient comme un cercle plus petit [...]. Sa nature intime nous est aussi inconnue que celle du monde extérieur, et la conscience nous renseigne sur lui d'une manière aussi incomplète que nos organes des sens sur le monde extérieur.⁹⁶

D'ailleurs, dans tout rêve, il y a un "*point aveugle qui l'organise*"⁹⁷ et que le psychanalyste ou l'interprète ne peut pénétrer:

Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un *point obscur*, on remarque là un noeud de pensées que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est l'ombilic du rêve, le point où il se rattache à l'inconnu.⁹⁸

De là, on peut mieux comprendre que le recueil de *Stèles* contient des poèmes qui ont un caractère confidentiel et qui sont en même temps très secrets. La plupart d'entre eux nous révèlent des vérités, avec la peur d'en dire un peut trop. Dans "Tempête solide", la montagne, qui désigne l'extroversion, la montée, la dureté et l'immobilité, se met en rapport avec son contraire, la mer agitée:

Porte-moi sur tes vagues dures, mer figée, mer sans reflux; tempête solide enfermant le vol des nues et mes espoirs. Et que je fixe en de justes caractères, Montagne, toute la hauteur de ta beauté. (p. 104)

Nous constatons que la parole ségalénienne n'exclut nullement la fuite vers d'autres saisies spatiales, telles que la hauteur, la profondeur, l'épaisseur, l'expansion.

La sensibilisation de Segalen à la dimension du *haut* montre son désir ardent de s'opposer aux forces de pesanteur, de se dresser contre le destin humain: celui qui "tend vers le haut de toute la tension de ses chaînes" nous dit Bachelard, "à la parfaite dynamique de ses aspirations".⁹⁹ L'"homme élastique, las de la pesanteur"¹⁰⁰ arrive à échapper à la terre pour goûter "la force d'élévation psychique [qui] est la force prométhéenne par excellence".¹⁰¹ Cet envol libérateur de l'âme humaine poursuit souvent sa montée de cime en cime, essayant de découvrir sa nature et de mieux se connaître. La première partie des poèmes "Empreinte" (p. 59), "Miroirs" (p. 61) et "Vampire" (p. 69) en est révélatrice; on cite de nouveau, ici, le premier verset du poème "Terre jaune": "D'autres monts déchirent le Ciel, [...] portant le plus haut qu'ils peuvent les tourments de leurs sommets" (p. 107); ce mouvement ascensionnel concerne une "ère unique, sans date et sans fin, aux caractères indicibles, que tout homme instaure en lui-même et salue", c'est-à-dire "tout ce que le Souverain-Ciel englobe et que l'homme ne réalise pas" ("Sans marque de règne", p. 30); et malgré les "obstacles", cet "ambleur à l'étape infinie", cette "âpre montée" présupposent un "effort allègre et allégeant" ("La passe", p. 108), "pour le bien des hommes" ("En l'honneur d'un Sage solitaire", p.39) et pour que ceux-ci "n'envient plus rien désormais aux sages, aux Saints, aux conseillers et aux généraux" ("Nominations", p. 47).

D'ailleurs, l'écriture verticale des idéogrammes - s'opposant à l'écriture horizontale de l'alphabet occidental - constitue un langage non seulement généalogique mais onirique aussi, pouvant même arborer en abîme *le pouvoir de l'absence* et faisant preuve d'un texte originel chinois *qui ne fut pas*. On pourrait ici parler d'un mysticisme de Segalen; mais il s'agit d'un mysticisme n'ayant rien à voir avec les rites et les dogmes. L'homme tout seul

et par lui-même doit rejoindre la lumière de la connaissance. Nous lisons à titre d'exemple dans le remarquable poème "Éloge et pouvoir de l'absence": "Mes deux cent soixante-dix palais tramés entre eux de galeries opaques s'emplissent seulement de mes traces alternées" (p. 127).

Bien des poèmes de *Stèles* abondent en références mystiques; nous n'avons qu'à mentionner "les châteaux dans les âmes"¹⁰² de la stèle "Cité violette interdite" (p. 129) - qui est l'allégorie du monde intérieur de Segalen -, aussi bien que la formule suivante, dans la stèle "Nom caché": "Quand le vide est au coeur du souterrain et dans le souterrain du coeur" (p. 134). Nous citons à ce propos la phrase de Tchouang-tseu: "La vision du principe exige le vide. Se tenir vide, voilà l'abstinence du coeur"¹⁰³. Le sens mystique de *Stèles* n'est bien sûr pas le sujet essentiel de notre travail, mais il faut dire que surtout les poèmes qui appartiennent à la direction du milieu doivent être interprétés dans ce sens-là, pour permettre de mieux comprendre ce que disait Novalis: "Le chemin mystérieux va vers l'intérieur".¹⁰⁴ Ce même groupe de poèmes est des plus mystérieux et secrets parce qu'il est plus directement confidentiel sans être cependant trop bavard. En dehors du conseil principal du poème "Perdre le midi quotidien": "Évitez la stèle précise" (p. 115), les autres allusions sur les opinions politiques et sociales de Segalen,¹⁰⁵ ainsi que les confidences personnelles sont très voilées. Très souvent même l'allégorie obscurcit ce qu'elle énonce pour mieux éclairer ce qu'elle vise.

Segalen se plaît aussi à constater ce que beaucoup de stèles ont en leur sommet:

Quant au faite, il est composé d'une double torsade de monstres tressant leurs efforts, bombant leurs enchevêtrements au front impassible de la table. Ils laissent un cartouche où s'inscrit la dévolution. Et parfois dans les Stèles classiques, sous les ventres écailleux, au milieu du fourmillement des pattes, des tronçons de queues, des griffes et des épines: un trou rond, aux bords émoussés, qui transperce la pierre et par où l'oeil azuré du ciel lointain vient viser l'arrivant. (Préf. à *Stèles*, p.22)

L'existence de ce trou ne révèle-t-elle pas quelque chose de sous-jacent, de transcendant ou de mortel, qui vient viser l'arrivant comme une menace? Mieux encore, la stèle - texte ne possède-t-elle pas d'envers? Segalen lui-même nous en informe, en parlant de "Stèles du milieu", dans sa préface:

Comme les dalles renversées ou les voûtes gravées dans la face invisible, elles proposent leurs signes à la terre qu'elle

pressent d'un sceau. Ce sont les décrets d'un autre empire, et singulier. On les subit ou on les récuse, sans commentaires ni gloses inutiles, - d'ailleurs sans confronter jamais le texte véritable: seulement les empreintes qu'on lui dérobe. (Préf. à *Stèles*, p. 26).

Cette *deuxième lecture* nous amène à plonger notre regard dans une autre sphère de valeurs où l'insaisissable, l'invisible, l'indicible et l'inouï peuvent être suggérés et révélés. Il faut abandonner le réel habituel, quotidien et uniforme, les "palais immobiles" de l'Orient et les "bâtis" solides de l'Occident ("Ordre de marche", p. 45), tout recours à des gestes qui font durer la mémoire, pour aller trouver "les pierres mémoriales", les vérités intérieures que "nul ordre de marche ne peut toucher ni ébranler" (*Ibid*). Ces "pierres" sont donc constituées d'un *arrière-monde* qui fonde l'apparence du monde réel et qui prépare "quelque chose pour le bien des hommes" ("En l'honneur d'un sage solitaire", p. 40), pour que ceux-ci "n'envient plus rien désormais aux sages, aux Saints, aux conseillers et aux généraux" ("Nominations", p. 47):

Il en résulte que l'effort physique ne doit pas être recherché pour provoquer l'admiration extérieure, non plus que pour aboutir à un gain matériel, mais pour sa portée spirituelle et pour l'intériorisation qu'il suscite.¹⁰⁶

Or, du voyage à Tahiti, où Segalen est subjugué par la beauté plastique et sculpturale, à l'expérience chinoise, l'écriture ségalénienne révèle un singulier approfondissement. En effet, la description quitte l'étrangeté géographique - voire le paysage, le tableau, le sensuel, pour se laisser fasciner par le monumentaire, l'architectural, l'initiatique, voire le spirituel: "A l'ordre purement visuel du tableau succède l'ordre circumambulatorioire du parcours rituel. L'évolution de Segalen, en Chine, se fait ainsi du sensualisme vers le symbolique".¹⁰⁷ L'Exotisme, l'Autre, le Divers, ce sont les noms différents d'un même désir soutenu de façon obstinée et lucide, le long d'une vie ponctuée par les départs vers le *moi profond* ; il s'agit de l'image d'un homme qui cherche dans la Différence le sens même de l'Etre.¹⁰⁸

Ce voyage au coeur du pays de l'Autre et menant au seuil du *Moi* se fait sur des routes et des pistes poussiéreuses des déserts et des montagnes où le Réel et l'Imaginaire se trouvent scellés:

Cette fois, portant le conflit au moment de l'acte, refusant de séparer, au pied du mont, le poète de l'alpiniste, et, sur le fleuve, l'écrivain du marinier, et, sur la plaine, le peintre de l'arpenteur

ou le pèlerin du topographe, se proposant de saisir au même instant la joie dans les muscles, dans les yeux, dans la pensée, dans le rêve - il n'est ici question que de chercher en quelles mystérieuses cavernes du profond de l'humain ces mondes divers peuvent s'unir et se renforcer à la plénitude.¹⁰⁹

D'ailleurs de la Chine, elle-même, il ne veut pas donner une image exacte. Ses expériences vécues lui ont révélé une Chine mythique plus vraie poétiquement que la Chine réelle, prouvant ainsi que la poésie arrive à transmuter la vérité du réel en vertu de la fable. Le taoïsme l'a convaincu que le Réel est constitué d'un ensemble d'apparences qui sont soumises à l'esprit et que l'esprit a pour mission d'accuser dans chaque objet du Réel sa part imaginaire. Tel est le sens général de *Peintures* également. Quand il écrit: "Ce sont des Peintures Magiques [...], des peintures parlées"¹¹⁰, il entend que le Réel sert de base à la poésie pour formuler ce qui aurait pu ou dû être, et que l'Imaginaire sert à corriger ou à rectifier les éléments du Réel, car au fond, le vrai est du côté de l'Imaginaire:

Ces Peintures sont donc bien "littéraires", comme j'ai promis dans la dédicace. Imaginaires aussi. [...] Derrière les mots que je vais dire, il y eut parfois des objets; parfois des symboles; souvent des fantômes historiques ... [...]. J'entends. Il ne vous suffit pas de la seule contemplation [...]; les unes purement irréelles, mais agissantes pour l'Esprit; d'autres poursuivies très loin dans le voyage; les dernières conduisant à travers quatre mille années bien comptées de Chroniques chinoises! [...] Laissez-vous donc surprendre par ceci qui n'est pas un livre, mais dit, un appel, une évocation, un *spectacle*.¹¹¹

L'oeuvre en question subit en effet d'étranges métamorphoses et finit par se réduire à quelque chose d'évanescent, plus impalpable qu'une vapeur, qui démontre que Segalen séduit par le Bouddhisme et par l'image du Délivré Vivant, est persuadé que ce Réel magnifique - qu'il avait conquis par un héroïque refus de son enfance, de son éducation et de son milieu -, est tissé d'illusion et, par conséquent, d'Imagination: "L'Imaginaire n'est pas seulement un espace, mais un combiné espace - temps, puisque le pouvoir créateur peut s'exercer en suscitant un passé qui aurait pu, ou un avenir qui pourrait être", écrit H. Amer¹¹²; et Segalen de souligner, encore une fois, l'importance de la *vertu imageante* de l'Esprit, lorsqu'il parle d'une jeune fille, dans une lettre à un ami:

Ses yeux prenaient une part de l'irréalité du paysage d'alentour,

perdaient tout modelé pour appartenir à la Surface imaginaire qui sépare l'autre monde de celui-ci, notre chaos mouvant. Tu sais comme cette surface nous hante, mon ami, et combien elle m'est chère.¹¹³

On voit par là que Segalen ne se limite jamais au pittoresque pur, mais qu' il adopte le rythme de l'alternance, passant du Multiple à l'Un et du temporel à l'éternel, et faisant ainsi l'apologie de la Différence. La direction des "Stèles du Milieu" ne contredit pas l'éthique vitale de Segalen, mais elle la complète. Après le récit d'un voyage intérieur, qui a parcouru les quatre points cardinaux - des "Stèles face au Midi" aux "Stèles face au Nord" et des "Stèles orientées" aux "Stèles occidentées", Segalen nous guide au coeur d'une cinquième dimension, l'espace intérieur, l'espace du dedans, l'espace imaginaire:

Tout confondre, de l'orient d'amour à l'occident héroïque, du midi face
au Prince au nord trop amical, - pour atteindre l'autre, le
cinquième, centre et Milieu
Qui est moi. ("Perdre le Midi quotidien", p. 116)

CHAPITRE IV

**De l'identité soutenue à l'identité doutée:
"Ce choc incomparable du Divers" 114
ou "la Reine aux désirs changeants" 115**

Segalen est un des rares écrivains qui a su exprimer avec autant de sensualité et d'intensité les formes et les couleurs de la terre, la saveur des routes, la fatigue et l'effort du grimpeur "l'âpre montée, le rocailleux désir, l'effort allègre et allégeant" ("La passe", p. 108). Les poèmes, dans "Stèles du bord du chemin", entre "Conseils au bon voyageur" - qui ouvre cette unité - et "Stèles du chemin de l'âme" - qui la termine -, tout en décrivant des échappées sur les plaines et les montagnes de Chine, manifestent les ivresses et les enthousiasmes de Segalen au contact de la nature et de la rude puissance du Réel:

Porte-moi sur tes vagues dures, mer figée, mer sans reflux; tempête solide enfermant le vol des nues et mes espoirs. Et que je fixe en de justes caractères, Montagne, toute la hauteur de ta beauté [...].

Et, te quittant pour la plaine, que la plaine a de nouveau pour moi de beauté! ("Tempête solide", p. 104)¹¹⁶

Les poèmes en question ont en commun d'attester que nous avons en Segalen un poète ouvert à tous les spectacles du monde, à tous les divertissements offerts par la grande randonnée au plus épais de la vieille Chine, à tous les appels d'air pur, d'odeurs, de saveurs et de couleurs des routes parcourues:

Ville au bout de la route et route prolongeant la ville : ne choisis donc pas l'une ou l'autre, mais l'une et l'autre bien alternées.

Montagne encerclant ton regard le rabat et le contient que la plaine ronde libère. Aime à sauter roches et marches; mais caresse les dalles où le pied pose bien à plat [...].

Garde bien d'élire un asile. Ne crois pas à la vertu d'une vertu durable: romps-la de quelque forte épice qui brûle et morde et donne un goût même à la fadeur.

Ainsi, sans arrêt ni faux pas, sans licol et sans étable, sans mérites ni peines, tu parviendras, non point, ami, au marais des joies immortelles,

Mais aux remous pleins d'ivresses du grand fleuve
Diversité. ("Conseils au bon voyageur", p. 103)¹¹⁷

Aussi voit-on surgir, dans cette attention portée au monde du sensible et au visage de la terre, l'élément qui s'exprime un peu partout dans l'oeuvre de Segalen; mais c'est la stèle "Conseils au bon voyageur" qui l'illustre avec le plus d'éclat. Il s'agit du Divers. Segalen est beaucoup plus sensible au contraste des différents objets qu'aux objets eux-mêmes. Le Réel n'a jamais plus de saveur et de valeur que dans la confrontation des différences. La beauté est moins dans la plaine ou la montagne que dans le passage de la plaine à la montagne. C'est là un phénomène très important, car il implique que la beauté des choses n'est pas uniquement dans les choses, mais dans le rapport d'opposition qu'on établit entre elles. La sensation du Divers suppose une opération intellectuelle, et par là même exclut du domaine de l'art la pure et simple reproduction du réel. Il écrit dans son *Essai sur l'exotisme*:

Ils [Loti, Saint-Pol Roux, Claudel] ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des *choses* et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux? Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit. Par son intervention parfois si malencontreuse, si aventurière [...], est-ce qu'il ne va pas perturber le champ d'équilibre établi depuis des siècles? Est-ce qu'il ne se manifesterait pas autour de lui en raison de son attitude, soit hostile, soit recueillie, des défiances ou des attirances?... Tout cela, réaction non plus du milieu sur le voyageur, mais du voyageur sur le milieu vivant, j'ai tenté de l'exprimer pour la race maori. Et c'est ici que je reviens précisément à moi-même. Pourquoi ne pas le faire plus tard pour ce que je verrai : un temple, une foule chinoise, un fumeur d'opium, un cérémonial d'ancêtre, une grande ville aux millions d'habitants ... pour tout ce qui serait par ailleurs d'un exotisme usé, mais qui, de ce fait prendraient une face absolument nouvelle.¹¹⁸

Une fois la porte franchie, la passe traversée, l'objet obtenu, le rempart escaladé, la ville pénétrée ou le but atteint, c'est l'échappée du palais factice

pour le palais des songes, le Divers n'étant pas "seulement constitué de la présence de l'Autre mais d'un mariage (plutôt une hiérogamie) entre le Réel et l'Imaginaire, entre quatre et trois, entre le principe féminin et le principe masculin. Comme Orphée, l'Imaginaire se perd dans le monde des fantômes et cherche le Réel, pour l'abandonner, car il lui est interdit de regarder en arrière".¹¹⁹

Or, l'immobilité ne peut acquérir son attrait qu'en s'affrontant à des appels contraires; des qualités concrètes et solides s'associent bien souvent, dans la plupart des poèmes, à des éléments fluides, instables et fuyants étendant le concept d'exotisme à la "notion du différent", à la "perception du divers", à la "connaissance de quelque chose qui n'est pas soi-même" et à un décalage qui n'est pas seulement d'ordre temporel, mais aussi d'ordre spatial, de "distance géographique".¹²⁰ Déroulement et enroulement, écartement et rétractation, épanouissement et resserrement, l'être ségalénien trouve son rythme véritable dans ce tissage tantôt allégorique, tantôt métaphorique, tantôt imaginaire, mais toujours situé dans tous les gestes de création, constamment penché vers la contrée matérielle et la réalité quotidienne pour leur annoncer son obsessionnelle continuité intérieure, à la recherche d'un "accord de deux notes lointaines et pourtant identiques, de deux sons, l'un grave, l'autre aigu, l'un haut, l'autre profond, qui mettent fin au sommeil du monde et qui vraiment animent l'être. Identité, hauteur et profondeur s'y trouvent enfin réunies dans l'absolue perfection d'un seul geste sensible".¹²¹

A travers l'aventure extérieure, l'exploration intérieure et l'identité profonde, Segalen ne décrit donc pas les choses, mais le sens des choses, appelle la force du "Désir-Imaginant", qui est "le facteur essentiel pour la sublimation du réel et pour l'accomplissement de l'homme intérieur. L'imagination touche alors le temps intemporel, réalise les rêves les plus intimes et permet à l'Homme de s'unir au monde"¹²²:

La cime haute a défié ton poids. Même si tu ne peux l'atteindre, que
le dépit ne t'émeuve: Ne l'as-tu point pesée de ton regard?

La route souple s'étale sous ta marche. Même si tu n'en comptes
point les pas, les ponts, les tours, les étapes, - tu la piétines
de ton envie.

La fille pure attire ton amour. Même si tu ne l'as jamais vue nue,
sans voix, sans défense, - contemple-la de ton désir.

Dresse donc ceci au Désir-Imaginant; qui, malgré toutes, t'a livré la
montagne, plus haut que toi, la route plus loin que toi,

Et couché, qu'elle veuille ou non la fille pure sous ta bouche.
("Stèle au désir", p. 86)

La forme-stèle, cette édification solide et immuable, sert donc de mémorial au désir et retient en elle l'élan primaire de la pulsion, en recevant les mouvements du fuyant, de l'ondulant, du décomposé, éléments d'un moi "qui ne cesse de changer, de se fuir, et de se méconnaître, ou de se reconnaître autre".¹²³ La pierre - poème, dans l'abstraction d'une forme éternelle - passage de la terre au ciel - tente de fixer une vertigineuse identité qui évoque un débat sans issue, une intimité déchirée et qui ne fait que capter la part la plus irrécusable du désir. Le "limon" ségalénien accuse l'absence, le secret, l'abstention et la fantomatisation du moi, mais il n'exclut nullement la communication. Nul doute pour Segalen que l'être profond est si bien caché qu'on ne peut pas le chercher sans souffrance. Le poème "Moment" en est révélateur:

Ce que je sais d'aujourd'hui, en hâte je l'impose à ta surface, pierre
plane, étendue visible et présente;

Ce que je sens, - comme aux entrailles l'étreinte de la chute, - je
l'étale sur ta peau, robe de soie fraîche et mouillée;

Sans autre pli, que la moire de tes veines: sans recul, hors l'écart
de mes yeux pour te bien lire; sans profondeur, hormis l'incuse
nécessaire à tes creux.

Qu'ainsi, rejeté de moi, ceci, que je sais d'aujourd'hui, si franc, si
fécond et si clair, me toise et m'épaule à jamais sans défaillance.

J'en perdrai la valeur enfouie et le secret, mais ô toi, tu radieras,
mémoire solide, dur moment pétrifié, gardienne haute

De ceci... Quoi donc était-ce... Déjà délité, décomposé, déjà bu, cela
fermente sourdement déjà dans mes limons insondables. (p.
128)

Du premier au dernier poème, les circonstances extérieures changent et, par conséquent, le sujet du poème varie; mais son réseau d'associations ne change nullement et l'étude des textes révèle que la solidité de la stèle est un faire-semblant qui cache une fragilité foncière, de la même façon que "l'écriture de l'inconscient suppose tout à la fois l'ancrage et la dérive".¹²⁴ D'un côté il y a quelque chose qui est donné - moment d'appel -, de l'autre,

ce "quelque chose" se retire aussitôt - état de manque, de vide et d'absence - : "Souveraineté précaire [...]. En prenant pied dans la conscience l'Etre n'y surgit que pour disparaître"¹²⁵:

Mais, centrale, souterraine et supérieure pleine de palais, de lotus, d'eaux mortes, d'eunuques et de porcelaines, - est ma Cité Violette interdite.

Je ne la décris pas; je ne la livre pas; J'y accède par des voies inconnues. Unique, unique et solitaire, mâle étrange dans ce troupeau servant, je n'enseigne pas ma retraite: mes amis, si l'un deux songeait à l'Empire!
("Cité Violette Interdite", pp. 129-130)

Nous constatons de nouveau que les images qui constituent la texture de l'inconscient, chez Segalen, proviennent d'une expérience perceptive du monde. Ce sont des "représentations de choses" qui sont, selon Merleau Ponty, autant de "rayons de monde" convergeant au foyer d'un désir inconscient, et "au bout desquels, à travers bien des 'souvenirs-écrans' parsemés de lacunes et d'imaginaires, palpitent quelques structures sensibles, quelques souvenirs individuels".¹²⁶ Tous les poèmes du recueil *Stèles*, après avoir plongé le "regard dans l'épaisseur de l'incompréhensible et contradictoire réel [...], l'épaisseur du visible",¹²⁷ accèdent à une dimension *autre*, qui est celle de la profondeur et, en même temps, son côté "donné-soustrait":

Un *autre côté* se manifeste comme étant de ce *côté*, ici, naguère insoupçonné, et maintenant donné-soustrait.¹²⁸

Déjà, le narrateur de *René Leys* répétait tout au long du roman: "J'écoute ailleurs", "je songe ailleurs". Chez le Segalen de *Stèles*, il y a deux espaces, l'un clair, joyeux, permis, l'autre opaque, sombre, interdit. Pas de route, ni de passe, de pont de l'un à l'autre, la faille ouvrant la verticalité à la profondeur du monde intérieur. D'où cette peur du puits, du trou, de la dalle traîtresse, de la case piégée. Segalen dit à ce sujet:

J'ai eu cette grande cassure dans ma vie; cette sorte de faille que l'on trouve dans les terrains bouleversés, et qui fait que des sols homogènes, des filons de même nature ne se relieront plus jamais parce qu'ils sont à des niveaux différents... et sans pont ... sans lien ... sans passage ... Cependant j'admets pour l'artiste le droit à homogénéiser sa vie. Mais je ne suis pas un artiste.¹²⁹

La contemplation de *l'arché*, du commencement est à la fois désirée et bannie; et la vie est envisagée comme une série de naissances successives:

Ici, l'Empire au centre du monde. La terre ouverte au labour des vivants. Le continent milieu des Quatre-mers. La vie enclose, propice au juste, au bonheur, à la conformité.

Où les hommes se lèvent, se courbent, se saluent à la mesure de leurs rangs. Où les frères connaissent leurs catégories: et tout s'ordonne sous l'influx clarificateur du Ciel.

Là, l'Occident miraculeux, plein de montagnes au-dessus des nuages; avec ses palais volants, ses temples légers, ses tours que le vent promène.

Tout est prodige et tout inattendu: le confus s'agite: la Reine aux désirs changeants tient sa cour. Nul être de raison jamais ne s'y aventure.

Son âme, c'est vers Là que, par magie, Mou-wang l'a projetée en rêve. C'est vers là qu'il veut porter ses pas.

Avant que de quitter l'Empire pour rejoindre son âme, il en a fixé, d'Ici, le départ. ("Départ", pp. 49-50)

Ce poème, comme tant d'autres, évoque les théories de l'Exotisme, selon lesquelles le vrai siège de l'âme est dans le royaume du miracle, où ne s'exerce pas le pouvoir de la raison. On sait que la direction essentielle de l'espace est le Milieu, de même que le merveilleux est en nous; le poème a justement pour tâche de manifester cette réalité spirituelle, à mesure que le sens des choses semble se dérober dans un lointain horizon intérieur:

Cette splendeur m'apparaissait de plus en plus lumineuse, aérée, et en même temps de moins en moins compréhensible. De nouveau, ce mystère réjouissant me poussait comme d'une poigne très rigoureuse vers la poésie, plus il semblait se dérober à l'expression, plus je ressentais le besoin de l'exprimer quand même, comme si le travail que j'aurais à faire sur les mots pour y parvenir allait m'aider à l'approcher.¹³⁰

Le poète doit donc d'abord secouer l'ordre quotidien des catégories

rationnelles de l'esprit s'il veut rechercher son âme; et le parcours des mots se propose comme la seule voie d'accès possible à l'invisible. Pour atteindre "le centre et Milieu. Qui est moi" ("Perdre le midi quotidien", p. 116), le poète s'exhorte à suivre "les mille figures changeantes des choses", car "nos langues et langages ne sont rien sans ce ferment en nous qui sans cesse les réinvente, les modèle, les change, leur prêtant la figure de sa faim".¹³¹

Tel est aussi le sens de la stèle "Char emporté", où, comme au poème "Départ", Segalen oppose aux sages chevaux du seigneur Mâ ses cavales emportées, puis la Licorne qui le traîne au-delà de l'horizon:

La Licorne me traîne je ne sais plus où. Bramant de vertige,
je m'abandonne. Qu'ils descendent au loin sous l'horizon fini
les chevaux courts et gras du sage seigneur Mâ, duc de Lou.
(p. 133)

A l'exemple de ce poème, plusieurs autres passages du recueil mettent en évidence le rôle de l'inconscient : être l'intermédiaire entre l'esprit et les choses:

Les moments d'illumination d'où jaillit le poème sont des moments où l'esprit du poète, délivré des sens et des images, devient le champ d'une naissance spirituelle. Etrange phénomène [...] où le poète semble au plus près de soi, il entre brusquement en rapport avec quelque chose qui le dépasse. L'isolement dans lequel il s'enferme lui livre tout à coup la clef spirituelle des champs.¹³²

Il s'agit donc d'une spiritualité incontestable, qui réunit en elle deux extrêmes - auparavant séparés et en lutte -: l'abstraction et la vie, l'abstraction n'étant qu'une puissance d'invention du réel. L. Gaspar écrit:

Cette folie qui consiste à essayer de faire vibrer dans un arrangement de mots une clarté qui nous arrache à notre sommeil. Ou encore leur confier une opacité pour tenter d'y voir plus clair, pour l'exorciser. Il s'agit de notre âme, de notre peau. Comment pourrions-nous envisager de nous en défaire?¹³³

Cette simulation est aussi réalisée par la plupart des palais chinois, pour masquer la vérité d'un certain moment passionnel: "Croyez-vous ces palais immobiles?" ("Ordre de marche", p. 45). Dans ce poème, nous avons déjà constaté que les objets apparemment les plus solides s'ébranlent, se

mettent en mouvement, gonflent, en faisant déployer un long cortège triomphal de palais, d'arches, de ponts, de tours et de toits. Bien d'autres poèmes sont imprégnés de ce rythme-là; nous citons, à titre d'exemple, les poèmes suivants: "Les trois hymnes primitifs", "Décret", "Conseils au bon voyageur", "Tempête solide", "Eloge du Jade", "Terre jaune", "La passe", "Perdre le midi quotidien", "A l'envers", "Retombée", "Eloge et pouvoir de l'absence" et "Char emporté".

Aussi le poète est-il l'homme qui, par ce double sentiment d'action et de réflexion, nous avertit que le sensible appelle le spirituel, le Réel l'Imaginaire, le monde extérieur le monde intérieur. Alors que "Terre jaune" estompe beaucoup l'intention allégorique, l'expression "ignorant les tumultes" (p. 107), ainsi que l'épigraphe chinoise qui signifie: "En haut la tranquillité, en bas tous les désordres", suggèrent que Segalen s'assimile presque à la Terre jaune, en affirmant cacher, comme elle, ses crevasses et ses troubles pour ne manifester que le calme et la tranquillité de la plaine:

Alors que, supérieure, ignorant les tumultes, droite comme une table
et haute à l'égal des cimes, - la plaine étendue

Nivelle sa face jaune sous le Ciel quotidien des jours qu'elle accueille
dans son plat. (p. 107)

Or, les "Stèles du bord du chemin", fidèles à leur direction assignée par la préface, groupent des sujets assez hétéroclites et constituent en quelque sorte la charte de l'esthétique du Divers de Segalen. Dans "Stèle du chemin de l'âme", Segalen, méditant sur une stèle aux caractères inversés, affirme que cette inscription s'adresse non aux vivants, mais aux morts en route sur un chemin qui n'est pas celui de notre monde:

Si, détournés de l'air doux aux poitrines, ils s'enfoncent dans la pierre;
si, fuyant la lumière, ils donnent dans la profondeur solide,

C'est, clairement, pour être lus au revers de l'espace, - lieu sans routes
où cheminent fixement les yeux du mort. (pp. 111-112)

Ce n'est donc pas sans intention que Segalen fait suivre cette direction de *Stèles* par celle du *Milieu*, dont le premier poème est justement "Perdre le Midi quotidien", parce que tous les chemins du monde convergent vers le centre spirituel qui gît au plus profond du poète.

Répétées inlassablement mais toujours variées, il y a chez Segalen les figures de l'espace double, ou plutôt de deux espaces étrangers, dont l'un est permis, l'autre interdit, et qui n'existent que dans cette tension qui fait de l'un le pôle mortel du désir, l'ensemble donnant accès au "vertige":

Evoquer l'Autre Scène où "ça parle", c'est invoquer au moins deux difficultés qui étaient insolubles dans une perspective classique: l'écrit n'est pas un lieu simple, localisable ponctuellement, descriptible en termes de nature, de fixité, de "monosémie", l'auteur n'est pas un individu circonscrit, défini, susceptible d'être rendu présent comme Un Tel - certes. Mais la polysémie des textes comme espace topologique où se joue Quelque Chose, où jouent quelques relations sans cesse indéterminées (ou surdéterminées), inassignables à tel point d'ancrage [...], tout cela à son tour donne du vertige.¹³⁴

Segalen écrivait lui-même dans *Equipée*:

Je me souviens encore, par habitude de l'irréel, du non-vrai, du lointain ... Mais je continue mes brassées régulières, sans anxiété, sans asphyxie. C'était donc cela, le Réel. Imaginer est bien plus plein d'angoisse que faire.¹³⁵

La définition de l'Être, chez Segalen, repose justement sur la co-existence du visible et de l'invisible, de l'éclosion et de la réserve, de l'éclaircie et de la retenue.

Cette mise en scène enivrante de construction - destruction est l'un des procédés les plus largement utilisés par les poètes modernes. L'intention profonde de cet oxymore est, sans aucun doute, en dehors d'une connaissance autre du monde, l'approche de l'être intime, du moi profond. Dans *Thibet*, à travers ses hauts plateaux, Segalen essaie d'entrevoir la trace de cette lumière qui cherche à tâtons dans les choses et qui pourtant ne se laisse surprendre qu'au point où sa texture s'abîme:

Je veux dire ici: vision soudaine d'un Être de l'autre clan [...]
Tout l'Être aux horizons de naufrage;
Dans la trame du monde vrai si radieuse en ses ravages
Sans jamais s'y laisser intégrer. ¹³⁶

Par cette trace - métaphore de l'horizon, le poète de *Stèles* arrive à marquer la dimension vertigineuse de son expérience qui cherche l'Être au-delà de l'horizon fermé des dogmes et des théologies et à superposer ainsi une vision du monde marquée par la discontinuité, l'impénétrabilité, la viduité, la pluralité; elle est aussi fondée sur le constat fondamental d'un manque ou d'une absence, pour se rappeler ici les propos de Lacan, suivant lequel "l'objet humain se constitue toujours par l'intermédiaire d'une première perte".¹³⁷ La topologie ségalénienne représente cette "métonymie" du désir

bien souvent par les images de puits, de trou, de "principes à l'envers" ("A l'envers", p. 117), de "prisons de sécheresse" ("Libération", p. 121), d' "Empire des joies défendues" ("Prince des joies défendues", p. 126), de "siège vide" et d' "honneur des nuits" ("Éloge et pouvoir de l'absence", p. 127), de "valeur enfouie et [de] secret" dans "[ses] limons insondables" ("Moment", p. 128) et de sa "Cité Violette interdite" ("Cité violette interdite", p. 129):

Cet objet [...] n'est en fait que la présence d'un creux, d'un vide, occupable, nous dit Freud, par n'importe quel objet [...]. Il est introduit de ce fait qu'aucune nourriture ne satisfera jamais la pulsion orale, si ce n'est à contourner l'objet éternellement manquant.¹³⁸

Le désir se définit donc par sa relation à un objet insaisissable: il est toujours "désir d'autre chose"¹³⁹, et l'inconscient latent, mais omniprésent, du poète dans *Stèles*, ne nous empêche pas de suivre Segalen en tant qu'"*homme des lointains*" qui tient autant à son existence de voyageur qu'à son aventure intellectuelle".¹⁴⁰ De ce fait, il conjure tout appauvrissement de la vie et toute standardisation de l'existence - à laquelle devait aboutir le XX^e siècle -, il exècre l'uniformité, tant au point de vue moral qu'esthétique, il est adversaire de tout dogme et de tout idéal de progrès par nivellement que s'est fabriqué à son usage la bourgeoisie libérale du XIX^e siècle. Il n'est avide de rien tant que d'éprouver les différences et les distances qui existent entre les objets du monde visible et sensible, et la faculté, que nous possédons, de les percevoir et de les éprouver:

Car ce sont ces différences et ces distances qui fondent les formes innombrables des relations, et permettent, par cela même, la vie de l'esprit. De même que ce sont les blancs, le vide entre les mots, qui permettent à la phrase écrite de s'organiser et de prendre sens, de même encore le silence fonde la parole et l'éloignement des deux réalités provoque l'éclair de l'image poétique. La distance s'avère donc condition essentielle de tout rapprochement.¹⁴¹

Les poèmes abordant le thème de l'amour, les "Stèles orientées", dessinent bien le projet de Segalen de préserver la "diversité" à travers la relation amoureuse et, plus particulièrement, à travers la femme aimée. Nous lisons dans les "Cinq Relations":

[...] Elle, qui retentit plus que tout ami en moi; que j'appelle soeur aînée délicieuse; que je sens comme Princesse, - ô mère de tous les élans de mon âme,

Je lui dois par nature et destinée la stricte relation de distance,
d'extrême et de diversité. (p. 73)

Projetant d'écrire un chapitre sur l'exotisme des sexes, Segalen montre que la femme, par rapport à l'homme, est le Divers par excellence. Il précise dans *Notes sur l'exotisme*:

Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, - mourir peut-être avec beauté [...]. Remède à la Dégradation du taux d'exotisme: exalter les valeurs exotiques partielles qui demeurent. La femme (condamnation absolue du féminisme, sorte de monstrueuse inversion sociale). 142

C'est bien le message de la stèle "Supplique", où la jeune fille est appelée à garder en elle ce qu'elle a de plus secret et de plus étranger:

[...] Mais ton âme, lourde dix fois aux yeux du Sage,
Cache bien ton âme au fond d'elle, déconcertante,
Belle jeune fille, tais-toi. (p. 80)

En dehors des poèmes "Pour lui complaire", "Mon amante a les vertus de l'eau" et "Visage dans les yeux", où Segalen montre clairement son aversion envers la femme épanouie, la maîtresse ou l'amante, les autres stèles amoureuses font l'éloge du second type féminin: la jeune fille. C'est elle qui incarne l'"extrême" et la "diversité". Les poèmes "Pierre musicale", "Soeur équivoque", "Stèle provisoire" et "Eloge de la jeune fille" saluent en celle-ci sa vertu d'indéterminé, de secret et de mystère. La confrontation de deux types féminins est admirablement relevée dans la deuxième partie de "Soeur équivoque":

Soeur équivoque, et de quel sang inconnu! - Maintenant, sois satisfaite:
ni soeur ni amie ni maîtresse ni aimée, chère indécise d'autrefois,

Te voici désormais fixée, dénommée, par coutume et rite et sort, (ayant
perdu le nom de ta jeunesse,)

Sois satisfaite: te voici mariée. Tu es emplie de joie permise,
Tu es femme. (p. 81)

Des expressions exquises, qui montrent le goût profond et très personnel de Segalen, - tendresse, sensualité, ardeur et discrétion - se

rencontrent dans tous les poèmes de cette direction. Segalen écrivait à ce propos à son ami Manceron, dans une lettre qui exprime la nostalgie du poète pour la vie sensuelle qu'il avait à Tahiti:

Il est grand temps que je l'affirme, avant la maturité: la jeune fille, la vierge, est pour moi la véritable amoureuse, - et si peu complice ou bien si habilement et exquisement hypocrite! A trente-trois ans, cela peut encore se dire, surtout après vingt ans de goûts ininterrompus; si, dans vingt ans, je le déclare encore, mes amis au moins sauront que ceci ne dénonce pas de la sénilité, mais ma plus franche attitude amoureuse. Ceci encore mon *Essai sur l'exotisme* le dira: la jeune fille est distante de nous à l'extrême, donc précieuse incomparablement à tous les fervents du divers.¹⁴³

Le poète veut donc illuminer le réseau invisible qui double le monde réel, même s'il n'arrive jamais à l'atteindre, "car la littérature est destinée à mettre 'ailleurs' présence comme absence".¹⁴⁴

CHAPITRE V

“L'être reste fièrement inconnu” ou “imaginer est bien plus plein d'angoisse que faire” 145

Ces mêmes tendances montent des “épaisseurs confuses, [du] labyrinthe”¹⁴⁶, avec la même ardeur, dans les “Stèles face au nord” dont le sujet central est l'amitié: “Les amitiés occupent une place énorme dans sa vie, aussi importantes que l'amour”, écrit Gilles Manceron, le fils d'Henry Manceron, un de ses meilleurs amis.¹⁴⁷ Segalen ne pourrait donc pas éviter une partie consacrée entièrement à ce sentiment, du fait qu'en Chine l'amitié joue un rôle très important dans les relations sociales: “L'amitié est un sentiment fort délicat en Chine; il s'exprime en poème aussi aisément que l'amour” écrit Segalen à Debussy, le 30 janvier 1912¹⁴⁸:

Je n'ai point de bandeaux ni perles, et pas d'exploits à accomplir.
Pour régler ma vie singulière, je me contemple seul en mon
ami quotidien.

Son visage, - mieux qu'argent ou récits antiques, - m'apprend ma vertu
d'aujourd'hui. (“Miroirs”, p. 61)

Ce que l'on remarque tout de suite, en lisant les stèles en question, c'est de nouveau l'emploi fréquent de la métaphore, de l'allégorie. Empreinte, jade, miroirs, perles, porcelaine, rayons, vampire sont des signes qui nous permettent de passer aisément du sens propre au sens figuré. Mais la plupart de ces poèmes, en formulant surtout l'éloge de l'amitié - malgré les thèmes de plainte, de trahison, de mécompte et de désaccord - révèlent bien les moments et les mouvements d'une âme angoissée qui ne cesse de changer, de se fuir, de se méconnaître et de se reconnaître autre:

Tu ne réponds pas. Tu observes. Qu'ai-je déjà commis d'inopportun?
Sommes-nous bien réunis: est-ce bien toi, le plus cher?

Nos yeux se sont manqués. Nos gestes n'ont plus de symétrie. Nous
nous épions à la dérobée comme des inconnus ou des chiens
qui vont mordre.

Quelque chose nous sépare. Notre vieille amitié se tient entre nous
comme un mort étranglé par nous [...].

Ha! Hardiment retuons - la! Et pour les heures naissantes, prudemment composons une vivace et nouvelle amitié.

Le voulez-vous, ô mon nouvel ami, frère de mon âme future? ("Des lointains", pp. 63-64)

La vision du monde littéraire, aux yeux de Segalen, doit donc être cherchée au moyen de l'apparence, certes, mais également au-delà d'elle. Médecin, poète, archéologue, romancier et voyageur, Segalen a su mêler avec succès l'exploration du lointain à la quête intérieure. Nous pouvons suivre l'écoute psychanalytique du texte, à travers l'allégorie ou la métaphore qui, tout en parlant du corps du texte, nous fait en même temps comprendre les articulations entre l'espace et le temps dans la vie psychique du créateur:

Le monde réel, comme le monde imaginaire, cache dans son épaisseur des sens multiples et, à mesure que la perspective critique s'enrichit, ces sens se déplacent. Reste constant, toutefois, le mouvement de l'esprit qui se méfie de l'évidence, récuse l'explicite et cherche les structures sous les accidents.¹⁴⁹

Les poèmes traitant du thème de l'amitié décrivent bien le danger qui la menace: celui de la fadeur et celui du vide; et la question que se pose sans cesse Segalen est de savoir s'il l'on pourra jamais concilier en soi-même ces deux faces du Paradoxal relevant, toutes deux, d'une unité personnelle plus haute, jusqu'à présent non manifestée. Si l'on tente une réponse à travers les poèmes de l'amitié, on dira que ce vide n'est pas un néant, mais une vacuité, un espace où se confrontent des choses réelles et des choses imaginaires, refusant de donner aussi bien dans le réalisme trivial que dans l'idéalisme éthéré, mais acceptant le mouvement, l'ombre, la lumière et l'amour. Suivons ce qu'en dit un grand poète de notre temps, Lorand Gaspar:

Il faut repartir à zéro. Apprendre à épeler une chaise, une fenêtre, un arbre, un bruit. Ces choses sont là. C'est déjà un espace où l'on peut se tenir, aller, questionner. Retrouver ses mains, la lueur d'un mouvement, de quelques mots. Aimer encore.¹⁵⁰

Segalen y fait écho:

A celui-là qui parvient jusqu'ici malgré les détours et les faux pas; au compagnon qui me livre ses yeux, - que livrer en échange de ce compagnonnage?

Non pas mon dévouement [...]. Non pas ma tendresse et de faibles émois [...]. Non pas enfin l'ardeur d'une mort filiale [...]

A celui qui me dévisage et m'observe amicalement [...], Je propose ma vie singulière: seule ma vie est à moi. — Qu'il vienne plus avant. Qu'il écoute plus profondément:

Là même où ni père ni amante ni le Prince lui-même ne pourront accéder jamais. ("A celui-là", pp. 65-66)

Et Gaspar d'y répliquer:

Que l'acte vivant de la rencontre, de la composition musicale qu'est une amitié ait pu avoir lieu, ait pu se construire à partir des éléments surgis au hasard, que de telles "fondations", de tels partages soient possibles, n'est-ce pas déjà beaucoup pour vivre?¹⁵¹

Ce souci de *l'autre* inspire tout poème se situant aussi bien à son horizon qu'à son origine; c'est tout autant le *dernier* mot que le *premier*. Dans *René Leys* - "sorte de drame baroque mettant en scène le choc et la différence des cultures"¹⁵² - le problème est autrement posé. Ce merveilleux récit, où auteur comme lecteur se demandent s'ils affabulent ou s'ils disent la vérité, exprime mieux "les leurres de la connaissance ethnographique, positiviste, les affres de la volonté de savoir" qu' "une quête initiatique".¹⁵³ Cette hésitation est le sujet même du livre, qui dénonce ainsi les conventions romanesques, et le marché que passent habituellement l'auteur et le lecteur, le premier ne faisant "aucun effort pour créer une illusion - pour montrer que le Réel est réel -" et le second croyant à l'histoire que lui raconte le premier, c'est-à-dire considérant le Réel comme "une possibilité imaginée par le héros, pour assumer par la suite la forme d'une aventure qui n'existe que dans l'écriture [...]".¹⁵⁴

Ce même doute sur lequel repose tout l'équilibre de l'esprit, donne leur dureté fragile aux *Stèles*, bornes de l'immuable et quête de l'identité, de la clé qui permettrait d'atteindre le "Milieu, qui est moi". ("Perdre le midi quotidien", p.116). La prose concise et mesurée des poèmes est envahie par le double sentiment de liberté d'expression et de préservation du mystère, de l'inconnu et du désordre de la vie inconsciente; elle est aussi marquée par la même "impatience de vivre":

Ainsi valorisée par le perçu, le senti et le descriptif d'un côté, et l'imaginaire, le fictif et le mythique de l'autre, l'expérience de

vie et d'écriture [de Segalen] est commandée par un élément commun: l'impatience de vivre.¹⁵⁵

Aussi l'imagination itinérante se trouve-t-elle enrichie par la signification d'une autre thématique formelle de la stèle: sa verticalité. Elle est "haut dressée", s'incrétant "dans le ciel de Chine", forçant "à l'arrêt debout" (Préf. à *Stèles*, p. 21) et faisant ainsi avancer progressivement l'esprit vers l'unité entre le *dehors* et le *dedans*:

Ce mouvement vertical - qui équivaut à une véritable révolution de sens et d'esprit - traverse presque tous les poèmes qui, tant par leur rythme que par leur contenu, convergent vers ce même point expressif. Le lecteur a sans cesse l'impression que l'homme traverse le vertige, le vide qui se creuse sous lui et qui l'aspire immédiatement.¹⁵⁶

Le mouvement vertical est une réaction contre la terre pesante et l'éternel recommencement du mouvement cyclique. L' "homme élastique, las de sa pesanteur"¹⁵⁷ écrit Bachelard, arrive à briser le cercle contraignant de la terre et à atteindre le sens de la liberté: "L'imagination dynamique s'impose à l'imagination matérielle : jette-toi en haut, libre comme l'air, tu deviendras matière de liberté".¹⁵⁸

Ainsi érigée sur l'horizontalité et l'immensité de la plaine chinoise, la stèle affirme par là une capacité propre de *monter* et de *montrer*, et une volonté de *dire*. Elle révèle aussi la recherche stable et continue de Segalen d'obtenir l'éternité non pas de ses oeuvres,¹⁵⁹ mais celle de ses images, produit de son imagination et de sa spiritualité:

La vie spirituelle est caractérisée par son opération dominante: elle veut grandir, elle veut s'élever. Elle cherche instinctivement la hauteur [...], les images poétiques sont des opérations de l'esprit humain dans la mesure où elles nous allègent, où elles nous soulèvent, où elles nous élèvent. Elles n'ont qu'un axe de référence: l'axe vertical.¹⁶⁰

Segalen est trop épris des formes de la terre pour les imiter; et cette confrontation entre la Terre et le Ciel, le Réel et l'Imaginaire, l'Action et la Parole nous révèle que "le poète est créateur et non imitateur du beau, que son rôle n'est pas passif, puisqu'il doit [...] préserver le côté *imaginaire* des objets défigurés par l'habitude et l'usage et en faire surgir le *merveilleux*".¹⁶¹

Toute autre donnée qui se rapproche du "tropisme de verticalité"¹⁶² - comme c'est le cas de la flèche, de l'oiseau, du cheval cabré, de la lance

et de la montagne - ne se sépare pourtant pas du refus de la hauteur, de la fuite de l'objet du désir. La modalité opératoire de cette interdiction de "montée et [d'] éclat"¹⁶³ est la préposition *sans*, dont la première stèle "Sans marque de règne" est gouvernée:

Je consacre ma joie et ma piété à dénoncer des règnes sans années,
des dynasties sans avènements, des noms sans personnes, des
personnes sans noms [...]. (pp. 29-30)

Le rêve ségalénien se donne ainsi "comme référence à un ailleurs de la conscience comme mise en cause ou mise en scène d'une autre région et d'un autre régime d'existence des résidus de l'expérience [...]. Il constitue un discours décentré, perturbé dans son fonctionnement, dont les signes se montent en réseau selon une syntagmatique que ne contrôlent pas les règles de la parole logique, univoque, monosémiques".¹⁶⁴

Aussi une surabondance de phrases négatives vient-elle souligner "une coalescence heureuse entre une pente d'imagination et un choix d'écriture"¹⁶⁵; nous citons à titre d'exemple, dans le même poème:

Attentif à ce qui n'a pas été dit; soumis par ce qui n'est point
promulgué; prosterné vers ce qui ne fut pas encore,

Je consacre ma joie et ma vie et ma piété à dénoncer des règnes
sans années, des dynasties sans avènements, des noms sans
personnes, des personnes sans noms, [...]. (pp. 29-30)

Tous ces procédés structuraux permettent au poète - et à nous par la suite - de passer du Réel à l'Imaginaire, procurent les moyens de percevoir l'indicible, l'invisible, l'inouï, tout en indiquant l'inquiétude personnelle de la faille, de la chute. Ils viennent, dans presque tous les poèmes, nier ou renverser un premier sens exposé dans leur premier mouvement, et suggérer l'*arrière-monde* dont ils sont nés et qu'ils tendent à rejoindre. En d'autres termes, en partant d'un élan ascensionnel propre à désigner le règne du sensible, la stèle s'érige pour marquer *le règne spirituel des choses*, le dépassement du sensible. *Stèles* est un effort pour réaliser, grâce à l'imagination, une harmonie entre le poète et le monde étranger au poète:

Tout ce que le Souverain - Ciel englobe et que l'homme ne réalise
pas. (*Ibid*, p. 30)

La stèle s'érige aussi pour révéler une hauteur qui est en même temps profondeur. Par ce déplacement de l'Empire de Chine à l'Empire de soi-

même, médiatrice entre le ciel et la terre, entre l'admirable fiction de l'Empereur et la fiction poétique elle-même, la stèle prend la forme d'une véritable obsession de l'identité:

Je franchis les Marches de l'Empire: je touche aux confins, aux passes; je roule chez les tributaires inconnus.
("Char emporté", p. 132)

La "Cité Violette interdite" que Segalen rencontre au terme du chemin intérieur, est "centrale, souterraine et supérieure, pleine de palais, de lotus, d'eaux mortes, d'eunuques et de porcelaines" ("Cité violette interdite", p. 129); les images qui en ressortent sont, dans la plupart des cas - on l'a déjà dit - sombres, inquiétantes, pleines de panique: "C'est l'intériorité abyssale du sujet, avec ses entrailles possédées par l'angoisse de la chute"¹⁶⁶; et tous les phénomènes de l'horizon, toute la structure du champ visuel, avec leurs proches et leurs lointains, sont indispensables pour que l'homme se mette "face à face avec la profondeur" ("Les Trois Hymnes primitifs", p. 32). Rien de commun donc avec la délectation introspective de la plupart des symbolistes.

La vertu d'alternance que Segalen a érigée comme une loi à la fois éthique et esthétique de sa vie lui commande de faire aboutir la *Chine intérieure* à un resserrement et une verticalité incontrôlables. Aussi l'inversion de hauteur aboutit-elle à mettre en évidence "la fonction libidinale de la forme - stèle: recevoir l'élan primaire de la pulsion, accueillir les mouvements les plus fugitifs d'un moi qui ne cesse de changer, de se fuir, et de se méconnaître, ou de se reconnaître autre, pour les lier dans la solidité et le cadrage de son plan".¹⁶⁷ Nous lisons dans "Visage dans les yeux":

Inabreuvé, toujours penché, j'ai vu, oh! soudain, un visage: monstrueux
comme chien de Fô au mufle rond aux yeux de boules.

Inabreuvé, je m'en suis allé; sans colère ni rancune, mais anxieux
de savoir d'où vient la fausse image et le mensonge:

De ses yeux? - Des miens? (p. 75)

Même dans les "Stèles face au Nord", où l'être ségalénien s'adresse à l'ami comme à un autre lui-même - ce qui pourrait apaiser le trouble -, le poète apparaît équivoque:

Hélas! oh hélas! Les contours ne s'enferment plus; les coins se
heurtent et les creux tintent le vide: est-ce là le dépositaire
choisi? A-t-il perdu la forme de mon âme?

Plutôt, est-ce mon âme dont la forme a gauchi? ("Empreinte", p. 60)

Ce même glissement de la ressemblance à l'altérité va donner la mesure du champ intérieur dans les "Stèles du Milieu":

Voici donc: - mais cela n'est plus mon passé à moi! Avais-je oublié cela? Regardons mieux, fixement, au fond, tout au fond du noyau magique:

Je vois: - je vois un homme épouvanté qui me ressemble et qui me fuit. ("Joyau mémorial", p. 118)

Le poème en question baigne dans cette étrangeté du moi, qui arrive même à se confronter avec l'"Empire d'ombres" qu'est sa propre intériorité. Segalen essaie de se regarder lui-même à travers sa propre vie et sa propre mythologie qui est étonnamment proliférante: dans l'histoire et dans la légende, dans l'amour et l'amitié, dans la mémoire et les rêves, hors de lui et en lui, il projette et retrouve sa propre image. Pourtant aussi obscures que soient ces sollicitations inconscientes, le poète ne cherche pas à les élucider d'entrée; il laisse "monter ces propositions qui viennent de tout son être", convaincu qu'elles "en savent plus que lui sur son vouloir propre".¹⁶⁸ Or, le *je* de Segalen n'est pas *un autre*, comme le *je* de Rimbaud qui "est tout animé par un mouvement de conquête [qui] se dirige vers une liberté sans bornes, [qui] passe à la troisième personne et [...] vit ce passage comme une délivrance, comme un avènement à *la poésie objective*".¹⁶⁹ La leçon d'*Orphée-roi* reste sur le plan du sensible: "Il [Rimbaud] n'était au fond qu'un professeur de sensations raffinées".¹⁷⁰

Avec *Stèles*, nous avons donc une poésie subjective qui refuse de subir son rêve: elle veut le diriger. Ainsi le sujet, malgré le déchirement de sa vertigineuse identité, arrive à recréer les signes d'un centre, d'une origine ou d'un recueillement, d'un "Empire sacré [...] situé hors de l'Histoire"¹⁷¹ et hors de toute appréhension sensible. Avec *Stèles*, nous sommes loin de la joie purement sensuelle qui éclatait dans les premiers écrits de Segalen, car ici la richesse du Divers n'est pas le but, mais le moyen d'atteindre un état où les sensations ne jouent aucun rôle, car "l'immuable n'habite pas vos murs, mais en vous, hommes lents, hommes continuels" ("Aux Dix mille années", pp. 43-44).

L'erreur des Occidentaux, c'est d'accorder une grande valeur au temps et à l'événement. Mais se sentir lié à l'historicité universelle ne conduit qu'à l'échec et au désespoir, parce que celle-là n'est qu'une force fugitive qui s'attaque à des éléments illusoires:

Vous! fils de Han, dont la sagesse atteint dix mille années et dix mille dix milliers d'années, gardez-vous de cette méprise.

Rien d'immobile n'échappe aux dents affamées des âges [...]. Si le temps ne s'attaque à l'oeuvre, c'est l'ouvrier qu'il mord [...]. ("Aux Dix mille années", pp. 43-44)

Il faut donc dire que ce poème est loin d'être un éloge de la temporalité occidentale:

L'erreur des Barbares occidentaux est de vouloir conférer l'éternité aux monuments qu'ils érigent, alors que rien de matériel ne peut échapper au temps. Ce n'est pas seulement une erreur, c'est un sacrilège, car on se détruit spirituellement en accordant au monde des choses l'attention qu'on doit porter avant tout à celui de l'esprit.¹⁷²

En dénonçant, dans cette stèle, la prétendue réalité ontologique de l'Histoire, Segalen rejoint au contraire un des aspects les plus frappants de la pensée orientale, selon laquelle c'est une erreur capitale d'éterniser ce qui par nature est soumis à l'action destructrice de temps. Chaque stèle et surtout les "Stèles du milieu" est un perpétuel voyage intérieur à la recherche de l'identité profonde non seulement du vainqueur, mais aussi du vaincu. Or, cette dernière orientation précise justement que "ce milieu ne s'atteint qu'au prix d'une perte des points cardinaux, d'un égarement physique et mental, en somme d'une désorientation".¹⁷³

Il convient ici de comparer l'oeuvre de Segalen à celle de Claudel et de Saint-John Perse: tous les trois ont en commun l'expérience de la Chine et du monde, et ont ramené dans leur univers spirituel les puissances du sensible et les grandes forces cosmiques, sans lesquelles la poésie finit par déboucher sur "le silence sans fond où nous parlent ceux qui aiment".¹⁷⁴ Certains poèmes de *Stèles* nous laissent clairement entendre que les réalités spirituelles se découvrent seulement dans le silence, l'absence et la nuit:

Le véritable Nom n'est pas celui qui dore les portiques, illustre les actes; ni que le peuple mâche de dépit;

Le véritable Nom n'est point lu dans le Palais même, ni aux jardins ni aux grottes, mais demeure caché par les eaux sous la voûte de l'aqueduc où je m'abreuve.

Seulement dans la très grande sécheresse, quand l'hiver crépite sans

flux, quand les sources, basses à l'extrême, s'encoquillent dans leurs glaces,

Quand le vide est au coeur du souterrain et dans le souterrain du coeur, - où le sang même ne roule plus, - sous la voûte alors accessible se peut recueillir le Nom.

Mais fondent les eaux dures, déborde la vie, vienne le torrent dévastateur plutôt que la Connaissance! ("Nom caché", p. 134)

La poésie de Segalen s'inscrit donc dans la tradition de ceux qui ont fait au XIXe siècle de la poésie française un moyen de connaissance: connaissance de soi, mais aussi tentative continue d'accès - même par éclairs - aux suprêmes vérités, évitant toutefois l'idéalisme subjectif de certains symbolistes. Bien loin de rejeter la tentation de l'inconnaissable, les *Stèles* fournissent les moyens d'explorer le mystère de l'Être, et la vie spirituelle de Segalen tient dans cette marche sans espoir, dans cette quête vers le domaine interdit de la transcendance. *Odes*, un autre recueil poétique de Segalen, démontre mieux ce qui fait l'essentiel de son écriture: partir du réel pour atteindre le monde de l'ineffable. Tous les procédés employés pour suggérer l'arrière-monde, l'allégorie, l'ellipse et l'allusion, visent à arracher, par un jeu complexe de sons, d'échos, de nombres, de reflets et d'images, une empreinte au texte suprême, "de faire jaillir de l'absence, du silence et de l'ombre un signe de l'Être, cet éternel absent":¹⁷⁵

Les mots cherchent un mot qui donnera sens à leur marche, fixera leur mobilité. Le poème s'illumine pour et devant ce mot ultime. C'est une visée en direction de cette parole non-dite et peut-être indicible.¹⁷⁶

C'est par cette attitude mystique et par cette recherche prométhéenne de l'Absolu que Segalen se distingue de Saint-John Perse pour qui le monde et l'esprit sont détachés de toute préoccupation métaphysique. Mais il s'écarte en même temps du Dieu personnel, défini, dogmatisé de Claudel, à qui il reproche de réduire la transcendance à une caricature trop humaine:

Au fond, le voyage de l'ethnographe ressemble fort à un art de la fugue, avec son sujet, son contre-sujet, ses aller et retour, ses reprises modulées, son strette et son écriture en canon[...]; c'est au crépuscule des autres que l'ethnographe prend son envol. Au crépuscule, c'est-à-dire entre chien et loup, trop proche encore pour y voir clair dans l'histoire du présent, suffisamment

éloigné pourtant pour ne plus apercevoir le présent de l'histoire. Son cri qu'il voudrait de ralliement, n'est la plupart du temps qu'un cri d'alarme puis d'adieu auquel, bientôt, répondra le silence. Il vient quand tout déjà a ce goût de cendre qui réveille les nostalgies.¹⁷⁷

Pour conclure, il faut dire aussi que Segalen sent souvent cette incompatibilité radicale entre la conscience mystique - au vrai sens du mot - et la conscience artiste, et jamais il n'a été plus près de la ferveur libératrice que lorsqu'il écrivait:

Quand le vide est au coeur du souterrain et dans le souterrain du coeur, - où le sang même ne roule plus, - sous la voûte alors accessible se peut recueillir le Nom. ("Nom caché", p. 134)

Mais Segalen n'est jamais arrivé à tuer la soif, à laisser pénétrer dans son coeur la nuit obscure et la profonde humilité qui seules assurent la récompense du salut.

Les *Stètes*, quant à elles, tentant de fixer un sens et s'appuyant sur l'exaltation des pouvoirs du *je*, s'érigent contre le vertige du gouffre, qui tout à la fois happe et repousse. Mais le sens se dérobe à tout effort de maîtrise et s'égare dans les poèmes, visant tantôt la hauteur interdite tantôt la profondeur dangereuse, car "toute la tâche de l'art est d'inexprimer l'exprimable".¹⁷⁸ C'est ce que Rilke évoque de la sorte:

Nous sommes les abeilles de l'Invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche, l'or de l'Invisible.¹⁷⁹

Et M. Blanchot d'y faire écho, quand il parle d' "un espace qui au-dehors serait déjà intimité spirituelle, une unité qui, en nous, serait la réalité du dehors, telle que nous y serions en nous au-dehors, dans l'intimité et l'ampleur intime de ce dehors".¹⁸⁰

En guise de conclusion:

vers le règne spirituel des choses

Qu'on ne cherche donc pas dans l'oeuvre de Segalen, et dans *Stèles* particulièrement, un plaisir documentaire ou des intrigues sur fond oriental. C'est sa *Chine* qu'il peint et qui fait l'espace et le temps de son théâtre intérieur. Fasciné par ce *paradis mythique*, par l'image du Fils du Ciel, Segalen s'en inspire pour trouver la forme de ses poèmes, aussi bien que les moyens de s'explorer lui-même. Invité à un perpétuel voyage intérieur par cette Chine imaginaire, le poète suit, quoiqu'il en soit, la règle du jeu. Autant que possible, il évite les fausses notes, les anachronismes trop flagrants, sans s'astreindre toutefois à un respect exagéré des usages, qui aurait conduit directement au pastiche:

Il a fallu cinquante ans et bien des efforts pour que l'on commence à s'apercevoir en France du miracle Segalen. Pour s'être cherché lui-même à travers la Chine, cet inconnu qui se fait imprimer à Pékin à quatre-vingt-un exemplaires, ouvre les Royaumes défunts à la poésie française et, par là-même, à notre esprit, une dimension de l'esprit universel à peine soupçonnée en 1912. En même temps, il ne dresse jamais mieux sa figure personnelle qu'en pénétrant dans ces espaces: un vivant, pour qui la Connaissance ne tarit pas la vie.¹⁸¹

Stèles, poème et récit bouleversés dans leurs lois, porte les marques les plus grandes des questions que Segalen se pose: l'exotisme n'est plus qu'un moyen et non pas une fin; l'effort est systématique pour transposer dans l'Imaginaire les éléments concrets du Réel; le déguisement chinois - cette immensité d'espace et d'histoire - devient une sorte de *positif mythique et spirituel*, qui facilite la révélation de l'inconscient, la connaissance du moi et du monde:

En définitive, écrit Pierre-Jean Jouve, la Chine a été pour lui la projection de sa vie psychique, de ses fantômes, de son ardeur érotique, avec l'appel profond, très profond, d'une réalité spirituel [...]. Cette poésie est poésie du mythe, car tout y est transporté dans un au-delà encore visible, mais voué à la signification.¹⁸²

Peut-être est-ce là un effet habituel de l'exotisme que, par une sorte de choc en retour, donner la parole à l'autre, sonder l'âme de l'autre aboutisse à une conscience plus aiguë de soi:

L'intensification de l'Individuel, l'affirmation du moi conscient est au prix d'un glissement hors de soi; [...] pour goûter toute la saveur de l'Autre, il faut consentir à s'en imbiber [...]. Épouser l'altérité pour mieux s'en extraire; sortir de soi pour mieux se retrouver. Ce mouvement d'échanges et de choc des contraires autour desquels se construisent l'être et l'univers ou plutôt le Divers, ces "beaux et bons efforts musculaires" où s'affirment le moi et le monde allaient s'incarner à un degré suprême dans l'Empire du Milieu. S'épanouir par Lui en Lui.¹⁸³

En effet, la grande découverte que le *détour chinois* apporte à Segalen, c'est que "le chiffre de son être personnel se confond avec celui du monde qu'il contemple [...]. Le moi n'est pas [...] le terme du chemin mystérieux qui va vers l'intérieur. Au-delà existe une autre réalité qui est le milieu du Milieu, le règne de l'invisible et de l'ineffable, l'unité qui domine le multiple".¹⁸⁴ Le "transfert de l'Empire de Chine à l'Empire de soi-même" devient par conséquent le moyen de rejoindre la voie royale suivie par tous les poètes soucieux, comme Rimbaud, "d'inspecter l'invisible et d'entendre l'inouï":

[...] Segalen s'abstrait de son entourage immédiat et cherche refuge dans l'ironie, la spiritualité, la contemplation esthétique, la nostalgie d'une époque disparue ou d'une contrée lointaine. Nous le verrons s'écarter de ce qui lui est proche, comme s'il craignait de se laisser contaminer. Nous verrons que dès qu'il se sent chez lui quelque part, il est tenté de s'éloigner [...].¹⁸⁵

Aussi sa poésie est-elle le contraire du renoncement et sa parole devient-elle un pont entre nature et surnature. Segalen démontre aussi que, par le poème, la poésie se moque de la logique et se joue des contradictions. Même quand il condamne la folle ambition d'épeler dans l'ombre le *Nom caché*, il ne renonce pas à la nourrir; c'est elle qui illumine le plus secret de sa poésie et c'est cette nostalgie de bonheur qu'il tente d'exprimer par la parole poétique. Car il ne se fait guère d'illusion. L'Entropie est une menace permanente au bonheur, et "la beauté qu'il recherche est sans doute une beauté condamnée, mais toute sa vie spirituelle est fondée sur la conviction que seul un retour à la primordiale unité pourrait guérir sa détresse, et que la tâche la plus noble de l'homme est de dépasser l'homme".¹⁸⁶

La seule allusion un peu plus directe à ce trouble intérieur, nous la trouvons dans un texte du 18 octobre 1911, à T'ien-tsin:

Ceci a pesé sur ma jeunesse, mon adolescence, mon éveil ... l'Entropie: c'est la somme de toutes les forces internes, non différenciées, toutes les forces statiques. Je me représente l'Entropie comme un plus terrible monstre que le Néant. L'Entropie est tiède. L'Entropie est pâteuse. Une pâte tiède.¹⁸⁷

C'est cette zone d'ombre, cette hantise de la confusion, cette terreur de l'indifférencié que Segalen tente de chasser ou plutôt de fuir dans la quête du Divers et de l'unité. A la veille même de sa mort, il écrit:

C'est à cette heure où j'allais atteindre la Possession du moi lucide et aimant, qu'il me faut constater les plus fréquentes dérobées de cette bête qui m'avait toujours mené, parfois emporté ... ¹⁸⁸

Il faut ici se rappeler ce qu'il écrit dans son *Essai sur l'Exotisme*, quand il veut dévoiler son désir fondamental: être confronté à l'impénétrable:

L'Exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on atteindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une *incompréhensibilité éternelle*.¹⁸⁹

Avec *Stèles*, Segalen "homme étrange et secret [...], plein de contraintes, d'une discrétion évasive et élégante, orgueilleux avec l'effacement des hommes de l'Ouest, mêlant angoisse et nostalgie"¹⁹⁰, arrive à exprimer son monde intérieur, sans l'étaler, ni le galvauder, fixe l'illumination d'un moment et révèle la clef de son esthétique, qui exige le mystère de la distance, de "l'en dehors" pour renforcer l'intégrité du moi. Ce combat est admirablement décrit dans une parabole d'*Équipée* qui donne "le meilleur symbole de l'interdépendance entre le réel et l'imaginaire"¹⁹¹:

Deux bêtes opposées, museau à museau, mais se disputant une pièce de monnaie d'un règne illisible. La bête de gauche est un dragon frémissant, non pas contourné en spires chinoises décadentes, mais vibrant dans ses ailes courtes et toutes ses écailles jusqu'aux griffes: c'est l'Imaginaire dans son style discret. - La bête de droite est un long tigre souple et cambré, musclé et tendu, bien membré dans sa sexualité puissante: le Réel, toujours sûr de lui [...]. Maintenant, chacun peut choisir

et retomber dans sa bête familière, soit le monstre, soit le quadrupède sexué. L' Etre est absent de ceci, et toute la sentimentalité humaine [...]. L'objet que ces deux bêtes se disputent, - l'être en un mot - reste fièrement inconnu.¹⁹²

Elisabeth Démiroglou
Université de Thessalonique

NOTES

1. Victor Segalen, *Stèles*, Gallimard, 1973, p. 14. (*Poésie*). La préface est de Pierre-Jean Remy. Les références dans le texte renvoient à la pagination de cette édition.

2. V. Segalen, *Oeuvres complètes*, t.II, *Équipée - Voyage au Pays du Réel*, R. Laffont, 1995, p. 318. (*Bouquins*).

3. Voir Mircéa Eliade, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Gallimard, 1986.

4. Henry Bouillier, "Le détour de la Chine", *Regard, Espace, Signes. Victor Segalen*, L'Asiathèque, 1979, p. 105. (Actes du colloque organisé par Eliane Formentelli, Musée Guimet à Paris, 2-3 nov. 1978).

5. V. Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers* (précédé de *Segalen et l'exotisme* par Gilles Manceron), Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 14; et G. Manceron précise aussitôt après la citation des propos de Segalen: "C'est la recherche de l'univers le plus antipodique possible qui a poussé Segalen vers la langue et la littérature chinoise".

6. V. Segalen, Lettre au docteur et à Mme Hébert, 1911, citée par H. Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, 1961, p. 177. (Thèse pour le doctorat ès-Lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris).

7. Cité par H. Bouillier qui commente dans la suite: "C'est dire que par la force des choses, les oeuvres chinoises de Segalen exprimeront comme l'avaient fait *Les Immémoriaux* l'esprit d'une civilisation agonisante et vouée à une disparition totale" (*Victor Segalen*, p. 177).

8. V. Segalen, *Oeuvres complètes*, t.II, *Chine, la grande statuaire*, p. 750.

9. Cité par H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 189.

10. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, p. 167.

11. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1973, p. 126. (*Idées*).

12. Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1971, p.145. (*Les Sentiers de la création*).

13. Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1970, p.61.

14. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 442.

15. Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Corti, 1981, p. 118.

16. Lorand Gaspar, "Notes en marges", *Publications de l'Université de Pau*, Centre de Recherche sur la poésie contemporaine, 1993, pp. 57-58. (Le texte est publié dans le *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*).

17. L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, Le Livre de poche, 1966, p. 155.

18. Paul Ricoeur, *De l'Interprétation*, Le Seuil, 1965, p. 372.

19. *Id.*, *Le Volontaire et l'Involontaire*, Aubier, 1949, p. 138.

20. *Id.*, *De l'Interprétation*, p. 138.

21. Gabriel Germain, *Victor Segalen. Le voyageur des deux routes*, Limoges, Rougerie, 1982, p. 29. Voir aussi *id.*, "Victor Segalen poète de la Chine primordiale", *Cahiers du Sud*, 368, 49^e année, oct.-nov. 1962, pp. 21-38.

22. H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 321.

23. *Id.*, *art. cit.*, p. 112.

24. Elisabeth Démiroglou, "Des vertus spécifiques entre le réel et l'imaginaire:

le cas de Victor Segalen”, *Francofonia*, (Studi e ricerche sulle litterature di lingua francese), 28, année VI, Florence, Ed. Olschki, 1995, p. 117.

25. V. Segalen, *Équipée*, p. 301.

26. *Ibid.*, p. 302.

27. A ce sujet, voir Joël Shapiro, “La Poétique chinoise et le butin de Segalen”, *Europe*, (sur *Victor Segalen*), 696, 64^e année, avril 1987, pp. 27-31.

28. V. Segalen, *Oeuvres complètes*, t. II, *Stèles*, Annexe I, p. 125. Cette stèle, précise H. Bouillier à la même page, “est née d’un passage de la préface écrite par le P. Couvreur pour sa traduction du *Che King* et concernant les règles de la stylistique chinoise. Il reste deux versions de cette stèle demeurée longtemps inédite. La première seule est datée du 7 septembre 1911”.

29. *Id.*, Lettre à H. Manceron, 23 sept. 1911, citée par H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 204.

30. *Id.*, *Équipée*, p. 301.

31. Gabriel Bounoure, “Segalen et la géographie des extrêmes”, *Cahiers du Sud*, 368, 49^e année, oct.-nov., 1962, p. 8.

32. H. Bouillier, écrit dans son introduction au *Double Rimbaud*: “Partant d’une anecdote concernant l’Empereur Ts’ in Che-houang dont il avait repéré l’emplacement funéraire, qui une fois fouillé devint soixante ans plus tard la plus importante découverte archéologique du siècle, Segalen, par des procédés rappelant ceux de la théologie négative, arrive à suggérer la présence - absence d’une réalité ontologique suprême, d’un inaccessible Absolu”. [V. Segalen, *Oeuvres complètes*, t. I, R. Laffont, 1995, p. 484. (*Bouquins*)].

33. V. Segalen, *Équipée*, p. 303.

34. C’est un texte qui fait échos aux propos de Novalis : “On ne peut s’empêcher d’avoir peur lorsqu’on jette un regard dans les profondeurs de l’esprit”. (Cité par Albert Béguin, *L’Âme romantique et le rêve*, Corti, 1946, p. 203).

35. H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 205.

36. V. Segalen, *Le Double Rimbaud*, p. 488.

37. H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 194.

38. V. Segalen, *Équipée*, p. 283.

39. *Ibid.*, p. 284.

40. António Ferreira de Brito, “Victor Segalen: récit de voyage ou voyage du récit”, *Intercâmbio*. (*Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*), 11^{ème} série, vol. III, 1986, p. 203.

41. Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, 1963, p. 50.

42. Henry Amer, “La Queste à la Licorne”, *France-Asie*, 124, sept. 1956, p. 205. (*Hommage à Victor Segalen*).

43. A la gloire de Gauguin - artiste et homme qui délibérément a rompu les amarres avec une société trop connue -, Segalen écrit un essai resté inachevé, *Le Maître-du-Jouir*, où le peintre apparaît comme une sorte de héros tentant farouchement de ramener les compatriotes de son cœur vers un passé oublié, peuplé par les dieux de toutes les ivresses, comme un Julien l’Apostat s’efforçait de ressusciter les idoles du bonheur. (Voir V. Segalen, *Le Maître-du-Jouir*, *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 293-348).

44. V. Segalen, *Oeuvres complètes*, t.II, *Peintures*, (préf. de l’auteur), p.156.

45. *Ibid.*, p. 153.
46. Elisabeth Démiroglou, Jean-Yves Bassole, "Montée et chute dans *Stèles*: de la dépossession de soi à la découverte de l'homme fondamental", *Cahiers de l'Université de Pau*, 11, t.II, 1985, p. 353. (Le Colloque *Victor Segalen* a été organisé par le Centre de recherche sur la poésie contemporaine, à Pau, du 13 au 16 mai 1985).
47. Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 41.
48. V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, p. 2.
49. Bruno Tritsmans, *Livres de pierre (Segalen - Caillais - Le Clézio - Gracq)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1922, p. 29. (Le chapitre sur Segalen s'intitule: "Ecriture sur pierre: Segalen").
50. V. Segalen, *Stèles*, (édition critique, commentée et augmentée de plusieurs inédits, établie par Henry Bouillier), Mercure de France, 1982, p.21.
51. Ces termes sont empruntés à Victor P.Bol, *Lecture de Stèles de Victor Segalen*, Lettres modernes, Minard, 1972, p. 10. (*Avant-siècle*, 9).
52. *Ibid.*, p. 41.
53. E. Démiroglou - J. Y. Bassole, *art. cit.*, p. 358.
54. Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 44.
55. B. Tritsmans, *op. cit.*, p. 28.
56. François Cheng, "Espace réel et espace mythique", *Regard, Espaces, Signes. Victor Segalen*, *op. cit.*, p. 147.
57. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 259.
58. André Malraux, *Les Voix du silence*, Gallimard, 1951, pp. 639-640. (*La Galerie de la Pléiade*).
59. L'expression est de M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 259.
60. Eva Kushner, "Exotisme et morale chez Victor Segalen", *La Revue de l'Université Laval*, 17, Québec, 1963, p. 706.
61. V. Segalen, Lettre à Jean Lartigue, 10 février 1917, citée par H. Bouillier, "Le détour de la Chine", *art. cit.*, p. 112.
62. B. Tritsmans, "Vertiges fixés - Système et dynamique de l'énonciation dans *Stèles*", *Cahiers de l'Université de Pau*, *op. cit.*, p. 417.
63. V. Segalen, *Équipée*, pp. 301.
64. V. Segalen, préf. à *Stèles*, p. 23.
65. Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Le Seuil, 1979, p. 280.
66. O. Paz, *L'Arc et la lyre*, Gallimard, 1965, p. 211.
67. M. Collot, *op. cit.*, p. 169.
68. Il faut se rappeler ici que *Moment* a été un des titres envisagés pour le recueil.
69. Ch. Mauron, *op. cit.*, p. 57.
70. *Ibid.*, p. 42.
71. *Ibid.*, p. 50.
72. Ce sont ces mêmes termes de fixation, de densité et de cristallisation qu'emploie Segalen pour décrire les idéogrammes inscrits sur la stèle:
 Sitôt incrustés dans la table, - qu'ils pénètrent d'intelligence -, les voici, dépouillant les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain. De là cette composition dure, cette densité, cet équilibre interne et ces angles, qualités

- nécessaires comme les espèces géométriques au cristal. (Préf. à *Stèles*, p. 24).
73. Vadime Elisseeff, "Une Chine réinventée", *Regard, Espaces, Signes*. Victor Segalen, *op. cit.*, p.121.
74. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, Gallimard, 1989, pp. 135-136. (*Folio-Essais*).
75. Philippe Choulet, "L'esprit de la couleur chez Kandinsky", *La Couleur* (recueil d'articles), Bruxelles, Ousia, 1993, p. 209.
76. Kandinsky, *op. cit.*, p. 112.
77. *Ibid.*, p. 118.
78. Franz Marc, *Almanach du Blanc Reiter*, Klincksieck, 1981, p. 76.
79. D'ailleurs l'étymologie du mot *stèle* est tirée du verbe grec ancien *stao-sto* qui veut dire : être debout, stable. Cf. aussi B. Tritsmans, *art. cit. Cahiers de l'Université de Pau, op. cit.*, pp. 415 et suiv.
80. J. P. Richard, *Pages / Paysages*. Microlectures II, Le Seuil, 1984, p. 124. Nous lisons également à la même page: "La stèle poétique se présente comme une forme courte, ramassée sur elle-même, un peu semblable à un sonnet, dit Segalen. Et davantage encore cadrée par un effet particulier de typographie: une ligne noire rectangulaire y entoure complètement le corps du texte, y constituant comme une page dans la page, une page au second degré".
81. Zoé Samara, "Le centre et les rayons dans la poésie de Segalen", *Cahiers de l'Université de Pau, op. cit.*, p. 461.
82. J. P. Richard, *Pages / Paysages*, p. 125.
83. L. Gaspar, "Nomades et sédentaires: notes, remarques et souvenirs", *Aporie*, 9, Marseille, février 1988, p. 33.
84. *Ibid.*, p. 31.
85. J. P. Richard, *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955, p. 63. (*Points*).
86. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, 1948, pp. 227-228.
87. *Id.*, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, p. 34.
88. L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, Gallimard, 1986, p. 138.
89. J. P. Richard, *Pages / Paysages*, p. 120.
90. L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 89.
91. Sous la direction de Claude Reichler, *L'Interprétation des textes*, Ed. de Minuit, 1989, p. 1.
92. Terme emprunté à Ch. Mauron, *op. cit.*
93. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, 1948, p. 51.
94. Maurice Merleau - Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1964, p. 162.
95. Sigmund Freud, *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse*, Gallimard, 1978, p. 99. (*Idées*).
96. *Id.*, *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1967, p. 520.
97. D. Vasse, *L'Ombilic et la Voix*, Le Seuil, 1974, p. 92. Le texte entier est le suivant: "L'origine est le point aveugle de la vision, le silence du discours, l'ombilic qui noue et articule les chaînes signifiantes [...]. Cet ombilic qui autorise l'organisation d'un monde, Freud le repère comme le point obscur ou le noeud des pensées du rêve [...]. L'univers du rêve possède un point aveugle qui l'organise".
98. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1967, p. 446.

99. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, 1943, p. 50.

100. *Ibid.*, p. 218.

101. *Ibid.*, p. 51.

102. L'expression est prise dans la lettre de Segalen à sa femme, du 13 juin 1909: "Il y a toujours le mystique orgueilleux qui sommeille en moi. Et ce sera même une haute joie que d'approfondir - ô si lentement! - le sillon qui me sépare d'Augusto: lui catholique et *non mystique* [...], moi si anticatholique pur, mais resté, d'essence, amoureux des châteaux dans les âmes et des secrets corridors obscurs menant vers la lumière". (Cité par H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 211).

103. Léon Wieger, *Les Pères du système taoïste. Tchouang-tseu*, Cathasia, 1950, p. 233.

104. Cité par A. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 211.

105. L'unique poème de *Stèles* où Segalen suggère une part de ses opinions politiques est "Hommage à la raison", (p. 51), l'ensemble des poèmes baignant dans un individualisme soucieux de ne pas se voir confondu dans la foule anonyme: "La démocratie dans sa volonté de tout confondre et de tout uniformiser est profondément opposée à l'esthétique de Segalen [...]. Au socialisme humaniste des formules précédentes s'oppose la protestation d'un esprit aristocratique fortement influencé par la pensée de Nietzsche". (H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 220).

106. E. Démiroglou, J. Y. Bassole, *art. cit.*, p. 362.

107. Marc Gontard, "La relation de voyage chez Victor Segalen", *Cahiers de l'Université de Pau*, *op. cit.*, p. 46.

108. Cette recherche ségalénienne de la Différence n'est pas éloignée de la conception malrucéenne du Divers. Dans un entretien avec Guy Suarès, qui l'interroge sur ses projets à l'âge de vingt ans, Malraux répond par ces mots :

Le projet, c'était une vie en marge: ce à quoi l'art devait concourir avec force. C'était aussi parallèlement la découverte d'un autre monde, d'une autre civilisation: d'où l'Asie. Mon sentiment de l'existence des mondes différents était quasi organique. Et un autre monde, en 1921, avait pour forme une autre civilisation. L'Asie appartient aujourd'hui au tourisme, elle appartenait alors au mystère. Et le mystère des civilisations étrangères était certainement lié à celui des civilisations disparues. Valéry m'a demandé, la première fois que je l'ai vu: "Qu'est-ce que vous êtes allé faire en Chine?" Je lui ai répondu ce que je viens de vous dire. A la réflexion, je me suis dit que probablement je ressentais la différence entre les structures mentales, comme une notion fondamentale de l'homme. (Guy Suarès, *Malraux, celui qui vient*, Stock, 1974, p. 20).

109. V. Segalen, *Équipée*, p. 13. Nous lisons également, à la p. 17, les propos du narrateur se préparant à quitter le Palais: "Car j'habite une chambre aux porcelaines, un palais dur et brillant où l'Imaginaire se plaît".

110. V. Segalen, *Peintures*, p. 155.

111. *Ibid.*, 156-157.

112. H. Amer, *art. cit.*, p. 203.

113. Cité par H. Amer, *art. cit.*, p. 203.

114. V. Segalen, *Équipée*, p. 301.

115. *Id.*, *Stèles*, p. 49.

116. "Dans 'Tempête solide', écrit H. Bouillier, apparaît la métaphore de la mer figée, un des très rares textes où Segalen consent à parler de la mer, comme si ce terrien par excellence ne pouvait le faire qu'après l'avoir assimilée aux étendues tourmentées de la glèbe. Cette métaphore assez fréquente en littérature n'implique pas, au contraire, de ce qu'écrit G. Bachelard en général, du moins en ce qui concerne Segalen, la nostalgie de l'élément liquide. Elle est employée ici pour rendre d'une façon frappante l'aspect à la fois immobile et convulsif d'une terre meuble travaillée par les torrents et les pluies". (*Victor Segalen*, p. 218. L'auteur renvoie, en note, au livre de G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 223).

117. Dans cette section de *Stèles*, Segalen condense et accentue les textes écrits au soir des étapes et consignés dans *Briques et Tuiles*. *Equipée* a la même inspiration vitale.

118. V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, pp. 31-32.

119. Z. Samara, "Le pouvoir des nombres et les nombres du pouvoir dans l'oeuvre de Victor Segalen", *Iris, Nombres et Littérature*, Centre de recherche sur l'imaginaire, Université de Grenoble III, hors série, 1994, p.170.

120. V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, p. 10.

121. J. P. Richard, *Poésie et profondeur*, pp. 87-88.

122. E. Démiroglou - J.-Y. Bassole, *art. cit.*, p. 371. Voir aussi E. Démiroglou, "Des vertus spécifiques entre le Réel et l'Imaginaire: le cas de Victor Segalen", *art. cit.*

123. J. P. Richard, *Pages / Paysages*, p. 126.

124. M. Collot, *op. cit.*, p. 120.

125. A. Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, Gallimard, 1967, p. 242. (*Poésie*).

126. M. Merleau - Ponty, *Le Visible et l'invisible*, p. 293.

127. Ph. Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Mermod, 1961, p. 40.

128. Michel Deguy, *Actes*, Gallimard, 1966, p. 258.

129. Cité par Eliane Formentelli, "La marche du cavalier", *Regard, Espaces, Signes, Victor Segalen, op. cit.*, p. 56.

130. Ph. Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, p. 19.

131. L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 59.

132. H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 198.

133. L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 41. Nous lisons également plus loin: "Une poignée de mots justes, clairs et mortels, assemblée comme un corps ou une maison, toujours disponible tant qu'il y aura des humains capables de l'irriguer de leur sang, de leur lumière. D'être la chair, l'angoisse et le bonheur d'une vérité" (p. 51).

134. Jean Bellemin - Noël, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979, pp. 25-26. (*Écriture*).

135. V. Segalen, *Equipée*, p. 284.

136. *Id.*, *Oeuvres complètes*, t. II, *Thibet*, pp. 610-611.

137. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, II, Le Seuil, 1978, p. 165.

138. *Id.*, *ibid.*; XI, p. 164.

139. *Id.*, *Écrits*, Le Seuil, 1966, p. 518.

140. Jean-Louis Bédouin, *Victor Segalen*, Seghers, 1963, p. 6. (*Poètes d'aujourd'hui*).

141. *Ibid.*, pp. 10-11.

142. V. Segalen, *Notes sur l'exotisme*, pp. 79-80.
143. Lettre à H. Manceron, 23 sept. 1911, citée par H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 216.
144. E. Démiroglou, "Victor Segalen: Une allégorie de la lecture", *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*, 1993, p. 125. (*Publications de l'Université de Pau*, Centre de recherche sur la poésie contemporaine). Ce même "ailleurs" est surtout cherché à travers son cycle chinois: "Ailleurs. Dans cette Chine imaginaire que j'ai d'abord façonnée d'échos, - dans ce pays non pas très différent d'un autre Japon irréel; où les hommes parlent incompréhensiblement pour notre âge, s'agitent on ne sait pourquoi, et meurent ou se font mourir comme en des jeux inconnus. Dans cette Chine qui tient toute, je le sais bien, en certains regards émus qui la virent, et qui savent en redonner un reflet tout frissonnant. Dans cette Chine de quelques vers, de quelques musiques, parée de tant de durée, de tant d'équivoque, de tant de préciosité sauvage, et de fragilité..." (V. Segalen, *Oeuvres complètes*, t. I, *Briques et Tuiles*, p. 910).
145. V. Segalen, *Équipée*, pp. 320 et 284.
146. L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 58. Le passage entier est le suivant: "Tout au fond - un fond sans profondeur ni surface - je dois sans cesse refaire le chemin, radouber la barque de toutes parts menacée de la confiance, vérifier, remettre en place les joints pour que la pulsation passe. Puis c'est encore et encore la nuit, les épaisseurs confuses, le labyrinthe. Mais je sais qu'il y a une clarté dans les fibres du mouvement, même s'il est parfois au-dessus de mes forces de la démêler".
147. Gilles Manceron, *Victor Segalen - Henry Manceron. Trahison fidèle - Correspondance (1907-1918)*, Le Seuil, 1985, p. 23. (Correspondance rassemblée, présentée et annotée par G. Manceron).
148. Cité par H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 215. L'auteur continue aussitôt après: "Il était d'autant plus enclin à respecter les conventions chinoises sur ce point qu'il était lui-même très sensible à l'amitié. C'est même une des particularités frappantes de ce caractère apparemment si orgueilleux et secret. Il savait s'attirer les sympathies des autres et les conserver. Une sorte de rayonnement émanait de sa personne, dont profitaient tous ceux qui l'approchaient, car il donnait autant et plus qu'il recevait. La plupart de ses amis lui durent de pouvoir exprimer le meilleur d'eux-mêmes".
149. Catherine Wieder, *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Bordas, 1988, p. 155.
150. L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 109. Plus loin, à la page 127, nous lisons également: "J'éteins ma lampe et laisse mon imagination rejoindre les espaces interstellaires, nébuleuses et autres mondes en gestation ou en train d'exploser, se refroidir. Qu' y a-t-il dans tout cela de plus exaltant, de plus virulent que dans une cellule vivante ou même un caillou? Sont-ce les distances qui nous impressionnent tant? Pourtant l'esprit finit par les déchirer en les ouvrant. Plus de chiffres. Après quoi je peux revenir à mes travaux d'artisan. Et ce n'est pas une métaphore. Observer, disséquer, trouver un plan de clivage où puissent se glisser la main, la lumière - couper, rabouter, recoudre".
151. *Ibid.*, pp. 39-40.
152. Jean Jamin, *Exotisme et écriture*, Frankfurt am Main et Paris, Qumran Verlag, 1982, p. 61.

153. *Ibid.*, p. 60
154. Z. Samara, "Le pouvoir des nombres et les nombres du pouvoir dans l'oeuvre de Victor Segalen", *art. cit.*, pp. 167-168.
155. E. Démiroglou, "Une lecture du paysage - texte ressenti comme un voyage du réel à l'imaginaire: les *Écrits de route* de Victor Segalen", *Intercâmbio*, 6, Porto, Faculdade de Letras, 1995, p. 35.
156. E. Démiroglou - J. Y. Bassole, *art. cit.*, p. 375.
157. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, 1943, p. 218.
158. *Ibid.*, p. 167.
159. On comprend facilement cela, du fait que Segalen n'a pas eu le temps, ni même le désir d'édifier pour la postérité littéraire son propre monument. Quand il meurt, à quarante et un an, dans la forêt de Huelgoat, *Hamlet* à la main, il n'a publié sous son nom que *Stèles* (1912) et *Peintures* (1916); *Les Immémoriaux* (1907) ont paru sous le pseudonyme de Max Anély. Cependant l'oeuvre est abondante, ambitieuse et essentielle par la recherche qui l'anime.
160. G. Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 52.
161. E. Démiroglou, "Une lecture du paysage - texte ressenti comme un voyage du Réel à l'Imaginaire: les *Écrits de route* de Victor Segalen", *op. cit.*, p. 38.
162. J. P. Richard, *Pages / Paysages*, p. 112.
163. V. Segalen, *Oeuvres complètes*, t. II, *Odes*, p. 597. Plus loin, nous lisons ce que symbolise pour Segalen le caractère chinois signifiant "ciel": "Enfin, le Ciel. Ou ce que le Poète dit nommer le Ciel. Il lui donne ce beau nom classique. Le caractère 'Ciel' est l'un des plus purs et des plus beaux: un homme, jambes déliées et souples, les bras tendus horizontaux sous l'implacable trait plus haut que lui qui le limite ou l'écrase. C'est ce trait, ce dôme, cet arrêt, cette voûte, ce toit du monde, ce toit du front que le Poète a prétendu percer" (p. 603).
164. Jean Bellemin - Noël, *op. cit.*, p. 31.
165. J. P. Richard, *Pages / Paysages*, p. 153.
166. *Ibid.*, pp. 126-127.
167. *Ibid.*, p. 126.
168. Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, (entretien avec B. Falciola), Neuchâtel, La Baconnière, 1981, p. 26.
169. J. P. Richard, *Poésie et profondeur*, p. 61.
170. H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 195.
171. Z. Samara, "Le centre et les rayons dans la poésie de Segalen", *art. cit.*, p. 453.
172. H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 209.
173. J. P. Richard, *Pages / Paysages*, p. 132.
174. L. Gaspar, *Feuilles d'observation*, p. 41. Un peu plus loin, à la page 89, nous lisons également: "Ce qui en moi cherche le jour déborde parfois tant mes moyens que ma parole en reste toute trouée".
175. H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 388.
176. O. Paz, *op. cit.*, p. 211.
177. J. Jamin, *op. cit.*, pp. 75-76.
178. Roland Barthes, *Essais critiques*, Le Seuil, 1964, p. 15.
179. Cité par M. Blanchot, *L' Espace littéraire*, p. 18.
180. *Ibid.*, p. 174.

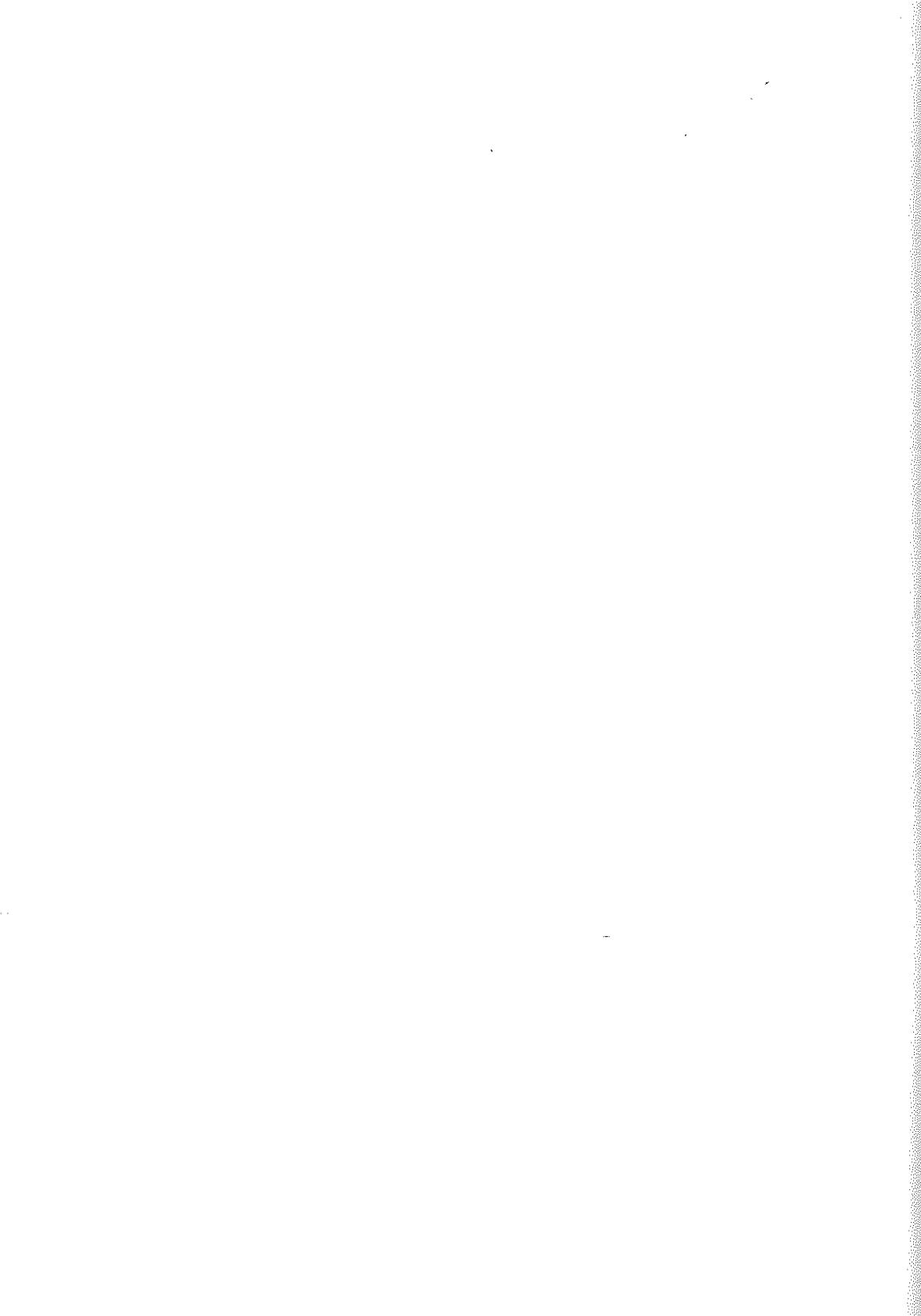
181. Gabriel Germain, "Mercuriale : la poésie. Sur Victor Segalen", *Mercur de France*, 350, janvier 1964, pp. 108-109.
182. Pierre-Jean Jouve, Avant-propos à Victor Segalen, *Stèles, Peintures, Équipée*, Le Club du meilleur livre, 1955, pp. 8-9. (Éd. revue et corrigée avec de nombreux inédits, *Briques et Tuiles, Feuilles de Route, Correspondance...* Textes réunis et établis par les soins d' Annie Joly-Segalen).
183. Jérôme Godeau, "De l' esthétique du Divers à la vision du Vide", *Europe*, *op. cit.*, pp. 64-65.
184. H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 195.
185. Michael Taylor, *Vent des royaumes ou les voyages de Victor Segalen*, Seghers, 1983, p. 27. (*Étonnants voyageurs*).
186. H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 391. Gabriel Bounoure écrit à propos de cette menace permanente ressentie si profondément par Segalen: "Contre cette chute dans le temps humain et profane, qui est la figure du nivellement du monde physique par l'entropie, Segalen par protestation individuelle, plutôt que dans l'espoir d'une régénération, élaborera plus tard son Esthétique du divers". (*Art. cit.*, p. 6).
187. Cité par J. Godeau, *art. cit.*, p. 64.
188. Lettre à Hélène Hilpert, 20 mai 1919, citée par H. Bouillier, *Victor Segalen*, p. 391, note 9.
189. V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, p. 38. (C'est nous qui soulignons).
190. G. Bounoure, *art. cit.*, p. 3.
191. M. Taylor, *op. cit.*, p. 231.
192. V. Segalen, *Équipée*, pp. 319-320.

BIBLIOGRAPHIE DES OEUVRES ET DES ARTICLES CITÉS

- Henry Amer, "La Queste à la Licorne", *France-Asie*, 124, sept. 1956, p. 200-205. (*Hommage à Victor Segalen*).
- Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1971. (*Les Sentiers de la création*).
- *Le Paysan de Paris*, Le Livre de poche, 1966.
- Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Corti, 1943.
- *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, 1948.
 - *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, 1948.
 - *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949.
- Roland Barthes, *Essais critiques*, Le Seuil, 1964.
- Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Corti, 1946.
- Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979. (*Écriture*).
- Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1973. (*Idées*).
- *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.
- Victor P. Bol, *Lecture de Stèles de Victor Segalen*, Lettres modernes, Minard, 1972.
- Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, (entretien avec B. Falciola), Neuchâtel, La Baconnière, 1981.
- Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Mercure de France, 1961. (Thèse pour le doctorat ès-Lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris).
- "Le détour de la Chine", *Regard, Espace, Signes. Victor Segalen*, L'Asiathèque, 1979, p. 95-112. (Actes du colloque organisé par Eliane Formentelli, Musée Guimet à Paris, 2-3 nov. 1978).
 - *Stèles*, Mercure de France, 1982. (Édition critique commentée et augmentée de plusieurs inédits).
- Gabriel Bounoure, "Segalen et la géographie des extrêmes", *Cahiers du Sud*, 368, 49^e année, oct.- nov. 1962, p. 3-20.
- François Cheng, "Espace réel et espace mythique", *Regard, Espaces, Signes. Victor Segalen*, L'Asiathèque, 1979, p. 133-152. (Actes du colloque organisé par Eliane Formentelli, Musée Guimet à Paris, 2-3 nov. 1978).
- Philippe Choulet, "L'esprit de la couleur chez Kandinsky", *La Couleur*, Bruxelles, Ousia, 1993, p. 205-228. (Recueil d'articles).
- Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989.
- Michel Deguy, *Actes*, Gallimard, 1960.
- Elisabeth Démiroglou, "Victor Segalen: une allégorie de la lecture", *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*, 1993, p. 121-127. (*Publications de l'Université de Pau, Centre de recherche sur la poésie contemporaine*).
- "Des vertus spécifiques entre le réel et l'imaginaire : le cas de Victor Segalen", *Francofonia*, 28, année VI, Florence, Ed. Olschki, 1995, p. 109-118. (*Studi e ricerche sulle litterature di lingua francese*).

- "Une lecture du paysage-texte ressenti comme un voyage du réel à l'imaginaire: les *Écrits de route* de Victor Segalen", *Intercâmbio*, 6, Porto, Faculdade de Letras, 1995, p. 35-46.
- Elisabeth Démiroglou, Jean-Yves Bassole, "Montée et chute dans *Stèles*: de la dépossession de soi à la découverte de l'homme fondamental", *Cahiers de l'Université de Pau*, 11, t. II, 1985, p. 351-384. (Le Colloque sur *Victor Segalen* a été organisé par le Centre de recherche sur la poésie contemporaine à Pau, 13-16 mai, 1985).
- Mircéa Eliade, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Gallimard, 1986.
- Vadime Elisseef, "Une Chine réinventée", *Regard, Espaces, Signes. Victor Segalen*, L'Asiathèque, 1979, p. 115-131. (Actes du colloque organisé par Eliane Formentelli, Musée Guimet à Paris, 2-3 nov, 1978).
- António Ferreira de Brito, "Victor Segalen: récit de voyage ou voyage du récit", *Intercâmbio*, (*Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*), 11^{ème} série, vol. III, 1986, p. 199-210.
- Eliane Formentelli, "La marche du cavalier", *Regard, Espaces, Signes. Victor Segalen*. L'Asiathèque, 1979, p. 51-67. (Actes du colloque organisé du 2 au 3 nov. 1978, Musée Guimet à Paris).
- A. Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, Gallimard, 1967. (*Poésie*).
- Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, 1978. (*Idées*).
- *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1967.
- Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, Gallimard, 1986.
- "Nomades et sédentaires: notes, remarques et souvenirs", *Aporie*, 9, Marseille, février 1988, p. 15-33.
- "Notes en marges", *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*, 1993, p. 57-60. (*Publications de l'Université de Pau*, Centre de recherche sur la poésie contemporaine).
- Gabriel Germain, "Victor Segalen poète de la Chine primordiale", *Cahiers du Sud*, 368, 49^{ème} année, oct.-nov. 1962, p. 21-38.
- "Mercuriale: La poésie. Sur Victor Segalen", *Mercur de France*, 350, janvier, 1964, p. 103-109.
- *Victor Segalen. Le voyageur des deux routes*, Limoges, Rougerie, 1982.
- Jérôme Godeau, "De l'esthétique du Divers à la vision du Vide", *Europe*, 696, 64^{ème} année, avril, 1987, p. 63-69. (*Sur Victor Segalen*).
- Marc Gontard, "La relation de voyage chez Victor Segalen", *Cahiers de l'Université de Pau*, 11, t. I, 1985, p. 39-54. (Le Colloque sur *Victor Segalen* a été organisé par le Centre de recherche sur la poésie contemporaine à Pau, du 13 au 16 mai 1985).
- Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Corti, 1981.
- Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Mermod, 1961.
- *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1970. (*Avant-siècle*, 9).
- Jean Jamin, *Exotisme et écriture*, Frankfurt am Main et Paris, Qumran Verlag, 1982.
- Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Gallimard, 1989. (*Folio-Essais*).
- Eva Kushner, "Exotisme et morale chez Victor Segalen", *La Revue de l'Université Laval*, 17, Québec, 1963, p. 701-711.

- Jacques Lacan, *Le Séminaire*, (II et XI), Le Seuil, 1978.
 - *Écrits*, Le Seuil, 1966.
- André Malraux, *Les Voix du silence*, Gallimard, 1951. (*La Galerie de la Pliade*).
- Gilles Manceron, *Victor Segalen - Henry Manceron. Trahison fidèle, Correspondance (1907-1918)*. Le Seuil, 1985. (Correspondance rassemblée, présentée et annotée par G. Manceron).
- Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, 1963.
- O. Paz, *L'Arc et la lyre*, Gallimard, 1965.
- Claude Reichler, (sous sa direction), *L'Interprétation des textes*, Ed. de Minuit, 1989.
- Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955. (*Points*).
 - *Microlectures*, Le Seuil, 1979.
 - *Pages / Paysages*. Microlectures II, Le Seuil, 1984.
- Paul Ricoeur, *Le Volontaire et l'Involontaire*, Aubier, 1949.
 - *De l'Interprétation*, Le Seuil, 1965.
- Zoé Samara, "Le centre et les rayons dans la poésie de Segalen", *Cahiers de l'Université de Pau*, 11, t.II, 1985, p. 451-464. (Le Colloque sur Victor Segalen a été organisé par le Centre de recherche sur la poésie contemporaine à Pau, 13-16 mai 1985).
 - "Le pouvoir des nombres et les nombres du pouvoir dans l'oeuvre de Victor Segalen", *Iris, Nombres et Littérature*, Centre de recherche sur l'imaginaire, Université de Grenoble III, hors série, 1994, p. 165-175.
- Victor Segalen, *Stèles, Peintures, Équipée*, (Avant-propos de Pierre-Jean Jouve), Le Club du meilleur livre, 1955. (Éd. revue et corrigée avec de nombreux inédits, *Briques et Tuiles, Feuilles de Route, Correspondance...* Textes réunis et établis par les soins d' Annie Joly-Segalen).
 - *Stèles*, Gallimard, 1973. (*Poésie*).
 - *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, (précédé de Segalen et l'exotisme par Gilles Manceron), Montpellier, Fata Morgana, 1978.
 - *Oeuvres complètes*, t. I et II, R. Laffont, 1995. (*Bouquins*).
- Joël Shapiro, "La Poétique chinoise et le butin de Segalen", *Europe.*, 696, 64^e année, avril 1987, p. 27-31. (*Sur Victor Segalen*).
- Guy Suarès, *Malraux, celui qui vient*, Stock, 1974.
- Michael Taylor, *Vent des royaumes ou les voyages de Victor Segalen*, Seghers, 1983. (*Étonnants voyageurs*).
- Bruno Tritsmans, "Vertiges fixés - Système et dynamique de l'énonciation dans *Stèles*", *Cahiers de l'Université de Pau*, 11, t. II, 1985, p. 413-431. (Le Colloque sur Victor Segalen a été organisé par le Centre de recherche sur la poésie contemporaine à Pau, 13 - 16 mai 1985).
 - *Livres de pierre (Segalen - Caillois - Le Clézio - Gracq)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992.
- D. Vasse, *L'Ombilic et la Voix*, Le Seuil, 1974.
- Léon Wieger, *Les Pères du système taoïste. Tchouang-tseu*, Cathasia, 1950.
- Catherine Wieder, *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Bordas, 1988.



BOIRE A LA SOIF L'ITINERAIRE POETIQUE DE CHARLES JULIET

Charles Juliet n'est pas de ceux pour qui écrire a été d'emblée une évidence. Qu'il s'agisse du journal(1) ou du poème, l'écriture a été pour lui une activité gagnée, au prix d'un parcours incertain, d'une recherche et d'une ascèse conduites sans garantie de résultat. Elle porte la trace de la souffrance dans laquelle elle est née, et de l'effort par lequel elle s'est construite. Et même à partir de ce jaillissement premier, elle continue d'évoluer, se mettant en doute, se contestant elle-même, s'affirmant peu à peu, ou osant mieux affirmer. Si bien que l'oeuvre de Charles Juliet apparaît comme une trajectoire, orientée par l'identité de la visée, mais différente selon le moment auquel on la saisit. Sans doute n'importe lequel des recueils de l'oeuvre poétique a-t-il son autonomie, et peut-il être abordé en lui-même. D'ailleurs, chacun refait pour son propre compte, même s'il en abrège certaines étapes, et mène un peu plus loin le parcours, la totalité de l'expérience. Mais cette oeuvre se prêt mal, ou même ne se prête pas, au prélèvement. L'itinéraire la caractérise, et c'est lui qu'il faut suivre si l'on veut en comprendre le sens profond, apprécier comme une valeur l'âpreté qui la gouverne, participer aux halètements de son rythme.

C'est à peu près en même temps que le premier volume du Journal que paraît le premier recueil important, **Affûts** (2) (1979). On est d'emblée frappé par la parcimonie des mots sur la page, comme si le fil de l'écriture était à chaque instant menacé de rupture, et par la quasi absence d'images. Les notations ont la froideur du constat, et ne progressent que pour l'aggraver. L'absence de majuscules initiales, de signes de ponctuation, les cahots de la métrique, tout donne le sentiment de l'affleurement occasionnel et fragile d'une rumination qui préexiste et survit à la brève et occasionnelle inscription des mots sur la page:

*des milliers
de fois*

*tu es parti
et revenu*

*tu as frappé
et guetté*

des milliers de fois

*tes yeux scrutaient
la nuit tu t'emplissais
de silence et tes mains
restaient vides (AF 15)*

Les scènes ont la pauvreté de l'archétype: partir à la découverte, frapper à une porte. Les mots ont la sécheresse de l'abstraction et désignent le manque: la "nuit", le "silence", le "vide". Les "milliers de fois" réfèrent à une quête sur laquelle le poème est un simple aperçu, et le tutoiement révèle la constance de la pratique inquisitoriale. Quand celle-ci cède à l'épanchement du je, si l'on peut parler d'épanchement dans une forme toujours aussi parcimonieuse, c'est alors la continuité d'une histoire individuelle marquée par la privation qui apparaît:

*j'avais faim j'étais avide je dévorais
me gavais de plaisirs de mots
d'émotions de tumulte*

je ne connaissais que détresse

puis la faim s'est faite soif

*plaisirs mots émotions
tumulte action ont perdu
leur saveur*

*la vie a pris le masque
de la mort s'est mise
à pourrir*

*silence
et ordre m'avaient reconstruit*

*méconnaissant ma soif
ils nomment indifférence
les murs de mon puits et néant
le vide où je m'abreuve (AF 33)*

Il y eut un temps heureux de croyance aux dons du monde, coïncidant avec la faim simple de l'enfance, ou tout semblait d'autant plus offert que foisonnant, où le langage ne semblait pas traîtrise, où la relation naturelle aux êtres et aux choses semblait le plaisir. Puis il y eut la déception, le sentiment d'être abandonné par cela même qui avait tant promis, la décou-

verte que l'émotion qui porte vers le dehors peut être douleur du choc en retour. La vie a déserté le monde, et dans le désert ainsi créé, une "soif" est apparue - et sa seule évocation suffit encore à tendre vers la rupture le flux du poème. A la profusion offerte de la vie et des mots succèdent l'"ordre" et le "silence", pour le malheur de celui qui, conscient du désastre, se trouve en but aux sarcasmes de ceux qui croient encore à la comédie, ou feignent d'y croire. Et pourtant, pour celui-ci, le vide découvert est sa seule certitude, sa seule richesse, et c'est à partir de lui qu'il va paradoxalement tenter d'étancher sa soif.

Ce n'est pas qu'il ne soit tenté de reprendre à son compte en les portant contre lui-même les accusations dont il est victime:

*Tu es la geôle
et le geôlier
d'un paria
que tu ne veux pas connaître
que tu refuses de nourrir
dont tu subis la faim la loi
que tu voudrais assassiner (AF 33)*

Ce dégoût de soi éprouvé en épousant le point de vue des autres s'aggrave de la responsabilité de l'accentuer soi-même, en cultivant la soif au lieu de l'étancher, en fortifiant les murailles de l'isolement au lieu d'aller à autrui, en se retranchant au lieu de s'épanouir. La dissociation rhétorique entre un "je" et un "tu" est encore une facilité. En fait, c'est le même qui se trouve à la fois tortionnaire et victime, éprouve le dégoût de l'un et de l'autre, effraie et est effrayé. Il est "ce vagabond / dont on se détourne / et qui a peur" (AF 41). Mais il est aussi celui qui, par conscience trop aiguë de ce dédoublement, a perdu toute identité. Tentant malgré tout de faire bonne figure, il se laisse "extorquer" des paroles, des actes, il offre un visage, il tente d'échanger, bref il donne toutes les apparences d'une vie ordinaire, et perd par là même toute référence à ce qu'il sent bien pourtant que serait une vraie vie. Le fond de la souffrance n'est pas le deuil du monde, mais la perte de soi:

*ce monde
où je suis
encagé*

*ces mots ces gestes
que l'on m'extorque*

*ce visage que l'on m'impose
et mon visage n'est plus
qu'un masque impavide
et glacial*

*et aussi ces dialogues
arrachés
à l'indifférence*

*et cette vie
indubitablement
mienne mais
dont je ne puis
prétendre qu'elle est
ma vie (AF 19)*

Pourtant, la volonté d'atteindre l'absolu de la soif trouvera sa récompense, car c'est au fond du dénuement que seront remarqués des signes, ou des indices, qui seraient demeurés autrement inaperçus. Cela ne saurait s'évaluer en terme de gain, de bien saisissable, ni même d'idée appréhendable. L'espoir lui-même était fallacieux, s'il était de cela. Ce qui est atteint ne se définit que par son altérité absolue au déjà connu, et faute de mieux on le nomme "mystère":

*et là
doigts gourds
mains tuméfiées
au lieu de raffler
de dont tu espérais
te saisir
dans un trouble
infini
tu palpes
le mystère (AF 39)*

L'"infini" est peut-être dans la réalité pressentie, mais l'essentiel est qu'il ait été ressenti dans la sensation de l'approche, qu'il se soit fait palpable. Et c'est aussi le petit miracle qui va s'accomplir dans la rencontre de l'autre, non pas un parmi les autres, distrait un instant du tourbillon et prêt à y retourner, mais l'être unique et irremplaçable, aussi profond que soi, différent et semblable, qui dans le regard qu'il porte sur nous nous donne existence:

*et soudain
alors que l'ultime
espoir va craquer*

*dans un regard
qui se noue au tien*

*ce sourire
où tout vacille*

*et dans un goût de larmes
ce brutal besoin
de te jeter à genoux*

*de n'être plus qu'infinie
gratitude (AF 46)*

Le **Journal** est constellé de ces rencontres miraculeuses. Il s'agit souvent d'êtres que d'autres souffrances ont marqués, que la vie a d'une manière ou d'une autre rejetés. Ce sont souvent aussi des rencontres féminines. Mais c'est qu'avec la femme a eu lieu LA rencontre, celle de la réconciliation et de la renaissance, dont peut-être celle de la femme du chef dans *L'année de l'éveil*³ est l'archétype. Dans les recueils de Charles Juliet se produit comme une éclaircie dans les quelques pages où elle est évoquée, l'écriture elle-même change, se charge d'images, comme si le monde n'était plus lieu d'exil et pouvait être librement convoqué, et l'érotisme miraculeusement jaillit en pleine aridité:

*ô toi
l'épargnée
ouvre-moi
ton sillon*

*apaise
la rauque
lamentation
du sang*

*dépose en moi
la lueur
qui maintient
la vie dans ta terre (AF 102)*

La relation à la terre n'est pas seulement métaphorique. A travers la femme, Charles Juliet retrouve la mère qu'il n'a pas eu aussi bien que celle qui en a tenu lieu, la terre rurale de son enfance, devant laquelle il a éprouvé le même émerveillement "haletant", peut-être à rebours parce qu'il y sentait la présence féminine dont il était privé: "par les collines / de mon enfance / je t'ai cherchée / toi et ton odeur / de terre", avoue-t-il ailleurs (AF 74). Ce qui est rencontré alors, c'est l'autre absolu, à la fois différent de soi et accordé à soi, objet et sujet de la relation totale, qui restitue dans le foisonnement de la germination la violence du labour. Et c'est bien la violence qui marque alors la relation amoureuse, mais c'est une violence de la création, la même qui marque le surgissement de la renaissance à soi, loin des gestes faciles et sans conséquence de la vie ordinaire:

*Le lourd
silex
effilé
s'enfouit
dans ta
glèbe*

tu tressailles

*la terre
halète*

*je me
vois (AF 113)*

Réconciliation avec la plénitude de l'espace et avec celle du temps: le "silex" des temps primordiaux ne dit pas autre chose. L'acte vertical qui ente l'existence est alors presque mimé par le poème, qui se dépouille davantage encore de sa continuité syntaxique, s'effile autour de la force de chaque mot proféré, inscrit aussitôt le suivant plus bas, dans l'obstination du creusement. Et à son terme est la récompense: une image de soi enfin acceptée. Ainsi s'achève, non pas dans l'ordre du livre - car un recueil de poèmes n'est pas une chronique, mais une succession de déchirures dans l'opaque -, mais dans celui d'une cohérence profonde qui ne se découvre qu'après coup, le premier parcours de la soif que la quatrième de couverture d'**Affûts** récapitule ainsi:

chassé

livré à la nuit et la soif

*alors il fut ce vagabond
qui essaie tous les chemins
franchit forêts déserts
et marécages
quête fiévreusement
le lieu où planter
ses racines*

*cet exilé qui se parcourt et s'affronte
se fouille et s'affûte
emprunte à la femme
un peu de sa terre et de sa lumière*

Ainsi se comprend, aussi, la positivité de l'"affût", guet sans doute, fixation intense du regard sur une arrivée d'on ne sait quoi, mais en même temps affûtage de ce regard, exaspération de l'attente qui, par la mobilisation et la reconversion de tout l'être qu'elle suppose, devient une valeur en elle-même. La première page du recueil précisait ainsi un programme entrepris "sur ordre de la voix" - voix intérieure ou celle qui notera au fil des pages les acquis de la quête? -, une quête dont l'objet est autant espéré que redouté, dans une opacité qui seule est familière:

Sur ordre de la voix tu t'es dressé as risqué tes premiers pas

Inconnus la contrée les accidents du terrain Mais familière la nuit Et tout autant la peur de cet inconnu dont tu dois te nourrir et que tu redoutes de rencontrer

Que cherches-tu Tu avances erres te traînes renonce repars rebrousse chemin tournes en rond Ton oeil emplie par la nuit tu cherches le lieu Le lieu où tu serais rassasié Où se déploierait la réponse Où bouillonnerait la source (AF 9)

Le principal recueil publié ensuite, **Ce pays du silence** précédé de **Trop ardente** et **L'Inexorable**,⁴ réévalue la situation. Sans rien renier de la démarche, il en relativise le but, ou plutôt l'épure de sa partie d'illusion. Le jaillissement profus d'une source, la certitude d'une réponse, la satiété permanente sont sans doute des états enviables, et peut-être l'origine du rêve qui nous gouverne et la nécessaire utopie qui nous permet de poursuivre, mais la véritable positivité est sans doute la faim ou la soif, sans cesse affinée, qui s'aiguise au fil de l'effort:

*c'est ta propre faim
qui suscite ce qui
pourra la combler
(...)
que ta faim
soit la lucarne
par laquelle tu as vue
sur le monde*

*étrange faim
qui pour s'assouvir
ne tolère que
ce qui pourra
l'aiguïser*

*il a beaucoup à voir
et beaucoup à apprendre
celui qui sans fin
sillonne
les plaines austères
de la faim (PS 12)*

"Étrange faim", qui jamais ne pourra se dépouiller de la lettre qui la transformerait en "fin" - les mots non plus ne trichent pas -, qui devient le pays qu'il faut se résoudre à habiter, et non plus celui qu'il faut simplement traverser pour en atteindre un autre, "pays du silence" troué de mots, ou lui-même trouée donnant sur le "monde" à jamais inatteignable des aperçus fugitifs. Car autant que la plénitude de la contemplation, la permanence du flux de la parole est une utopie. S'engendrant elle-même dans des enchaînements qui nous préexistent, elle nous trahit à coup sûr:

*mais dès que tu parles
tu t'égares te fourvoies
dis invariablement
autre chose que
ce que tu avais à dire (PS 63)*

Ainsi se précisent les règles d'une ascèse qui n'espère plus éliminer la souffrance initiale, mais lui donne sens. L'itinéraire du dessaisissement n'est plus subi, il est accepté, et même voulu, comme condition de lucidité, trouvant d'ailleurs une récompense partielle dans le rejet des compromissions. La solitude, le silence, le dépouillement deviennent les valeurs suprêmes,

conditions d'accueil d'une positivité à peine moins en creux qu'elles, et en tout cas aussi impalpable, qu'on appellera la "lumière":

*descendre
les yeux ouverts
à l'intérieur
du gouffre*

*s'arracher
aux illusions
aux mensonges
aux complaisances*

*se laisser broyer
par la souffrance
qui naît de tout
ce qu'il faut rejeter*

*consentir
au silence
à la solitude
à l'effroi*

*dans cette juste
lumière
demeurer
nu (PS 72)*

Mot fragile suspendu au terme du poème, ce "nu" conquis est aussi une victoire, la transformation de la dérélition en possibilité de renaissance. Une véritable joie saisit alors celui qui comprend la nécessité des épreuves traversées, le sens obscur d'une errance qui lui paraissait désespérée quand elle s'orientait vers un but qui sans cesse reculait. C'est qu'il fallait opérer un retournement de ses moyens comme de ses fins. Ne plus chercher en dehors, mais en soi. Ne plus tenter de mieux voir ce qui apparaît comme la réalité, mais la considérer comme un obstacle qui altère la vision. Ne plus entreprendre de se justifier comme un fragment du tout, mais savoir que c'est en soi qu'on trouvera la totalité. Ne plus croire que l'opacité se situe entre soi et le monde, mais la traquer et la réduire à l'intérieur de soi. La quête n'est pas d'autre chose, mais de soi, et la récompense est le consentement à soi:

*Toutes ces années
avant que mon regard
s'inverse
vienne m'explorer
dissoudre
ce qui limitait
ou altérerait
ma vision*

*instants inoubliables
que ceux où un oeil
plonge en lui-même
rejette ses brumes
saisit en un éclair
la totalité
de ce qu'il est (PS 29)*

Il y a là un recentrage, au sens fort du terme, une révolution copernicienne inverse, qui amène à quitter les aspects les plus visible du monde, aussi chatoyants paraissent-il, pour s'enfoncer dans l'ombre de soi, et se mouvoir au gré de "ces déplacements / infimes / pour me situer / au centre / de cette sphère / qui n'existe / que par moi" (PS 25). Avec la conviction que ce qui sera trouvé au terme ne sera pas réduit à une existence particulière, ni au champ restreint d'une introspection, mais que la connaissance ainsi conquise rayonnera et se reportera sur la totalité. Car

*tu sais maintenant
que dedans et dehors
n'avaient pas à s'exclure (PS 34)*

L'itinéraire de la quête se trouve non seulement réorienté, mais redéfini dans ses modalités. Si la soif le gouverne toujours, elle ne doit pas se confondre avec l'avidité, mais susciter une approche grave et simple qui s'apparente davantage à la "ferveur". L'ascèse préparatoire n'a plus la violence du dépouillement, mais la rigueur de la purification. La velléité cède la place à la docilité, si l'on a l'assurance de marcher en direction de la source, qui peut-être jamais ne sera trouvée, mais dont le peu qui en a déjà été goûté ne permet plus de mettre en doute l'existence. Ainsi s'approche, inconnu mais palpitant dans sa nuit, le mystère:

*Nuit. Silence. Ferveur. Une simple attente.
Exempte de toute avidité.*

*La nuit où tu descends exiges que tu aies un regard clair et
les mains nues.*

*Sache te faire de plus en plus docile.
C'est la source qui commande.*

Mystère de l'être.

L'organisation même du texte indique une sérénité conquise: les phrases se déploient plus largement, une ponctuation en organise la respiration, haletante et oppressée au départ, puis s'amplifiant peu à peu, avant de se resserrer sur l'émotion finale.

C'est que la voix elle aussi s'est modifiée. Elle était brûlante dans **Affûts**, où l'injonction était d'"écrire en demeurant à même les lèvres de la plaie" (AF 55). Elle était urgente aussi, car il importait de "graver / en [soi] / la langue / du nouveau / souffle" (AF 79). Espérant peu atteindre, elle fondait toute son énergie dans son dynamisme du moment, elle témoignait d'un instant de souffrance et d'effort, et la succession des fragments jalonnaient un chemin dont ils rappelaient l'existence et l'orientation:

*qu'au moins les mots
fixent ces instants*

*recueillent
cette souffrance*

*me rappellent
que je demeure
en chemin*

*me préparent
l'accès
à ce que j'ai
éperdu
attendu (AF 86)*

La fonction des mots a alors quelque chose d'épigraphique, ayant à "fixer" la trace de celui qui "demeure", dans l'espérance de ce qu'il aura espéré, mais pas atteint, et qui peut-être n'était pas atteignable. Epigraphique ou presque religieux, puisque l'accès "préparé" semble n'être pas de ce monde, et que les mots semblent orientés vers lui comme une prière. Prise

entre cri de souffrance et parole d'espoir, la voix elle aussi a du mal à trouver son lieu.

C'est peut-être qu'elle aussi a besoin d'une ascèse, son épreuve particulière étant le silence. Elle participe alors du recentrage d'un "je" qui était trop porté à dialoguer avec le monde, pour lui crier son désespoir ou son espoir, et qui malgré lui se prêtait alors au tumulte des mots qui y circulent en tous sens. Pour espérer trouver une voix qui soit sienne, il doit d'abord se faire silence:

*particulier
étrange
un silence
te peuple*

te grandit

*te maintient
dans sa sphère (PS 74)*

Ce silence n'est nullement diminution, bien au contraire. Il s'illimite à une "sphère" dont le "je" est le centre, il est ce qui donne son titre au recueil, "pays du silence", territoire habitable et purifié, où pourra s'élever, dans la fragilité balbutiante de son départ, une parole vraie:

*le murmure d'abord
à peine audible
puis la voix qui s'affermit
dans la clarté qui monte*

*la voix qui s'apaise et déchire
provoque aiguillonne
dévoile
me tient face à l'énigme (PS 87)*

La voix et la clarté nouvelle vont dès lors de pair. Egalement fragiles au départ, également efficaces, également heureuses et également dangereuses, elles avivent en même temps qu'elles donnent vie, elles "provoquent" autant qu'elles apaisent, elles sont en même temps réponse à l'exigence et exigence nouvelle. Elles ne suppriment pas l'énigme, mais le maintiennent visible à l'horizon, à portée d'espoir. Elles ne sont pas la suppression du silence, mais sa récompense:

*Combien désiré combien doux
ce murmure trop ténu
auquel je donne voix
en me creusant
dans mon silence (PS 85)*

Si le murmure des mots mime alors le bonheur, c'est qu'il ne s'élève pas contre le silence, mais l'intègre non seulement comme son origine, mais comme sa fin. "Ces mots qui se nouent dans le poème, je voudrais qu'ils s'effacent derrière le silence qu'ils secrètent" (PS 139), écrit Charles Juliet. Il rejoint ainsi, à l'issue d'une tout autre démarche, la grande ambition mallarméenne: "Evoquer dans une ombre exprès l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer". Il a d'ailleurs intitulé **Approches** une plaquette de poèmes⁵. Et ce qui se rejoint, c'est "ce pays du silence ou la voix parle". Il y faut beaucoup d'humilité, l'acceptation de la nuit, l'ascèse et le sacrifice de l'inessentiel, le risque même d'une apparente perte de soi, dans la direction d'une source jamais atteinte:

*si tu n'as jamais rejoint
ce pays du silence où la voix parle*

*si tu n'as jamais marché
en aveugle à l'intérieur de la nuit*

*si tu t'obstines à refuser
de détruire en toi ce qui doit l'être*

*si par peur de l'inconnu
tu renonces à te laisser reconstruire*

*si tu n'es pas à ramper jour
après jour en direction de la source*

*tu ne recevras rien de ce qui se donne
à vivre dans la simplicité de mes mots (PS 152)*

Si Mallarmé a été évoqué, c'est plus près de l'Eluard de "Pour vivre ici" que s'achève le parcours - ce poème étant l'un des derniers du recueil. Car l'oeuvre n'est nullement hypostasiée. L'ambition ultime n'est pas esthétique, mais éthique. En nos temps où l'oeuvre d'art est souvent perçue comme une fin en soi, autotélique et autosuffisante, le fait vaut d'être signalé.

Si Charles Juliet accède à la voix, c'est pour la restituer "aux humiliés de la parole", tant il a conscience et cuisant souvenir d'avoir "si longtemps" "été l'un d'eux" (PS 75). La faible clarté qu'il a contribué à faire, il la renvoie aussitôt à une autre clarté, missionnaire sans dieu d'une lumière à laquelle il croit cependant - proche sans doute de ce qu'Yves Bonnefoy nomme "théologie négative", et annonciateur d'une "joie" aux consonances évangéliques:

*cette lumière
que je maintiens en toi
et celle qui nous vient
du soleil*

*vois
comme elles se mêlent
fusionnent
t'installent
dans la joie (PS 49)*

Ce discours à la fois volontariste et optimiste, n'ignorant par ailleurs en rien la précarité des moyens et la puissance des embûches, rejoint celui du seul texte qu'il ait écrit pour le théâtre, *Ecarter la nuit*⁶. Il n'atteint pas, ne retient rien ne définit même pas un but. Boire à la soif ne saurait désaltérer, mais seulement donner désir de boire encore, affûter l'exigence, en montrant qu'en elle seule est le vrai bien, la possession qui ne saurait être ôtée. Dans cette certitude tranquille, le recueil peut s'achever sur un stoïcisme du quotidien qui est aussi une réconciliation avec ce qui doit être:

*J'ai obturé l'oeil
crevé les murs
je ne sais plus rien
de ce qui naguère
tant m'obsédait*

*abandonné sans contrôle
à cette vie qui me traverse
claire ou trouble
paisible ou furieuse
consentant enfin
à ce qu'elle soit
ce qu'elle doit être*

*à ce qu'elle m'emporte
où je ne sais (PS 155)*

Tels sont les derniers mots de *Ce pays du silence*⁷. Ils ont été précédés d'un avertissement qui en accroît encore la modestie, instaure définitivement l'approche comme valeur suprême, efface l'auteur derrière des relais qu'il appelle de ses vœux, et restitue l'espace blanc de la page sur lequel le texte s'est parcimonieusement inscrit comme espace à investir:

*cette parole
(...) puisque j'échoue
à la dire*

*toi
mon lecteur
nuance
rectifie
complète
ce que je te soumets (PS 154)*

Jean-Yves DEBREUILLE
Université Lumière, Lyon 2

NOTES

1. V. J.Y. Debreuille, "*Charles Juliet ou la naissance de l'écriture*", in "*Charles Juliet, trouver la source*", Vénissieux, Editions Paroles d'Aube, 1992.

2. Désigné par la suite **AF** dans les références, le chiffre suivant étant celui de la page.

3. Il s'agit du récit romancé de la vie d'enfant de troupe qui a été celle de Charles Juliet (Editions P.O.L., 1989).

4. Editions P.O.L., 1992. Désigné **TA** dans les références.

5. Fata Morgana, 1981.

6. Editions Fourbis, 1991.

7. Seuls les recueils les plus importants de Charles Juliet ont été cités ici. Il faudrait y ajouter:

- *L'oeil se scrute* (Fata Morgana, 1976)
- *Fouilles* (Fata Morgana, 1980)
- *Approches* (Fata Morgana, 1981)
- *L'autre chemin* (Arfuyen, 1991)
- *Une lointaine lueur* (Fata Morgana, 1992)

RESSAISIR LA MÉTAPHORE/IMAGE

La discussion concernant la métaphore, tant en poésie qu'en rhétorique, tant en philosophie qu'en pédagogie, a été dominée par la définition qu'en donne Aristote dans sa **Poétique** et en sa **Rhétorique**,¹ une définition suggérant que la métaphore consiste en une substitution d'un mot par un autre, opération locale donc sur une partie minimale du discours, sur le terme isolé. Cette façon de présenter le phénomène de la métaphore crée, en une première conséquence, l'opposition entre des termes qui seraient "propres" et ceux qui seraient employés figurément, leur emploi étant impertinent voire fautif ou erroné et que la logique exige d'éviter. Seconde conséquence importante de cette façon statique de considérer la métaphore, beaucoup plus fondamentale, c'est que le phénomène de la métaphore a pu être traité comme purement verbal, comme figure de style, moyen d'ornement un discours, autrement condamné à rester plat, pour le rendre impressionnant. Métaphoriser, ce serait en fait un processus de déformation du discours propre préexistant dont on ferait la toilette, qu'on farderait au point même de le rendre méconnaissable, excitant la curiosité pour des banalités. Mais pour qu'il puisse en être ainsi, que les termes puissent remplacer improprement d'autres termes tout en perdant leur propre sens propre, il faudrait que le lexique d'une langue soit entièrement constitué de termes dûment et proprement définis dans un rapport univoque avec des portions bien délimitées du réel et de la vie mentale; il est clair qu'il n'en est pas ainsi. Aristote lui-même a relevé déjà l'existence, en somme irréductible pour sa propre théorie de la métaphore, de la catachrèse (**Poétique** 1057b), mot figuré pour désigner des choses, des êtres ou des processus pour lesquels il n'y a pas de mot propre. La présence des catachrèses dans une langue pose le problème crucial du rapport entre mots et choses, entre langue et réel que la grammaire ni la linguistique (dans sa version française qui veut considérer la langue comme un système) ne sont capables de résoudre à elles seules parce que le lexique d'une langue n'est jamais, et ne saura jamais être, un ensemble de signes bien définis, étant donné que les mots ne désignent pas des choses en elles-mêmes mais dans leur rapport à l'homme qui se les approprie. Les mots sont d'abord et avant tout des praxèmes, c'est-à-dire des façons de saisir le monde. Aussi, les significations rattachées aux mots sont rarement le résultat d'une analyse logique pouvant donner lieu à une conceptualisation cohérente et définitive, représentant adéquatement ce que la conscience rencontre dans le monde. Autrement dit, le verbal repose sur une préalable saisie du monde et faute de tenir compte de cette situation, toute discussion qui tient la métaphore pour un phénomène verbal tourne à l'aporie comme tourne une sauce. En effet, en

ce qui concerne la formation des concepts, du fait de leur intellectualité, étant posés et élaborés par l'intellect, étant résultats d'un jugement, on peut établir des règles contraignantes à suivre pour les formuler et assurer leur efficacité dans le discours et dans le raisonnement. Une des règles les plus incontournables serait celle de la non-contradiction ou de la non-ambivalence. Pour la métaphore, cette règle ne peut pas valoir, car sa pertinence n'est pas soumise aux catégories du vrai et du faux, mais à celles qui constituent non pas une vérité mais un sens. Il est utile d'établir à cet égard une distinction entre l'idéologie (la logique des idées arrêtées une fois pour toutes, valant en dehors de la situation où elles peuvent s'appliquer) et l'idéogénèse (la naissance des idées au sein de la saisie du monde par la conscience). Un renversement des valeurs devient nécessaire, ainsi, car la théorie substitutive de la métaphore pose comme logiquement premier le concept alors qu'en réalité il est génétiquement second: la saisie dont la métaphore (ou, pour employer un terme plus général, l'image) est la représentation verbale précède ontologiquement (au sens de "se rendre compte de ce qui est"). Il s'agit de se demander comment s'opère la formation des unités de sens que sont les images et partant quelle est l'instance psychique responsable pour cette formation qui n'est pas de l'ordre de la pensée réflexive et délibérante; l'image résulte plutôt d'un mouvement intentionnel de la conscience vers le monde. L'emploi de cette terminologie en somme phénoménologique ne nous éloigne pas trop de la pensée du Stagirite: quand nous posons la question des critères permettant de juger de l'efficacité des métaphores à celui qui dans sa **Poétique** a élevé la métaphore au statut de figure la plus importante, parce qu'elle est en quelque sorte irremplaçable, ne pouvant être reprise à personne et étant le signe d'une intelligence douée et originale, nous trouvons dans son texte deux verbes dont le champ sémantique est extrêmement riche parce qu'il embrasse des activités mentales concernant les relations dynamiques entre ce que nous appelons la conscience d'une part et le monde de l'autre. Pour bien faire les métaphores il faut "voir" le semblable sous le dissemblable: ce "theorein" consiste donc non pas simplement à percevoir ce qu'il y a, mais à dépasser la surface des apparences vers le fond commun dont surgissent les choses. Le "theorein" est aussi, et peut-être surtout, quand il atteint son maximum d'acuité et de pénétration, de l'ordre de la contemplation, permettant l'accès à ce que nous appellerions l'essence des choses, permettant d'entrer en communion avec elles. Inutile de souligner que le "metaphorein" ne peut donc pas être conçu comme opération purement verbale mais qu'il repose sur une façon d'être dans le monde au sens fort de cette expression, c'est-à-dire en faire partie vraiment, y participer. Et à travers cette participation, l'homme est confronté avec le sacré qu'on peut caractériser comme irréductible, ce qui ne peut pas être déduit ou induit conceptuellement. Le

“voir” (il vaut mieux dire le “saisir”, nous y reviendrons sans cesse) nous permet d’avancer plus à fond, mieux, de pénétrer au fond que l’intellect ne peut pas réduire, cette vision étant de l’ordre de l’éclair dont l’illumination implique l’obscurité plutôt que de s’y opposer comme à son contraire, comme à ce qui la nierait. L’illumination qui nous vient de ce “voir” où la métaphore/ image s’enracine (ceci n’est pas une espèce de figure car toute vraie métaphore est susceptible de devenir arbre et d’avoir des ramifications, arbre qui donne sens à un domaine de notre expérience du monde) est de l’ordre de l’éclair. L’image de l’éclair nous permet de mieux comprendre le fonctionnement de la métaphore, la façon dont elle s’impose. Mais si cette métaphore permet de mieux comprendre la métaphore, elle permet tout autant de mieux saisir l’éclair. Cette relation de réciprocité (sur laquelle nous aurons encore l’occasion de revenir), ce lien profond entre les termes de la métaphore qui nous force d’y aller voir dans le monde, c’est un aspect essentiel de la structure ontologique de la métaphore. L’éclair est tout d’abord un phénomène dans et du monde, un phénomène naturel qui a lieu au cours des orages et pour lequel il y a des explications physiques une fois qu’il a eu lieu. Cette “matière” de l’éclair, ce choc électrique, pourtant, n’est pas seule en cause ici, il y a encore et surtout sa “forme”, son événement, la soudaineté de l’illumination suivie de l’obscurcissement, comme si la première créait le second, dans une coïncidence entre sortie et rentrée, entre début et fin, entre être et non-être; ce moment va contre la métaphysique parméniidienne, l’éclair est héraclitéien, car au moment où l’on voit l’éclair, il n’est déjà plus. L’éclair alors est la lumière se répandant dans l’obscurité sans remplacer celle-ci et l’horizon de vision ouvert par l’éclair, momentanément, se lève dans le domaine de la disparition et de l’opaque. La lumière apparaît dans les ténèbres où le clair et l’obscur coexistent, sont l’un par l’autre, l’un “trans” l’autre, c’est une lumière qui s’illumine elle-même en même temps que la nuit. Mais en frappant dans les ténèbres, l’éclair y fait voir le caché. Et c’est ce que fait la métaphore. Elle montre sans expliquer. Son dynamisme réside dans la coïncidence entre surgissement et retombée, entre émergence et immersion, faisant de sorte que l’imperceptible que l’homme ne perçoit pas mais saisit, devienne visible en une image. Celle-ci rapproche ce qui est éloigné tout en le laissant dans l’éloignement. La figure de style appelée “métaphore” est la verbalisation de cette illumination, elle est possible dans la langue ou “trans” la langue parce que celle-ci n’est pas un système déjà constitué de signes avec les lois de leur combinaison, mais une activité, une énergie dans laquelle l’âme puise pour s’incarner. La circulation des informations s’effectue sur la surface où flottent les concepts et clichés; ou pour employer une autre image, notre monde se recouvre maintenant d’une fine poussière informatique, cette poussière à laquelle retourne tout organisme vivant qui a cessé d’être en situation d’échange avec son environnement, en partage avec son monde.

Cette situation d'échange nécessaire à toute vie nous renvoie au deuxième verbe complexe du texte aristotélicien, le verbe "labein" qu'on traduit le mieux par le français "saisir" dans toutes ses significations². La famille de ce verbe est nombreuse: le préfixe "upo" engendre des composés fort riches en signifiant un mouvement venant par en dessous. Sont créés ainsi le substantif "upolèpsis" - qui dans la terminologie aristotélicienne se combine en une constellation trinitaire pour désigner les actions de l'âme avec la "noèsis" (pensée) et l'"aistèsis" (sensation) - signifiant "succession, tour de rôle dans le dialogue, réplique et réponse", puis "conception, croyance, conjecture et opinion"; l'adjectif "upoleptos" (ce qui est concevable et dont on peut se faire une idée); le verbe "upolabein" signifiant à la fois "saisir" (prendre, découvrir, surprendre, obséder, posséder, atteindre par les sens ou par l'intelligence, saisir par les sens et dans son esprit) et "recevoir" (une impression, éprouver une émotion, un sentiment, une passion), tous ces composés remontent à la même racine indo-européenne "(s)lag: prendre, se saisir"³. L'arbre de significations provenant de cette racine fait voir un acte de l'âme dans lequel s'opère un échange avec le réel, un acte consistant à saisir après avoir reçu et retourner, rendre ce qui a été pris. Le suffixe "upo" insiste sur le mouvement inhérent à cet échange, ce mouvement qui vient à notre rencontre dont l'âme se saisit dès son arrivée, l'âme étant la possibilité de comprendre ou de saisir le mouvement. Cette action de se saisir est l'essence même de l'âme, ce mouvement de la saisie avant que les étants ne deviennent pour notre intellect des objets, choses identifiées, concepts ou idées. La relation au monde telle qu'elle est visée par le champ sémantique originaire du "saisir" est celle de l'échange, situation paradoxale dans laquelle nous sommes en partie ce que nous ne sommes pas encore et que nous devenons de par notre saisie de et par le monde. Cette relation défie bien sûr la logique dualiste qui sépare rigoureusement le sujet des objets, elle n'en est pas moins la relation originelle et originaire au monde, relation structurée consistant en deux espaces ou champs indissolublement liés dans un mouvement d'échange. Ce complexe de significations lié au verbe "saisir" ne devrait pas se désigner par les mots "comprendre" et "compréhension", deux mots trop intellectuels. Effectivement dans sa globalité, la saisie telle que nous la concevons comme étant à l'origine des images/métaphores, est marquée par l'affectivité, elle est marquée par la tonalité du monde qui nous saisit, nous envahit et par la nôtre qui lui répond. Nous affectons le monde et sommes en même temps affectés par lui, dans la saisie a lieu un échange. On peut dire que ce dernier a lieu dans une ambiance.

Telle que nous venons de la développer à partir du grec, la notion de "saisie" peut se comprendre dans le cadre de la phénoménologie contemporaine. Au sein de l'horizon du monde, le sujet, à partir de sa position

spatiale et de sa situation temporelle, par son histoire et sa "charité" (le fait d'être lié indissolublement à un corps), dans une ambiance, ce sujet donc se saisit de choses, de situations, de cas, d'événements dont il ne peut pas tenir, en même temps et d'un seul coup, tous les aspects et tous les constituants, tous les tenants et les aboutissants comme on dirait. Ainsi, le sujet prend conscience du monde à partir des parties saillantes de celui-ci, par où une totalité peut être saisie. C'est une façon, en somme, de s'arranger avec la complexité du monde, que la logique simplifie toujours, en un travail de réflexion et d'analyse, travail réducteur qui ramène tout à du déjà perçu, aux idées qui devraient nous permettre d'éviter les surprises, fussent-elles agréables. Mais la situation de la conscience dans un corps a pour conséquence qu'elle ne peut pas ne pas devoir se contenter de ces "saillies" et qu'elle ne peut pas ne pas avoir une image du monde et des choses qui y surgissent, qui s'y présentent; métaphoriser, c'est en fait ce que fait notre conscience tout le temps et spontanément, cette activité est la structure même de notre relation au monde, c'est sa façon de se situer dans l'inépuisable profondeur de ce qui est et qui la dépasse tout le temps et partout, tout en étant pour elle, par et en elle. Cette relation, cette situation de relation intentionnelle, s'exprimerait le mieux avec l'adverbe latin ressuscité "trans": nous sommes "trans" le monde et celui-ci "trans" nous. Cet échange, ou pourquoi pas, cette "trans-action" entre le monde et nous, produit une augmentation de densité et partant produit le sens, à la fois dans le monde et en nous: métaphoriser est une façon de répondre à ce que Gabriel Marcel a appelé "l'exigence ontologique"⁴. Cette dernière notion veut indiquer que l'être n'est pas quelque substance immuable, quelque chose ou un super-objet à posséder, mais qu'il est une tâche à accomplir au cours de notre existence en collaboration avec les choses qui existent et attendent de nous leur accomplissement. L'image/métaphore, si elle repose sur une saisie réussie, confère une augmentation d'être à l'existant que nous sommes en train de devenir, en elle, nous approchons du destin que nous sommes en train d'accomplir. Une métaphore, même si "la" métaphore comme phénomène n'est pas passible de l'opposition vrai/faux, une métaphore ratée n'en constitue pas moins un mensonge et partant une diminution d'être. Celui qui trouve les images, le poète, est celui qui est resté fidèle à cette exigence ontologique, à laquelle répond avec toute la vitalité et toute l'énergie à sa disposition l'existant qui sera, l'enfant, qui entre en langage, commence à parler pour dire la joie d'appartenir au monde et d'être avec autrui. Dans ce sens aussi, la parole métaphorique est le premier langage dont le langage d'information, le langage propre, n'est qu'une version dérivée, morte.

Jusqu'à ce point, l'exposé a été relativement théorique et philosophique, et le lecteur est en droit de demander des illustrations ou, du moins, poser la question de savoir ce qu'en pensent les poètes eux-mêmes. Pour ne pas

oublier les enfants pour autant, écoutons un poète pour qui l'enfant est un être divin (St A, 111, 10)⁵, Hoelderlin, un poète que souvent on a tenu pour le poète des poètes, à travers ce qu'écrit le héros éponyme de son roman par lettres, **Hyperion**. Digne porte-parole, car son nom même, Hyper-Ion, indique qu'il est un Ion exemplaire, un Ion qui incarne exemplairement le destin du poète, qui, en écrivant, devient lui-même, véritablement homme⁶. Nous sommes au début de son aventure par l'écriture, juste avant que son ami Bellarmin l'invite à raconter son histoire, le mettant ainsi sur le chemin de la réalisation de soi à travers une écriture qui guérit en ravivant le souvenir, nous sommes à la fin de la deuxième lettre qui se compose d'une suite de paragraphes anaphoriques, commençant avec l'exclamation "Eines zu sein mit Allem..." (Etre un avec tout...), phrase exprimant le désir de celui qui a été séparé du tout qui l'entoure par le savoir acquis à l'école

Ich bin bei euch so recht vernünftig geworden, habe gründlich mich unterscheiden gelernt von dem, was mich umgibt, bin nun vereinzelt in der schönen Welt, bin so ausgeworfen aus dem Garten der Natur, wo ich wuchs und blühte, und vertrockne in der Mittagssonne. (StA, III, g)

Hyperion se plaint d'être devenu trop intelligent, cette intelligence se caractérise par le fait d'avoir appris à se distinguer de ce qui l'entoure. A la sortie de l'enfance, le poète apprend à se dissocier de la nature, c'est bien là la rupture entre sujet et objet exigée par une observation du monde visant à soumettre celui-ci à la maîtrise de l'homme. Ayant réussi cet acte de séparation, l'homme se retrouve isolé, solitaire, exilé, asséché par le soleil brûlant de midi. Cette idée s'exprime, on le voit, par une image, celle de la plante qui, sevrée de la circulation de la sève, s'assèche et meurt. Hyperion affirme ainsi, *ex negativo*, la nécessité de la saisie telle que nous l'avons envisagée. Une telle saisie permettrait la circulation de la sève du sens en établissant en même temps un échange entre conscience et monde. Le passage que nous venons de commenter et qui se trouve au tout début du premier livre s'accomplit en quelque sorte à la fin de ce même livre où Hyperion raconte comment il a expliqué le miracle athénien à Diotima et ses amis: la croissance d'Athènes n'a pas été trop rapide (Sparte, par contre, a dû compenser son essor fulgurant avec une discipline de fer):

Vollendeter Natur muss in dem Menschenkinde leben, eh es in die Schule geht, damit das Bild der Kindheit ihm die Rückkehr zeige aus der Schule zu vollendeter Natur. (StA, 111, 78)

La traduction de la Pléiade (p.200) maintient la structure circulaire de

la phrase (*La nature, en l'enfant, doit être accomplie avant qu'il n'entre à l'école, afin que l'image de l'enfance puisse ensuite lui apprendre comment on revient de l'école à la nature accomplie*). Ce qui importe pour notre propos, c'est le mouvement d'échange et de réciprocité dans lequel l'homme et la nature s'accomplissent l'un dans l'autre par un mouvement de mimesis, un mouvement dans lequel l'un réalise l'image de l'autre;⁷ la mimesis ne saurait être conçue comme simple imitation ou réduplication de ce qui est déjà, mais "trans" le mouvement de la mimesis se réalise l'accomplissement des deux pôles de la relation. Cet accomplissement s'opère "trans" la saisie réussie de l'image/métaphore. Réussissant cette saisie, l'homme, selon Hyperion, devient dieu, c'est-à-dire un homme véritable. C'est dire en d'autres mots, que l'homme, alors, est co-créateur du monde. Nous l'avons déjà mentionné, mais cela vaut la peine d'y insister, l'enfant est un être divin que les adultes arrachent à la paix qui marque son unité avec la nature pour le mettre à l'école. Cette séparation souvent s'opère trop tôt de sorte que l'image ne peut pas s'accomplir. Celui qui trouve l'image, le poète, est cet enfant retrouvé, cet être humain ayant pleinement répondu à l'exigence ontologique qui l'habite. Si l'homme est habité par cette exigence, par le désir qui le marque dès son enfance, si donc en lui se situe un vide, ce dernier n'est pourtant pas pur néant mais l'espace où peut se constituer l'image de ce qui doit devenir, lieu donc d'une possible plénitude. Celle-ci ne s'accomplit pas en comblant l'espace extérieur du monde avec les produits, ni en rétrécissant cet espace à l'aide d'un réseau serré d'informations et d'images dédoublantes, cette plénitude se réalise dans l'éclair de la métaphore/image "trans" lequel l'homme réalise en lui-même une augmentation d'être tout en enrichissant le monde de nouvelles réalités (et non pas d'objets de consommation) que le savoir collectif distribué dans les écoles des adultes n'a pas encore inventoriées. Le monde à son tour en devient plus complexe et plus réel. Ce processus de co-création pourtant n'est pas seulement redevable de l'initiative de l'individu; en réalité, c'est un processus historique, qui certes est en danger d'échouer, quand on prend en considération les ravages écologiques que l'homme est en train d'infliger à la planète qu'il habite, mais à la fin duquel, idéalement, et de cette fin heureuse le poète ne doit cesser de parler, la nature et l'humanité en arriveraient à se féconder mutuellement. A la fin de la lettre que nous venons de citer, la dernière en fait du premier volume, Hyperion prophétise cet accomplissement en s'adressant à la nature en manque désespéré de la présence des hommes qui lui permettraient de se régénérer:

Ein verjüngtes Volk wird dich auch wieder verjüngen (StA, III, 90)

(Un peuple rajeuni te rajeunira à son tour)

Certes, une disproportion semble se creuser et séparer la transaction entre le monde et l'homme telle que le poète/enfant le rêve de celle qui s'opère entre les termes de la métaphore/image. La première pourtant n'est possible que "trans" la seconde. Et c'est ce que rend visible, ou saisissable, l'image de l'éclair, justement. La métaphore/image fait dans l'instant ce que les actions humaines réaliseront dans l'histoire. Réaliseront, ou rateront, car, nous l'avons déjà souligné, une saisie peut être ratée. Mais ce ratage ne saurait être imputable uniquement à l'un des deux pôles de la transaction. Etant donné que la saisie réunit les pôles humains et mondains, le critère de réussite ne saurait résider uniquement dans la soi-disante objectivité, ni, pour la même raison, dans le triomphe des désirs humains voulant abolir les contingences marquant la finitude de l'homme. La saisie n'est pas magique, dans ce sens, il ne s'agit pas, pour la poète enfant de lever la baguette de la métaphore pour réaliser ses désirs; il n'est pas sorcier, ce poète et l'image/métaphore n'est pas une formule magique. Qu'apporte-t-elle donc, cette saisie? Qu'apporte l'image/métaphore? Reverdy a affirmé que dans l'image le poète se fait une révélation au-dessus de lui-même, une révélation qui le porte au-devant de lui-même, approfondit la connaissance qu'il peut avoir de lui-même et du monde⁸. Si le réalisme de la chose opprime la conscience, celle-ci rate la chose pour autant qu'elle y projette ses propres désirs. Que se passe-t-il dans cette transaction de la métaphore/image?

Quand on fait un calcul ou résout une équation algébrique, on obtient un résultat; quel serait le résultat de la transaction métaphorique? Plaisir, jouissance, émotion? Mais ceux-ci seraient-ils irréels? Incontrôlables, ceux-ci et dès lors dénués d'intérêt et de réalité? Que peut la métaphore/image? "Reprenons" une image de Jaccottet comme il l'a fait lui-même, "une serpe de lait". Nous l'avons déjà commentée dans un autre contexte pour illustrer la vigilance des poètes⁹. L'image figure d'abord dans la section intitulée "Champ d'Octobre" du recueil **Airs**¹⁰. C'est le dernier vers du l'anté-pé-nultième poème:

*Je garderai dans mon regard
comme une rougeur plutôt de couchant que d'aube
qui est appel non pas au jour mais à la nuit
flamme qui se voudrait cachée par la nuit*

*J'aurai cette marque sur moi
de la nostalgie de la nuit
quand même la traverserais-je
avec une serpe de lait*

Le mois d'octobre tout d'abord est un mois crépusculaire de l'année

dont l'ambiance correspond à la tonalité de la conscience du moi lyrique dans le poème, un moi marqué par "la nostalgie de la nuit", une nostalgie imperméable à la lumière, consolatrice(?) de la lune, car c'est la lune qui est désignée par l'image déconcertante de la "serpe de lait". Mais évoquée ainsi, la lune devient comme un instrument, une arme de défense en quelque sorte. Pourquoi "serpe", sinon pour la forme particulière de la lune vers son dernier quart, et "lait" sans doute pour la couleur de sa lumière. L'image ainsi se dédouble pratiquement puisqu'elle désigne métaphoriquement (improprement) un référent, mais le fait en accordant, improprement, la liquidité à un instrument de jardinier. Le semblable sur lequel repose l'image se montre donc fort complexe: il ne s'agit pas seulement du contour de la partie lumineuse de la lune, il s'agit encore de la qualité particulière de cette lumière, aspects auxquels s'ajoutent l'instrumentalité en même temps qu'une espèce d'intimité ("avec", comme si cette serpe était un canif de poche). Ayant explicité ces traits ressemblants nous sommes encore loin d'avoir épuisé le sens de l'image qui persiste à se refuser à toute analyse componentielle ou autre. Elle n'atteint la plénitude de son sens que dans l'ambiance du poème. A cet égard il est important de noter que ce poème survient immédiatement après une série de trois poèmes intitulée "Arbres" et l'on se rappellera que la serpe sert à émonder les arbres. Ces arbres, dans les trois poèmes, ou "trans" ces poèmes, rendent visible un processus de purification qu'opère le coeur endurent, capable de supporter la disparition dans la mort d'un être aimé. On le voit, dans cette image s'ouvre tout un monde, toute une ambiance, celle de l'être-au-monde du poète qui 26 ans après se souviendra encore de cette image et y revient dans la dernière section de **Cahier de verdure**¹¹, pour essayer de l'élucider:

Le mince croissant de la lune aperçu le soir dans le jardin, la serpe qui est pure illusion, qui est chose aiguë mais aussi doucement lumineuse, la "serpe de lait" qui perdra vite sa forme, qui s'inscrit un instant dans le ciel du couchant et surprend toujours, qui vous accompagne avec fidélité, lointaine, mais présente. A l'image de la serpe se lie inévitablement celle de la main qui devrait la tenir, de la moissonneuse dans quelque cortège en l'honneur de Cérès - comme si, d'une fête, n'était visible qu'un emblème au-dessus de la foule cachée par la nuit; une chose ressentie naïvement comme bonne, amicale, à cause de l'atténuation, dans ce reflet, de l'autre lumière qu'on ne peut regarder en face. Et l'on se dit: elle est encore là, une fois de plus, elle m'est donnée sans bruit, sans histoires, et pas à moi seulement, comme depuis le commencement du monde auquel sa lueur semble me lier. C'est une serpe et c'est un lien. Cela

*chemine, fidèle, à croire qu'il y a vraiment là-bas un gardien
faisant la ronde pour nous défendre de la nuit.*

Le crépuscule du soir, la combinaison en quelque sorte contradictoire de l'acuité et de la douceur, la surprise en même temps que l'intimité, l'universalité de cette apparition demandant une certaine naïvité pour être remarquée et qui doit faire fi de l'incompatibilité entre un instrument qui coupe mais constitue quand même un lien, tous ces aspects, une fois de plus n'épuisent pas la complexité de l'image dont les contradictions en même temps que ses ressemblances contribuent à son irréductibilité. Dans le halo de cette image surgit un monde. L'objection ne manquera pas de venir: ce monde, cette ambiance, ce ne sont que des illusions de la part d'un tempérament individuel et plutôt que d'y participer, le poète est victime d'une certaine ambiance, une ambiance qu'il crée dans son oeuvre mais qui lui resterait intérieure. Mettons-la à l'épreuve d'autres contextes et elle s'effacera comme une nuée, comme cette illusion qu'elle est. Eh bien, mettons-la à l'épreuve!

Il est clair que la complexité de l'image et son irréductibilité tiennent à une structure antinomique de l'espace dans lequel la lune apparaît de sorte que son apparaître devient thématizable: cet espace fait saisir dans notre sens du mot l'indissoluble unité du lointain et du proche, de l'étrangeté et de l'intimité. Impossible dans le cadre de cet essai de faire un inventaire des images parentes de celle de Jaccottet, il y en a une qui me vient immédiatement à l'esprit, cette image d'un poète que nous avons déjà mentionné, Reverdy:

*On va s'asseoir un moment sur un banc de pierre
Et les cyprès tiennent la lune dans leurs doigts¹²*

La situation de ces deux vers est complètement différente de celle où a surgi l'image de Jaccottet: il s'agit d'une visite au pays natal en compagnie de la mariée, d'une visite au cimetière du midi où ne manquent jamais les cyprès. Tout cela, c'est l'anecdote, mais dans l'image il s'agit avant tout d'une ambiance, d'une tonalité dans laquelle se fait "saisir" la mystérieuse unité de l'univers, une unité qui inclut dans son intimité les êtres qui s'aiment. S'opère donc effectivement cet échange qui se passe dans la métaphore/image, un échange entre l'espace extérieur illuminé par cette lumière incomparable que diffuse la lune, incomparable car en elle se retire, dans son apparition même, une qualité lumineuse irréductible, car en elle le semblable et le dissemblable se révèlent dans leur unité d'une part et de l'autre l'espace intérieur de la conscience contemplative atteignant pendant l'instant de l'illumination une pureté que les soucis de l'existence égoïste

ne cessent d'obscurcir. A partir de ce que Jaccottet désigne initialement comme "illusion" mais qui à la réflexion émue se révèle être une expérience d'incomparable densité se comprend un peu mieux la complexité des liens entre monde et humanité. On sait que Jaccottet s'est vivement intéressé à la poésie japonaise, surtout celle des haïku. Il suffit de consulter **l'Almanach poétique japonais** pour se convaincre de l'universalité de cette expérience par laquelle Jaccottet a été saisi et par laquelle il s'est saisi du monde. Voici pour conclure un haïku de Myôe (11 73-1 232):

*Lune d'hiver
Qui surgit des nuages
Pour me tenir compagnie
Que m'importe alors
Ce vent qui me perce le corps
Que m'importe la neige glacée.*¹³

Est-il besoin de souligner cette certitude de ce poète que la lune fait son apparition de derrière les nuages spécialement pour lui, pour lui permettre de supporter les rigueurs de l'hiver? La lune le protège, à l'instar de cette serpe de lait. Un contemporain du poète japonais commente ainsi (et l'on reconnaîtra aisément le thème de la "saisie" que nous avons développé dans cet essai):

*Que l'esprit atteigne son ultime accomplissement et l'homme et la nature ne font plus qu'un. Le clair de lune et sa propre illumination intérieure se fondent en une même lumière. Qu'il regarde la lune, et celle-ci en retour le regarde. Il y a inter-pénétration des deux identités, des deux réalités lunaires et humaines.*¹⁴

Pour terminer, je voudrais insister sur une chose: les illustrations et les commentaires qui précèdent n'entendent pas être une démonstration, ils sont plutôt une monstration, ils montrent comment fonctionne la "saisie", ce fonctionnement étant le plus clairement observable dans la poésie qui n'est pas une façon de parler mais une façon d'être, tant pour le poète que pour le lecteur, car entre eux deux aussi, selon le titre d'un livre de Jaccottet, a lieu une "transaction secrète".¹⁵

Leopold Peeters
Université de Pretoria

NOTES

1. **Poétique:** 1457b et 1459a et **Rhétorique:** 1405a.
2. Le champ sémantique du "labein" d'après A. Bailly, **Dictionnaire grec-français**. Paris, Hachette, 1919.
3. J. Pokorny, **Indogermanisches Woerterbuch**. Bern, Francke, p.958.
4. G. Marcel, **Position et approches concrètes du mystère ontologique** (1933). Paris, Vrin, 1949.
5. Nous citons ce texte d'après la grande édition de Beissner: Hoelderlin, **Sämtliche Werke III**. Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1957 et employons le sigle StA,III suivi par l'indication de la page.
6. Cette remarque d'après U. Gaier, **Hoelderlin**. Tübingen, Francke Verlag, 1993, p.220.
7. Voir à ce propos M. Deguy, "La relation, ou mimesis", in: **La poésie n'est pas seule**. Paris, Ed. du Seuil, pp. 117-123.
8. P. Reverdy, **Le gant de crin**. Paris, Plon, 1927, p.41.
9. in: "Rhétorique de l'être et retour au quotidien dans la poésie contemporaine", **Les nouveaux courants poétiques en France et en Grèce 1970-1990**. Pau, Publications de l'Université de Pau, 1995, p.22.
10. P. Jaccottet, "Airs" in: **Poésies**. Paris, Gallimard, 1985, p.141.
11. P. Jaccottet, **Cahier de verdure**. Paris, Gallimard, 1990, p.77.
12. P. Reverdy, **Plupart-du-temps**. Paris, Flammarion, 1967, p.100.
13. **Grand Almanach Poétique Japonais. Livre 4: l'Automne**. Paris, Edition: Folle Avoine, 1992, p. 65.
14. Ibidem.
15. P. Jaccottet, **Une transaction secrète**. Paris, Gallimard, 1987.

AZORIN O EL DESEO DE ESCRIBIR EN/SOBRE ESPAÑA

Durante la eversión española se exilia Azorín con su mujer en París. Entre octubre de 1936 y agosto de 1939 escribe numerosos cuentos destinados al diario de la capital rioplatense, *La Prensa*, con cuyos recursos puede llevar una existencia parisina vividera — lo que no dejará de recordar en la cordialísima dedicatoria de su libro **Españoles en París**, que dirige a los señores directores del periódico bonaerense, Don Ezequiel P. Paz y Don Alberto Gainza Paz (1). Dichos cuentos los recopilará luego y los agrupará en libros que formarán una verdadera trilogía de la guerra de España de la primera mitad del siglo XX (2): amen del libro mencionado ya, publicará **Pensando en España** en 1940 (3) y **Sintiendo a España** en 1942 (4). Si en Francia no se le plantean problemas acuciantes, apremiantes, de crematística — ¡ primum vivere! — , en cambio el ambiente de París le es poco llevadero por un sin número de razones. Sufre — psíquicamente hablando — de una carencia afectiva profunda que lo sume en un estado anímico caracterizado de melancolía — afecto que, según el propio Freud, sería causado por la pérdida del objeto de amor (5). En efecto podemos afirmar que el melancólico Azorín padece lo que el vianés denomina “ una grande tensión erótico-psíquica” (6). El escritor que tuvo que separarse de la patria — ¿ *matria*? — a quien amaba tanto —“¡ y cuánto me ha costado la separación!, comenta uno de sus protagonistas. ¡ Adiós, tierra nativa! Ya, terruños natales, no os volveré a ver acaso. ¡ Adiós, manos amigas, que he estrechado tantas veces en las alegrías y en los dolores! Ya no os volveré a estrechar tal vez (7). — y que se afinca por fuerza en tierra ajena, experimenta un fuerte, hondo deseo único - garantía de su propia existencia- : el de reanudar, enlazarse con su tierra, con su nación. A través de los treinta y tres cuentos que componen el segundo volumen de la evocada trilogía, **Pensando en España**, nos proponemos estudiar cómo el deseo de escribir en/sobre España, en sus distintas modalidades, organiza, estructura toda una escritura cuyo papel fundamental será la reconstitución de un paraíso perdido que se quiere recuperar a toda costa. No es inútil recalcar, además, que entre estos treinta y tres cuentos, veintitrés están escritos en 1939, siendo los diez restantes del año anterior, es decir que la elaboración de la mayoría de ellos ha sido contemporánea de un momento cargado de extrema emoción y angustia en el escritor, a saber cuando éste está en ascuas por conocer la respuesta a la carta que le ha dirigido a principios del 39 al general Franco en que le ruega permita el regreso a España de los intelectuales expatriados y en la cual subraya en particular lo siguiente:” No he temor de incurrir en impertinencia ahora,

ni de haber incurrido antes, puesto que siempre escribo comedidamente e inspirado en el mismo amor a España que en toda ocasión guió mi pluma.”(8).

Como ya dijimos en otra parte (9) la guerra en tanto que tal apenas si viene aludida en los textos de tal contexto histórico; las más veces está evocada por indirectas. Es consciente el escritor de la regresión bárbara que está ocurriendo en aquel entonces no sólo en España sino también en Europa, y que significa para él la pérdida, la brusca y radical desaparición de todo un patrimonio cultural. No puede menos de atestiguarlo, es decir de tomar una postura de humanista frente al derrumbamiento polifacético que está sacudiendo a Europa: “Todo camina singularmente en Europa, hacia una declinación brutal y nefasta...Y siente (Joaquín), entre el horror, simpatía, vivísima simpatía, por todas las cosas que van a perecer”(10). La contienda bélica con todos sus horrores, sus destrucciones y sus muertes, que arrecia en su tierra y que se está preparando en otras, aunque la enfoca Azorín a través de un prisma alegórico, supone, según él, un antagonismo partidista que él no puede, no quiere, entender, admitir, y que desea superar en tanto que intelectual cuyos valores giran — por esencia — alrededor del avance humano. Sin embargo su concepción arriesga no recibir buena acogida por parte de los integrantes de los dos campos en presencia en quienes está ausente la altura de vista — con lo que justificaría su exilio voluntario: “España se divide en dos bandos. Los que tienen buena sombra y los que la tienen mala. ¿Y qué hará en España un hombre que no tiene ni buena ni mala sombra?” (11). Frente a tal dicotomía tan maniqueísta el escritor lanza un mensaje de paz a la humanidad y a los beligerantes, aunque el escepticismo que anida en él por lo que respecta a la recepción del mismo le demuestre la locura de semejante acto. No obstante no se desanima ante una empresa que a su juicio le incumbe fundamentalmente: “Al salir del olivar corté de un olivo una ramita. El olivo es el árbol de Minerva. No lo había dicho antes. El olivo es el árbol de la paz. Lo digo ahora. Veo aún confusamente el acto. Y no sé lo que haré de esta ramita simbólica” (12). Azorín anhela vehementemente y ante todo la reconciliación de los contrincantes y que sólo reine el Amor entre los pueblos: “Con este trueque, trueque de armas entre el Amor y la Muerte, el mundo estaría mejor” (13). Y sólo a partir de dicho mensaje de paz y de amor se puede estudiar su deseo de escribir en/sobre España.

En la capital francesa este alicantino del interior cuya intimidad no ha sido alterada por su larguísima existencia madrileña, no está a gusto, se siente incómodo. Tiene verdadera vida vegetativa de “pobre refugiado” (14). Le falta primero, como a toda planta, como a todo ser del sur, o quizás mejor, como a “todo español chapado a la antigua” (15), la luz: el cielo parisiense está siempre encapotado, es “ceniciento” (16) — con lo que se traspa-riente además una connotación mortífera. Carece del aire y de los espacios

sin trabas de su tierra; aquí en París se siente confinado, oprimido en una habitación que tampoco le conviene a su idiosincrasia: "El cuarto que ocupo es chiquito y da a un patio lóbrego. He meditado y sufrido tanto aquí, que he llegado a querer estas cuatro míseras paredes." (17). En esta estancia forzada, el autor, presa de un dolor supremo que lo postra verdaderamente, lo abisma en un ensimismamiento sombrío, experimenta la tristísima soledad, más que soledad, el aislamiento del expatriado. Es un incomunicado. Aprende a duras penas lo que significa ser foráneo en la urbe francesa. La barrera lingüística es un obstáculo que le obliga a recogerse más en sí mismo, a atrincherarse entre sus cuatro paredes: "cercado aquí de gentes que parlan lengua que no hablo...No trato con nadie. Vivo vida eremética." (18). Y como para recalcar tal situación que no deja de desazonarle, acaba pronunciando lo paradójico y sin embargo lo cruelmente realista y terrible de la existencia de los exiliados en las ciudades que son hormigueros humanos: "No veo en esta soledad de Robinsón a persona... La casa en que vivo está rodeada de casas innúmeras. No sabe nadie quién soy. No cambio razones con nadie. Soy Robinson en Robinson." (19). Sí, la palabra es rigurosamente exacta, Robinson en un islote desierto de París.

Entonces ¿ qué es lo que más puede desear?

Primero, en este suelo extranjero, algo — a ser posible — que lo acerque inmediatamente a España, algo cuya presencia física le facilite cierto desahogo a su corazón, algo que le permita echar un puente afectivo hacia su patria. En París, menos mal, se puede contemplar al Guadarrama: "Han visto ustedes nuestro Guadarrama en Paris? interroga un protagonista. Les diré dónde está. Vayan ustedes a Val de Gracia; esa iglesia es bellísima. En la plazoleta que la precede se levanta una estatua: la de Larrey, jefe de sanidad militar napoleónico. En los cuatro costados del pedestal se ven representados fastos memorables de Bonaparte. Y allá está Somosierra, en altorrelieve bronceíneo. ¡ Cuántos ratos me he pasado yo contemplando ese rígido paisaje español! Ahora estoy hablando con ustedes y estoy viendo al mismo tiempo los picachos agudos que todos hemos visto allá en los montes Carpetanos." (20). Este apego tan profundo que siente por España, se lo revela el propio París por el sumo contraste que surge inmediatamente entre las dos entidades geográficas primero, históricas y culturales luego. París es un revelador, por contraste, del amor total e incondicional que le profesa a España, de un amor que se aviva, que se acrecienta, que se agudiza por la separación espacial y temporal. Por supuesto París ha tenido un papel purificador, catártico quizás, para este español que va a "sentir hondamente de lejos a España" (21). "En París, confiesa, al cabo de tres años de constante París, he acabado de ver yo a España... He procurado estudiar a España en la Historia, en los clásicos, en los paisajes, en los hombres. Pero sólo cuando he estado fuera de España he sentido con toda intensidad a España." (22).

Semejante cala tan apasionada por parte del autor lleva aparejado su deseo de regresar a España. Cuanto más profundiza su tierra más le impulsa su deseo a volver a su tierra y este problema de la vuelta a su patria se le plantea con tanta más vehemencia cuantas más angustias existenciales le asaltan, relativas a una eventual imposibilidad de regreso por tener una edad que le hace contemplar la defunción en esta tierra extraña (23). No silencia este caso de figura que ilustra mediante la historia de un matrimonio español que muere en el exilio, cuyo hijo queda huérfano bastante joven sin algún tutor que le pueda venir en ayuda: "Sus últimos instantes fueron de indecible angustia. Morían en tierra foránea. Morían puesta la mente — después de ponerla en Dios — en la patria española (24). Creemos poder afirmar que tal temor era una de las mayores obsesiones que atormentaban a Azorín en París según nos confesaron unos parientes suyos. Si la idea de muerte lo atenaza, también la propia incertidumbre de su suerte, de su destino, lo desasosiega y repetidas veces en momentos de negra depresión la experimenta como peor que la misma muerte (25). De cara a tales torturas que arriesgan a todo momento hacer que se adueñe de él la locura o que sólo encuentre él salida en el suicidio, se arrima con firmeza a su propia creencia que forma un contrapeso a aquéllas y que, al fin y al cabo, le permite salvar el pellejo; se aferra a su propia ilusión ya que ambas contribuyen a forjarle una verdad — su propia verdad — que será el motor y el sentido de su existencia, de su vida: "La verdad, siempre la verdad. Y la ilusión es la verdad suprema. El entendimiento humano está siempre aparejado a la verdad. La ilusión es su pábulo La ilusión es la verdad más alta, porque nos sostiene y nos consuela". (26). Gracias a dichas creencia e ilusión se inventa múltiples *escenarios* de regreso a España — al cabo de tres años que considera, por la recurrencia de esta cifra en su texto (27), como número de años límite para su exilio en el extranjero y más allá del cual el exilio le es inimaginable, inconcebible; no hace sino proyectar su ensueño, su deseo, que son sus acicates vitalistas en la circunstancia. En tal perspectiva se crea una serie de escenarios con el apoyo de su imaginario, que van a ser la traducción de un impulso íntimo que va a escenificar según varios enfoques y puntos de vista. Primero será la escena de una estación parisina — en tanto que punto de partida hacia la tierra amada, en tanto que lugar físico abierto a una potencialidad de espacios deficientes hasta ahora, y lugar temporal que marca una ruptura en el sentido que tuvo el tiempo durante el transcurso de estos tres años. La estación emerge como inversión de la desdicha y como posibilidad de recobrar lo *ingénito* (28): "El primer cuadro del acto segundo es en el bar de la estación de Orsay...El momento de la despedida ha llegado.¡ Adió, París, que te quedes sin gente! Con angustia íntima me despido de la mágica ciudad donde he pasado tantas horas de dolor y de gozo.¡ No volverán

ya esas horas! Dentro de poco tornaré a pisar tierra española.” (29). Cuanto más se afirma este ensueño, más se le atropellan en la mente los lugares más idóneos para cerrar el paréntesis parisino y fruir con el suelo español; vive el escritor unos arranques de entusiasmo tales que la mera enumeración de las posibilidades que se le ofrecen acaba por hacer que se tambalee ¿ Acaso la Bureba, se pregunta a sí mismo, entre Vitoria y Burgos, donde el color es intenso y el cielo es abigarrado de plata y añil? La Hoya de Castilla, en la tierra alicantina, con claro cielo y dulces aires? ...¿ o bien alguna llanada castellana o manchega, con sus casas de muros blancos y sus ahilados álamos tembloteantes?” (30). Sin embargo viene a contrarrestar semejante efusión una duda con respecto a la reinserción del escritor en el medio de sus orígenes: ¿ se sentirá o no el peso, el impacto del pasado reciente que acaba de abandonar? Dicho de otra manera, de modo brutal surge un problema peliagudo de identidad en el autor, que evoca varias veces sin llegar a borrar definitivamente la duda que lo agobia por momentos. Ora se inclina hacia el inmediato enlace ambiental del recién vuelto por el peso de su herencia cultural, como lo deja entender acerca del protagonista de **La vida es sueño**: “No deja tras sí un pasado extranjero. No; él ha vivido siempre en España. Los años de Rumania se han abolido en un momento como por encanto.” (31). Ora subraya la inadaptación aparentemente irreversible del que vuelve tras ausencia tan larga: “...me doy cuenta — y esto es lo grave — de que la prolongada ausencia ha puesto entre mi persona y la realidad patria un velo inconsútil, velo sin costura, velo tenue, que impide mi total adhesión a todo lo que me rodea y me es dilectísimo. Soy un extranjero en mi patria. ¡ Y ése es mi castigo! El castigo de haber estado tantos años lejos de España. Señor: es que no podré yo romper ese velo terrible?” (32). Es un extranjero en su patria.

Este deseo fuerte que contrabalancea la duda a veces — pero¿ qué mortal no reaccionaría así en esta situación? — sin embargo pretende imponerse y a este fin Azorín produce una multiplicidad de textos bastante largos, acumula material textual, tiene una verdadera bulimia de textos, todos trufados de referencias culturales hispánicas, como para hacer que se borren sus angustias, como para conjurar la mala suerte que afecta al exiliado, como para disipar las incertidumbres. Y como base de dicho material textual, la palabra, la palabra — significante y significado — que fascina por el poder de expresión, de identificación, de apropiación del universo que entraña. Está también la palabra olvidada que parece perdida en la noche de los tiempos y que sacada de su silencio secular irradia de repente, vibra y difunde una vitalidad insospechada o está todavía la palabra en gestación; la da a luz el escritor en determinada circunstancia, y héla que ilumina una zona de sombra de nuestra realidad “¡ Neologismos y arcaísmos! exclama Azorín. Ahí está condensado todo el lenguaje. Ésa es la clave del escritor...¿

Se deben usar arcaísmos en le lenguaje literario? Se deben usar neologismos? Se debe escribir de una manera que la entiendan todos. En estilo claro, sencillo y preciso. A la claridad y precisión se debe sacrificar el ornamento. Pero¿ cómo hurtarse a la seducción del neologismo o al hechizo del arcaísmo?." (33). En su desdicha goza Azorín de una magnífica embriaguez de palabras; se dedica a una orgía perpetua de palabras que, por supuesto, concurren a crear, sedimentar, fundamentar un vasto y denso espacio imaginario español — a la dimensión de su deseo — que va a constituir poco a poco una realidad tan auténtica como la que tiene alrededor suyo y que le hace llevadera la existencia en París (34). De ahí que no nos sorprenda el elogio incesante que hace de este idioma:" El habla castellana es maravillosa. La sajona tiene una copia de voces. Pero la sajona admite toda suerte de acarreo. El idioma inglés parece un campo riberiego después de una crecida. Allí hay de todo, y entre todo, abundan los cantos y pedruscos...El castellano es más exigente. En una alquitara ideal va destilando, siglo tras siglo, generación después de generación, sus vocablos. Y así tienen los vocablos un matiz de dignidad y de nobleza que los aupa sobre todas las lenguas. Y no hablemos de la riqueza fabulosa en modismos y frases adverbiales. Ningún idioma tendrá más sabor a la tierra y a los hombres que lo engendraran." (35)

Directamente vinculadas con todo este aspecto, la onomástica por una parte y la toponimia por otra, desempeñan un papel fundamental. Azorín *ancla* su realidad imaginaria en un tejido de amplias referencias históricas: exponentes lo son, por ejemplo, los nombres de las ventas, "ventorros, ventorrillos" (36): "venta de la Mala Mujer, venta del Judío, venta del Puñal, venta del Aire, venta del Moro" (37), "posada y parador del Pino" (38), "venta de las Animas" (39), "fonda La Confianza" (40), etc... Cita muy a menudo nombres de pueblos, de ciudades de vivísimas resonancias histórico-literarias, siendo la mayoría de ellas castellanas (41): Montiel, Esquivias, Argamasilla de Alba, Tordesillas, Alcázar de San Juan, etc. Las características geográficas que acompañan a cada uno de estos nombres indican en el escritor todo un esfuerzo de memoria, de memorización, que sólo le garantiza una autenticidad — una autenticidad que subtiende su deseo de afirmar una realidad entrañada, interiorizada, frente a la realidad circundante. Su deseo de escribir en/sobre España le empuja hasta proporcionar pormenores kilométricos que tan sólo cobran interés en semejante contexto: "Alcázar se halla a 148 kilómetros de Madrid por ferrocarril, y a 164 por carretera." (42). A partir de estos puntos de anclaje Azorín va a erigir un verdadero mito de España que, por razones obvias, casi va a reducir a Castilla y a Levante (43). Este mito lo va a construir primero a base de un color emblemático, el azul en contraposición con el grisáceo parisino. En Castilla impera "el compacto y prístino añil del cielo" (44) y en Levante "el azul,

pálido azul" (45). Lo que supone ya un mundo que sólo conoce la luz. A esta visión de tiempo cuajado se añaden evocaciones hiperbólicas de una realidad — en sus aspectos más variopintos — que se ve metamorfoseada por la exaltación. Los colchones mullidos de las "camas de tablas" son sin pares: "Colchones más suaves no los habrá en parte alguna", comenta (46); el aceite de oliva pertenece también a tal registro: "Sólo el aceite espeso y oliente, de aceituna casi fermentada, es el gustoso. La flor del aceite, del aceite laborado con milenaria prensa de viga — todavía usada en almazaras toledanas —, es la maravilla del mundo." (47). En cuanto al silencio es inigualable en aquella región donde se acrisola el destino de España: "La quietud es más gustosa en Castilla que en parte alguna. Y en ningún paraje del planeta tiene el silencio un sabor tan voluptuoso como en las ciudades castellanas." (48). Y se podrían añadir un largo etcétera (49) de estas facetas *quintaesencia* — *das* de España que al mismo tiempo que elaboran un mito de esencia edénica, evidencian al objeto de amor que mencionamos en nuestra introducción. Este objeto, es preciso recordarlo, sólo se ha entregado al escritor por una relación de amor ininterrumpida y en ésta se han desarrollado las aprehensiones afectivas, espirituales e intelectuales. El mediterráneo — con cuanto denota y connota este vocablo — ha integrado perfectamente lo castellano y ha llegado a sintetizar, según él, lo español: "...ha logrado casar espiritualmente, en su mente, Alicante con Castilla." (50). Tal entidad complejísima que cubre cantidades de dominios — intrincados — en el escritor, es ante todo — simbólicamente hablando — la madre nutridora y no es mucho que de modo recurrente (51) esmalten el corpus textual trozos relativos a las delicadezas coquinarias de este doble origen: "Aquí hay vino de Esquivias, ligero y fresco, meloso fondillón de Alicante, generoso vino de Málaga, aromático Jerez, y como estimulante, a modo de prefacio, antes de la comida, incomparable amonillado. La comida es excelente. Viene primero una olla con tocino, morcilla y jamón. Perdices en escabeche hacen su aparición después. La minuta la cierran unas chuletas de carnero asadas a la parrilla." (52). Tales alusiones que remiten a la vasta esfera afectivo-cultural nos introducen en un mundo que no ha dejado de privilegiar el autor, a saber el sensitivo, el sensorial. Azorín ansía ante todo conectar con una red de sensaciones que delimitan un campo fuera del cual se encuentra un poco como un pez sin agua. Gusto, olfato, vista, oído, son tanto más valorizados que su mención en el texto le brinda el autor una ensonación que produce el deseo, y que equivale de cierta manera a su realización. Su alusión menudeada será un a modo de proyección — cual flujo continuo — del deseo. Sólo nos circunscribiremos al campo del olfato por faltarnos espacio adecuado para desarrollar nuestra idea: "Caminaba yo despacio y aspiraba con avidez el olor de leña quemada, comenta. No sé si decir que me ufano en adivinar lo que se arde en los

hogares. Los pueblos manchegos se distinguen por esta fragancia — por tal la diputo — que se exhala, a primera noche, de las casas, y que trasciende al poblado... No me engaña el humo. He llegado a discernir si lo que se quema en las cocinas, ante la piedra trashoguera, sobre la amplia losa, bajo la campana de la chimenea, es olivo, cepas, ramaje de pino o torta de piñuelo. El olor es lo que suscita en mí — más que la imagen o el sonido — las olvidadas sensaciones." (53). De estas sensaciones básicas, que sea la olfativa o la visual, que hay que enmarcar, por supuesto, en este espacio mítico ya aludido, es fácil pasar a la dimensión espiritual que domina una metafísica de la eternidad — o de un tiempo sagrado — y que sólo España puede infundir en el ánimo del autor. Frente al fluir del tiempo de París, ese fluir de los días, la tierra española posee el don supremo del estancamiento del tiempo: "Continúo estudiando el tiempo en una antigua ciudad española, advierte el escritor. No pasa nada en estas ciudades. Se ha dormido el tiempo. El tiempo aquí es la eternidad. Voy perdiendo el gusto por la lectura, mi placer de siempre, y voy cobrándolo por la meditación. Pensando en el tiempo, a solas conmigo mismo, se me van las horas como en un soplo. Del siglo XX al siglo XV, un hombre, en la antigua botería, habrá estado cortando cueros y cosiendo pellejos y botas. Y un viandante, en cualquier venta perdida en fragosa montaña, empinará una de esas botas, en el siglo XX como la empinaba en el siglo XV, y dejará caer en sus fauces secas un hilito de vivificante vino de España. ¡ Ah, estas milenarias ciudades en que no pasa nada y pasa todo!" (54). Para acabar esta concentricidad de círculos nos falta evocar — siempre en la perspectiva susodicha — la inmortalidad intelectual de la que no podría prescindir el escritor, a la que no dejará de abrazarse: "No hay en la mesa, dice, más que un mazo de cuartillas y tres libros. De estos tres libros diríase que emanan efluvios que envuelven la persona de Amat e inclinan a Joaquín hacia el amor a Iberia. No necesita Amat estímulos para su amor. Pero si le place sentirse acariciado por un aura de poesía, de tradición y de humanidad. Y de Juan Ruiz, de Camoëns y de Ausias March se desprende tal aura. Estos tres poetas son los que reposan en el tablero de nogal. Ausias March representa el Mediterráneo. Camoëns, el Atlántico. Juan Ruiz, la altiplanicie castellana. Y entre todos integran la totalidad de la península. Con esos tres poetas sobre la mesa, bajo su mirada, Joaquín Amat, en esta hora del trabajo percibe hasta el fondo del alma la esencia inmortal de Iberia." (55).

Momentáneamente privado de lo que significa su razón de ser, Azorín nos entrega a través de una serie de protagonistas cuentísticos — cuando no interviene él mismo — los diversos altibajos psíquicos que sacuden una sensibilidad que sólo aspira a sintonizar otra vez con un ambiente que tuvo que abandonar a pesar suyo. Cada cuento es un a modo de *escenificación*

de cada uno de los elementos de una problemática exclusivamente centrada en el deseo de la vuelta a España y de la realización del mismo. Sensibilidad herida, angustiada en un ámbito de aislamiento, su única salvación radica en un vivo impulso gracias al cual puede reconstituir una realidad española tan real como la que vive a diario. Magia del verbo que es capaz de recrear el universo de los orígenes tan ansiado y de transportar al escritor al medio/ámbito en que pueda seguir escribiendo sobre lo que nunca ha dejado de escribir, es decir sobre España, o mejor dicho, sobre la España afectivo-cultural esencialmente. Es evidente que París, aunque episodio doloroso en la existencia de un hombre algo proveyecto, aquilata todavía más su aproximación erótica a este amplio cuerpo/corpus español que, no es excesivo decirlo, ha sido una — por no decir la — meta de su vida. Escribir en España, ¿qué es lo que más puede desear este autor cuando se sabe que para él la escritura sólo se podía concebir afectivamente en un lugar de dilección que no vacila en inventar cuando las circunstancias lo borran físicamente?

Christian MANSO
Decano de la Facultad de Letras,
Lenguas y Ciencias Humanas de Pau (Francia)

NOTAS

1. "A los señores directores de "La Prensa" de Buenos Aires, DON EZEQUIEL P. PAZ Y DON ALBERTO GAINZA PAZ que generosamente me han hecho vivero en París." Azorín **Españoles en París** (1939), in **Obras Completas**, Tomo V. Aguilar. Madrid. 1960.
2. cf. Christian Manso. Un español en París: Dolor y melancolía. Actes du Colloque International José Martínez Ruiz "AZORIN". Pau, 25-26 Avril 1985. Cahiers de l'Université n°8. Université de Pau et des Pays de l'Adour. 1986.
3. Azorín. **Pensando en España**. Biblioteca Nueva. Madrid. 1940.
4. Azorín. **Sintiendo a España**. Biblioteca de escritores hispánicos. Editorial Tartessos. Barcelona. Julio 1942.
5. S.Freud. **Deuil et Mélancolie**. 1917, in **Métapsychologie**. Paris. 1968.
6. **Ibid.**
7. Azorín. **Pensando... ibid.** El Licenciado Vidriera. p.191.
8. Ramón Serrano Suñer. **Entre el silencio y la propaganda, la historia como fue. Memorias**. Ed. Planeta. Barcelona. 1977. Está publicada **in extenso** la carta de José Martínez Ruiz (Azorín) en el capítulo XX titulado **Intelectuales en exilio**, p. 410-411
9. cf. nota n° 2
10. Azorín. **Pensando... ibid.** El humo del alfar. p. 141.
11. Azorín. **Pensando... Ibid.**Schlemihl en España. p. 171.
12. Azorín. **Pensando... Ibid.** Al salir del olivar. p. 62.
13. Azorín. **Pensando... Ibid.** El mundo estaría mejor. p. 48.
14. Azorín. **Pensando... Ibid.** El teatro español. p. 201.
15. Azorín. **Pensando... Ibid.** No juguéis con el misterio. p. 49
16. Azorín. **Pensando... Ibid.** La pitonisa de Coca. p. 35; **El pintor de España**. p.231.
17. Azorín. **Pensando... Ibid.** El pretérito perfecto. p. 115.
18. Azorín. **Pensando... Ibid.** El extranjero en su patria. p. 204; **El pretérito perfecto**. p. 116.
19. Azorín. **Pensando... Ibid.** El extranjero en su patria. p. 205-206.
20. Azorín. **Pensando... Ibid.** La pitonisa de Coca. p. 39.
21. Azorín. **Pensando... Ibid.** En las tablas. p. 225.
22. Azorín. **Pensando... Ibid.** El pintor de España. p. 232; **Al salir del olivar**. p. 56.
23. Azorín. **Pensando... Ibid.** La vida es sueño. p. 69-75.
24. Azorín. **Pensando... Ibid.** La vida es sueño. p. 69-70.
25. Azorín. **Pensando... Ibid.** Drama sin drama. p. 25.
26. Azorín. **Pensando... Ibid.** El tiempo pasado. p. 96. cf. también los versos de Campoamor citados en **Sancho encantado**. Con tal que yo lo crea, qué importa que lo cierto no lo sea?
27. Azorín. **Pensando... Ibid.** En las tablas. p. 225; **El pintor de España** p. 232, etc.
25. cf. nota n°2
29. Azorín. **Pensando... Ibid.** Al salir del olivar. p. 58.

30. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* Schlemihl en España. p. 170.
31. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* La vida es sueño. p. 74.
32. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* El extranjero en su patria. p. 208.
33. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* La vida de las palabras. p. 9 y 11.
34. Habría que estudiar de modo sistemático el léxico azoriniano que revelaría todo el gusto del escritor por unas palabras raras pero cargadas de sentido, por supuesto, henchidas de sentido. ¿ Qué decir del uso de *inmoble, interoto, ledo, frígido, potísimo, anuo, lasitud, langor, foscura, bebestibles*, etc.?
35. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* El pretérito perfecto. p. 114-115.
36. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* El mundo estaría mejor. p. 43.
37. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* El mundo estaría mejor. p.43.
38. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* El tiempo pasado. p. 91.
39. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* Aventuras de Miguel de Cervantes. p. 135.
40. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* Se ha dormido el tiempo. p.217.
41. Con una excepción destacada: la de la ciudad de **Lodosa** que viene mencionada tres veces.
42. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* Aventuras de Miguel de Cervantes. p. 132.
43. Con muy pocas excepciones. Cf. por ejemplo la nota nº41.
44. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* **Clemente Ras.** p. 164.
45. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* El humo del alfar. p. 141.
46. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* No juguéis con el misterio. p. 53.
47. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* Al salir del olivar. p. 60.
48. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* **Clemente Ras.** p. 164.
49. cf. por ejemplo: "el queso paisano nuestro, vamos al decir, manchego, el queso mejor del universo." in **Sancho, encantado.** p.14.
50. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* El humo del alfar. p.139.
51. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* p. 31, 44, 50, 94, 138, etc.
52. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* **Sancho, encantado.** p. 16-17.
53. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* El tiempo pasado. p. 92.
54. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* Se ha dormido el tiempo. p. 218.
55. Azorín. **Pensando...** *Ibid.* El humo del alfar. p. 139.

LA REPRESENTATION DU MONDE RURAL DANS LA FICTION NEO-REALISTE PORTUGAISE

Selon l'historien Vitorino Magalhães Godinho, dans un pays peu urbanisé comme le Portugal, la littérature possède une forte marque rurale, depuis Gil Vicente jusqu'aux écrivains néo-réalistes¹. Cette constatation suppose, de toute évidence, une conception de la littérature fondée sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation que nous allons essayer d'approcher.

Dans notre travail, nous n'évoquerons pas la production bucolique qui utilise tous les ingrédients de la pastorale classique. Notre attention portera d'abord sur ce qui est convenu d'appeler le "roman rural", c'est-à-dire, la fiction qui intègre la réalité paysanne² et s'organise en fonction d'un espace de représentation où la problématique rurale présente des caractéristiques diverses, selon les époques et les auteurs³. Nous interrogerons ensuite les images du monde rural mobilisées dans la fiction néo-réaliste, de façon à étudier le "surcodage" par lequel l'effet de réel se rattache à un effet de texte et à une proposition idéologique. Cela nous permettra d'observer que, dans la littérature portugaise, le monde rural défie toutes les classifications. Il parcourt les territoires du psychologique, du sociologique, de l'esthétique, sans jamais s'y laisser vraiment enfermer comme catégorie.

Il n'existe pas beaucoup d'analyses consacrées à l'imaginaire rural portugais et cette quasi-absence mériterait un commentaire⁴. La littérature portugaise, comme bien d'autres littératures européennes, a refusé pendant longtemps l'existence symbolique des paysans qui constituaient néanmoins le principal groupe social⁵. Le monde rural, dans la multiplicité de ses composantes, est introduit dans la littérature portugaise par les écrivains romantiques. Lorsque quelqu'un comme Alexandre Herculano fait paraître **O Pároco da Aldeia** en 1851, ce qui commence à prendre forme dans les lettres portugaises est la découverte d'une réalité rurale jusqu'alors occultée ou méprisée par la société bourgeoise⁶.

Malgré les exagérations et les préjugés d'école, Júlio Dinis accorde une place de choix à la vie rurale, envisagée comme un espace d'équilibre où les hommes sont naturellement bons. Des romans comme **As Pupilas do Senhor Reitor** (1867), **A Morgadinha dos Canaviais** (1868) ou **Serões na Província** (1870) nous présentent les villages du nord du Portugal (le Minho) selon une perspective idéalisée de la ruralité. Par contre, Camilo Castelo Branco s'insurge contre cette conception du monde rural et son oeuvre met plutôt l'accent sur le caractère grossier et rustre des paysans. En 1869, il fait paraître dans la **Gazeta Literária** de Porto un article très violent, intitulé "A Inocência das Aldeias", qui démystifie la vision idyllique

de Júlio Dinis⁷. Cette démystification se prolonge dans ses romans de la période réaliste (**As Novelas do Minho**, 1875-1877, et **Brasileira de Prazins**, 1882) où le paysan du Nord est présenté de manière parfois caricaturale.

Même si le monde rural n'occupe pas une place trop importante dans l'ensemble de son oeuvre, Eça de Queirós⁸ semble faire l'apologie de la campagne (**Civilização**, 1892; **A Ilustre casa de Ramires**, 1900; **A Cidade e as Serras**, 1901), sans toutefois cacher la misère et la vraie condition des paysans. Par opposition à la ville, présentée comme un lieu de perdition, la campagne devient pour Jacinto, le protagoniste de *A Cidade e as Serras*, un lieu de ressourcement, le cadre où il aura l'occasion de développer une action morale, qu'il croit "socialiste", dans une confusion évidente entre politique et charité chrétienne⁹.

Les écrivains naturalistes, comme Abel Botelho (**Mulheres da Beira**, 1898) ou Teixeira de Queirós (**Comédia do Campo**, 1876), procèdent à un large inventaire des réalités sociales portugaises et attribuent généralement à la mentalité paysanne une dimension négative. Dans leur perspective, le monde rural, situé presque toujours au nord du Portugal, présente une structure monolithique¹⁰. Ce même espace peut acquérir parfois une autre dimension. En effet, chez des poètes comme António Nobre ou Teixeira de Pascoaes, la campagne s'identifie avec le souvenir nostalgique d'une enfance heureuse¹¹.

À l'aube du XX^e siècle, Aquilino Ribeiro propose, avec **A Via Sinuosa** (1918), **Terras do Demo** (1919) et **O Malhadinhas** (1922) une vision plus complexe de la réalité paysanne, située dans la région de Beira. Aquilino Ribeiro introduit dans la littérature portugaise une nouvelle sensibilité, une langue, une exubérance et une vitalité peu communes. Selon Oscar Lopes:

*"...pela primeira vez, e com pleno êxito, Aquilino enxerta na velha cepa tão chorona da literatura portuguesa um género que ainda aqui não tinha pegado, apesar das suas excelentes provas em língua castelhana, e esse género é a novela picaresca, a história das aventuras, desgraças e ladinos expedientes de pícaros ou personagens populares, sem cultura letrada, sem arrimos sociais, mas férteis em manhas e dotados, como os gatos, de sete fôlegos de resistência e de reactividade vital a toda a prova."*¹²

Les paysans décrits par Aquilino Ribeiro, même s'ils sont victimes d'une certaine conjoncture sociale, se présentent surtout comme des débrouillards. Leur drame se joue presque toujours entre deux exigences primordiales: le sexe et la faim¹³. Cette vision picaresque et souvent païenne de la vie campagnarde met un terme à toute une série de visions romantiques

attachées à l'univers rural et constitue une innovation par rapport à la tradition nationale.

Avec d'autres procédés, l'oeuvre de Ferreira de Castro (**Emigrantes**, 1928; **A Selva**, 1936) poursuit cette même démarche, dans la mesure où elle accorde une attention toute particulière aux conditions de vie populaire, mettant l'accent sur la situation économique des travailleurs d'origine rurale et les conflits provoqués par l'injustice sociale. Pour cette raison, il est souvent considéré comme un précurseur du mouvement néo-réaliste.

Au début des années 30, on trouve un Portugal assez somnolent, relativement éloigné des événements qui agitent le monde. Certains intellectuels vivent enfermés dans leur conformisme et ne ressentent que de manière très lointaine le fascisme qui s'installe en Espagne et l'affrontement européen qui provoquera la Seconde Guerre mondiale. Par contre, d'autres pressentent le danger et décident d'agir. Selon Alfredo Margarido, c'est en 1934 que l'on observe une coupure épistémologique dans l'histoire culturelle portugaise. En cette année de solidification de la dictature salazariste, le jeune Alvaro Salema traduit les conclusions du 1er Congrès des Écrivains Soviétiques et "fournit aux écrivains de langue portugaise le cadre théorique grâce auquel il sera possible de mettre la littérature au service de la visée révolutionnaire"¹⁴. Le "réalisme socialiste" deviendra ainsi le "néo-réalisme", qui s'affirme en décembre 1939 avec la publication de **Gaibéus**, par Alves Redol.

L'enjeu de cette littérature ne peut pas se séparer d'une réflexion portant sur la réalité nationale. En effet, devant l'absence d'études de sociologie ou de politique, ce sont les livres de fiction qui fournissent au lecteur une vision interprétative de la situation portugaise et, en particulier du monde rural¹⁵.

Le mouvement néo-réaliste portugais introduit une nouveauté fondamentale dans le domaine littéraire: les romanciers n'ont plus un regard de propriétaire, mais se confondent volontiers avec la masse populaire. Le néo-réalisme est un mouvement où la culture instituée n'est pas dominante et où il apparaît une relation profonde entre les écrivains et les travailleurs¹⁶. Les romanciers proches de ce mouvement valorisent la représentation et accordent une place privilégiée à la dénonciation des conditions de vie des paysans. Dans leurs romans, le monde rural, situé surtout au Sud du Tage, est analysé dans une perspective idéologique bien définie, en accord avec les principes théoriques du mouvement, inspirés par le matérialisme dialectique.

Gaspar Simões, l'un des fondateurs de **Presença**, et critique bien connu, a attiré l'attention sur une distinction fondamentale qu'il faut établir entre le passé régionaliste du roman portugais et ce que proposent les écrivains néo-réalistes. Selon lui, ces auteurs pratiquent "um regionalismo sem regionalismos"¹⁷, tout en restant fidèles à l'utopie sociale qui se donne pour objectif de dévoiler dans la réalité les forces de sa propre transformation.

La popularité quasi immédiate de cette littérature rénovatrice des années 40 provient du constat social qu'elle formule: un univers dégradé qui s'érige en point de départ de la création romanesque¹⁸. C'est une littérature d'éveil à la dure réalité, c'est-à-dire la dégradation économique et politique qui plonge le monde rural dans un désarroi fataliste. Cette génération - dont les noms les plus connus sont ceux d'Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Carlos de Oliveira, Fernando Namora ou Manuel da Fonseca-, ressent un profond besoin de remplacer les images fausses ou conventionnelles par des images qui rendent vraiment compte des réalités nationales et qui, en même temps, annoncent un changement possible. Dans cette perspective, le roman néo-réaliste peut être considéré comme un "roman à thèse"¹⁹, puisqu'il propose non seulement un sens, mais aussi des valeurs.

Pour les écrivains néo-réalistes, la représentation de la réalité sociale est inséparable d'une prise de position politique. D'emblée, la fiction se met au service d'une idéologie. Ce choix produit un effet littéraire immédiat, qui est la décomposition du cliché romanesque par lequel la paysannerie a été antérieurement représentée: reconstitution folklorique, dont la rhétorique périmée ne correspond plus à la réalité socio-culturelle des années 40 et 50. Il se dégage de la multiplicité du discours néo-réaliste, malgré les différences inhérentes à chaque romancier, une thématique et une vision du monde qui assurent l'alliance de l'imaginaire et d'une nouvelle rhétorique.

Dans une certaine mesure, la fiction néo-réaliste nous propose une redécouverte du terroir portugais. Mais il ne faut pas oublier que la fiction n'est qu'une représentation du réel²⁰. La redécouverte de la terre par les écrivains néo-réalistes, si elle a révélé de nouveaux aspects du monde rural, fut d'abord une découverte d'eux-mêmes, car le vrai pays qui surgissait était et restait une expérience subjective, imaginaire, avec cet aspect nécessairement arbitraire et partiel du point de vue partisan.

La littérature néo-réaliste accompagne le processus de lutte antifasciste, elle devient effort de clarification des mécanismes de violence et d'aliénation qui touchent les masses populaires. En d'autres termes, la littérature se dresse comme une instance menaçante pour les structures conservatrices du pays. La fonction de l'oeuvre littéraire devient subversive pour le pouvoir et les écrivains mettent souvent leur vie en danger²¹.

Confiant en la transparence ou l'immédiateté de ses représentations, le texte néo-réaliste, surtout dans la première phase du mouvement²², se donne pour mimétique et documentaire. L'épigraphe mise en exergue par Redol dans **Gaibéus** en est l'exemple parfait:

*"Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem."*²³

Cela veut dire que le roman se présente avant tout comme un miroir du réel, selon une aspiration à la conformité dont il serait aisé de démontrer le caractère illusoire. Pour cela, nous pourrions interroger sur leur fonctionnement quelques-uns des procédés textuels qui permettent au roman néo-réaliste d'entretenir cet artifice de la transparence.

La critique a déjà démontré que le réalisme manifeste souvent une tendance à *surcoder* son discours²⁴. Ce "surcodage" apparaît dès les premières lignes du roman. En effet, pour mettre en place la contiguïté qu'il prétend entretenir avec le réel, le récit néo-réaliste se présente comme une simple intervention qui prolonge le mouvement sans en briser le cours. Si nous étudions le discours inaugural de ces romans, nous observerons que le narrateur veut nous faire croire que l'action était déjà engagée au moment où il la raconte. Le dispositif du texte vise ainsi à laisser l'impression d'une histoire en cours, d'un moment prélevé sur une durée et faisant suite à un moment antérieur.

Dans l'entrée en matière, si le personnage est parfois identifié par un nom, il se définit surtout par une situation, celle où le place la scène initiale. Le contexte référentiel est généralement constitué par une nature hostile (la pluie, le vent, la chaleur) ou par une situation chargée de négativité ("Fecharam os telhais", **Esteiros**; "Um homem vem subindo em direção ao norte, ouvindo o rumor do vento nocturno", **Minas de S. Francisco**).

On peut d'ailleurs constater, à la faveur d'une série de similitudes, que les romanciers répètent presque toujours les mêmes situations-types lorsqu'ils conçoivent leur *incipit*. Nous trouvons ainsi, soit une situation passive, traduite par un climat d'inquiétude, soit une situation active, définie par un climat de menace (proximité du contremaître ou du patron).

Le statut de la description inaugurale se signale encore par son ambiguïté. Malgré le code du "réalisme objectif", aucun énoncé ne saurait être neutre. Cela veut dire que, très souvent, nous nous trouvons face à une description modalisée, où il est possible d'identifier un registre isotopique lisible culturellement. L'écrivain élabore de telle sorte sa description qu'il la rend sursignifiante²⁵. De cette façon, l'*incipit* romanesque se fait protocole de lecture. Il anticipe sur tout le récit, nous invitant à le lire d'une certaine façon. Les entrées des romans sont ainsi conçues comme des espaces textuels doubles, ambivalents. Elles se donnent, d'une part, pour déchiffrement d'un présent qui semble sans cesse solliciter l'immédiat des choses; d'autre part, elles constituent le codage anticipatif d'une causalité (temporelle, psychologique) visant à identifier le sujet, l'histoire, comme à thématiser le sens.

Les néo-réalistes élaborent ainsi un nouveau système de références qui entretient une relation particulière avec le réel. Si on se contente de développer ces quelques indications, il apparaît qu'il y a une grande cohérence entre l'oeuvre des écrivains néo-réalistes et leur projet idéologique.

Mais il est clair qu'ils nous donnent à lire non la réalité elle-même, mais le discours idéologique dans lequel une classe interprète cette réalité, en même temps qu'elle tente de la modifier. Il pourrait s'agir de ce que Claude Duchet a défini comme une "écriture de la socialité". Cette socialité se présente sous deux aspects complémentaires et contradictoires: "elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui, ses ancrages donc dans l'expérience réelle ou imaginaire que le lecteur a de cette société. Le roman se trouve par là décentré, situé en partie hors de lui-même, dans un hors-texte qu'il désigne".²⁶

Parmi les lieux balisés qui aident souvent le lecteur à se repérer et à s'orienter, presque malgré lui, dans le décodage de la fiction néo-réaliste, nous pourrions évoquer les couvertures, qui portent souvent des dessins suggestifs, élaborés par Manuel Ribeiro de Pavia, Victor Palla ou Alvaro Cunhal, en accord avec une rhétorique populiste qui propose un discours sur le texte et un discours sur le monde²⁷.

Les titres des oeuvres peuvent aussi nous fournir des renseignements intéressants, dans la mesure où ils déclenchent et stimulent la curiosité ou l'intérêt du lecteur. Des titres comme **Gaibéus, Fanga, Esteiros, Casa da Malta, Porto Manso, Cerromaior, Pequenos Burgueses**, fournissent une grille de lecture et renvoient immédiatement à un espace social, tout en constituant un condensé à haute teneur idéologique. Un titre comme *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, est partie intégrante du roman. Élément d'un ensemble, il fonctionne de manière métonymique, puisqu'en l'occurrence l'énoncé de la partie permet de citer le tout. En rapport fonctionnel, de cristallisation, avec le roman qu'il résume, fragment d'un discours, il offre à l'analyse idéologique un matériau de choix, d'autant plus remarquable que, pour répondre aussi bien que possible à sa fonction, il s'est engendré selon des règles syntaxiques et sémantiques particulièrement rigoureuses²⁸.

Tous ces éléments "paratextuels"²⁹, auxquels nous pourrions encore ajouter les préfaces et les dédicaces, bâtissent autour de la fiction néo-réaliste une zone précise où se définissent les conditions de la communication, où se mêlent deux séries de codes: le code social et les codes producteurs ou régulateurs de l'oeuvre³⁰.

A ce point de notre analyse, il faudrait déterminer quelles sont exactement les représentations du monde rural proposées par la fiction néo-réaliste, à travers l'évocation rapide du contenu de quelques oeuvres.

Nous savons que toute représentation narrative met en jeu trois éléments fondamentaux: d'une part, les actions; d'autre part, le temps; enfin, l'espace et les lieux. Nous pourrions dire que les actions développées par la fiction néo-réaliste tournent essentiellement autour de la lutte contre la

violence et la misère dont les travailleurs sont victimes. L'univers de privations et d'aliénation³¹ dans lequel baignent presque tous les personnages est celui du Portugal salazariste.

L'espace privilégié de cette fiction est constitué par le sud latifundiaire, c'est-à-dire le Ribatejo (Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes) et l'Alentejo (Manuel da Fonseca, Fernando Namora), mais il ne faudrait pas oublier la "gândara" de Carlos de Oliveira, ou encore le Alto Douro, région à laquelle Alves Redol a consacré plusieurs romans. Si de **Gaibéus** à **Fanga**, l'écrivain parle de la situation de la grande propriété "ribatejana", avec les romans du cycle **Port-Wine**, il s'intéresse à la situation des petits viticulteurs de Alto Douro, à leur tâche titanesque pour maîtriser une nature hostile, à leur lutte contre les différents mécanismes de la pression économique. Ces travailleurs sont souvent présentés comme les victimes d'une situation économique mais aussi d'une série de catastrophes: des maladies, des inondations, des suicides. Leur monde est celui d'une extrême pauvreté, aggravée par l'ignorance et l'alcoolisme.

L'un des thèmes les plus constants de l'écriture néo-réaliste est celui de la propriété foncière, considérée comme l'agent des conditions de domination excessive caractérisant de larges zones du pays. Cela explique, selon Alfredo Margarido, "l'absence du nord dans cette restructuration littéraire des conditions de la propriété et du travail dans le monde portugais. Le nord, dont la terre est souvent émietée, ne permet pas des analyses tranchées des formes de domination, puisque les petits propriétaires et les métayers sont marqués par l'illusion de la liberté dont jouissent les hommes qui disposent des moyens d'organiser leurs activités, d'établir leurs calendriers, de rester autonomes à l'intérieur de leur dépendance."³²

L'espace rural est d'abord identifié par des marques physiques, associées souvent à une idée de désolation. L'expression "céu e planície", répétée comme une litanie dans **Gaibéus**, traduit l'angoisse des travailleurs devant l'immensité de la "Lezíria". Dans les romans de Carlos de Oliveira, l'espace porte les marques d'une fossilisation millénaire, ou alors des traces aussi éphémères que des rêves impossibles comme celui que caresse Raimundo³³ dans **Pequenos Burgueses**.

Dans un temps parfois immuable, ponctué par le rythme des saisons et des travaux agricoles, la présence humaine est déterminée par des relations de force. Ainsi, d'un côté se trouvent les représentants du pouvoir, de l'autre, l'énorme masse des travailleurs. Entre les deux, nous découvrons souvent des personnages qui exercent une fonction idéologique importante, comme le "ceifeiro rebelde" (**Gaibéus**) ou le "maltês" (**Cerromaior**), capables de montrer aux paysans aliénés la voie de la libération³⁴. Tel est le cas encore de Manuel Caixinha (**Fanga**), Olinda Carramilo (**Avieiros**), Alfredo (**Reinegros**), Toino Revel (**Cerromaior**), parmi beaucoup d'autres.

Dans la fiction néo-réaliste, les lieux de confrontation sont toujours plus nombreux que les lieux de rencontre, tandis que les lieux d'intimité se font rares. On peut souvent opposer l'espace paysan et l'espace bourgeois. Parfois il y a aussi l'espace de leur rencontre: le café, la taverne, la place où l'on choisit les bons travailleurs, en écartant les vieux et les malades. Nous pourrions évoquer encore une hiérarchie des lieux, où se distinguent des "lieux-ensembles" (la plaine, la "lezíria", la "gândara"), des "lieux sous-ensembles" (la demeure des travailleurs - "casa da malta", le "barracão"), des "lieux de perdition" (la maison du patron, où se définit la destinée de certaines femmes qui, après avoir été choisies par le maître, seront condamnées à la prostitution).

Dans **Retalhos da Vida de um Médico** (1949), de Fernando Namora, les paysans qui peuplent ces lieux sont parfois présentés comme un "povo soturno, endurecido a subir e descer abismos, frutificando uma terra alheia"³⁵. Nous nous trouvons bien loin de la vision édénique du roman rural du XIX^{ème} siècle. En effet, comme l'affirme Alexandre Pinheiro Torres: "o povo do Neo-Realismo não é o de Júlio Dinis"³⁶.

Comme nous venons de le voir, le roman néo-réaliste embraye sur la description d'un espace, mais pour lui opposer d'entrée de jeu ses propres lois, thématiques et dramatiques. Qu'il s'agisse de la platitude de la "lezíria" ou de la désolation de la plaine, tout est chargé de questions, d'inquiétude, de malaise, de mal-être. De plus, cet espace se réalise immédiatement, comme un espace d'épreuves. Épreuve pragmatique, d'abord: les travailleurs doivent vaincre la fatigue, la peur de l'inconnu, la maladie, la faim. Mais aussi épreuve cognitive: il leur faut peu à peu reconnaître les signes, les analyser, les relier les uns aux autres (l'injustice, le bon vouloir des propriétaires fonciers, le dit et le non-dit), il leur faut sans cesse dissiper la sensation angoissante de l'opacité des choses.

L'espace rural se présente avant tout comme l'espace d'un héros collectif. Il dévoile le peuple, non point tant pour son statut de classe inférieure, pauvre, travailleuse et soumise, que dans les conditions réelles de son existence, qui en font la classe exploitée.

Toute oeuvre opère une certaine appropriation de l'espace. Sous la narration d'une histoire prétendument survenue à des êtres supposés comme authentiques, circule plus ou moins explicitement, un propos du romancier sur le monde, et ce propos nous intéresse dans la mesure où, au-delà d'une parole individuelle, il fait entendre le discours collectif, conscient et inconscient, d'une époque.

Le monde rural se dessine et se stratifie en fonction d'une logique qui n'est pas seulement celle de la géographie, ni de l'économie, mais aussi celle du récit. L'univers mimétique, narratif et symbolique ne souffre aucun déchiffrement univoque. Réalistes et parfois oniriques, optimistes ou déses-

pérés, ces romans nous proposent de superbes condensés d'histoire sociale et une vision assez complète de la réalité rurale portugaise à l'époque salazariste.

La lecture de la fiction néo-réaliste fournit ainsi les instruments nécessaires à une analyse sociologique. Cependant, il ya beaucoup plus: le code documentaire s'y brise pour laisser la place au code dramaturgique, lequel éclate à son tour pour laisser percevoir un code mythique. Ainsi s'ouvre au lecteur d'aujourd'hui une source, non de certitudes, mais d'interrogations fécondes.

Maria Graciete BESSE
Université de Pau et des Pays de l'Adour

NOTES

1. Vitorino MAGALHÃES GODINHO, **Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa**, 2^{ed.}, Lisboa, Arcádia, 1975, pp. 33-35.

2. Voir à ce propos l'étude de António Álvaro Dória, **A vida rural no romance português**, Lisboa, Junta Central das Casas do Povo, 1950.

3. Sur ce point, voir notre étude "O mundo rural no romance português: realidade, mitos e representações", in **Quadrant**, n° 7, Montpellier, 1990, pp. 119-146.

4. Cette situation a déjà été évoquée par Augusto SANTOS SILVA, in "António Nobre, Teixeira de Pascoaes; visões românticas do mundo rural", **Les Campagnes Portugaises de 1870 à 1930: image et réalité**, Paris, Fondation C. Gulbenkian, 1985, pp. 305-350.

5. En 1890, la paysannerie correspond à 80% de la population; en 1950, la part des actifs agricoles atteint les 47%; en 1990, les agriculteurs représentent encore 17,8% des actifs, ce qui constitue l'un des taux les plus élevés dans la Communauté européenne.

6. Voir à ce propos Joel SERRÃO, **Portugueses Somos**, Lisboa, L.Horizonte, s/d, p. 235.

7. Selon Maria Alzira SEIXO, Camilo Castelo Branco "denuncia a boçalidade e a torpeza da população rural, numa afronta nítida à concepção avançada no romance do escritor portuense.", in "O romance rural na perspectiva neo-realista: "Seara de Vento", de Manuel da Fonseca", essai paru dans le volume publié en collaboration avec Maria de Lourdes BELCHIOR et Maria Isabel ROCHETA, **Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca**, Lisboa, Comunicação, 1980, p.82.

8. Joel Serrão considère que "Eça é (...) aquele em cuja obra se desenha melhor a estrutura social citadina portuguesa. Com efeito, como é bem sabido, de todo lhe é estranha a correlativa realidade rural", in **Temas Oitocentistas**, II, Lisboa, Horizonte, 1978, p.83.

9. Sur ce point, voir Daniel-Henri PAGEAUX, "A Cidade e as Serras. Réflexions autour de l'opposition ville-campagne", in **Les Campagnes Portugaises de 1870 à 1930: Image et Réalité**, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence (2-4 décembre 1982), Paris, F. C. Gulbenkian, 1985, pp. 291-304.

10. Notons que le ruralisme idéologique et littéraire qui décrit la vie et la mentalité des paysans, tantôt en exaltant leurs vertus, tantôt en dénonçant leur noirceur, est un produit essentiellement urbain, créé par une élite qui, selon l'expression d'Henri Mendras, "s'attendrit sur les paysans, chez lesquels elle croit trouver les valeurs qui la séduisent, précisément parce qu'elles sont l'antithèse de son propre mode de vie.", in **Sociétés Paysannes**, Paris, Armand Colin, 1976, p. 161.

11. Pour approfondir cette question, voir Augusto SANTOS SILVA, *op. cit.*, pp. 305-350.

12. Oscar LOPES, "Um lugar de nome Aquilino", in **Colóquio-Letras**, n°85, Lisboa, F. Gulbenkian, 1985, p. 10.

13. Voir à ce propos Eduardo LOURENÇO, "Aquilino ou as duas aldeias", in **Colóquio-Letras**, n° 85, Lisboa, F.Gulbenkian, 1985, p. 19.

14. Alfredo MARGARIDO, "Quelques problèmes posés par la lecture du roman néo-réaliste", in **Le Roman Portugais Contemporain**, Actes du Colloque de Paris (24-27 octobre 1979), F.Gulbenkian, 1984, p. 31.

15. Cette idée a été développée par Mário SACRAMENTO, **Fernando Namora**, Lisboa, Arcádia, s/d, p. 142.

16. Il serait intéressant de remarquer que cette génération d'écrivains ne possède pas toujours une formation universitaire, ce qui constitue un fait nouveau, du point de vue sociologique. Joaquim Namorado le confirme dans un entretien accordé à **Expresso**, en 1982: "...o neo-realismo é o primeiro grande movimento cultural português em que a cultura universitária não é dominante. Há uma pequena-burguesia diferente (...) O Redol, o Soeiro Pereira Gomes, o Manuel do Nascimento, o Afonso Ribeiro não têm formação universitária", in "Joaquim Namorado: Staline só é problema para os anticomunistas", *Expresso*, 24-4-1982, p. 22-R.

17. João GASPASIMÕES, "O neo-realismo faz exame de consciência" (1961), in *Literatura, Literatura, Literatura*, Lisboa, Portugaláia, s/d, p. 172-174. Cet aspect est abordé aussi par João Pedro de ANDRADE, "Neo-realismo", in *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega*, 3^aed. Porto, Figueirinhas, 1979, III, p. 726.

18. A propos de la popularité de la littérature néo-réaliste, Joaquim Namorado affirme: "Certos críticos e paracríticos dizem que o neo-realismo é um movimento falhado; que não atingiu a adesão das massas que ele desejava. Simplesmente, existem factos que demonstram o contrário. Um deles são os nossos poemas e canções que nasceram de poemas neo-realistas com música de Lopes Graça. Quando se realiza o 25 de Abril, o que se canta nas ruas são as heróicas, justamente uma obra do movimento. Feitas em 1946, elas foram proibidas, apreendidas, mas cantavam-se em Caxias, no Aljube, nas manifestações, nas greves, nas festas, em toda a parte. Após o 25 de Abril, as canções que o povo tinha para cantar ainda eram as do neo-realismo", in *op. cit.*, p. 23-R.

19. Selon la formule de Susan Suleiman, la grande spécialiste du roman à thèse, celui-ci "est *en tant que genre* foncièrement autoritaire: il fait appel au besoin de certitude, de stabilité et d'unicité qui est un des éléments du psychisme humain; il affirme des vérités, des valeurs absolues.", in *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 18.

20. Henri Mitterand a montré que "la notion même de "roman réaliste" est antinomique. Par nature, le roman implique la fiction, l'invention de personnages et de situations imaginaires. Il implique aussi une construction, un ordre des faits, c'est-à-dire la négation du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou le réel dans la vie." in *L'illusion réaliste - de Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994, p.1.

21. Le climat dans lequel vivaient les intellectuels portugais dans les années 40 est décrit de la façon suivante par Mário Dionísio: "Tínhamos uma vida que eu sinto que hoje as pessoas não entendem bem, até ao fundo, como era. Vivíamos com medo do vizinho de cima e do de baixo. Ouvíamos a BBC, a Rádio Moscovo, que era ainda mais perigoso e difícil de captar, mas que para nós tinha naquela altura um encanto muito especial. Mesmo a BBC ouvia-se baixinho, por causa dos vizinhos. Nessa altura não julgávamos possível sair desse clima, em que um amigo com quem tínhamos estado uma hora antes, era preso e nunca mais se sabia dele (houve vários que nunca mais vi, que foram liquidados), nessa altura em que nem sequer havia a possibilidade, como depois houve, de ir à PIDE saber onde é que estava o preso, quando se poderia vê-lo. Toda a nossa vida tinha uma parte aparente, em que tentávamos ser como todas as outras pessoas, não levantando nenhuma

suspeita, e uma parte clandestina", in "Mário Dionísio: fui sempre anti-stalinista", **Expresso**, 24-4-1982, p. 20-R.

22. A propos des différentes phases à l'intérieur du mouvement néo-réaliste, voir Alexandre PINHEIRO TORRES, **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase**, Lisboa, Biblioteca Breve, 1977, pp. 10-20

23. Alves REDOL, **Gaibéus**, 5^ªed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1976, p. 7.

24. Voir Jacques DUBOIS, "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", **Poétique**, n° 4, Paris, Ed. Seuil, 1970, p. 491.

25. Le narrateur, même s'il est hétérodiégétique, laisse parfois transparaître sa présence dans l'énoncé descriptif. On pourrait évoquer les marques de subjectivité dans l'utilisation des déictiques temporels, ou de certains adverbes.

26. Claude DUCHET, "Une écriture de la socialité", in **Poétique**, n° 16, Paris, Seuil, 1973, p. 449.

27. Il faut remarquer que le populisme était aussi l'apanage du discours salazariste, bien exprimé, par exemple dans le cinéma financé par l'Etat: "Maria Papoila" (1937) de Leitão de Barros, "Aldeia da Roupa Branca" (1938) de Chianca de Garcia, ou "A canção da Terra" (1938), de Brum do Canto, entre autres.

28. Voir à ce propos Urbano TAVARES RODRIGUES, "O vento, coro da tragédia, signo do espanto e da violência em *Seara de Vento*", in **Um novo olhar sobre o neo-realismo**, Lisboa, Moraes Ed., 1981, p. 53.

29. Gérard GENETTE a défini le "paratexte" comme l'ensemble des éléments qui constituent l'entour du texte: titre, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, notes marginales, épigraphes, illustrations, etc., c'est-à-dire, tout ce qui fait exister le texte et qui fournit au lecteur une somme considérable d'informations souvent déterminantes pour sa lecture, in **Palimpsestes**, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

30. A propos de la fonction des préfaces et des dédicaces dans l'oeuvre d'Alves Redol, voir notre étude: "Dedicaces, épigraphes et préfaces: une pratique du paratexte dans l'oeuvre d'Alves Redol", in **Arquivos do Centro Cultural Português**, vol. XXVIII, Paris, Gulbenkian, 1990, pp. 421-434.

31. Selon Alexandre PINHEIRO TORRES: "Particularmente importante no Neo-Realismo é todavia o tema sempre presente da alienação. (...) O alienado é, em princípio, o indivíduo roubado a si mesmo.", in **O neo-realismo literário português**, Lisboa, Moraes, 1976, p. 36.

32. Cf. *op. cit.*, p. 37.

33. Raimundo rêve de posséder une mule, car il a remarqué que: "O mundo, visto de cima da alimária, é diferente, melhor, muito melhor...", in Carlos de OLIVEIRA, **Pequenos Burgueses**, 3^ª ed., Lisboa, Pub. D. Quixote, 1970, p. 125.

34. Voir à ce sujet Carlos REIS, **O discurso ideológico do neo-realismo**, Coimbra, Almedina, 1983.

35. Fernando NAMORA, **Retalhos da Vida de um Médico** (1^ªsérie), 20^ª ed., Lisboa, Pub. Europa-América, 1978, p. 21.

36. Cf. *op. cit.*, p. 112.

RIMBAUD E JORGE DE SENA: DA VIDÊNCIA AO EXORCISMO

A fenomenologia da percepção origina a consciência de que a face visível do objecto encobre uma face invisível. A dimensão oculta é dada não no campo perceptivo mas no campo da consciência, daí resultando que a descrição fenomenológica faça corresponder a um «horizonte externo», que rodeia o objecto da percepção com um ambiente espacial, um «horizonte interno» que apresenta à consciência a face invisível das coisas¹. Esta possibilidade interior não elimina, porém, a presença significativa do visível. É próprio do visível, como salienta Merleau Ponty, «ser superfície de uma profundidade inesgotável»². Significa tal disposição que o invisível não reside atrás do visível, que ambos são o verso e o reverso um do outro. O visível é a aparição de um invisível dado à percepção como visível: uma «qualidade prene de uma textura», a «superfície de uma profundidade», sentido invisível que constitui a «membrura da palavra»³. Do visível ao invisível, não saímos do campo fundamental da visão, que deve ser entendida, segundo a fórmula de Levinas, como «adequação entre a ideia e a coisa» ou «adequação da exterioridade à interioridade»⁴.

Na poesia de Jorge de Sena, o «invisível» começa por aparecer dotado de uma força temática, inscrito sob a forma de um visível que se dá como ostensão do invisível na face do poema. «Ver» passa a significar um «ver a mais», na medida em que se vê o que não se vê, o invisível do visível, o invisível como visível. Em 1941, Sena afirmava que a «virtualidade poética» consistia precisamente na «percepção de um puro e oculto sentido do mundo e da vida»⁵, o que parecia repercutir a conhecida concepção de Wilhelm Dilthey: «A poesia é órgão para a compreensão da vida, o poeta um vidente que intui o sentido da vida»⁶. Em «Balada de Coisas e não», poema que integra a secção «Poética» de **Pedra Filosofal** (1950), Sena meditava sobre a natureza metafísica desse sentido oculto: «Há coisas na vida mais belas que a vida / coisas terríveis tão belas ocultas / que coisas não são»⁷. O poeta compreendia que a dialéctica das coisas que *são mas não são* se desenvolve por uma mediação negativa, por uma «passagem cuidadosa» da vida para o «invisível sopro» que, na sua interioridade irradiante, mantém uma relação de abertura com o espaço onde o tempo flui⁸. Esta consciência da dialéctica do visível e do invisível vinha introduzir um factor de superação dos bloqueios sentidos por Sena desde a fase primordial da sua experiência poética, quando ensaiava figurar «invisíveis caminhantes» e «corpos invisíveis», o «canto invisível» e o «pássaro invisível» ou, simplesmente, a invisibilidade de Deus⁹. Então, a infigurabilidade do invisível era vivida como um drama, ainda muito distante de uma superação dialéctica

que só mais tarde sobreviria. O exemplo mais condensado desse drama reside nas interrogações retóricas do poema «O Invisível»: «Que vem a ser tristeza imensa / num poema? / Onde é que se vê que a tristeza é imensa?»¹⁰. O drama resulta da tensão entre o desejo do invisível e a inacessibilidade do invisível, entre a crença metafísica de que a verdadeira vida está ausente e a verificação empírica de que o sujeito se encontra preso ao movimento do mundo.

Carlo Vittorio Cattaneo observou, com inteira pertinência, que Jorge de Sena, ao ver abrirem-se as «fissuras da vida», tal como é descrito em «'La Cathédrale Engloutie', de Debussy», do livro **Arte de Música** (1968), encontrou a poesia «sob o signo luciferino do voyant» representado pela «presença de Rimbaud», «tão indelével quanto subterrânea»¹¹. Ora, Rimbaud persegue não uma invisibilidade do visível mas uma visibilidade negra do invisível, comprometido num projecto metafísico que exclui o mundo e se concentra na «Vierge Folle» dos seus «Délires»: «La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde»¹². O que Sena persegue em Rimbaud é esse ponto negro das «fissuras da vida» por onde se revela possível a evasão do mundo para a dimensão diabólica de «L'Impossible»: «Je m'évade!»¹³. O poeta português penetra no mundo do inconsciente, dos fantasmas e do delírio, dos transe e dos pesadelos, sem contudo sair da esfera da consciência. O projecto é «mudar a vida», mas o trajecto é afinal «mudar de vida» sem cessar¹⁴.

O crítico italiano localiza «as mais fortes analogias» com Rimbaud «todas no ponto de partida da poética de Jorge de Sena, após o que os caminhos se separam». Mas acrescenta: «Aquele contacto inicial deixa porém um eco que um ouvido exercitado pode captar em quase todos os versos»¹⁵. O «ponto de partida» é o momento em que o poeta, de Rimbaud a Sena, assiste à eclosão súbita da poesia, e assim vê constituir-se, emergente na distância do olhar, o corpo objectivo da subjectividade e da linguagem. É o ponto onde se dá a «aparicação da poesia» como visão-objecto da visão do poeta. Contudo, os «caminhos» de Sena e de Rimbaud não se separam, em rigor, logo «após» o «ponto de partida». Quando Cattaneo escreveu o seu ensaio, tinha em mente o primeiro livro de Sena, **Perseguição** (1942), dado que ainda não era do conhecimento público um corpo de 492 textos, produzidos entre 1936 e 1941, que viriam a integrar os dois volumes de «poemas de adolescência» **Post-Scriptum II**. Esta quantidade representa quase um terço de um total de 1597 poemas até hoje publicados em livro. Naturalmente, trata-se de uma fracção que decresce de importância no plano qualitativo; mas que beneficia de um valor acrescentado se considerarmos que aqueles 492 poemas representam, além do «ponto de partida», o período de formação e desenvolvimento técnico literário e estético do poeta até à publicação do livro de estreia¹⁶. Um período em que Rimbaud,

misturado progressivamente com as tintas do simbolismo decadentismo português, do Rilke dos **Cadernos de Malte Laurids Brigge** e do surrealismo, consoante a fase cronológica, exerce uma força gravitacional apreciável sobre a sua orientação poético-estética.

Em 1960, na introdução a uma colectânea de ensaios, Sena distinguia Rimbaud como uma das «revoluções espirituais» que configuraram a sua formação¹⁷. Seis anos antes, não deixara de o classificar publicamente, num artigo comemorativo, como «uma figura e uma obra que exerceram em mim uma fascinação talvez perniciosa mas decisiva»¹⁸. Era já um tempo de distanciação objectiva: «Por certo, porém, não diria hoje coisas que então disse, porque o não vejo agora como via»¹⁹. Então, a 20-12-41, numa conferência sobre Rimbaud proferida na Juventude Universitária Católica de Lisboa, dada à estampa sob o título «Rimbaud ou o Dogma da Trindade Poética», Sena exaltara o autor de **Une Saison en Enfer** como «o mais puro poeta que jamais existiu», na medida em que ousara, «com um sentido profético oculto que as palavras claras trairiam», interpretar «a sua presença humana, aumentando-a vertiginosamente consigo até à crise extrema do conhecimento», e «transportar para o sobrehumano uma humanidade intacta»²⁰. Com efeito, a poesia de Rimbaud modelizara o olhar que Sena adoptou originariamente para ver o mundo, na sem-distância da íntima revelação de sucessivas iluminações: «parto dêle para o mundo que êle soube olhar com lucidez tremenda»²¹, ou seja, parte nos raios de luz que iluminam uma unidade tensa por sobre um fundo de contradições, no movimento metafísico daquela angústia que aspira a uma presença divina mas só conhece a presença pura de um invisível sem Deus, para onde o humano, projectado na vertigem dos limites, pode emigrar como se para um sentido oculto sem remissão. Mas a poesia de Rimbaud é também o olhar que persegue a sua visão poética durante os anos 1936-1942 de forma tão dominadora que quase o faz deslizar para os confins de um delírio de possessão. Sena viveu a experiência poética da percepção como realidade alucinatória que exclui da consciência todo o mundo envolvente. Só a linguagem lhe garantia um suporte para a sua vidência, porque ia constituindo no horizonte dos seus limites a imagem turva de uma presença do sentido.

Em «Desengano», texto primordial de 11-6-36, o poeta «desejaria dormir... sonhar a eternidade», e em «Extinção», de 9-5-38, procurava «passar além, talvez p'rá eternidade»²². Mas, em «Diáfana», de 26 do mesmo mês, interrogava: «E haverá na realidade / essa vaga idealidade? / Ou somos nós que a sentimos / e, por não vermos, a vimos?»²³. Cinco dias depois, a visão dava-se radicalmente no seu aspecto alucinatório:

*O pequeno raio fica ali preso,
recuar não pode,*

*é-lhe defeso,
então incendeia, irisa,
doira, fulge e faz fulgir, enlouquece,
espalha-se num delírio que aquece,
num desvaio que tudo matiza
até explodir em mil centelhas
desfazendo-se em todas as cores
daqui e dalém mundo²⁴.*

Com o poema «Medo», de 22-6-38, o sujeito mergulhava numa vertigem sinestésica, haurida do «soneto das vogais», para se dissolver nas trevas sem contorno de uma mancha absorvente:

*Vejo tudo colorido
pintado, vivido
em cor tamanha,
tão grande, tão grande
que possui som.
[...]
O exterior
e o interior
confundem-se cá dentro
– dentro ou fora, não sei bem.
Não tenho órgãos definidos
dos sentidos;
não sei onde começa
e acaba a realidade²⁵.*

O poeta atingia finalmente o ponto de indistinção das realidades: «eu não distingo as realidades» – escreveu em «Deve Ser por isso», iniciado em 5-9-38 –, «eu não vejo onde começa o impossível»²⁶. O que de algum modo significa que seguia em queda livre, numa perda de consciência dos limites, «num sonhar indefinido»²⁷. Mas imediatamente procurava situar-se, compondo «Lógica Poética» na linha do «raisonné dérèglement de tous les sens» rimbaldiano:

*Os meus poemas
são de liberdade
e a liberdade não tem lógica,
só pode ter acaso.
A minha poesia
é um fragmento em marcha estática*

*para o poente luminoso
à força de mistério
das coisas e não-coisas*²⁸.

Entre «o poente luminoso» e a «treva que ilumina»²⁹, Sena vacilou com frequência, por vezes lançava o olhar no mundo. Vivía um debate dramático que paulatinamente se atenuou – mas que tão cedo não teria resolução. O poema «Loucura» reenviava-o ao universo alucinatório da histeria e da desintegração sinestésica:

*Cores perdidas, sons perdidos,
uma multidão em volta,
uma multidão por dentro,
gritos, gritos totais de mundo todo
e vontade de correr
e não parar
e muito ao longe ver
o corpo a desfazer-se*³⁰.

Dáí em diante, a «fosforescência interior»³¹ do poeta decresceu de intensidade. Ainda iluminou a «humanidade das trevas»³² e a «descida do anjo»³³, ou emitiu a «profecia» de uma estrela caminhante³⁴, ou perscrutou os «Sinais»³⁵ e foi sonhando «palavras humildes perante a realidade simbólica» para receber «a presença do / Aproximar hesitante e infinito da Verdade pura»³⁶. Mas em **Perseguição** a vidência não era já uma modalidade da visão, uma experiência visionária: era o ponto de referência de uma progressiva distanciação crítica desde a posição da crença no invisível figurado em Deus até à indefinição da dúvida e, finalmente, à negação dialéctica. Da vidência restariam apenas, em poemas dos tempos de **Coroa da Terra** (1946) e **Pedra Filosofal**, breves aparições sem continuidade: o «violino mágico» que oculta «anjos» desmaiando «sob as cordas de outras cordas longas»³⁷, o «exorcismo» do «amor vidente que o olhar tritura»³⁸, a «derradeira visita» em «êxtase» entre «músicas e cantos» de «uma terra distante»³⁹, a «viagem extática ao templo da sabedoria»⁴⁰ e, por fim, a extemporânea presença da alma «prestes a assomar à luz do mundo»⁴¹. Não obstante, Sena mobilizava ainda o poder virtual da «experiência interior», à medida que os estados de êxtase e arrebatamento eram submersos pela vaga crítica e antidogmática de um saber fundado noutra tipo de revelação: a revelação que desnudasse e transformasse os sentidos encobertos ou alienados do mundo⁴². O oculto enquanto objecto temático era redimensionado num feixe composto por duas grandes linhas que percorrem a totalidade da obra poética em graus de tensão variáveis.

Vejamos a primeira linha. Na senda da «alquimia do verbo» de Rimbaud, Sena cria na livre criação poética e nas virtualidades mágicas e activas da poesia. Mas já descrevia do método alucinatório quando publicou **Pedra Filosofal**. A «pedra filosofal» aparecia como a descoberta, no círculo das relações entre o poeta e o poema, de uma função de conhecimento inerente à poesia. Eis como Sena descreveu o seu «itinerário espiritual alegórico», tematizando a sucessão dos títulos **Perseguição, Coroa da Terra, Pedra Filosofal, As Evidências** (1955) e **Fidelidade** (1958): «tereí 'perseguido' a verdade até à 'coroa da terra', onde me descobri a 'pedra filosofal', cuja posse permite discernir as 'evidências', às quais a minha poesia exprime 'fidelidade' sem limites»⁴³. Porém, esse conhecimento poético não era um conhecimento fundado numa lógica da identidade, da não-contradição, do terceiro excluído e da razão suficiente; era, pelo contrário, fundado numa lógica contraditória e, sem reserva, dialéctica, porque a «pedra filosofal», que surgia definida à luz de uma epígrafe do alquimista Basilius Valentinus, é pedra e não-pedra, é duas, é três, e todavia não é senão uma⁴⁴. E que viria poeticamente inscrita na «Elegia por certo», de 1966:

*E se eu não for a pedra que terei,
eu ficarei na pedra que não é uma pedra
e tem de pedra tudo a mais do que nenhuma pedra
pode ter: este existir apenas virtual
que aqui lhe dou por declará-la ta*⁴⁵.

O poeta descobria a sua «pedra filosofal» na metáfora de um modo de conhecimento que postula uma razão contraditória susceptível de apreender o fluxo do Um e do Múltiplo, do Mesmo e do Outro em correlação de conflitualidade e reciprocidade⁴⁶. A «pedra filosofal» transformava-se em «pedra poética», cuja existência «virtual» era constituída pela palavra; por sua vez, a palavra poética adquiria, sob o efeito da transmutação qualitativa, uma virtual existência de «pedra filosofal». Até que a visão se transformasse ela mesma em conhecimento da transmutação originária:

*Se não soubermos que os iguais transformam
em único e mortal o que é sinal de um só
que se conhece e conhecendo esquece
como ter visto é terem outros visto
o que, entretanto, em nós se transmutou –
Se não soubermos, como saberemos?
E como criaremos? Qual eternidade
terá sentido, irá como uma seta
ao fim que não acaba, em que se cumpre*

*o próprio fundamento, a porta, o tecto,
o constelado céu de acasos conquistados?
Se não soubermos, como não saber?*⁴⁷

A alquimia poética exerceu entretanto uma função dominante na poesia seniana com os livros **Metamorfoses** seguidas de **Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena** (1963) e **Arte de Música**. Sena operou, no interior da linguagem, metamorfoses de objectos estruturados por materiais significantes de ordem plástica ou musical em objectos de natureza verbal. No caso dos **Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena**, é a própria matéria linguística, ao nível da linearidade fónica e grafemática do significante, que sofre um processo de transformação⁴⁸. Angel Crespo analisou com acuidade, numa perspectiva simultaneamente poética e filosófica, a «operação alquímica» de **Metamorfoses**, livro que considera «particularmente importante porque marca o ponto de maturidade artística do seu autor»: «como se a aura esotérica de dois dos anteriores – **Coroa da Terra** e **Pedra Filosofal** – tivesse adquirido plena virtualidade neste, sob cuja invocação a pedra dos iniciados provoca uma maravilhosa e vital série de transmutações»⁴⁹.

O demonismo, igualmente em conexão originária com o intertexto rimbaldiano, é a segunda linha. Em termos gerais, provoca uma paradoxal figurabilidade do invisível no seio do visível pela passagem de uma ordem simbólica, em que a função de religação conduz à busca da unidade divina, para uma ordem diabólica, onde a transgressão crítica funciona como instrumento de separação e libertação⁵⁰. Nos livros de contos **Andanças do Demónio** (1960) e **Novas Andanças do Demónio** (1966), e em particular na novela **O Físico Prodigioso**, Sena projectou o imaginário para um universo fantástico profundamente dominado, na economia da narrativa, por uma figuração concreta da invisibilidade do demoníaco em tensa correlação com a visibilidade do humano⁵¹. Este conhecimento do Diabo dado pela visão ficcional foi objecto de evocação em «Elegia por certo»: «Alguém que não existe / pretende destruir-me», mas «Este diabo eu conheço»⁵². A poesia seniana assumiria então aspectos de «exorcismo», esconjurando o Demónio do «mundo possesso». De **Peregrinatio ad Loca Infecta** (1969) a **Exorcismos** (1972), numa linha expressiva que remontava ao poema «Exorcismo» de **Coroa da Terra**, Sena construiu as bases de um discurso animado pela apóstrofe imprecativa, em que o diabólico simbolizava todos os males da pátria e da humanidade. Uma das epígrafes de **Exorcismos** vale por todo um programa: «Presentemente o poder dos demónios e dos maus é limitado. Não podem fazer todo o mal que desejariam. Está escrito que 'os maus giram em círculo'. Depois de terem feito algumas evoluções, voltam sempre para o ponto, de onde partiram»⁵³.

Mas, face ao poder diabólico dos humanos, o poeta acabaria por

submeter o Homem e o Demónio a uma dialéctica através da qual o círculo das negações conduz, em «Homenagem a Sinistrari (1622-1701) Autor de 'De Daemonialitate'», a uma posição invocativa⁵⁴. Enquadrado pela ironia verrinosa de uma citação das **Metamorfoses** (I, 85-6) de Ovídio, referente à criação do Homem, distinto dos animais na elevação do olhar para o céu e para os astros, o poema é constituído por uma acumulação caótica de estranhos significantes que Sena decifra numa nota como «nomes do demónio ou de entes equivalentes em diversas religiões antigas e ainda modernas de vários continentes» ou como «fórmulas de invocação», com a particularidade de o «verso e meio» que se lê «Melav oan em sonamuh euq / mim a edniv!» não ser senão «uma desesperada exclamação» resultante da «escrita às avessas» de «Vinde a mim, que humanos me não valem!»⁵⁵. Justamente «às avessas» da hiperliteralidade do poema «Exorcismos», de 1971, a versão negra e demoníaca do célebre poema de **Metamorfoses** «Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos»:

*Ó cães da morte, que me uivais, mordeis!
Humanos-infra, que sois morte e cães!
[...]
Cães cães de cães e vossos filhos cães
que filhos cães de cães gerarão cães:
haveis de ouvir-me até depois de mortos
e cisco e lama num ranger de dentes:
e os cães de cães de vossos filhos cães
por mais que me uivem hão-de ouvir também
a voz humana que vos foi negada,
vade retro, Satana, abracadabra⁵⁶.*

Luís Adriano Carlos
Universidade do Porto

NOTAS

1. Cf. Edmund Husserl, *Philosophie Première*, trad. fr., vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 203-4.

2. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1988, p. 188.

3. Idem, pp. 180 e 277.

4. Emmanuel Levinas, *Totalidade e Infinito*, trad. port., Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 22 e 275.

5. «Da Virtualidade Poética à sua Expressão – Tomaz Kim», in *Estudos de Literatura Portuguesa-II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 161.

6. *Teoría de la Concepción del Mundo*, trad. mexic., México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 228; a edição original alemã data de 1924. Não é possível determinar, enquanto não forem realizados estudos específicos, se Dilthey condiciona directamente esta concepção romântica no poeta português. Sabe-se que Sena conheceu desde muito cedo as grandes concepções literárias de proveniência germânica através da *Revista de Occidente*. Em carta de 16-7-61, remetida a Vergílio Ferreira, aludia às suas leituras de Dilthey em tempos recuados da sua formação filosófica e literária: «[...] desde que, há muitos anos [...], na altura em que eu me abeberava de Simmel, de Dilthey, de Max Scheler, e do Heidegger que a Espanha, por mão de Ortega & C^a, descobrira antes da França do Sartre» (*Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987, p. 49). Por outro lado, num ensaio escrito em 1967, referia-se à «importância que a expansão da cultura germânica, nessa época [«nos anos 30 e 40»], em Espanha, teve para Portugal, não tanto no campo estritamente literário, como no da filosofia», acrescentando: «As traduções promovidas por Ortega y Gasset e o grupo da *Revista de Occidente*, por exemplo, puseram ao alcance dos estudiosos portugueses que não dominavam o alemão [...], muitos nomes e obras que só muito mais tarde teriam chegado por via francesa. Husserl, Heidegger, Simmel, Dilthey, Scheler, Brentano, etc., foram assim conhecidos antes de terem tido qualquer popularidade filosófica em França. Quando Jean-Paul Sartre ainda se reportava apenas a Husserl nos seus primeiros trabalhos, já Heidegger era conhecido em Portugal e em Espanha» («Rainer Maria Rilke, Post-Symbolista», *Nova Renascença*, 35-38, Porto, Verão de 1989-Verão de 1990, p. 502). Para mais aproximações de Sena a Dilthey, cf. «Ensaio de uma Tipologia Literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 54, e «Sobre o Realismo de Shakespeare», in *Maquiavel e outros Estudos*, Porto, Livraria Paisagem, 1974, p. 123.

7. *Poesia-I*, 3^a ed., Lisboa, Edições 70, 1988, p. 152.

8. Cf. «Passagem Cuidadosa», in *Post-Scriptum*, in idem, p. 215.

9. Cf. «Delírio das Sombras» e «Hora», in *Post-Scriptum II*, vol. I, Moraes Editores/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pp. 43 e 244, e «Boa Noite», «Verificação» e «Orla», in idem, vol. II, pp. 194, 283 e 286.

10. Idem, p. 259. A dialéctica do visível e do invisível terá uma função central em *O Físico Prodigioso*, que de certo modo reescreve, num espaço sintético, alguns dos aspectos essenciais da poética do autor. Sobre o tema do invisível nesta novela, ver Gilda da Conceição Santos, *Uma Alquimia de Ressonâncias: O Físico Prodigioso de Jorge de Sena*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989, pp. 64 e seg.

11. «Testemunho e Linguagem», in AA: VV., **Estudos sobre Jorge de Sena**, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 242. Para Cattaneo, à semelhança do que sucede com o poeta de **Illuminations**, a vidência conduz Jorge de Sena ao «contacto, necessário e consciente, com uma realidade humana brutal e repugnante que na violência dos instintos revela tudo quanto está constantemente escondido sob o écran da convivência social, com todos os seus hábitos relacionais» (*idem*, pp. 243-4). Cattaneo cita um passo muito conhecido da carta de Rimbaud, datada de 15-5-1871, a Paul Demeny: «Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens» (Arthur Rimbaud, **Oeuvres Complètes**, Paris, Gallimard, 1972, p. 251). Que prossegue: «Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!» (*ibidem*). Na verdade, a ideia do poeta como vidente não é uma descoberta de Rimbaud. Antoine Adam salienta que Henri du Cleuziou escrevia, em 1-1-1862: «O verdadeiro poeta é um vidente», o que afinal reproduzia uma concepção fundamental do romantismo alemão (notas a *idem*, p. 1076). O próprio Rimbaud reconhece que «Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu» (*idem*, p. 253), e Paul Éluard dirá em 1949: «J'aime Rimbaud quand il affirme que Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu» (*Oeuvres Complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1968, p. 909). Contudo, Rimbaud dá a essa ideia uma visibilidade concreta, no espaço poemático, que sem outra mediação se reflecte em Jorge de Sena. Entretanto, Vergílio Ferreira, em carta de 4-1-51, reagindo ao primeiro contacto com um livro de poesia de Jorge de Sena, **Pedra Filosofal**, intuía já uma conexão com Rimbaud: «Porque muito haveria ainda a dizer dos seus versos. Por ex.: em que medida V. se encontra com um Rimbaud, um Éluard, um Pessoa (e diverge deles, especialmente de Pessoa)» (**Correspondência**, op. cit., p. 32). Por outro lado, Eduardo Lourenço indicara, em 1968, uma estreita conexão no domínio da alteridade do sujeito («Jorge de Sena e o Demoníaco», **O Tempo e o Modo**, 59, Lisboa, Abril de 1968, p. 326). A leitura de Cattaneo, penetrante e, no essencial, completa, não teve outros desenvolvimentos. Cf. ainda: Mécia de Sena, nota introd. a **Post Scriptum II**, op. cit., vol. II, pp. 10-1; Fátima Freitas Morna, «Apresentação Crítica», introd. a **Poesia de Jorge de Sena**, Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, pp. 24-6; e Jorge Fazenda Lourenço, «Jorge de Sena – Fragmentos», **A Phala**, ed. esp.: «Um Século de Poesia (1888-1988)», Lisboa, Dezembro de 1988, pp. 74-5.

12. Arthur Rimbaud, **Une Saison en Enfer**, in **Oeuvres Complètes**, op. cit., p. 103.

13. *Idem*, p. 112.

14. Cf. Rimbaud: «Je reconnaissais, – sans craindre pour lui, – qu'il pouvait être un sérieux danger dans la société. – Il a peut-être des secrets pour changer la vie? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je» («**Délires/I. Vierge Folle**», in *op. cit.*, p. 104).

15. *Ens. cit.*, p. 243. Sobre a presença efectiva de Rimbaud na poesia de Sena, o crítico não avança muito mais, ainda que faça sentir um especial tipo de

envolvimento: «A influência de Rimbaud na poesia de Jorge de Sena é um problema ainda completamente por estudar e nem sempre de fácil localização. Vestígios rimbaudianos encontram-se, se quisermos, em quase toda a poesia e são na sua maior parte mediados pelo filtro do surrealismo. Mas o verdadeiro Rimbaud não parece nunca manifestar-se à superfície nos versos senianos; o porquê é bastante simples: esconde-se sob eles, como um cliente útil e incómodo» (*idem*, pp. 242-3).

16. Perseguição (in *Poesia-I*, op. cit.) integra 60 poemas escritos entre 1938 e 1942: de 1938, um poema; de 1939, nove; de 1940, catorze; de 1941, trinta; e, de 1942, seis. O período 1936-1941 compreende, portanto, se contabilizarmos mais 13 poemas de *40 Anos de Servidão*, precisamente 559 poemas, isto é, mais de um terço da totalidade.

17. «O Poeta É um Fingidor», Lisboa, Ática, 1961, pp. 9-10.

18. «Rimbaud, Revisitado», in *idem*, p. 109.

19. *Ibidem*. Depois de ter comentado aspectos da obra de Rimbaud – com uma «influência [...] insubstituível na história da liberdade espiritual da criação poética» (*idem*, p. 110) –, Sena concluía, com expressiva agudeza: «Mas desejaria acentuar que Rimbaud, sendo exemplar, não é um exemplo. Foi furiosamente um homem pérfido e um maravilhoso poeta, um ser que traiu na vida e na poesia todo o ilimitado. Não o estou condenando por não ter suportado a humanidade demasiado maternal de Verlaine ou por ter levado às últimas consequências as literatices sinestésicas de Baudelaire. Isso é com eles ou com a história literária. Mas que ele tenha resumido em si próprio, para quem como tal o queira ver, a inanidade da aventura humana a caminho da liberdade; que ele tenha esgotado e abandonado as virtualidades últimas da poesia e daquela dignidade derradeira que são a única garantia da nossa existência contra tudo e contra todos – eis o que hoje lhe não perdo. Não lhe perdo afinal aquilo mesmo por que o admiro. Devo realmente amá-lo muito» (*idem*, p. 114). As escassas referências posteriores aos anos 50 manifestam uma cada vez maior distanciação, ainda que não disfarcem a permanência de um fascínio primordial. Em 1962, Sena citava e manipulava com fins caricaturais, no poema «'Pot-Pourri' Final», que integraria *Arte de Música*, os dois versos do soneto imprecativo «Oraison du Soir», também presentes numa das epígrafes de *O Físico Prodígio* (respectivamente, *Poesia-II*, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 1988, p. 203, e *O Físico Prodígio*, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 1980, p. 15). Em 1967, aludiria a Rimbaud como um poeta «para quem a poesia [...] se transformara numa alheada e estranha vida de comerciante de armas e de escravos» («Rainer Maria Rilke, Post Symbolista», *ens. cit.*, p. 503). Em 1968, culminaria um poema dirigido a Tomás António Gonzaga com estes versos: «(Ainda que em Moçambique, como Rimbaud na Etiópia, / engordasses depois vendendo escravos)» («Homenagem a Tomás António Gonzaga», in *Peregrinatio ad Loca Infecta*, in *Poesia-III*, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 95). Em 1970, Rimbaud seria de um só golpe o instrumento simbólico e o objecto de um epigrama satírico: «O poeta Rimbaud anunciava o tempo dos assassinos. / Sempre foi tempo de assassinos / – e mesmo um deles é o que ele era» («O Beco sem Saída, ou em resumo.../ VII», in *Exorcismos*, in *idem*, p. 182). E, finalmente, em 1972, traduções suas de seis poemas de Rimbaud seriam acompanhadas de uma nota crítica onde se lia: «A lenda angelical e de santidade de Rimbaud, criada primeiro por parentes seus,

e depois por críticos e poetas católicos, está hoje desfeita. Foi um aventureiro sem escrúpulos e um adolescente demoníacamente perverso e crapuloso, como o haviam julgado alguns dos seus primeiros críticos. Mas a força das suas visões, a intensidade da sua expressão, a violência trágica ou irónica do seu anseio de absoluto, a juvenildade feita maturidade paradoxal, que são da sua poesia, classificam-no como um grande poeta e um dos que mais poderosamente influenciou em toda a poesia ulterior» (**Poesia de 26 Séculos**, vol. II, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 167).

20. *Aventura*, 2, Lisboa, Agosto de 1942, pp. 60 e seg.

21. «Rimbaud ou o Dogma da Trindade Poética», *ens. cit.*, p. 60. Importa distinguir o conceito de «vidência» aqui subjacente do conceito utilizado por Sena no «Ensaio de uma Tipologia Literária», onde significa «mundividência» (*Weltanschauung*) ou «posição axiológica», isto é, a visão que «relewa de uma consciência (mais ou menos clara) típica do valor relativo do eu e do cosmos», teoreticamente organizada pelo par antitético «egovidente-cosmovidente, conforme o eu convencional da criação estética é centro do universo que em torno dele se ordena cingindo o, ou conforme é, pelo contrário, um ponto periférico de multitudinário círculo, de que a visão do cosmos é o centro» (*ens. cit.*, p. 56; cf. ainda p. 97, e «'Alma minha Gentil...'», in *Trinta Anos de Camões*, vol. II, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 130 e 150-1). Neste sentido axiológico-filosófico, estaríamos perante algo próximo da «egovidência», uma vez que o sujeito vidente é centro do universo que tudo abrange e em torno qual tudo se ordena.

22. *Post-Scriptum II*, *op. cit.*, vol. I, pp. 25 e 58.

23. *Idem*, p. 71.

24. «Poema que Quis Ser Lânguido», in *idem*, pp. 78-9.

25. *Idem*, pp. 98-9.

26. *Idem*, p. 206.

27. «Ar Líquido», de 14-9-38, in *idem*, p. 233.

28. *Idem*, p. 235.

29. «Equilíbrio», de 10/11-11-38, in *idem*, p. 310.

30. *Idem*, p. 14.

31. «Apogeu», de 14-6-39, in *idem*, p. 138.

32. «Multidão», de 8/9-6-39, in *idem*, p. 136. Cf. «Viagem da Treva», de 5-1-40, in *idem*, p. 218.

33. «A Descida do Anjo», de 3-9-39, in *idem*, p. 168.

34. «Profecia», de 14-9-39, in *idem*, p. 170.

35. «Despedir», de 21/22-10-39, in *idem*, p. 188.

36. «'Oh a Angústia...'», de 4/8-2-41, in *idem*, p. 273. Os constrangimentos de ordem expositiva não permitem uma representação integral do espaço poemático de *Post-Scriptum II* onde se configura o campo da vidência. Além dos poemas citados, são de referir ainda: «Confissão», «Delírio das Sombras», «Contraste», «Crepuscular-III», «Teus Olhos», «Dança Eterna», «Encoberto», «Encantamento», «Folha Cansada», «Luz Trocada», «Espaço para mim», «Superstição», «Bacanal», «Cansaço», «Brancura», «Interior», «Almas», «Aquém», «Intervalo Eterno», «Subconsciente», «Amargura» e «Mistérios», escritos entre 30-3-38 e 15-1-39. São pertencentes a este período (14-9 a 20-12-38) e integrantes da mesma linha poética os poemas inseridos no volume *40 Anos de Servidão*: «Morte...», «Cegueira» e «Agonia».

37. «Música», de 3-4-43, in *Visão Perpétua*, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 55.

38. «Exorcismo», de 21-7-43, in *Coroa da Terra*, in *Poesia-I*, op. cit., p. 98.

39. «A Derradeira Visita/II», de 24-1-44, in *idem*, p. 99.

40. «Viagem Extática ao Templo da Sabedoria», de 21-4-44, in *Visão Perpétua*, op. cit., p. 59.

41. «Cânticos da Alma Silenciosa», de 26/28-5-50, in *Pedra Filosofal*, op. cit., p. 157.

42. Cf. Georges Bataille, *L'Expérience Intérieure*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 37-8 e 66. Digamos que a «experiência interior» se distribui por dois campos na poesia de Sena: primeiro, o campo dos efeitos de êxtase e dissolução do sujeito como lugar do não saber no objecto como desconhecido, mas ainda num ambiente de confessionalismo místico; depois, o campo da revelação como desocultação desmistificadora e transformação a partir de um sujeito que já não se perde no objecto (cf. *idem*, pp. 15, 21, 59 e 76). Há uma linha que de algum modo separa os dois campos, e que podemos identificar com o momento em que Sena transita do círculo rimbaldiano para a esfera de influência do surrealismo, ou seja: da vidência para a magia. José-Augusto França assinalava, precisamente, em 1951, a «profunda remodelação que a ética e a poética surrealista [sic] foram para uma poesia onde o pensamento filosófico-ocultista tinha uma exigência mística» («Jorge de Sena, Poeta Temporal», *Quaderni Portoghesi*, 13-14, Pisa, Primavera-Outono de 1983, p. 43).

43. «Prefácio da primeira Edição», in *Poesia-I*, op. cit., p. 27; sublinhado meu.

44. «Une pierre se voit qui à vil prix se vend, / D'elle un feu fugitif son origine prend, / [...] / Elle est pierre et non pierre, et la nature en elle / Peut seule démonstrer sa vertu n'empareille, / [...] / Peut ensemble assembler le fixe et le fuyant, / Elle est deux, elle est trois, et toutefois n'est qu'une; Si tu n'est [sic] sage en cela, n'entendras chose aucune» (De la Pierre des Philosophes, cit. in *Pedra Filosofal*, op. cit., p. 127). De acordo com José-Augusto França, o poema de Valentinus foi por Sena «recolhido na 'Anthologie de la Poésie Hermétique', de Claude d'Ygé» (*ens. cit.*, p. 40). Este ensaísta interpreta a relação de sentido da epígrafe e do livro do seguinte modo: «A dialéctica do mundo e da obra substitui se numa unidade: a Pedra Filosofal» (*ibidem*). Acerca do motivo da «pedra filosofal» em Jorge de Sena, cf. ainda: Angel Crespo, «Notas para una Lectura Alquímica de las Metamorfoses de Jorge de Sena», in AA. VV., *Studies on Jorge de Sena*, op. cit., pp. 55-6; e António Cirurgião, *ens. cit.*, pp. 35-7.

45. *Visão Perpétua*, op. cit., p. 95.

46. Cf. André Marc: «O múltiplo de facto nunca é senão uma unidade múltipla, ou uma multiplicidade unificada; ele não existe senão participando na unidade. E, mesmo quando em nós os actos se multiplicam, é para se unificarem constituindo um capital, uma virtualidade crescente de energia, de capacidades, que se estendem a mais objectos, neles se intensificando ainda mais» («Méthode et Dialectique», in AA. VV., *Aspects de la Dialectique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1956, p. 70).

47. «De Docta Ignorantia», de 7-5-58, in *Fidelidade*, in *Poesia-II*, op. cit., pp. 44-5.

48. Cf. os meus trabalhos: *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites*, Porto, Universidade do Porto, 1986, *passim*; *O Discurso Erótico nos «Quatro Sonetos a*

Afrodite Anadiómena» de Jorge de Sena, sep. de **Quaderni Portoghesei**, n. cit., pp. 243-72; «Metamorfoses do Signo e uma Supra-Metamorfose de Jorge de Sena», **Cruzeiro Semiótico**, 2, Porto, Janeiro de 1985, pp. 88-99; «Quatro Sonetos e um Labirinto», *Colóquio/Letras*, 125-126, Lisboa, Julho-Dezembro de 1992, pp. 97-104; e «Poesia Moderna e Dissolução», sep. de *Revista da Faculdade de Letras/Línguas e Literaturas*, II Série, vol. VI, Porto, 1989, pp. 253-61.

49. «Notas para una Lectura Alquímica de las Metamorfoses de Jorge de Sena», *ens. cit.*, p. 51; ver ainda esp. pp. 54-7 e 61. Carlo Vittorio Cattaneo alude a «uma técnica alquimista da palavra» na construção de *Metamorfoses e Arte de Música* (*ens. cit.*, p. 252). E José Blanc de Portugal considera aquele livro, numa *recensão crítica* vinda a lume na época da primeira edição, «uma nova 'pedra filosofal'» ou, «melhor», «um verdadeiro tratado operatório da magna obra poética», pela «elevação da percepção estética (que inclui imagens bem para além dos sentidos) à categoria de conhecimento superior» (**O Tempo e o Modo**, 13-14, Lisboa, Fevereiro-Março de 1964, p. 120).

50. Num estudo sobre o «espaço diabólico» em **Os Lusíadas**, Sena acentua, à luz de informação etimológica e filosófica, o carácter separador, duplo e dialéctico emergente da estrutura semântica do diabolismo («O Demónio», in **Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»**, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 393, 399-400 e 405-7. Cf., acerca da semântica profunda de «simbólico» e «diabólico», no eixo disjuntivo aqui focado: Eudoro de Souza, **Mitologia**, Lisboa, Guimarães Editores, 1984, pp. 103-56. Eduardo Lourenço, por seu turno, descreve o demoníaco seniano, em oposição ao «anjo negro» regiano, como «a total falta de figura, o infigurável, paradoxalmente convertido em substância», e cuja essência «é a sua nomeação» («Jorge de Sena e o Demoníaco», **O Tempo e o Modo**, 59, Lisboa, Abril de 1968, pp. 329-30).

51. O demoníaco invade de forma sensível outros campos discursivos, como o dramático e o ensaístico. No segundo caso, de que já foi destacado o ensaio «O Demónio», Sena articula por vezes o visível e o invisível em domínios de tipo esotérico que vão desde o dionisíaco e o demonológico até ao numerológico e ao aritmossófico. Veja-se sobretudo as peças «O Banquete de Diónisos» e «Epimeteu, ou o Homem que Pensava depois» (in **Amparo de Mãe e mais 5 Peças em 1 Acto**, Lisboa, Plátano Editora, 1974), e os ensaios «Os Infernos» (in **Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»**, *op. cit.*), «Fernando Pessoa, Indisciplinador de Almas (Uma Introdução à sua Obra em Prosa)», «Maugham, Mestre Therion e Fernando Pessoa», «O Poeta É um Fingidor (Nietzsche, Pessoa e outras Coisas mais)» e «Pessoa e a Besta» (in **Fernando Pessoa & C^a Heterónima**, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1982), «A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro», «'O Sangue de Átis'» e «Camões: Novas Observações acerca da sua Epopeia e do seu Pensamento» (in **Dialécticas Aplicadas da Literatura**, Lisboa, Edições 70, 1978), **A Estrutura de «Os Lusíadas» e outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI** (2^a ed., Lisboa, Edições 70, 1980) e Francisco de la Torre e D. João de Almeida (Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974).

52. **Visão Perpétua**, *op. cit.*, p. 93.

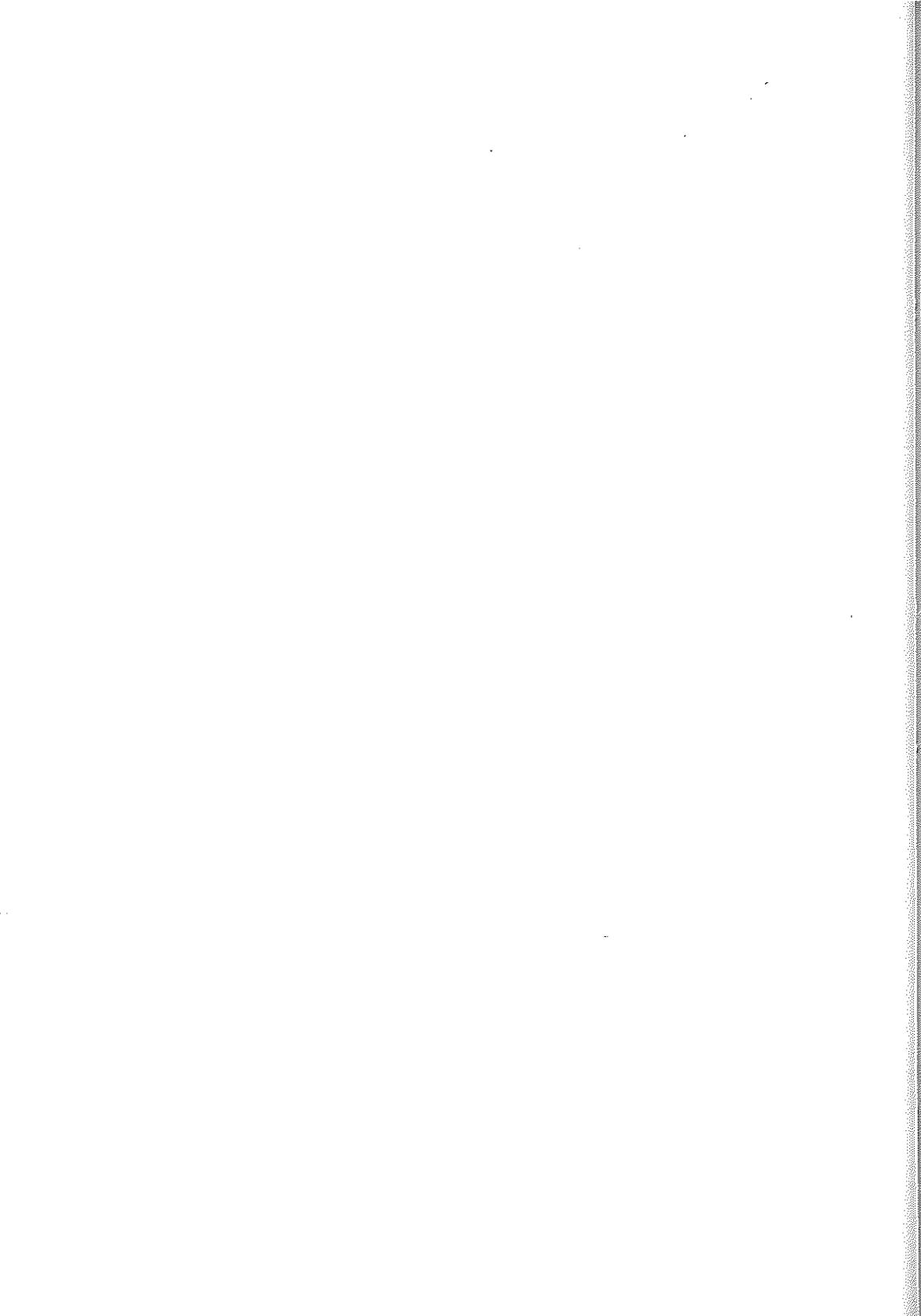
53. Extracto de «História do Anticristo, traduzida em português por um Pároco do Patriarcado, Lisboa, 1869» (**Poesia-III**, *op. cit.*, p. 115). A epígrafe é seguida pela primeira estrofe de «Endechas» de Camões: «Vai o bem fugindo, / cresce o

mal com os anos, / vão-se descobrindo / com o tempo os enganos».

54. *Idem*, p. 148.

55. «Notas a alguns Poemas», in *idem*, p. 253. Fernando J. B. Martinho considera que o poema é, sem o esclarecimento do metatexto, «uma lengalenga incompreensível de palavras, na sua maioria fonicamente ásperas, desagradáveis», criando «uma atmosfera anormal, demoníaca, às avessas» («Leituras na Poesia de Jorge de Sena», *Colóquio/Letras*, 67, Lisboa, Maio de 1982, p. 19).

56. Sec. «Tempo de Exorcismos», in **40 Anos de Servidão**, 3ª ed., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 112. Cf. «Camões Dirige-se aos seus Contemporâneos», de 11-6-61: «Podereis roubar-me tudo: / [...] / E podereis depois não me citar, / [...] / Não importa nada: que o castigo / será terrível. Não só quando / vossos netos não souberem já quem sois / terão de me saber melhor ainda / do que fingis que não sabeis, / como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais, / reverterá para o meu nome. E mesmo será meu, / tido por meu, contado como meu, / até mesmo aquele pouco e miserável / que, só por vós, sem roubo, haveríeis feito. / Nada tereis, mas nada: nem os ossos, / que um vosso esqueleto há-de ser buscado, / para passar por meu. E para outros ladrões, / iguais a vós, de joelhos, porem flores no túmulo» (*Metamorfoses*, in *Poesia-II*, *op. cit.*, p. 95).



LES "VISAGES" DU MOURIR DANS LES *RÉCITS FANTASTIQUES* DE GAUTIER

La figure-clé du fantastique est l'entre-deux, cet interstice qui sépare la norme de sa contrepartie. Dans ce type de littérature la séparation entre ce monde-ci et l'autre ne respecte pas la logique quotidienne et sans cesse on franchit la ligne au point qu'on finit par ne plus bien savoir si l'on est encore dans le monde des vivants ou sur les traces d'un monde de morts. Sa balance est donc la voie de l'incertitude, le lieu des probabilités égales. Le récit fantastique présente à la fois le mensonge possible et la possible vérité et fait de leur jeu réciproque son mobile. Les règnes de l'organique et de l'inorganique, si clairement préservés par des frontières, dans l'esprit de l'homme commun, entrent dans une relation perpétuellement réversible car le vivant peut revêtir les apparences de la mort et la mort, soudain, peut s'irriguer d'un sang vif. La vie et la mort, dans ce jeu d'échanges et de renversements, perdent leur cohérence, leur évidence et jusqu'à leur réalité. Domaine, par excellence, des limites et de la déraison la mort qui s'affiche, avec son étrange extériorité et cette "enveloppe-traison", semble avoir perdu, en s'objectivant, son intelligibilité. Ce corps, reflet de l'homme, capable encore de ressemblance et de similitude mais déjà en deça du modèle, espèce de copie et d'illusion, hantera l'esprit de Gautier: chez lui il deviendra suspect de recéler de la vie. On n'abolit donc pas l'ambiguïté car si, d'un côté, la mort présente certaines apparences d'un être vivant et organisé, que rien ne paraît distinguer extérieurement de l'individu humain, de l'autre elle relève du non-vivant. Cette vie d'outre-tombe se trouve donc à cheval sur deux mondes.

Certes, sous le registre de la mort, de nombreux textes de Gautier auraient pu trouver place dans cette étude mais nous avons restreint notre analyse aux *Récits Fantastiques* (1). De ce contexte on a exclu les "expériences-limites" de la mort comme le sommeil, l'évanouissement ou tout autre situation vécue qui recrée provisoirement de semblables équivoques. On s'intéressera, surtout, à la "matérialité" de la mort, soit, à l'étude des épisodes textuels où la mort est représentée, où elle se met en scène.

Mais si on prend le verbe "mourir" dans le sens de perdre la vie — cet acte de passage de vie à trépas — nous voyons que cette oeuvre de Gautier écarte le récit pathétique de l'agonie qui chez maints auteurs s'étale pour être contemplé et se donner en exemple. L'auteur n'emplît pas les pages de ces textes par la "figurabilité" de la mort, en nous proposant une représentation plus ou moins originale. La transmutation de la vie en mort, ce motif romanesque qui traverse toute l'histoire littéraire et envahit à peu

près tous les genres romanesques, épîtres, mémoires, romans, lettres, etc, semble, dans cette oeuvre de Gautier, surgir d'un arrière-fond de nuit parfois avec la violence d'un météore. On bien la victime expire derrière les rideaux - et le lecteur n'accompagne pas ses derniers soupirs - telle miss Alicia dans *Jettatura* ou bien, Gautier met en marche une machine infernale qui rend la mort vide d'images, caricaturale, en somme, par l'excès dans l'anéantissement. La mort, dans ces cas, lui permet des "grossissements scéniques", tout en lui offrant la possibilité de se débarrasser de ces heroïnes-obstacles, en les renvoyant là d'où elles ne devraient être jamais sorties. Sans stoïsme, ni heroïsme, voilà qu'Angéla dans *La Cafetière* et Arria Marcella sont happées par une indéchiffrable inexistance. Par un coup de théâtre, leur beaux corps se réduisent à des débris, à des vestiges informes, comme dans une vision apocalyptique. De la jeune femme si belle qu'Octavien a désirée il ne reste "qu'une pincée de cendres mêlée des quelques ossements calcinés (...) et que des restes informes"(2).

Dissoutes, vouées à l'inexistence, par manque de cadavre, ces heroïnes n'auront aucune chance de retrouver leur intégrité et de recommencer ainsi d'autres vies dans un éternel retour à travers les temps et les espaces. La mort reste ici la négation même du "mourir" car rien ne subsiste: ni visage, ni forme. Sans support physique, sans cadavre — ce simulacre antagoniste de la vie — on ne peut plus regarder en face la mort. Avec un banal cadavre "en chair et en os" on réussit à avoir une perception directe de la mort. Sans cadavre, il n'y a pas de mort et surtout pas de résurrection car la résurrection des morts sera celle des corps. Il semble, donc, que dans le fantastique, conçu par Gautier, si le corps est marqué par le sceau de la destruction terrifiante, s'il se dissout en une sorte de résidu monstrueux, manifestation du "dissemblable", il ne pourra désormais revenir à l'existence car il est le déni de la propre mort. Alors que s'il est, en quelque sorte, encore soutenu par le réel, s'il est l'expression du "semblable", quoique déjà donné comme marque de la différence, il se montrera rebelle à disparaître et on pourra le voir surgir "ailleurs", se lever de son cercueil et marcher. Le caractère fantastique repose, précisément, sur cette persistance à revenir, à se reconstruire. Nous ne nous attarderons donc pas à la particularité des façons de mourir, signalées plus haut.

Mais il arrive aussi que, parfois, la mort se laisse pressentir déjà dans la fragilité, puis dans la maladie des personnages. Chez miss Alicia la maladie du corps fait son chemin petit à petit jusqu'aux confins de la mort. Toutefois, le récit de cette mort, biologiquement reconnue, sera voilé, presque occulté des yeux du lecteur. De celle qui n'est plus, nous n'avons qu'une suite d'instantannées discontinus car c'est à partir des tâtonnements de Paul d'Aspremont que sera fait tout ce travail de reconnaissance de la mort de miss Alicia. Retranché derrière sa cécité et en retard sur l'événement tragique,

le personnage découvrira à travers une espèce de translucidité la mort de sa bien-aimée. Ce type de démarche vacillante impose ainsi l'économie du récit, le refus de toute théâtralité de la mort. Celle-ci s'exprimera, donc, avec peu de moyens. La mort, pour avoir été annoncée, n'en est pas moins mise à distance.

Au terme de cette sélection on sera ainsi amené à privilégier l'épisode de la mort de Clarimonde. Drapée dans les plis de son suaire, énigmatiquement morte et vivante elle sera l'enjeu et l'objet d'une quête du "je" narrateur. Remarquons, tout de suite, que Clarimonde morte fait retour, se réactualise en une enveloppe charnelle tant qu'elle possède un corps dans sa tombe - simulacre qu'exhibe la parenté et la confusion. Ce n'est que lors de l'acte de l'exorcisme pratiqué par l'abbé Sérapion sur son beau corps que le spectre de sa présence cesse d'être. Corrigeons-nous: Clarimonde reviendra, effectivement, une toute dernière fois mais pour annoncer à Romuald que rien ne sera plus désormais comme avant:

"Malheureux! malheureux! qu'as-tu fait? Pourquoi as-tu écouté ce prêtre imbécile? n'étais-tu pas heureux? et que t'avais-je fait, pour violer ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon néant? Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu, tu me regretteras"(3).

La transgression ou le passage de l'au-delà vers ce monde-ci sera coupé car tout signe de "matérialisation" a disparu. On se trouve en présence de cette "mort irréversible" dont parle Schapira(4) et que nous avons écartée.

Il est connu que chez Gautier la femme est la figure dominante dans ce jeu avec la mort et dans *La Morte Amoureuse* c'est Clarimonde qui exprime le désir de vivre, par excellence, d'où le rôle vraiment central de la fameuse scène de résurrection. Clarimonde emploiera toute son énergie à maintenir son corps. Ainsi confessera-t-elle à Romuald:

"Que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté, a eue pour retrouver son corps et s'y réinstaller! Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte!"(5).

Dans sa volonté de revivre, elle n'hésitera pas à s'approprier vampiriquement du sang de son amour pour animer son corps d'une vie apparente. Tout converge, en elle, vers un fondamental instinct de conservation, une vitalité farouche de vivre. Avant le retour obligé à poussière, elle aura presque les teintes chaudes et vivaces de la femme idéale, la juste mesure de la vie et de l'amour. Car il faut, en effet, l'élan de l'amour pour que cela ait

lieu. Un rapport intense s'établira ainsi entre Eros et Thanatos, entre Volupté et Mort.

Si la femme est la figure centrale de l'acte du "mourir" chez Gautier, son rêve d'artiste le conduira à une surestimation du corps féminin et à mettre en valeur la beauté même de la mort que, pourtant, certains indices corporels paraissent nier. Car l'histoire du "mourir" dans cette nouvelle (comme dans bien d'autres) est finalement un jeu entre l'être et le paraître.

Mais la mort-illusion, au delà d'un corps, a besoin d'un encadrement, d'un décor et des objets qui visent à renfoncer l'effet général de cet état-limite. Ces différents aspects du récit ponctueront ainsi notre analyse du "mourir" dans cette nouvelle de Gautier.

Loin de se circonscrire au moment crucial de la belle scène de tension entre mort et vie, accomplie dans l'espace privé d'une chambre, la mort se laisse pressentir par delà ces frontières étanches. A l'arrière plan une expérience anticipée de la mort est en marche et oriente Romuald vers la direction qu'il devra prendre: le chemin du château où gît Clarimonde. De ce fait, l'épisode de la chevauchée fantastique à travers une forêt habitée de présences impalpables instaure déjà un climat préalable de suspicion mortelle et d'inquiétante étrangeté. On ne peut s'empêcher de pressentir la mort dans ces chevaux noirs, surgis d'on ne sait où, mais surtout dans l'insécurité enveloppante de cette forêt, parcourue par une nuit glaciale et opaque qui palpite d'une vie invisible et qui semble conspirer contre le héros. Une animation sournoise et irrationnelle saisit cet espace de solitude. De cette opacité sort, de temps en temps, une vie malveillante et d'un équilibre instable. Le cri guttural de l'écuyer, les piaulements des choucas hurlant à la mort, les jeux de lumière et d'ombre qui piquent l'horizon sortis des yeux phosphoriques des chats sauvages, peuplent ce cadre d'une vie fantomatique et écrasante d'angoisse. Cette "forêt-passage" indique les limites de l'autre monde et est perçue comme l'espace entre la vie et la mort et, de ce fait, vrai prélude au seuil de la mort qui sera bientôt franchi par Romuald. Il est d'ailleurs lourd de sens que la course folle s'interrompe soudain à l'entrée du château de Clarimonde. La ligne névralgique de ce seuil est symboliquement installée "sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours"(6). Franchie cette porte, le personnage entre véritablement dans le royaume de la mort. Les images sont d'abord crépusculaires. Elles s'agitent avant de prendre forme. De cette agitation de l'ombre s'avance un vieillard vêtu de velours noir dont la noble tranquillité du geste et la litanie de la parole diront la certitude de la mort:

"Trop tard! fit-il en hochant la tête, trop tard! seigneur prêtre"(7).

Mais c'est le décor de la chambre ou, plutôt, certains objets de ce

décor, dont le regard du personnage s'approprie en premier lieu, qui, tout en lui révélant la mort, lui sont aussi nécessaires pour surmonter la peur insidieuse de la séduction et du mystère de la femme. Romuald se sert d'eux comme de détours défensifs pour s'esquiver au désir interdit de voir la charmante créature ensevelie - unique objet de fascination. Ils offrent, à son regard, un moment de pause et de répit pendant lequel l'esprit tend à se recomposer. La femme morte sera affrontée par détours, par paliers, par une suite d'instantanés et jamais globalement. Et, tout d'abord, le regard du héros s'abîme dans les objets rituels de l'art funéraire, à savoir: un "prie-Dieu", une "urne ciselée" dans laquelle "trepait une rose blanche fanée" et plus particulièrement dans cette "flamme bleuâtre" qui "jetait par toute la chambre un jour faible et douteux"⁽⁸⁾. Cet éclairage crépusculaire, en demi-teinte, participe de la création d'une atmosphère insolite et surtout il contribuera largement à façonner la métamorphose de Clarimonde, à dessiner le climat équivoque et fantastique de la scène de résurrection:

"Je ne sais si cela était une illusion ou un reflet de la lampe, mais on eût dit que le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur"⁽⁹⁾.

La lumière n'est pas seulement l'élément qui souligne ou dissout les objets et le corps de Clarimonde mais elle prépare également l'esprit aux transfigurations les plus surprenantes. Dans cette narration, somme toute avare de détails à l'endroit du décor, et qui joue constamment avec les registres de la mort et de la vie, les signes de la toilette carnavalesque que Clarimonde aurait portée la veille, prennent, eux-aussi, un aspect double en opposant le côté satanique au religieux. Contrairement à la tradition chrétienne de la "bonne mort", Clarimonde n'aura pas mis en ordre sa vie. La mort est arrivée à l'improviste, d'où le caractère désorganisé de la chambre et de ses toilettes. Les références au carnaval, à la fête, rendent palpables le caractère dérisoire de cette mort. Tous les deux jouent avec la confusion et l'illusion. Dans la fête carnavalesque, comme dans la mort de Clarimonde, les signes se renversent, le changement est la loi, la fin est un début, la mort un jeu. Dans les deux cas, on peut, en toute impunité, jouer avec la mort, pour rire, car elle est un leurre. Dans le bric-à-brac de l'entassement des vêtements dans la chambre de Clarimonde un "masque noir" se détache, venant renforcer l'incertitude et l'ambiguïté de la créature mais aussi du spectacle.

Il faudrait, enfin, pour achever cette vue du décor, évoquer l'atmosphère de la pièce. Si la mort est généralement associée à la puanteur, à un climat malsain, à la dégradation physiologique et s'accompagne très souvent de sentiments d'effroi ou même de répulsion, ici, au contraire, le héros-narrateur

ressent un climat de séduction et de charme. L'atmosphère est celle d'une chambre nuptiale:

"Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi"(10).

Intime, douillette, caressante, aux connotations sensuelles, la chambre de Clarimonde, relève d'une véritable mythologie du nid d'amour et non pas de la mort. Saturé par la sensualité de ce décor, Romuald finira par se sentir "ivre et fébril", c'est-à-dire, possédé par la volonté saturante d'un autre être. Entre l'air et le corps de la femme il y a une profonde complicité et une harmonieuse continuité. Comme il y en a entre le corps et le vêtement qui recouvre Clarimonde. Ayant pour fonction de gommer ou de dissoudre le corps mort, ici il apporte à l'oeil un message de vie et de grâce. Il forme un prolongement flou de l'épiderme grâce à sa blancheur et à sa finesse. Il est le voile qui doit enfouir le corps, mais pour être découvert donc rêvé et désiré:

"Elle était couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante, (...) et d'une telle finesse qu'il ne dérobaient en rien la forme charmante de son corps et permettait de suivre ces belles lignes onduleuses"(11).

Mais, c'est le corps de Clarimonde, plongé dans ce décor dont il régente l'atmosphère que témoigne l'intolérable ambiguïté du "mourir" dans cette nouvelle. Ainsi, rien n'est plus incertain que le statut de l'immobilité de la femme chez Gautier. La situation peut se renverser et s'altérer sous la menace de quelque pouvoir occulte. Une vitalité suspendue risque, à tout instant, de ranimer la femme et cela au moment le moins attendu. Or, c'est bien ce qu'on pressent derrière la diaphanéité des chairs de Clarimonde: celle-ci possède et ne possède pas les attributs majeurs de la mort. Cette difficulté de délimitation est fortement ressentie par Romuald lorsqu'il prétendra fixer les signes du motif névralgique du froid de la mort qui traverse l'épiderme de Clarimonde:

"Je touchai légèrement son bras; il était froid, mais pas plus froid pourtant que sa main le jour qu'elle avait effleuré la mienne sous le portail de l'église"(12).

Un étrange mixte, presque un camouflage transparaît dans ce corps

à la surface trompeuse. Tout semble glisser spontanément vers ce qui est et ce qui n'est pas dans une continuité équivoque. Tout est alors suspect car la mort s'unit par des affinités subtiles à la vie. Cela explique aussi la qualité du "rose", cette teinte évasive et ambigüe qui colore les lèvres de la femme morte et qui sous la pression d'un baiser de Romuald retrouveront leur palpitation vitale. De même, les chairs de Clarimonde, au lieu de la couleur violacée de la mort retrouveront, à un certain moment, les teintes vives du sang. On peut considérer, finalement, que l'image pertinente qui s'offre à nous n'est pas, celle d'une rigidité cadavérique mais d'un naturel fuyant qui se situe entre être et n'être pas.

Maria do Nascimento Oliveira
Universidade do Porto

NOTES

1. Notre analyse se limite ainsi au recueil des **Contes Fantastiques** de la collection Garnier-Flammarion, Paris 1981. Mais notre *corpus* de base sera la nouvelle **La Morte Amoureuse**, publiée dans cette même collection.

2. **Arria Marcella**, p. 270.

3. **La Morte Amoureuse**, p. 150.

4. M. C. Schapira, **Le regard de Narcisse**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, éd. du CNRS, 1984, p. 75.

5. **La Morte Amoureuse**, p. 139.

6. *Ibid.* p. 131.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p.132.

9. *Ibid.*, p.134.

10. *Ibid.*, p.132.

11. *Ibid.*, pp.132-133.

12. *Ibid.*, p.134.

PARCOURS LABYRINTHIQUES DE LA DESCRIPTION

Le jeu descriptif dans *Le Jeu d'Enfant* de Claude Ollier

La réflexion critique sur les formes traditionnelles du genre romanesque et l'inadéquation des modèles conventionnels aux temps nouveaux ont donné naissance à un mouvement littéraire qui, au milieu du siècle, a éveillé un intérêt pour la problématique du récit en général. Symptôme d'une urgence de rénovation, le Nouveau Roman surgit comme refus du passé, prônant une rupture avec le roman traditionnel, en ce qui concerne l'intrigue, le personnage, les significations psychologiques, morales et idéologiques, l'attitude omnisciente du narrateur et ses certitudes face au monde et à l'homme. En contrepartie, les nouveaux romanciers proposent une nouvelle conception du roman, roman expérimental qui s'affirme non en tant que résultat d'une investigation, mais en tant que processus d'investigation, dans la veine des théories développées au cours de la seconde phase du formalisme russe et du structuralisme français.

Le récit romanesque traditionnel est éliminé du roman et on ne parle plus d'histoire ou d'intrigue, mais de structure. Selon Alain Robbe-Grillet, à qui est attribuée la paternité de ce mouvement, c'est la structure qui produit le sens et non le contraire. Disciple de Robbe-Grillet, Ollier, lors du Colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman en 1972, tenta d'expliquer ce phénomène, proposant simultanément une nouvelle terminologie. La notion de roman disparaît ainsi au profit de celle d'«écrit fictionnel»; le personnage est remplacé par un «centre perceptif itinérant»; l'intrigue cède la place à un «cheminement du sens». On assiste, selon lui, à un changement de cap. Avec l'essor des sciences humaines, le roman cesse d'interroger le monde, extérieur et intérieur, de l'être humain, pour s'interroger et partir à sa propre conquête, entreprenant une étude minutieuse sur le langage. L'investigation des nouveaux romanciers, au niveau de l'écriture, consiste en une recherche incessante de nouvelles formes romanesques «capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde» (1), à travers l'exploration de l'espace scriptural.

De fait, le Nouveau Roman réfléchit sur lui-même. Cet espace de réflexion est créé essentiellement par la description qui, depuis le début du siècle, occupe un champ textuel de manifestation privilégié dans un récit en pleine mutation. Les investigations du Nouveau Roman révèlent la nécessité de réviser le rôle de la description qui occupe désormais le premier plan, tant dans la création que dans la réflexion théorique, et devient une des questions centrales de la critique littéraire. La description ne poursuit plus aucun objectif, pour s'affirmer en tant qu'acte gratuit déclenchant des

projets eux-mêmes gratuits. Tel est le cas de **Le Jeu d'Enfant**, grand projet dont le caractère gratuit, aberrant, anachronique, est souligné par l'auteur: «Gageure lointaine, irréfléchie. C'était drôle, quand même, en pleine ère d'expansion économique et de profit, c'était drôle de faire une chose pareille, comme ça, pour rien, chaque jour, vingt ans durant!» (2).

Définir la dimension descriptive dans **Le Jeu d'Enfant** de Claude Ollier consistera donc à tenter de comprendre le mode d'organisation d'un régime de l'écriture, le «descriptif», dont la primauté s'affirme, au détriment du «narratif», comme une des caractéristiques du Nouveau Roman qui s'est servi immodérément de la description comme preuve polémique de sa nouveauté. Aborder Claude Ollier, «écrivain de la description» selon Ricardou, au travers de ses pratiques descriptives, consiste à essayer de saisir son travail d'écriture dans un domaine particulièrement effervescent, la description constituant un lieu privilégié d'investissement pour l'auteur. En effet, la rigueur de la description, qui occupe une place centrale dans l'élaboration de son oeuvre, permet d'élucider la complexité sous-jacente au tissu textuel.

Nous tenterons de mettre en évidence, par l'étude de la description, dans quelle mesure l'oeuvre de Claude Ollier est, selon les propos de Michel Foucault, «une investigation de l'espace commun au langage et aux choses», une oeuvre où l'espace et le langage naissent ensemble (3). Auteur, lecteur et personnage s'unissent dans l'investigation interminable des parcours labyrinthiques de l'écriture: «Héros en quête de souvenirs enfouis et écrivain en quête de son oeuvre effectuent ensemble cette interminable traversée d'un univers abstrait, guidés par la lumière intermittente de moments privilégiés, dans un long cheminement vers le but de leur quête; tandis que sur la piste du texte, le lecteur se joint à eux pour combler le vide initial, pas à pas, dans son déchiffrement de l'espace fictionnel» (4).

Avant même d'essayer de mesurer l'importance que la description occupe dans le Nouveau Roman et, particulièrement, dans **Le Jeu d'Enfant**, et en tenant compte de son rôle dans l'exploration de la sémiotique textuelle, il convient d'admettre, comme Robbe-Grillet, que la description n'est pas une invention moderne, ou, comme Raymonde Debray-Genette, qu'il existe une espèce d'histoire de la poétique descriptive. Accentuant le caractère utopique et paradoxal de la description, Raymonde Debray-Genette conclut qu'il est impossible d'en déterminer les frontières: «la description est sans doute l'acte littéraire le plus utopique qui soit, au sens propre comme au figuré. Il ne va donc pas sans utopie d'en traiter. C'est en effet pour le critique comme pour l'écrivain, une sorte de fiction, des plus tentantes puisque des moins saisissables. On discerne sa présence, alors même qu'on n'en peut bien définir les limites et les propriétés. Voilà donc un objet paradoxal dont l'emprise n'offre pas de prise et dont l'empire n'accepte pas de frontières» (5).

Le Nouveau Roman tente d'abolir les frontières que le roman traditionnel avait dressées, non seulement entre narration et description, mais comme l'observe Philippe Hamon, entre «description au premier degré» («la description d'un 'réel' plus ou moins vraisemblable») et «description au second degré» («la description de ce qui est déjà composition et reconstruction du réel (un texte, une image, une affiche, un film, un tableau...»); et, finalement, entre langage et métalangage (6). Depuis le Moyen Age, époque à laquelle la description jouait un rôle secondaire et était même parfois supprimée, l'importance de la description vis-à-vis de la narration n'a cessé d'augmenter jusqu'à nos jours, notamment avec le Nouveau Roman qui, bien qu'il n'ait pas inventé la description, a profondément altéré son statut, en préconisant une invasion du territoire narratif par la description.

Ainsi, des auteurs comme Claude Ollier libèrent la description du joug de la narration qui perd le rôle prépondérant qu'elle tenait dans le roman réaliste, comme l'atteste la séquence fictionnelle de **Le Jeu d'Enfant**. La différence la plus significative entre la narration et la description résiderait, selon Gérard Genette, dans le fait que «la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace» (7). Ollier semble avoir dépassé cette opposition, décrivant des objets en mouvement, imprimant un dynamisme à ses descriptions. Comme il l'explique dans un article intitulé **Projet de lettre à Jean Ricardou**, la description devient le mobile de l'action: «Déplorer d'abord qu'il n'existe qu'un seul mot pour désigner ce qui, dans le roman traditionnel, institue une suspension provisoire de l'action (non de la fiction), et dans le récit contemporain se révèle être le ressort de cette même action» (8). Tout part de la description; la description crée le texte, c'est elle qui détermine le cours du récit, les déviations de la narration, la conduisant par des chemins labyrinthiques, sans issue. Les limites entre narration et description disparaissent, puisqu'il n'est plus possible d'associer le descriptif au statique et le narratif au dynamique - ce sont les descriptions qui, comme nous le verrons, impriment un mouvement au récit.

Dans **Frontières du récit**, se référant à la littérature occidentale, Gérard Genette attribue à la description une fonction décorative et ornementale, essentiellement esthétique, dont les origines remonteraient à la littérature romanesque gréco-latine et particulièrement à l'épopée. Genette souligne, d'autre part, la fonction d'ordre explicatif et symbolique qui surgit avec le roman du XIX^e siècle, selon lequel le milieu explique et révèle le personnage (9). Ce type de fonctionnement disparaît avec le Nouveau Roman. Alors que chez Balzac, la description se construit à partir d'une position stéréotypée du descripteur, détenteur du «savoir», dans le Nouveau Roman, le lecteur

perd l'usufruit du droit d'accès au savoir. Dans l'oeuvre de Claude Ollier, on assiste à une angoissante suppression des signes. Le lecteur est souvent confronté au doute et à l'impossibilité de savoir, à travers une écriture essentiellement modalisée, constamment sceptique, comme on peut le vérifier dans ce passage de **Été Indien**: «La nappe vaporeuse s'étend en tous sens, plane, ininterrompue, et loin en dessous, la mer, invisible (ou le continent déjà: comment savoir?)» (10).

La description dans le roman traditionnel avait pour fonction de situer les personnages dans un décor déterminé et de révéler une vérité psychologique ou sociale. Le récit ne peut, dans ce cas, faire abstraction d'un décor où il puisse s'ancrer, de manière à assurer son fonctionnement spatial. Ce souci de décrire les lieux n'est pas totalement étranger à la prose de C. Ollier, et, dans **L'Échec de Nolan**, il introduit la description de la maison de campagne de Jäger, située au nord des Dolomites: «C'est le moment de décrire les lieux» (11), ou encore la description de la région traversée par O. dans **La Vie sur Epsilon**: «la contrée traversée pouvait se décrire comme suit» (12). Suit en effet, dans les deux cas, une description des lieux, encore que ces descriptions ne traduisent aucunement ni les sentiments des personnages ni leur subjectivité. Elles relèvent au contraire de l'inventaire et sont dépourvues de toute préoccupation de mimétisme. Chez Ollier, l'inscription de l'espace dans des coordonnées historico-géographiques qui *a priori* fonctionneraient comme points de référence est systématiquement annulée, puisque comme l'affirme Philippe Boyer dans la préface de **La Mise en scène**, l'auteur appartient au groupe d'écrivains qui décida de «subvertir les règles des topologies».

Cet espace inimaginable que l'on parcourt et qui se dévoile n'est autre que l'espace de l'écriture, «espace inorienté, vide de signes, à parcourir et à meubler» (13), dans lequel se construit une nouvelle réalité, à propos de laquelle Quilby, un des explorateurs d'Epsilon, formule l'hypothèse suivante: «L'espace n'est plus homogène, ici. (...) L'espace s'est dissocié (...)... Ce n'est plus nous qui jouons dans l'espace, c'est lui qui joue autour de nous» (14). Ainsi s'établit une espèce de dialogue entre un des personnages de **La Vie sur Epsilon** et Isa, nièce de Jäger, qui, dans **L'Échec de Nolan**, avait posé la question suivante: «Qu'est-ce que c'est l'espace?» (15). Etant donné l'incapacité de capter l'espace, il s'agit maintenant de réfléchir sur le mot «espace», de privilégier l'espace du mot, c'est-à-dire, l'espace de l'écriture et l'espace du langage.

Avec le Nouveau Roman, on corrompt l'écriture réaliste, en manipulant ou en annulant des processus traditionnels, pour détruire l'illusion référentielle. Dans un processus de création de ce type, on constate d'importantes contradictions réalistes, ainsi que des mouvements de focalisation variables, modalisations traduisant une incertitude et des pièges référentiels dénoncés

par le texte. Dans **Le Jeu d'Enfant**, on dénonce l'illusion d'un réel objectif multipliant les langages qui inventent le réel. Selon Ricardou, l'illusion référentielle cède la place à une représentation mentale du monde pour laquelle il propose la désignation de «réalisme mental».

En effet, dans les textes de C. Ollier, les frontières s'estompent entre le rêve et la réalité, entre la fiction et l'existence quotidienne, dans une lutte contre l'idée de supériorité du réel objectif qui prédominait, au XIX^e siècle, avec le positivisme. On assume l'in vraisemblable. Dans **Fuzzy sets**, qui, selon son propre auteur, englobe toutes les questions qui s'étaient posées dans les autres livres, ce qui permet de le considérer comme le «Livre» (ou un «livre à venir»?), on éclaire le sens du mot «vérité»: «Je vais vous dire mon système: je ne demande pas aux signes extérieurs de m'apprendre la vérité: les traces sensibles sont fallacieuses. Je leur demande simplement de ne pas aller contre la vérité que m'a désignée le 'bon bout' de ma raison» (16). Les nouveaux romanciers sont conscients que la vérité et l'authenticité, ainsi qu'une véritable connaissance des hommes ou de la réalité, ne sont plus possibles. De fait, les descriptions d'objets ou d'événements dans l'oeuvre de C. Ollier n'ont pas pour fonction de «faire voir» ou de «faire croire», comme il le précise dans un passage de **La Vie sur Epsilon**: «De toute façon, authentiques ou falsifiés, ces signes - pauvre graphique, imprécis, étriqué - n'ont par eux-mêmes aucune valeur probante, aucun pouvoir de conviction» (17). Il n'existe pas de réalité objective, mais plutôt une mise en scène du réel. Cette mise en scène, sous l'influence de ce que Ricardou propose d'appeler «scripturalisme», surgit comme une contestation du réalisme. Nous nous trouvons face à un texte «en acte» dont le principal acteur est le langage.

Dans la préface de **Orion Aveugle**, Claude Simon comprend l'incapacité de la description à copier la réalité, et questionne sa capacité figurative; en contrepartie, il fait valoir l'importance de la forme et sa capacité à créer de nouvelles relations entre les objets décrits. C'est grâce à ce rôle d'intermédiaire que la description domine dans les livres de Claude Ollier. Partant de la distinction entre le monde quotidien et le monde de la littérature, Ricardou souligne l'importance de tels liens descriptifs dans **Le Maintien de l'ordre**: «C'est que les lois qui régissent les univers scripturaux n'ont qu'un lointain rapport avec celles qui régissent le monde quotidien. Les objets décrits, par exemple, se trouvent investis d'une importance toute particulière. Ils deviennent notables parce que notés, et mis en étroit rapport par leur rareté essentielle» (18).

C'est précisément cette substitution progressive des lois du monde quotidien par les lois de l'univers de l'écriture qui se révèle dans **La Vie sur Epsilon**. Dans cette oeuvre, les références terrestres sont constamment mises en cause. Ainsi s'explique l'importance que les descriptions acquièrent

dans le domaine de la fiction scientifique. La création de mondes inédits peut certes ne pas être en rupture totale avec notre expérience quotidienne, néanmoins ces mondes s'organisent selon des lois que la sphère terrestre ignore. Les phénomènes étranges qui surviennent sur Epsilon sont décrits par les personnages qui notent leurs observations: «Au lieu de s'affoler, il ferait mieux, tout en marchant bon train, d'observer calmement le phénomène, ne serait-ce que pour mieux le décrire dans le livre, demain» (19). Décrire est la manière idéale de dévoiler l'inconnu au lecteur. On note cependant que l'introduction de la fiction scientifique au centre de la construction fictionnelle de **Le Jeu d'Enfant** ne constitue pas seulement une «fiction de la science», mais essentiellement une «science de la fiction», comprise comme exploration des formes et des possibilités du texte, le choix de cette trajectoire étant illustré par exemple dans le passage suivant de **La Vie sur Epsilon**: «Plus il va, plus les parcours virtuels se multiplient. C'est un itinéraire quadrillé d'irrecensables voies qu'il suit désormais» (20). Les potentialités créatrices de la fiction se développent et la fonction référentielle semble céder la place à la fonction poétique.

Nous pouvons donc conclure qu'aucune des descriptions de Claude Ollier ne peut être considérée comme référentielle ou mimétique d'une réalité extérieure au texte. Toutes impliquent un processus de création d'une nouvelle réalité à travers le langage. Tout émane de la description, la description crée le roman et cette fonction créatrice naît principalement de la tentative d'éviter le risque de fossilisation et de suivre l'évolution du monde et de l'homme. En effet, en dépit du poids de la tradition romanesque du XIXe siècle, il serait incongru de continuer à désigner un monde nouveau au moyen d'un instrument vieilli, dépassé.

Le XX^e siècle est marqué par une réflexion sur l'écriture, non pas en tant que productrice de nouveaux contenus, mais en tant qu'acte innovateur. L'écriture romanesque est, pour Robbe-Grillet, invention constante du monde et de l'homme à travers la description. L'invention constitue la raison d'être de l'oeuvre de Claude Ollier qui recourt à l'écriture pour inventer un autre monde. Il est par ailleurs impossible de dissocier l'invention de la description: «Tout décrire, quitte à tout inventer», peut-on lire dans un passage de **La Vie sur Epsilon** (21). C'est sur la base de ce principe que sont rédigées les premières pages de **Le Maintien de l'ordre**, ainsi que le constate Ricardou qui met en évidence le pouvoir créateur de l'écriture reposant sur des mécanismes qui engendrent des objets, des événements et des émotions du monde scriptural, notamment les manifestations d'angoisse.

On ne prétend en effet ni représenter une réalité extérieure à l'oeuvre ni exprimer une expérience intime, mais faire connaître les pouvoirs de l'écriture en tant que travail sur le langage. Ce qui importe, dans l'oeuvre de Claude Ollier, c'est le fonctionnement du langage qui détermine notre

conception de la réalité. Ollier a mis en relief l'importance de cette construction graduelle du sens à travers l'écriture, dans le Nouveau Roman, et, de fait, c'est la narration qui dans son oeuvre tisse le sens. Nous pouvons rencontrer tout au long des livres qui constituent **Le Jeu d'Enfant** des exemples de passages s'engendrant à mesure qu'ils sont écrits. Le narrateur, représentant du travail de l'écrivain, suit la piste du sens qui s'élabore: rien n'est préalablement programmé, tout est incertain. Il faut inventer l'objet, «mot à mot», la description n'étant pas confrontée au réel, mais à la page blanche. Citons, à ce propos, le passage suivant de **L'Échec de Nolan**: «Ailes déployées dans le ciel blanc... Planant immobiles... Irréelles. Seulement incluses dans la page blanche, intégrées au texte» (22). Comme on le note dans **Le Jeu d'Enfant**, la description possède un caractère auto-productif, et démontre en même temps le processus de création. Chaque livre part du zéro pour se matérialiser au gré de l'écriture. Le texte est la planète inexplorée, Epsilon, et les astronautes, l'écrivain qui sonde la nature du langage; l'exploration territoriale correspond à l'exploration linguistique. La production de sens se réalise à travers l'investigation, principal moteur de **Le Jeu d'Enfant**.

Alors que la plupart des théories réalistes privilégiaient les fonctions mathématiques et mimétiques au détriment de la fonction sémiotique, avec le Nouveau Roman les priorités s'inversent et la description cesse d'être reproduction pour s'affirmer en tant que déchiffrement. Le système expressif-représentatif n'admet que la «lecture orthodoxe», récusant les autres lectures possibles. Cette tendance devient obsolète dans un système qui favorise la création, à partir du moment où l'on comprend que le livre naît de la propre matérialité des mots. L'invention n'est plus privilège de l'écrivain qui invite le lecteur à exercer ses capacités créatives. Le lecteur ne reçoit plus un monde achevé, fermé sur lui-même, il participe dorénavant à la création de l'oeuvre, du monde, de sa propre vie. Ainsi, Claude Ollier affirme que l'auteur constitue le signifiant, et qu'il revient au lecteur de déchiffrer la fiction pour découvrir les signifiés possibles. C'est précisément sur cet échange que Ollier fonde la distinction entre fiction et fable: «La fiction, c'est le livre considéré comme signifiant global. Le signifié global, c'est le 'sens en creux', la fable que le lecteur met à jour en son déchiffrement de la fiction» (23). Faisant office de tisserand, le lecteur ourdit l'étoffe de l'écriture pour construire un sens, image du reste utilisée dans **L'Échec de Nolan**, où les personnages assument le statut de lecteurs. Jäger, par exemple, le seul ami de Nolan, entreprend une lecture des rapports à la manière d'une «filature»; pendant ce temps, l'«investigateur» aide Isa, nièce de Jäger et étudiante en stylistique «par correspondance», à réaliser un travail - il s'agit de décrire une partie de pêche: «Le cahier est ouvert à la page voulue. Studieuse, l'élève déchiffre les lignes qu'écrit le maître improvisé» (24); il est l'auteur de la fable qu'elle élucidera.

Les nouveaux romanciers inventèrent une écriture nouvelle, différente, une écriture de transformation ou de production. Cette transformation est illustrée dans **La Vie sur Epsilon**, dès la première phrase, par les «métamorphoses» constantes qui s'opèrent sur une planète inexplorée. Réfléchissant sur ce phénomène, Claude Ollier explique que ce sont les métamorphoses au niveau de l'écriture qui introduisent les métamorphoses «physiques» et «mentales» de la première section de ce livre. Il met ainsi en évidence l'importance des manipulations formelles: «je travaille sur les signifiants, les signifiés appartiennent pour moi au versant de la lecture», explique Ollier (25). Il nous paraît donc légitime d'admettre la possibilité d'écrire un livre uniquement à partir de descriptions, en privilégiant le signifiant au détriment du signifié. En effet, dans l'oeuvre de C. Ollier, la fiction ne se construit pas à partir d'un sens préalable. Ce qui importe, c'est le travail de l'écriture, indépendamment de tout *a priori* d'ordre métaphysique ou idéologique. L'écriture engendre des sens imprévus et crée une cohérence interne, indépendante du monde extérieur.

La question de la description auto-représentative et créatrice ou productrice de fiction nous place face au problème de l'«origine». A partir de quoi écrit-on? Normalement, à partir d'une cellule productrice, qui pourra ou non être féconde. Pour Claude Ollier, le point de départ de l'acte d'écriture est une image globale de laquelle dérivent les formes analytiques, figures de type arithmétique ou géométrique qui remplissent graduellement une «vaste zone blanche». Pour Claude Ollier, l'écriture naît du conflit permanent entre l'écriture et la narration. Ollier distingue deux ordres de facteurs qui conditionnent la naissance de l'écriture: d'une part, les «incitations formelles», de l'ordre du «concept», d'autre part, les «pulsions sensorielles», provoquées par des images auditives, visuelles, tactiles et motrices, et par conséquent de l'ordre de l'«affect». Ollier considère qu'il s'agit, dans les deux cas, d'«inscriptions» des «conflits» existants entre les pulsions du sujet et le monde extérieur, entre individu et société. La langue ainsi que les langages qu'elle véhicule sont des «inscriptions conflictuelles», imposées par un ordre social qui entre en conflit avec les déterminations individuelles. Cette lutte se traduit par une contestation des formes grammaticales qui, à leur tour, mettent en cause les formes narratives, en déclenchant une contestation des formes fictionnelles, par conséquent, des fables à travers lesquelles se transmet l'idéologie.

La description naît de ce combat et est le principal lieu de transformation. Chez Ollier, la description acquiert une force motrice qui assure le travail d'auto-fécondation. Nombreux sont les processus qui assurent la fonction génératrice de la description. Jeux de mots, jeux d'analogies avec chiffres, formes géométriques et couleurs, comparaison, métaphore structurelle, mises en abyme, sont quelques uns des «générateurs» qui s'imbriquent en

de rigoureuses constructions et qui peuvent être de nature sémantique ou syntaxique.

Claude Ollier, comparant le fonctionnement de l'écriture à celui de la musique sérielle et à celui des arts plastiques modernes, insiste sur l'importance des thèmes du roman en tant que générateurs. Cette similitude semble devenir encore plus significative lorsqu'il s'agit de la description, comme le note Ollier: «Analogies entre mon système de description et la technique sérielle: séries de notations posées au début, et utilisées par la suite un peu à la manière des douze sons (fragments, renversements, rétrogrades...)» (26). La description semble être le lieu privilégié de la répétition, conférant aux oeuvres une structure labyrinthique. Au sein d'un tel système, les répétitions, utilisées sous la forme de refrain, rapprochent la pratique d'écriture de C. Ollier de la poésie, comme il l'admet lui-même: «Peut-être le meilleur terme pour désigner ce que je fais serait le mot allemand 'Dichtung', qu'on traduit habituellement par 'poésie' et qui vient de 'dichten', qui veut dire 'condenser'» (27). Toutes les répétitions prétendent détruire l'intrigue, au profit de la narration, inaugurant un parcours labyrinthique, parsemé d'indices que seul un lecteur actif, attentif, saura déchiffrer. Les chiffres, qui jouent un rôle important dans l'oeuvre de C. Ollier, suivent un procédé analogue.

Dans les descriptions de **La Mise en scène**, prédomine le chiffre trois. Dans le bureau du capitaine Weiss, décrit dès les premières pages, se trouvent trois fauteuils «à dossier réglable (...) installés côte à côte sur le tapis, face à la cheminée» et trois cadres «accrochés au mur au-dessus de la cheminée» (28). Le chiffre trois est également privilégié dans la description de la montagne d'Angoun qui délimite au sud le bassin d'Imlil, irrigué par trois torrents.

A partir du quatrième livre de **Le Jeu d'Enfant**, la fiction se construit sur la base du chiffre qui détermine son ordre dans la série. Dans **L'Échec de Nolan**, les quatre rapports correspondent à quatre espaces différents, situés chaque fois plus au sud: le premier en Norvège, le second dans les Dolomites, le troisième dans le sud de l'Espagne et le quatrième sur une île tropicale située dans l'Atlantique. Le chiffre quatre est le chiffre de la croix qui, comme le carré, symbolise la matière. La croix représente l'union de l'eau (horizontal) et du feu (vertical). Ces deux éléments constituent une des forces génératrices de la description de l'accident d'avion de Nolan, au début du livre, venant accentuer l'idée de chute: «alors Nolan, ce jour-là, soudain, à mi-parcours entre mer et nuages, comme l'appareil soudain, ce matin-là, à égale distance des rivages (...), volant horizontal entre deux déploiements de vagues (...), dans la nébulosité sous le soleil vertical étirée, flexible, immensurable» (29).

Le cinquième livre de la série fictionnelle **Le Jeu d'Enfant**, **La Vie sur Epsilon**, se divise en cinq parties désignées par les cinq premières

lettres de l'alphabet; de plus, le nom de la planète - Epsilon - correspond à la cinquième lettre de l'alphabet grec.

Le souci d'obéir à une structure numérique devient évident quand Ollier avoue, à propos de la rédaction de **Enigma**: «Le chiffre 6 est décidément bien difficile à manier» (30). Enigma se construit en effet sur la base du chiffre six qui s'exprime essentiellement à travers l'hexagone, figure géométrique privilégiée dans cette oeuvre. Sur Iota, il existe six divisions (biologique, climatique, historique, normative, conjecturale et analytique) qui transmettent régulièrement les résultats de leurs investigations au Conseil de Gestion de Iota, constitué par les chefs de chaque division et présidé par le Délégué du Dièdre. La forme hexagonale caractérise les différents édifices, notamment celui de la division normative: «Il se compose de deux étages de section hexagonale d'environ cent vingt pieds de côté» (31). Cette forme caractérise également le champ d'exploration de la première mission, et probablement celui d'une éventuelle troisième mission. L'hexagone subsiste dans les descriptions d'Ezzala, quoique de manière plus discrète.

Dans le septième livre de **Le Jeu d'Enfant, Our ou vingt ans après**, un des chiffres consacrés est le chiffre sept, objet de quelques considérations liées à l'origine de l'écriture: «En chaque point, de proche en proche, une unité s'ajoute: du trois naît le quatre et le cinq du quatre et du cinq le six. Le sept est-il, suivant ce compte, par préférence à d'autres sources, le nombre déduit du six par l'ajout différé d'une unité d'écriture? Mais où, sur la formule dessinée du nombre, inscrire cette unité d'appoint? En quel lieu situer ce supplément à lire?» (32).

Le chiffre huit en position horizontale, qui figure aux pages 62 et 148 de **Fuzzy sets**, suggère l'infini et, de fait, ce dernier livre de **Le Jeu d'Enfant** prétend accentuer le caractère inachevé de toute oeuvre. Cette préoccupation justifie la prolifération de ce chiffre dans **Fuzzy sets**, où les protagonistes sont à bord d'un vaisseau ultramoderne, «Octopus», mot qui, étymologiquement, signifie «huitième oeuvre». Cette dernière sera la huitième terre à visiter et à explorer. Le chiffre huit, associé à la figure de l'octaèdre, est également une des représentations graphiques dans le texte, comme on peut le voir page 56, où le texte prend la forme d'un huit, et page 149, où le texte circonscrit un espace en blanc qui correspond à ce chiffre.

Cet idéal mathématique de précision confère aux descriptions de Claude Ollier un caractère neutre et renvoie à la notion de «degré zéro de l'écriture», ce qui conduit Cecile Lindsay à comparer la fiction ollérienne à une équation, «un calcul qui se répète chaque fois de la même façon» (33). L'abondance de termes mathématiques, outre qu'elle confère au texte un degré supérieur de précision, prépare une lecture active, exempte d'idéalismes.

Les chiffres peuvent, comme nous venons de le voir, être associés

à des figures géométriques. Tout au long de **Le Jeu d'Enfant**, on assiste à une description géométrique des lieux et des objets ou de la trajectoire de l'ombre et de la lumière. Dans **La Mise en scène**, la tache blanche sur la carte d'état-major est décrite comme «lieu géométrique des points d'absorption des multiples lignes droites, courbes ou brisées qui s'y perdent» (34). Dans **Le Maintien de l'ordre**, prolifèrent des indications de caractère géométrique, notamment celles qui se réfèrent aux dessins géométriques d'une nappe: «les motifs de laine rouge aux dessins anguleux, schématiques (...): jeu de lignes, triangles, cercles» (35). Le paysage décrit au cours d'un vol imaginaire dans **Été indien** est également quadrillé de figures géométriques: «De nouveaux quais, de nouveaux appontements, d'autres embarcations se signalent au regard, à gauche, à droite, tout en bas, au travers de l'armature d'acier et des rambardes à claire-voie qui tronçonnent le paysage en figures géométriques simples» (36). Le degré de variabilité de la géométrie est manifeste tant dans **Our ou vingt ans après** où le visiteur observe les dimensions de la ville projetées sur une feuille, à travers des figures répondant à une géométrie d'abord simple puis complexe, que dans **Fuzzy sets** où l'on évoque l'existence d'une «géométrie variable» pour accentuer le caractère énigmatique de l'écriture, en construisant «le lieu géométrique du secret» (37). Dans ce dernier livre, on assiste à une exploration d'espaces graphiques aux formes géométriques (étoiles, cercles, clefs), sans respecter la continuité sémantique.

L'importance accordée à une vision géométrique de l'espace, loin de «tuer la littérature», inaugure au contraire une nouvelle ère littéraire. La rigueur d'une organisation géométrique se reflète aussitôt dans la structure en spirale du cycle **Le Jeu d'Enfant**. Les huit livres constituent une double spirale qui fait correspondre les quatre premiers livres aux quatre derniers. Dans ce système en spirale, **L'Échec de Nolan** fonctionne comme livre-charnière, comme l'explique Ollier: «**L'Échec de Nolan** est le pivot autour duquel s'articulent les deux développements spirales du système. (...) Aux 3+1 du premier cycle vont correspondre 3+1 livres dérivés» (38). La double spirale s'achève en son propre centre - **Fuzzy sets** - ainsi qu'il l'est annoncé dans **Our ou vingt ans après**: «Tout mobile qui se meut dans un cercle ou dans une ellipse ou dans une courbe quelconque se meut autour d'un centre auquel il tend» (39). En ce sens, la spirale, comme le suggère **Le Dictionnaire des Symboles**, peut être comparée au labyrinthe, «évolution à partir du centre, ou involution, retour au centre» (40). La double spirale représente ainsi le caractère cyclique de l'évolution, symbolise simultanément la naissance et la mort, la création et la destruction.

Ollier propose d'expliquer ainsi le type de distribution essentiellement circulaire des fictions du premier cycle: «les deux premières se déroulent dans un espace référentiel 'induit' qui ne peut être que l'Afrique du Nord,

celui de la troisième ne pouvait être que l'Amérique du Nord et Centrale. Or, les localisations dérivées du quatrième livre reprennent les trois premières, à rebours dans le temps de la fiction, mais dans le même mouvement giratoire, complétant ainsi et refermant le cercle plus que ne le bouclant: aux trois localisations lointainement exotiques, correspondent trois localisations plus proches, en trois lieux-frontières d'Europe: Scandinavie, Tyrol du Sud, Gibraltar» (41). Le cercle est un élément structurant essentiel et l'idée de circularité nous est fournie principalement par les répétitions. Il s'agit de repasser sur des points précédemment explorés, de sorte que chaque récit est 'dérivé' des récits antérieurs et on tourne en rond.

La circularité est associée à l'idée de symétrie. Dans **La Mise en scène**, on vérifie une symétrie au niveau spatial, renforcée par l'idée de «dédoublément»: le point de départ coïncide avec le point d'arrivée. Lassalle part d'Assameur, en choisissant l'itinéraire de droite, et c'est à Assameur qu'il reviendra, en optant pour l'itinéraire de gauche, décrivant ainsi un cercle complet. Ainsi s'explique la présence de nombreuses références textuelles à la circularité et à la rotation, comme par exemple dans la description de l'enfumeur, «objet sphérique en terre rouge», et des gravures rupestres, où l'on peut observer des «cercles doublés d'une auréole dentée ou pointillée évoquant un soleil, une roue, un élément d'engrenage» (42).

Dans **Le Maintien de l'ordre**, réapparaissent les images évoquant la circularité ou le mouvement circulaire. Le faisceau lumineux du phare, par exemple, suggère la formation d'un cercle: «les trois traînées lumineuses (...) décrivent un immense cercle au dessus de l'océan» (43). Dans **Été indien**, la figure du cercle est également associée à la lumière dans des expressions comme «cercle lumineux» ou «cercle de lumière», de même que dans **L'Échec de Nolan** - «La lueur décrit tous les arcs possibles du même cercle» (44) - et dans **Fuzzy sets** - «le flot de lumière transgressant les hublots en cercle» (45).

Aussi bien dans **Le Maintien de l'ordre** que dans **Été indien** ou dans **L'Échec de Nolan**, surgit un avion décrivant un cercle. Cette trajectoire circulaire reflète la trajectoire du livre, du mot, du «logos», puisque, d'après José de Almada Negreiros, «a circunferência e o seu centro representam o nascimento do logos; o círculo, o Todo» (46). Le centre correspondrait à l'origine de la création, abordée avec une acuité remarquable dans **Our ou vingt ans après**, où, systématiquement, le centre se rapporte au vide, à la page blanche. Le centre est, selon Ollier, le lieu de l'origine, l'Europe, dont l'inaccessibilité est figurée par la disposition géographique de **Le Jeu d'Enfant**, étant donné que, dans le second cycle, on assiste à une projection dans un espace interplanétaire, inauguré par **La Vie sur Epsilon**. Le centre, la limite, cède la place au cercle, à l'illimité, à la multiplication indéfinie de sens possibles.

Dans **Enigma**, la symétrie apparaît liée à la répétition, dans la mesure où dans la seconde partie, Ezzala, sont repris des éléments de la première partie, Iota, comme le précise Ollier, en soulignant la récurrence des figures géométriques et arithmétiques. De fait, tant dans la première que dans la seconde partie, la figure du cercle est primordiale dans la description de la disposition physique des différents édifices. Ce sont des hexagones circonscrits par une série de cercles concentriques. Au centre du premier cercle, se trouve l'âme et le cœur de la société - sur Iota, la tour de transcription; à Ezzala, le sanctuaire sacré construit par El Klam (qui signifie «la parole» en arabe), au centre duquel une table supporte le livre sacré intitulé «La Lecture». Le cercle est utilisé, dans ce cas, pour figurer le plan divin. Les cercles autour du sanctuaire dessinent une figure géométrique - étoile à six branches - que seuls les Sages parviennent à voir. Cette figure est représentée par le dessin d'une mosaïque sur la table du sanctuaire: «Sous l'oeil d'El Akbar, l'étoile à six branches se déploie, qu'une mosaïque ancienne reproduit sur la table ronde» (47). Telle est également la forme du territoire à explorer sur Iota: «Autour, les chapes des bornes relaient pareille lueur jusqu'aux six pointes de l'étoile qui délimite le champ praticable de Iota»(48).

L'étoile qui surgit sur l'écran, dans la première partie de **Enigma**, vient substituer le losange, figure concomitante du cercle dans **La Mise en scène**, à travers la description du serpent: «sa robe - losanges verts et noirs - a la contexture du canevas» (49). Le serpent, symbole des métamorphoses, est également un indice de circularité. Dans **Le Maintien de l'ordre** les losanges apparaissent «distordus», ainsi que dans **L'Échec de Nolan**, où le losange accompagne la chute et la disparition de Nolan. Dans **La Vie sur Epsilon**, le losange cède la place à l'étoile. C'est cette figure brillante sur l'écran qui clôt l'oeuvre. Il s'agit d'une figure nouvelle, dont le signifié est inconnu, absent du code des astronautes. L'étoile inconnue, symbole de l'énigme à résoudre, déclenche l'insanité du personnage.

L'étoile à six branches acquiert, comme le losange, un sens érotique. Cette figure résulte de la superposition de deux triangles, l'un la pointe en bas, image de l'eau et du principe féminin, et l'autre la pointe en haut, image du feu et du principe masculin. Cette interpénétration symbolise l'union des contraires, la jonction des mondes divin et terrestre, l'origine de l'existence, l'union sexuelle. L'étoile à six branches dans **Our ou vingt ans après** établit un élément de liaison entre l'acte sexuel et l'écriture, deux réalités qui se confondent dans cette incessante recherche de l'origine: «les branches de l'étoile, la chaîne brisée sur le drap, les six pointes aigües brillent devant ses yeux, le cercle au centre de l'étoile, le cercle grandit, s'étend aux pointes de l'étoile, le bleu des lettres, le noir brûle ses yeux, la flamme sur le drap blanc» (50). L'association entre le cercle et l'étoile souligne le caractère

inachevé de l'écriture. Le cercle «tronqué à la base» s'identifie à la création, au processus de la production littéraire et à son caractère infini.

Le triangle coexiste et contraste avec le cercle, qui tend vers l'infini, comme le souligne Robin Knee: «According to definition, the triangle represents the minimal number of points required to incorporate a plane; whereas the circle comprises the maximal number, glimpsing infinity» (51). Dans **La Mise en scène**, on insiste sur la forme triangulaire de la place où se situe la maison de Ba Iken, qui, du reste est la forme de la plupart des places représentées sur le plan de la vieille ville dans **Le Maintien de l'ordre** et de la place du village où habite Jäger. Le triangle correspond à la forme des surfaces latérales de la pyramide, symbole ascensionnel non seulement par sa forme extérieure mais surtout par ses escaliers et ses couloirs intérieurs généralement très inclinés. Dans **Our ou vingt ans après**, la pyramide est représentée par la Tour de Babel. Claude Ollier explique le fonctionnement de la pyramide dans cette oeuvre, en insistant sur l'im-pénétrabilité des secrets de l'intrigue: «Mais la pyramide d'Our a thésaurisé tous les fils d'intrigue et aimanté sur sa pointe érodée la totalité du dispositif. Il se passa qu'au moment de l'atteindre, l'Elu fut happé par une de ces descriptions d'orage dont Jules Verne a le secret» (52).

Le carré assume également un rôle important dans **Le Jeu d'Enfant**, représentant essentiellement, au contraire du cercle, les plans inférieurs. Dans **La Mise en scène**, cette figure est introduite dans la description du sol de la chambre où Lassalle est logé, toujours associée à l'image de l'échiquier, ainsi que du sol de l'infirmerie où se trouve Jamila. On introduit de cette manière la composante ludique de la fiction. On retrouve le même genre de pavement dans **Le Maintien de l'ordre**, dans la description du palier du septième étage de l'immeuble où habite le narrateur, ainsi que dans **L'Échec de Nolan**, lorsque Jäger rappelle quelques détails du bâtiment où Nolan avait établi son bureau. Dans **Enigma**, la salle unique du sanctuaire d'Ezzala est carrée, tout comme la salle souterraine décrite dans **Our ou vingt ans après**: «La salle souterraine ou hypogée ou crypte est carrée, taillée dans la terre rouge, et vierge d'ornements» (53).

L'imbrication de toutes ces figures géométriques dans **Le Jeu d'Enfant** nous conduit à l'image du labyrinthe, dans lequel se déroule le fil d'Ariane, telle Madame Jorgensen dans son jardin, «prisonnière de son labyrinthe végétal». L'investigation entreprise dans **Le Jeu d'Enfant** survient dans la structure labyrinthique de l'écriture. La sortie du labyrinthe demeure un mystère pour celui qui le parcourt, de la même façon que la destination de Lassalle est, à un moment donné, «mystérieuse». Certains aspects du paysage d'Epsilon sont également labyrinthiques: «Derrière, le plateau aux portiques, arches et piédestaux composaient une barrière labyrinthique, hérissée, de toute évidence infranchissable» (54).

Il ne faut pas oublier la structure labyrinthique d'Ezzala, basée sur la figure de l'étoile et décrite, dans la seconde partie de *Enigma*, comme une ville mystique, labyrinthique, constituée par des cercles concentriques qui irradient à partir d'un sanctuaire. La description d'Ezzala rappelle le labyrinthe de Salomon, image du travail de l'écriture, comme l'explique **Le Dictionnaire des Symboles**: «Dans la tradition kabbalistique, reprise par les alchimistes, le labyrinthe remplirait une fonction magique, qui serait un des secrets attribués à Salomon. C'est pourquoi le labyrinthe des cathédrales, série de cercles concentriques, interrompus sur certains points de façon à former un trajet bizarre et inextricable, serait appelé labyrinthe de Salomon. Aux yeux des alchimistes, il serait une image 'du travail entier de l'Oeuvre, avec ses difficultés majeures: celle de la voie qu'il convient de suivre, pour atteindre le centre, où se livre le combat des deux natures; celle du chemin que l'artiste doit tenir pour en sortir'» (55).

Dans **Our ou vingt ans après**, le parcours de l'envoyé d'Ezzala dans les souterrains de Our représente le «voyage» initiatique vers le «centre» que le labyrinthe protège. Après que les monstres ont été vaincus, l'envoyé a accès au centre, à la révélation mystérieuse: «Il poussa la porte, avança sa tête... Quel spectacle! Un homme était là au centre de la pièce, assis à un petit bureau, et il écrivait! » (56).

La couleur est un autre élément générateur dans les oeuvres de C. Ollier et le jeu de couleurs auquel on assiste dans **Le Jeu d'Enfant** comporte de grandes implications, en particulier sur le plan de la description. Le blanc, synthèse de toutes les couleurs, occupe une position privilégiée dans **Le Jeu d'Enfant**. Cette couleur symbolise pureté et virginité, et renvoie en termes littéraires à l'image de l'énigme fondamentale de l'écriture, dans la mesure où elle représente la pulsion originelle: «du côté de la naissance, le texte s'engendre dans le blanc, celui du mystère, de l'énigme, de la pulsion, de la zone non-explorée, de la page vierge» (57). Dans **La Mise en scène**, la zone inexplorée de la région d'Imilil correspond par conséquent à la zone blanche de la carte.

Notons encore que le blanc est aussi couleur de résurrection et, par voie de conséquence, de mort. Dans **Le Jeu d'Enfant**, le blanc semble annoncer la mort des personnages. Ainsi, dans **La Mise en scène**, l'extérieur de l'infirmerie où se trouve Jamila moribonde est «d'une blancheur éclatante» (58). Le blanc qui caractérise le paysage initial de **L'Échec de Nolan** est également symptomatique de la mort de Nolan, de même que les paysages de neige associés «au froid inhumain, à l'absence de vie, à la mort, en un mot» (59), annoncent la mort accidentelle de Perros, le suicide de Quilby et l'assassinat de Rossen. Ce n'est donc pas par hasard que la plupart des personnages sont vêtus de blanc, comme, par exemple, Cynthia dans **Été indien**. Jimenez, dans **L'Échec de Nolan**, également vêtu de blanc,

de même que Ba Iken, et la référence explicite à la description de **La Mise en scène** dans les pages de **L'Échec de Nolan** ne laisse aucun doute quant à la relation de superposition de ces deux personnages - «cette description correspond exactement à celle qui fut donnée de lui quelque vingt ans auparavant, à une épithète près» (60). Dans **Enigma**, le blanc symbolise la purification, c'est la couleur de celui qui va changer de condition, de l'initié. Ainsi, le port de la chemise blanche est une des étapes de l'intégration de O. au sein de la société d'Ezzala. Dans **Our ou vingt ans après**, le messenger d'Ezzala apparaît avec sa «djellaba» blanche, vêtement très fréquent dans **Le Jeu d'Enfant**.

Le jeu des couleurs - le blanc et le noir - reflète le dualisme Ciel/ Terre présent dans **La Mise en scène**, où le blanc est la couleur privilégiée pour décrire le ciel, tandis que la terre est associée au noir. Il reflète également le jeu de l'écriture, de l'encre qui se dépose sur la page blanche, «noir sur blanc». Le blanc est donc associé à la page et le noir, ainsi que le bleu, aux lettres, comme en témoigne **Our ou vingt ans après**: «lettres posées par la voix grêle dans la trace, noires et bleues» (61).

En vertu des lois de la physique, le rouge du sang et le vert des végétaux sont deux couleurs complémentaires, puisqu'elles se neutralisent, et que de leur réunion résulte la lumière blanche du soleil. Le vert est le contraire du rouge, de même que l'eau est le contraire du feu. Le vert, lié à la Nature, représente la virginité et, associé à l'eau, la femme. Dans **La Mise en scène**, le vert est en effet le ton adopté pour décrire les yeux des personnages féminins. Les yeux verts de Jamila, jumelle de Yamina, constituent un des indices qui nous permet de rapprocher ces deux personnages des nièces de Jimenez - Iñes et Ida, deux des personnages féminins de **L'Échec de Nolan**: «Les yeux verts, attentifs, inhabituellement distants l'un de l'autre, semblent logés en lisière des tempes, par-delà la saillie des pommettes» (62). On retrouve ici la description initiale de Jamila fréquemment répétée dans **La Mise en scène** afin d'accentuer la ressemblance entre Jamila et Yamina, à tel point que le lecteur attentif ne peut manquer de reconnaître ces deux personnages.

Néanmoins, le vert peut également recouvrir un sens péjoratif: «s'il évoque l'eau de la mer et la surface verte de la biosphère, évoque également les couleurs de reptiles répugnants, des vers, de beaucoup de poisons et celles de la putréfaction» (63). L'association du vert et du noir, que l'on remarque par exemple dans la description du serpent dans **La Mise en scène**, évoque le mythe de l'Éternel Retour, encore représenté par l'image de l'Ouroboros, le serpent se mordant la queue, et par le symbole du Zéro ou de l'Oméga que l'on peut identifier dans le nom du personnage O.

Le rouge est une couleur paradoxale, dans la mesure où le pouvoir créateur du feu est également un pouvoir destructeur, souligné par les

relations de cause à effet existant entre le rouge et le noir: «Le rouge du feu s'accompagne fréquemment du noir de la fumée» (64). Le rouge est associé, dans **La Mise en scène**, aux concepts d'agression et de violence, à un objet (l'enfumeur) et à un personnage (Idder): «Rouge, l'appareil s'inscrit dans la perspective de la violence, dans le domaine d'Idder» (65).

Tout au long de **Le Jeu d'Enfant**, le fil d'Ariane des couleurs nous conduit une fois de plus, à l'image du labyrinthe. Nous pouvons donc conclure que la couleur conquiert l'espace du langage, phénomène décrit dans **La Vie sur Epsilon**: «la couleur insoutenable a conquis la totalité de l'espace» (66); la couleur envahit le texte, comme l'indique la référence constante au flux et à l'afflux de couleur dans **Enigma**, conférant au langage son pouvoir de transformation.

Chez Claude Ollier, le pouvoir de transformation du langage naît encore de la comparaison et de la métaphore. Dans le Nouveau Roman, on recourt à la métaphore, la métonymie et la comparaison en tant que formes de destruction de l'expérience réaliste, dans la mesure où elles impliquent un éloignement par rapport au référent. Tous ces procédés garantissent l'expansion du texte, en rompant les entraves et en dépassant les limites que le roman traditionnel imposait à la description.

La comparaison est une des figures utilisées dans **Le Jeu d'Enfant** pour expurger les personnages du psychologisme traditionnel, notamment quand ils sont assimilés à des mannequins ou des épouvantails, comme c'est le cas d'Idder, dans **La Mise en scène** et de Perez et Marietti, dans **Le Maintien de l'ordre**. La même idée d'immobilité est reprise dans *Été indien*, où quatre figurants sont comparés à des mannequins de cire. Le pêcheur décrit dans **L'Échec de Nolan** apparaît également comme une silhouette de carton.

Les comparaisons reflètent essentiellement les questions de l'écriture, comme c'est le cas du paysage qui se réduit à un parchemin dans **Le Maintien de l'ordre**: «Tel un parchemin dont les bords, soudain lâchés, s'enrouleraient et se replieraient très vite à la rencontre l'un de l'autre, jusqu'à ne plus laisser au centre qu'une fente exigüe, où quelques lignes demeureraient perceptibles, quelques courbes ou hachures fragmentées, le paysage ondule, vacille et sombre peu à peu, noyé dans les plis des rideaux» (67). La référence au parchemin renvoie, d'une part, à l'origine de l'écriture, d'autre part, à la question de l'oeuvre ouverte, prête à recevoir une nouvelle écriture, tel le palimpseste. A travers la comparaison, on met également en équation la question de l'écriture en tant que texture, comme dans *Été indien*, avec la mise en cause de la lecture univoque assujettie à un sens préalable, à propos de la description de la ville: «La grille ajourée qui prêtait à la ville une lisibilité factice s'est démantelée: désormais, sur les emplacements découverts, des signes inconnus s'inscrivent, dans la révélation des branches

et des troncs dénudés, comme des jambages tracés à l'encre noire sur une soie cramoisie» (68). La couleur noire de l'encre rappelle l'araignée des premières pages de **La Mise en scène** et les méandres de l'écriture correspondent aux toiles décrites dans **Our ou vingt ans après**, comparées à des lambeaux de tissu: «dans les coins pendaient d'énormes toiles d'araignée sur lesquelles la poussière, s'était amassée en sorte qu'elles ressemblaient à de vieux lambeaux d'étoffe déchirés, déchirés par le poids de toute cette crasse» (69).

La comparaison introduit parfois la composante ludique de la fiction. Dans **La Mise en scène**, la relation avec le jeu est suggérée tantôt par les personnages - «la route court parallèle au torrent, et juste au milieu de la chaussée se détache, minuscule, mais précis comme un jouet de plomb, un cavalier en djellaba bleue chevauchant vers le sud» (70) - tantôt par les lieux - «les casbahs d'Asguine, au fond de la vallée, fichées en terre comme les pièces d'un jeu de construction» (71). Dans **Le Maintien de l'ordre**, le plan de la vieille ville présente également un degré de complexité élevé qui le rapproche d'un puzzle dont la reconstitution finale est volontairement interrompue, témoignant du caractère inachevé du jeu de l'écriture. Dans **L'Échec de Nolan**, on compare une maison de campagne à un jouet de bois, comme dans un décor miniature: «Tout en bas, très loin en contrebas, s'élève une sorte de chalet, ou pavillon d'été, posé sur une colline comme un jouet de bois» (72). Dans **La Mise en scène**, le scorpion est comparé à un jouet de celluloïd, qui évoque l'«ardoise magique», métaphore d'un jouet d'enfant que Freud propose pour démontrer le processus psychique (73): «C'était probablement un scorpion noir (...). Privé de son arme courbe, amputé de toutes parts, réduit à quelques éléments linéaires de matière coriace, à quelques surfaces planes transparentes, il fait penser à un vieux jouet de celluloïd hors d'usage» (74). Par ailleurs, le scorpion introduit une charge maléfique dans la fiction, il est indice d'anéantissement, de destruction, de mort, comme le revolver qui, dans **Le Maintien de l'ordre**, est également comparé à un jouet d'enfant, «un de ces jouets en matière plastique où sont reproduits tous les détails du modèle à l'usage des adultes»(75).

Des procédés de transformation du langage, comme la comparaison et la métaphore, sont mis au service de la description, car comme le note Michael Riffaterre, «le transfert métaphorique offre un fil conducteur comode pour la description, puisque le véhicule de la métaphore est une phrase préfabriquée avec des cases prêtes à recevoir les mots voulus» (76). Avec le Nouveau Roman, on assiste à une renaissance de la métaphore assortie d'une vive polémique quant à son rôle. Il y eut, aux yeux de Ricardou, substitution de la «métaphore expressive» par la «métaphore structurelle» (77). Dans l'oeuvre de Claude Ollier, la métaphore structurelle entraîne une érosion de la référencialité en faveur de la composante autotélique de

l'écriture, c'est-à-dire en faveur de l'auto-régulation et de l'auto-fécondation. Il n'y a pas incompatibilité entre la métaphore et la description, le texte s'est engendré, on retrouve le passage d'un ici à un ailleurs dans les éléments communs et un sens est tissé peu à peu par le texte. L'écriture métaphorique crée un univers instable et mutable, distant du principe de stabilité qui régit le roman traditionnel. La description n'est plus au service d'une histoire, elle est avant tout une forme d'exploration des potentialités du langage dans un texte en transformation permanente. La métaphore structurelle établit des liens entre les cellules descriptives et produit le sens.

Le thème de l'eau fonctionne, dans l'oeuvre de Claude Ollier, en tant que métaphore structurelle et constitue un des éléments structurants de la description. La nécessité de l'eau afflue au sein d'une écriture que C. Ollier désire «aquatique»: «J'aimerais écrire quelque chose de gras, d'aquatique, décrire une prairie normande ou une promenade dans des marais» (78). La volonté de concrétiser ce désir semble s'amplifier à mesure que nous avançons dans l'oeuvre de Claude Ollier. Ainsi, dans **La Mise en scène**, tout commence par un filet d'eau qui coule paisiblement d'un plan à l'autre, plongeant dans les flaques qui subsistent à l'ombre entre les gros rochers» (79). Dans **Été indien** l'eau occupe une place déterminante, charriant des connotations de mort et de destruction, de dégradation et de ruine, comme dans le passage suivant: «De l'eau montant imperceptiblement, régulièrement, s'infiltrant entre les pilotis, les madriers, les poutrelles de fer» (80).

La phrase finale de **Été indien**, «à vau-l'eau», semble révéler le caractère paradoxal d'une écriture qui se fait et se défait «à la dérive», une écriture de négation, ainsi comprise par Ollier: «Le stade capital dans la progression de la fiction est celui de la négation du schéma ou de l'idée de départ. C'est par sa destruction, totale ou partielle, que l'invention fictionnelle trouve sa voie, au delà de l'idée initiale, dont elle prend à ce moment seul la 'relève' cherchée (et provoquée)» (81). Ainsi, le mouvement du texte, en un premier temps construction, puis destruction, fonctionne en accord avec les éléments descriptifs liés à l'eau. La description imprègne donc le texte d'une énergie et d'un dynamisme qui mettent en évidence le pouvoir du langage.

Dans **Enigma**, les rêves du personnage O., durant son séjour sur Terre, à Ezzala, se déroulent généralement dans un milieu aquatique - tout d'abord un lac, puis la mer. L'eau est un moyen de purification du protagoniste. Dans la seconde partie de cette oeuvre, l'eau, élément essentiel dans les scènes érotiques, associée à l'amphore, acquiert une valeur sensuelle: «Sous les secousses, l'eau s'échappe du col de l'amphore et mouille la nuque, le bras nu, le bas de la robe relevée, le pied nu prenant appui sur les marches inégales» (82).

L'eau peut également symboliser l'infini, le caractère inachevé du texte,

comme dans **Our ou vingt ans après** où un personnage féminin, Tiamât, vole une partie du texte que le lecteur est en train de lire. Les rencontres de ce personnage avec «ses dragons», manifestations du Verbe, ont lieu dans un milieu aquatique, décrit avec effusion, pages 72 et 73. Enfin, dans **Fuzzy sets**, l'eau menace d'inonder totalement l'espace de l'écriture et d'effacer par son pouvoir destructeur tous les vestiges de production littéraire.

La métaphore de la narration joue un rôle spécifique dans **Le Jeu d'Enfant**, puisque c'est par elle que l'écriture révèle les origines de sa propre production pour s'affirmer en tant qu'écriture transformatrice. L'idée selon laquelle le texte renvoie sa propre image se traduit, dans *La Mise en scène*, par l'image réfléchie dans le miroir, la description du reflet engendrant à son tour une métaphore de l'écriture. Les mots sont considérés comme «noeuds» de signification, ce qui suggère la complexité de l'écriture. Au début de la dernière partie de **La Mise en scène**, la description des fourmis, image de l'écriture en mouvement, dévorant le scorpion, image de l'écrivain, pur jouet de l'écriture, annonce la disparition élocutoire de l'auteur face au langage.

Dans **Le Maintien de l'ordre**, la description du plan de la vieille ville évoque le labyrinthe textuel que constitue le livre. Ainsi, divisions, ramifications, bifurcations, contredisent la notion classique de linéarité, trahissent l'architecture du récit et suggèrent d'autres lectures possibles. Les métaphores sur la difficulté de l'écriture et de la lecture apparaissent également dans **Été indien** où, par exemple, la ville est identifiée métaphoriquement au livre, corroborant l'idée de l'obsolescence d'une lecture traditionnelle, caractéristique du roman balzacien.

La phrase initiale de **La Vie sur Epsilon** se répète quelques pages plus tard, assortie d'altérations significatives. La substitution de «métamorphoses» par «métaphores», de «terre» par «langage» et de «lumière et ombre» par «images et mots», souligne le pouvoir de transformation des métaphores et établit un parallélisme entre la planète et le texte. Le voyage interplanétaire équivaut à l'exploration de nouveaux espaces romanesques. La planète est une métaphore du texte, de la même façon que le vaisseau à bord duquel voyagent les explorateurs d'Epsilon est une véritable métaphore du livre, cette identification devenant explicite dans **Our ou vingt ans après**: «Livre ou nef» (83). Les recherches de l'envoyé d'Ezzala à Our constituent également une projection métaphorique des investigations de l'écrivain dans le domaine du langage.

Claude Ollier considère le texte comme terrain d'expériences et la métaphore, dans son oeuvre, est essentiellement productrice de sens. La métaphore productive pose le véritable drame du roman qui n'est plus celui de la représentation, mais celui du caractère infini de la description qui peut se continuer ou être complétée à peu près indéfiniment. L'oeuvre littéraire

est maintenant considérée comme une possibilité continue d'ouvertures, une réserve indéfinie de signifiés, toujours empreinte d'une ambiguïté infinie.

Dans la théorie du Nouveau Roman, la métaphore structurelle et la *mise en abyme* sont intimement liées, en tant que facteurs primordiaux du formalisme et de l'écriture. De même que la métaphore structurelle, la *mise en abyme* est une marque de l'auto-réflexivité du roman. La référence constante aux miroirs dans **Le Jeu d'Enfant** annonce, très tôt, cette tendance à la «réflexion». Reflet de l'écriture, le miroir décrit dans **La Mise en scène** traduit la sinuosité qui la caractérise: «des lignes s'entrecroisent dans le plus grand désordre, jalonnées, à intervalles irréguliers, de faisceaux, de noeuds, de pointes... (...) les pointes, les noeuds, les entrelacs, renvoient aux spirales, aux torsades, aux volutes des 'arabesques'» (84).

Les *misés en abyme* sont très fréquentes dans le Nouveau Roman, et se présentent comme des marques de narcissisme. Citons à titre d'exemple les cinq gravures rupestres décrites dans **La Mise en scène**. Ces gravures ont en effet une valeur auto-référentielle, sont la clef et le modèle à la fois du mystère qui entoure la mort de Jamila et de Lessing et du texte dans sa globalité. Dans ce cas, la *mise en abyme* remplit, selon la terminologie de Ricardou, une fonction de «contestation», d'anticipation du récit dans son ensemble. Telle est la fonction de la gravure, accrochée au mur de la chambre, que Lassalle avait confondue avec une carte. La description de cette gravure au début du livre anticipe la découverte du pont naturel d'Imi n'Oucchène, car de nombreux éléments qui constituent le paysage d'Imi n'Oucchène apparaissent également sur cette gravure.

La description de la photographie du «temple du Sourcier», dans **Été indien**, est parsemée d'indices de ruine, de désagrégation, de destruction, qui annoncent la mort de Morel. La description des photographies, que Cynthia et Morel échangent à la fin comme souvenir, permet la fusion de Lassalle, du narrateur de **Le Maintien de l'ordre**, de Morel et de Nolan, en un personnage unique. Une des photographies que Morel offre à Cynthia représente le voyage de Lassalle jusqu'à Imlil et l'autre est une image de la vieille ville où apparaît le narrateur de **Le Maintien de l'ordre**. Nous retrouverons la photographie que Cynthia prend de Morel sans que celui-ci ne s'en aperçoive dans **L'Échec de Nolan**, avec la statue au second plan et, au premier plan, un individu dans une position bizarre et légèrement effrayé; en fait, la photographie de Morel est une photographie de Nolan - il s'agit du même personnage.

La description initiale de Nolan est accompagnée d'une série d'annotations progressives - «Ici il conviendrait d'introduire une description élémentaire de Nolan», «la moindre des choses (...) est de compléter la description», «c'est le moment d'ajouter quelques touches au portrait» (85) - qui mettent en évidence le processus de création de l'oeuvre. La présence de nom-

breuses considérations sur l'écriture confère à l'oeuvre un caractère auto-critique indubitable. La *mise en abyme* accentue cette tendance à dévoiler les processus de l'écriture. Dans **Le Jeu d'Enfant**, des annotations analogues sont particulièrement évidentes dans la description. Dans **La Mise en scène**, on fait référence à la longueur et au souci d'exactitude de la description, à propos de Lassalle qui opte pour un carnet au lieu d'un journal: «La dernière page contiendrait sûrement une description d'Asguine et de ses environs immédiats, vus de la tente ou de l'Addar (...) mais voilà qui fait déjà plus d'une page, surtout si la description, par souci d'exactitude, s'étend aux nuances de comportement de chacun des personnages» (86). Dans **Le Maintien de l'ordre**, le rapport sur le groupe clandestin qui torturait les arabes dans une villa isolée «ne comporte qu'une description très sobre des lieux, des personnages» (87).

Dans **La Vie sur Epsilon**, le journal de bord où les personnages s'attachent à noter et décrire leurs découvertes constitue une marque d'auto-référencialité, une *mise en abyme* de l'information - il s'agit du roman d'un roman, on raconte l'histoire de l'écriture d'un roman. Il suffit de rappeler la description détaillée de O. relatant ses expériences, image de l'écrivain écrivant le livre: «Pouce, index, majeur enserrent et guident le porte-plume; annulaire et auriculaire, sans emploi, soumis à la translation d'ensemble, traînent simplement sur la surface blanche, lisse, l'auriculaire s'agitant parfois d'avant en arrière tel un appendice rebelle, imprévisiblement. Par intervalles, la main entière s'arrête de bouger, reste en suspens, puis reprend sa course, et la plume trace les mots complétant la ligne» (88). Il en va de même en ce qui concerne les notes de O., dans **Enigma**, qui constituent un texte dans le texte et qui préfigurent les événements: «Il apparaît tout à fait soutenable, à cette seconde lecture, que plusieurs scènes décrites dans le cahier de bord préfigureraient ce qu'ont dû être, au retour dans la nef, les trois phases du dénouement, comme il saute aux yeux, à présent, que l'"accident" de Juanos, le 'suicide' de Kline, répètent en leurs détails, à peu de chose près, lesdites descriptions...» (89).

L'analyse de quelques-uns des générateurs de **Le Jeu d'Enfant** nous permet de conclure que la description est, sans aucun doute, un lieu de transformation. Les répétitions et les variations suggèrent que la véritable aventure de l'écriture est celle d'un texte en transformation, en mouvement. Cette écriture déambulatoire, de par son ambiguïté, rend chaque fois plus ténue la frontière entre le connu et l'inconnu. Le texte parcourt plusieurs fois le même itinéraire, semblant obéir à une «pulsion répétitive» interminable.

Le lecteur participe à cette aventure de l'écriture, en cherchant des analogies, en dévoilant les mécanismes textuels et les directives formelles qui engendrent le texte, s'égarant parfois dans le labyrinthe de l'écriture. Ce sont essentiellement les figures de la répétition qui introduisent le lecteur

dans ce labyrinthe, où il se retrouve «sans cesse aux mêmes endroits, se croisant de nouveau là où on s'y serait attendu le moins» (90). La mémoire du lecteur sera donc constamment sollicitée, ce qui constitue précisément, selon Claude Ollier, le principal problème de la description: «En opposition à l'image, le mot remplit une fonction d'imprégnation de la durée, qui déjà affecte la mémoire - celle du lecteur. Ce que le lecteur mémorise à ce moment-là sera fréquemment sollicité par la suite. C'est un des points capitaux dans le problème de la description: il faut que les mots utilisés soient, bien sûr, qualitativement adéquats, mais aussi, et surtout peut-être, quantitativement. C'est affaire de densité, de 'temps de passage' ou amplitude de trace, affaire de 'tempo'. Il s'agit bien d'induire un tempo de lecture, non pas seulement un rythme. Curieux de voir que la critique est totalement insensible à ce genre de questions, pourtant essentielles» (91). Claude Ollier admet, par exemple, que certains objets peuvent devenir significatifs à partir du moment où ils figurent à plusieurs reprises dans le texte. Tel est le cas de la sirène de brume, décrite dans **Le Maintien de l'ordre**: «si purement 'phénoménale' que je l'aie voulue décrire, combien signifiante elle allait commencer à être, si seulement je l'avais réintroduite une seconde fois! (Le reproche couramment entendu est: quelle part d'arbitraire dans ces descriptions a-signifiantes!)» (92).

Dans **Le Jeu d'Enfant**, l'objet le plus important du point de vue métaphorique est l'enfumoir, notamment dans **La Mise en scène**. Dans cette oeuvre, l'ambiguïté de cet objet est d'emblée traduite par la pluralité des désignations: «une sorte de pioche ou de maillet», «un gourdin ou (...) une massue», «une houe»; de plus, elle est renforcée par sa symbologie puisque cet objet acquiert un caractère menaçant dans la description des peintures rupestres pour surgir associé à la mort de Lessing. Le mystère qui entoure cet objet, initialement décrit comme «un ustensile en terre rouge qui, de l'autre bout de la pièce, peut être pris pour une massue ou un brûle-parfum» (93), évoque l'atmosphère du roman policier. Les détails concernant la description de cet objet sont distribués graduellement, afin d'entretenir le climat énigmatique: «L'objet sphérique en terre rouge est posé à plat sur la tablette, entre la cruche et les bougeoirs. Il est muni d'un manche court à rainures pointillées. Ce n'est certainement pas une arme: la sphère, percée de multiples trous ronds, paraît creuse...» (94). Lassalle retrouve cet objet au marché d'Assameur. La description de l'objet se trouvant dans le bureau du capitaine coïncide avec celle de l'objet que Idder avait l'habitude de transporter: «L'objet est en terre cuite rougeâtre, mais ce n'est évidemment pas une massue: la boule, hors de proportion avec le manche, est percée d'une multitude de petits trous ronds» (95). Dans le salon de la maison de Jäger, dans **L'Échec de Nolan**, nous retrouvons «un curieux ustensile de terre rouge en forme de massue», identique à celui que Quilby, dans **La Vie sur Epsilon**, a rapporté de Alpha et dont l'utilité est inconnue. L'image

de l'enfumeur est reprise dans **Le Maintien de l'ordre**, avec le brûle-parfum, objet dont la description se répète lorsque la lumière envahit la chambre du narrateur, et qui renforce l'importance des sensations olfactives dans la description de Tiamât dans **Our ou vingt ans après**. A la fin de **La Mise en scène**, la description minutieuse de l'enfumeur que Lassalle achète lorsqu'il revient à Assameur, s'étendant sur trois pages, atteste l'importance de cet objet dont la présence s'impose ici et maintenant: «L'objet est là maintenant». Lassalle observe, mesure, décrit cet objet, ne manifestant aucune intention de l'utiliser. Les objets ne sont plus de simples instruments.

Dans le roman traditionnel, les objets priment par leur instrumentalité, par leur caractère utilitaire; ils permettent en effet aux personnages d'atteindre leurs fins, fonctionnent comme des insignes et constituent l'emblème d'une classe sociale. L'homme exprime sa pensée au travers des objets qui l'entourent. Les objets, asservis au personnage, sont donc de simples instruments, n'ayant aucune valeur en soi. Le Nouveau Roman aura réinventé la description, en créant un univers dans lequel les objets envahissent le territoire narratif, occupent le premier plan et acquièrent une totale autonomie par rapport à l'homme. L'individu est négligé au profit des objets, ce qui se reflète dans la description exacte, rigoureuse, presque neutre, des objets. La description, grâce à ses possibilités productrices, est le principal agent de décomposition, détérioration, désintégration et d'annihilation du personnage. Le Nouveau Roman remet en cause l'équation entre milieu et personnage sur laquelle est fondée la description dans le roman traditionnel. Avec la dépersonnalisation du sujet de la fiction et l'évolution du statut de la description, cette dernière cesse de se subordonner à des instances textuelles supérieures, comme le personnage, et devient le générateur du texte. On assiste à une inversion dans la hiérarchie des éléments qui constituent le récit: le personnage est dorénavant un auxiliaire de la description, l'espace acquiert une autonomie par rapport au personnage et détermine l'action.

Le Nouveau Roman refuse l'attribution de toute caractéristique romantique, psychologique ou morale aux objets, tentant de bannir de la langue toute vision anthropocentrique du monde. Les objets sont dépourvus de tout sens, dénués de toute signification, le romancier n'en décrit que la forme ou le volume en utilisant des termes mathématiques et géométriques. Les nouveaux romanciers privilégient le travail du langage au détriment du signifié, ils déclarent en quelque sorte la primauté de la forme. Pour Claude Ollier, le véritable contenu de l'oeuvre d'art réside dans la forme qui se trouve à l'origine d'une oeuvre comme **Fuzzy sets**: «cela a commencé très simplement par des 'chutes' verticales déterminées *ex abrupto*, après quelques lignes, par une sonorité, une lettre, un jeu de mots, une allusion, une bifurcation: puis, certains fragments 'échus' se sont répartis en combinant, je suppose, des données formelles et des sortes de figurations d'états phy-

siologiques liés à l'espace dans lequel essayait de se loger une 'histoire'» (96). Le Nouveau Roman institue la description formelle qui rompt avec les «au-delàs» de la métaphysique.

Dans **Pour un Nouveau Roman**, au chapitre intitulé «Nature, humanisme, tragédie», Alain Robbe-Grillet se penche sur la question de la description et se démarque du roman classique et du roman réaliste en rejetant la notion de «tragédie» en tant que tentative de récupération de la distance qui sépare hommes et choses. Les liens séculaires entre le monde et l'homme se rompent: «les choses sont les choses et l'homme n'est que l'homme». Robbe-Grillet manifeste le désir de dépouiller les objets de leur nature humaine, en proclamant l'extériorité comme point de départ de toute description: «Décrire les choses, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées au départ comme n'étant pas l'homme, elles restent constamment hors d'atteinte» (97). On affirme donc la distance entre l'objet et l'homme, en récusant toute forme de complicité.

Le Jeu d'Enfant reflète cette nouvelle perception des objets dans le domaine de la littérature. Dans **La Mise en scène**, les objets s'imposent par leur présence, «les choses sont là»; dans **Le Maintien de l'ordre**, tant lors de la compression du paysage que de sa fragmentation, on réitère la présence des choses: «tout le paysage se ramasse, s'étrécit, s'inscrit en miniature dans le globe de verre, s'élève comme une bulle d'air dans l'eau lumineuse, reste en suspens, toutes choses présentes, réduites, reflétées» (98); «le paysage se distend, se disjoint en prismes fluctuants, bigarrés, toutes choses présentes, vivantes, désunies» (99). Toute vision anthropomorphique est abolie pour réaffirmer l'impossibilité d'obtenir une réponse des objets, puisqu'ils ne sont pas une projection de l'homme mais leur propre reflet. Comme on peut le lire au début de **Our ou vingt ans après**, «la chose parle d'elle-même».

On procède aujourd'hui, selon Robbe-Grillet, à la «destitution des vieux mythes de la 'profondeur'». Les nouveaux romanciers, contrairement à Flaubert qui désirait «peindre le dessus et le dessous», ne croient plus ni à la possibilité de dominer le monde ni aux mystères des profondeurs; ils refusent la croyance en une nature profonde et supérieure et nient l'ordre pré-établi. Le monde devient une surface lisse, sans signification, sans âme, sans valeurs, sans mystères, et éveille chez l'écrivain le désir de le décrire tel qu'il est, une surface extérieure et indépendante de l'homme.

De façon générale, les objets décrits dans **Le Jeu d'Enfant** présentent une surface imperméable à tout regard en profondeur et exempte de références à l'homme. Claude Ollier privilégie sans aucun doute les surfaces. Dans **La Mise en scène**, notamment quand il décrit les paysages «naturels»; dans **Le Maintien de l'ordre**, lorsqu'il décrit le paysage urbain et l'intérieur

de l'immeuble où se trouve le narrateur. Dans **Été indien**, la péninsule est décrite dès le début comme une «surface plane, ininterrompue», présentant de nombreuses surfaces métalliques ou d'acier et de verre, caractéristiques du paysage urbain. La description de la tombée de la nuit sur laquelle s'ouvre **L'Échec de Nolan** introduit aussitôt une référence à la «surface du sable gris», élément important du paysage nordique où prédominent des «surfaces râpeuses ou lisses sans reflet ni luisance» (100). La relation qui s'établit entre les objets et les personnages est purement extérieure, comme on peut le remarquer dans ce passage qui se réfère à Isa, la nièce de Jäger: «ses doigts fuselés s'attardaient à la surface des objets, en lissaient du plat, puis du dos, les contours, légèrement les effleuraient avant de s'écarter» (101).

Les objets décrits sont généralement lisses, plans, telle la feuille de papier sur laquelle on se propose d'écrire. Ainsi «la paroi lisse», «la pierre lisse», «un grand écran uni, lisse», le plan de la ville «lisse et plat», «l'écorce lisse du figuier», la machine inductive, «une boule parfaitement lisse» dans **Enigma**, sont autant d'éléments qui, ne renvoyant à aucune intériorité cachée, confirment le culte des apparences dans **Le Jeu d'Enfant**.

Dans le Nouveau Roman, l'existence des objets dépend du regard qui les parcourt. Le regard écarte, selon Valéry, toute hypothèse de psychologisme: «Le roman voit les choses et les hommes exactement comme le regard ordinaire les voit. Il les grossit, les simplifie, etc. Il ne les transperce ni ne les transcende» (102). La description optique est, selon Robbe-Grillet, celle qui permet le mieux la fixation des distances, non seulement entre les choses et l'homme, mais également les distances des objets entre eux, ou encore les dimensions des objets. Le romancier devient un simple spectateur, la vision est le sens privilégié, ce qui ne signifie pas pour autant que la description soit détachée de l'homme, puisque l'objet n'est décrit que lorsque quelqu'un l'observe.

Dans l'optique de la phénoménologie, la nouvelle description veut rendre compte de l'ambiguïté du vécu que le narrateur omniscient semblait ignorer. Contrairement au roman conventionnel qui prétend, en adoptant une perspective omnisciente, «objectiver» le réel, transmettre un savoir positif sur les choses, instruire le lecteur et disposer, autour des personnages, des objets en rapport avec leur «psychologie», le Nouveau Roman vise, à travers la description phénoménologique, la «subjectivité totale», afin de montrer la manière dont l'homme perçoit et connaît le monde.

Dans le roman balzacien, essentiellement assertif, la modalisation, en suscitant l'illusion de la réalité, servait uniquement à rendre vraisemblable la description, tandis que dans le Nouveau Roman, la modalisation introduit une incertitude sur le réel. Le narrateur n'est plus omniscient et l'acte de décrire perd son autorité assertive. Le travail d'exploration d'une planète inconnue comme Epsilon, de même que le travail d'exploration du texte, ne

peuvent être dissociés des sentiments de «suspçon», de «doute», d'«incertitude», face à des phénomènes étranges, inconnus, nouveaux. Dans l'impossibilité d'obtenir des certitudes, les hypothèses affluent, à travers les «conjectures», les «suppositions», les «spéculations». Le titre de la dernière oeuvre de **Le Jeu d'Enfant, Fuzzy sets**, qui se traduit par «ensembles flous», crée une atmosphère ambiguë et indéfinissable, renforcée par la présence de nombreuses images d'opacité et par la répétition de l'adjectif «flou». Il convient de souligner l'importance des phrases interrogatives et/ou entre parenthèses dans les reformulations descriptives qui, ébauches de corrections, créent un mode essentiellement hypothétique, dubitatif, comme le montre le passage suivant, extrait de **Eté indien**: «La nappe vaporeuse s'étend en tous sens, plane, ininterrompue, et loin en dessous, la mer, invisible (ou le continent déjà: comment savoir?)» (103).

Dans **Le Jeu d'Enfant**, c'est généralement le champ de vision des personnages qui introduit, dans l'espace textuel, la description. Le point de départ de la description est le regard attentif du personnage, ce dernier étant du reste appelé «guetteur», «observateur», ou encore «chroniqueur ou voyeur». Le regard est en vérité un élément essentiel dans la scrutation de l'espace, idée que l'on retrouve dans le texte à travers l'expression «l'oeil fouille l'espace». Dans **Le Maintien de l'ordre**, c'est en effet le regard qui conduit le lecteur, tantôt en rencontrant des obstacles - «le regard bute sur la muraille aveugle d'un grand immeuble...» (104) - tantôt en ouvrant la voie - «à chaque sautilllement du regard en travers de ces lignes précises et menues, à chaque bond en avant dans ces ruelles sinueuses, de nouvelles perspectives se dégagent, de nouvelles routes se dessinent» (105). Les itinéraires possibles de la description semblent donc coïncider avec «les itinéraires possibles du regard» (106).

Les personnages se trouvent généralement sur des points élevés, ce qui leur confère une vision panoramique du paysage qui les entoure. Le regard de Lassalle, amateur des «vues d'ensemble», introduit fréquemment des descriptions de paysages que n'offrent que les points élevés, tel que l'endroit où, au cours du voyage pour Imlil, la camionnette a dû s'arrêter pour laisser refroidir le moteur: «Le col n'est pas encore en vue, mais la route a suffisamment gagné en altitude pour permettre de découvrir l'ensemble du plateau boisé jusqu'en amont des gorges, la première chaîne coupée par le ravin et, beaucoup plus loin vers le nord (...), la tache bleu pâle de l'oliveraie» (107). Dans la description d'Imlil, qui ouvre le premier chapitre de la seconde partie, le choix d'un poste d'observation idéal préoccupe Lassalle d'une manière significative: «Assis sur une pierre plate, à l'ombre d'un rocher, (...) Lassalle contemple le bassin d'Imlil, immense cirque désertique et rocailleux, excepté d'étroits couloirs, tout en bas, qui sont les berges des oueds aménagées en terrasses (...). Lassalle aime les

vues d'ensemble: comme Moritz (...), il a tenu à monter dès le premier jour sur le djebel Addar, face à l'Angoun, de manière à se faire une idée générale du problème à résoudre» (108).

La fenêtre constitue également un lieu d'observation privilégié, comme on peut le constater dans **Le Maintien de l'ordre**, où le narrateur, qui se trouve au septième étage, scrute le paysage depuis la fenêtre - presque toujours ouverte - de sa chambre, attentif à tous les changements. Même lorsqu'elle est fermée à cause de l'air conditionné, ce qui se produit dans la chambre de Cynthia, dans **Été indien**, la fenêtre est encore un point stratégique permettant à Morel de contempler le paysage: «Regarde, le front collé contre la vitre, les mains en visière devant les yeux. Il y a un grand parc de l'autre côté du fleuve, en arrière des bassins, mais le point d'observation est si élevé (c'est au moins le trentième étage) qu'on a l'impression de le dominer directement en surplomb» (109).

L'ascension de Morel, au début de **Été indien**, au sommet de la «pyramide», donne lieu à nouveau à une description panoramique. De la plate-forme du gratte-ciel, «le plus haut poste d'observation de l'île», on peut également embrasser «tout le panorama septentrional de la ville» (110). Dans **La Vie sur Epsilon**, O. découvre une perspective nouvelle et inattendue de la planète en montant sur un rocher: «Un spectacle totalement inédit s'offre à sa vue» (111). On assiste ensuite à la description détaillée du paysage septentrional et méridional de ce lieu.

Postulant que l'existence d'un objet est indissociable d'un acte de vision, Merleau-Ponty attire l'attention sur les limites de ce sens primordial: «Dire que j'ai un champ visuel, c'est dire que par position j'ai accès et ouverture à un système d'êtres, les êtres visibles, qu'ils sont à la disposition de mon regard en vertu d'une sorte de contrat primordial et par un don de la nature, sans aucun effort de ma part; c'est donc dire que la vision est prépersonnelle; - et c'est dire en même temps qu'elle est toujours limitée, qu'il y a toujours autour de ma vision actuelle un horizon de choses non vues ou même non visibles» (112). La phénoménologie exerce un impact indéniable sur l'oeuvre de C. Ollier. La description y est fréquemment circonscrite au champ de vision du personnage et le caractère partiel de la vision du sujet est une constante. Le champ visuel du narrateur de **Le Maintien de l'ordre** dépend de la distance qui le sépare de la fenêtre et varie selon son degré d'ouverture. Le champ visuel de O. dans **La Vie sur Epsilon** est déterminant pour son exploration de la planète: «Et peut-être s'arrêterait-il tout bonnement cette fois-ci, esquisserait-il même quelques pas en sens inverse, si un objet étrange n'entraît à cette minute dans son champ de vision, un objet nouveau, immobile, porteur d'ombre, 'mystérieux'...» (113). On remarque donc une restriction du champ visuel des entités douées du pouvoir de focalisation, les limites du regard fixant alors les limites de la description.

Les perceptions du sujet sont fragmentaires et génèrent une véritable mosaïque textuelle. A la fin de **La Mise en scène**, Lassalle, à nouveau installé dans la chambre d'hôtes à Assameur, ne parvient à voir, à travers la petite fenêtre fermée, qu' «un coin du jardin (...) - le palmier sur son massif cerné de touffes de buis, puis un fragment du mur de clôture surmonté de la balustrade verte» (114). La description est parcellaire et offre au lecteur les pièces d'un puzzle. La fragmentation s'opère essentiellement à travers la technique du collage, comme s'il s'agissait d'un roman cubiste.

Les perceptions du sujet sont généralement incomplètes, perturbées par la fumée, la brume, le brouillard, ou encore atoniques, telle l'observation de la chambre par Lassalle dès le début de **La Mise en scène** - «Sous l'effet de la torpeur, le point de vue se dédouble, se multiplie. Entre l'oeil et l'objet le sommeil s'interpose (...). Les contours s'estompent» (115). Dans **Été indien**, c'est le vertige provoqué par la hauteur du gratte-ciel qui empêche Morel d'observer attentivement le panorama de la ville et de reconstituer intégralement «le trajet précipité de son regard» (116).

Dans la description de la chambre qui figure à la fin de **La Mise en scène**, l'obstacle entre l'observateur et son sujet d'observation est constitué par la noirceur de la nuit, qui déclenche un processus d'effacement de l'espace et, par conséquent, de la description: «Entre l'oeil et l'objet la nuit s'interpose; les plans se confondent, les perspectives s'annulent. L'attention peu à peu se relâche, l'espace se décompose et s'efface (...). Les choses sont là, à la portée de la main, mais leurs contours se sont fondus dans l'obscurité» (117). Dans **Le Maintien de l'ordre**, c'est l'éblouissement causé par les lumières extérieures qui annule les contours des objets situés dans la chambre du personnage: «les lumières de l'avenue continuent de scintiller devant les yeux, et les objets se détachent mal derrière l'éblouissement tenace et saccadé qui en détruit les contours» (118).

Au cours de la tempête décrite dans **La Mise en scène**, la vision est troublée par des nuages et des vapeurs d'eau. Le brouillard est un élément récurrent dans **Le Maintien de l'ordre**, contribuant à la mise en place d'un climat angoissant en réduisant le champ de vision du narrateur. La brume et la matière floconneuse, cotonneuse, sont des références constantes, tant dans **Été indien** et dans **L'Échec de Nolan**, où elles sont à l'origine de la disparition du personnage Morel-Nolan dans un accident d'avion, que dans **La Vie sur Epsilon** et dans **Enigma**, où ces éléments compliquent l'exploration des planètes. La présence du brouillard devient oppressante lorsqu'il envahit la chambre de l'envoyé d'Ezzala dans **Our ou vingt ans après**. De plus en plus dense, le brouillard conduit à la disparition des objets: «les cailloux plats ont disparu» (119).

La réalité vécue est présentée à travers une série d'écrans, ce qui engendre la déformation et l'imprécision des images. L'écran dans **Le Jeu**

d'Enfant surgit pour dénaturer la réalité, il introduit le doute, l'incertitude. Ainsi, dans **La Mise en scène**, la description d'une araignée, qui se trouve de l'autre côté de la fenêtre, se fait et se défait à l'image d'une toile: «Soudain il aperçoit (...) une grosse araignée noire, le ventre collé au treillage: ses pattes jouent avec les mailles (...), son corps est très allongé, des sortes d'antennes se dressent au-dessus de sa tête. Le double écran empêche de distinguer nettement les détails. Ce n'est peut-être pas une araignée...» (120). Et le doute persiste... tout comme la vallée d'Imlil demeure indistincte: «l'écran de brume masque le fond du bassin» (121). Le premier paragraphe de **Le Maintien de l'ordre**, de par la référence à l'écran, engendre une ambiguïté au niveau de la description: «Sur un grand écran uni, lisse, tendu d'un bout à l'autre de l'horizon, scintille une poussière pâle, ténue, une buée grisâtre voilant les vibrations de l'air et les remous de l'eau» (122). Cette ambiguïté prédomine dans **Été indien**, où la majeure partie des images est décrite à partir de l'écran sur lequel J. J. projette ses films. Les images que les astronautes d'Epsilon recevaient de la Terre sur les écrans des «hélio-viseurs» se dissipent progressivement pour s'éteindre complètement, marquant le passage de la sphère terrestre au domaine de la fiction scientifique: «de petites taches blanches se manifestent alors en divers points de l'écran, perturbant la vision» (123). Dans **Fuzzy sets**, l'écran «blanc», «vierge», sur lequel s'inscrit «la succession des lignes», «un point d'exclamation», correspond finalement à la feuille blanche ou au livre.

A l'acuité visuelle se superpose l'acuité auditive, comme pour remédier aux limites du champ de vision des personnages. L'expression «bruissement optique» (124), que Raymond Jean utilise pour caractériser l'écriture de C. Ollier, traduit parfaitement cette symbiose d'ordre synesthésique entre l'élément visuel et l'élément sonore. Claude Ollier accorde cependant davantage d'importance aux sensations auditives qu'aux sensations visuelles. Critiquant des expressions telles que «école du regard», Ollier, dans son «Journal de Travail», rappelle l'importance des bruits et des références sonores dans **Le Maintien de l'ordre**.

En effet, l'ouïe joue un rôle notoire tout au long de **Le Jeu d'Enfant**, puisque les personnages sont sensibles aux bruits de toute nature. L'insomnie de Lassalle, par exemple, le rend particulièrement attentif à tous les phénomènes sonores qui l'entourent, notamment aux bruits des animaux: les aboiements des chiens et les jappements des chacals, le rampement des reptiles, le crissement des pattes de l'araignée, le bruit du scorpion. A la fin, de nouveau à l'intérieur de la chambre d'Assameur, Lassalle entend encore un chien aboyer et les crapauds croasser, mais le silence envahit le texte lorsque le personnage s'endort et que le livre s'achève: «Le sommeil ne va pas tarder à revenir. Les chiens se taisent; le bruit des crapauds ne parvient plus que très assourdi» (125).

Le narrateur de **Le Maintien de l'ordre**, toujours sur le qui-vive, analyse minutieusement les bruits à l'intérieur de l'immeuble, ainsi que les bruits provenant de l'extérieur, rigoureusement décrits. A cette profusion de bruits, «ce brouillard de sons», répondent des moments de silence qui créent une atmosphère de mystère et de suspense. Dans **La Vie sur Epsilon**, l'évocation d'une promenade matinale au bord d'un fleuve donne lieu à une description de l'«espace sonore» qui règne dans le texte, l'individualisation des divers timbres, formes, couleurs ou objets devenant impossible. La «phase d'écoute» est une des étapes de l'exploration de Iota, dans **Enigma**, aussi tous les phénomènes sonores y sont-ils signalés: «Aiguisé par la longue attente, l'ouïe se charge de sons parasites au commencement. Excitée de tous bords, l'audition encombrée se brouille: de pauvres éléments, insignifiants, s'annulent» (126). Dans **Été indien**, abondent les références de nature musicale, notamment lorsque Morel et Cynthia se rencontrent au «Café Indien», la cadence de la musique et le son du piano rythmant le texte. Dans la seconde partie de **Enigma**, dominent le son de la flûte, du tambour et du violon ainsi que le fredonnement des tanneurs dans les rues d'Ezzala.

La tendance aux descriptions minutieuses, véritables dissections, semble résulter essentiellement de l'intensité des sensations auditives et d'une vision microscopique de l'objet. Selon Jean Ricardou, la description dans le Nouveau Roman repose sur un processus analytique au sein duquel chaque détail peut donner origine à un «grand plan», s'ouvrant sur la possibilité de décrire à l'infini les détails de chacun des détails (127). Le romancier se voit ainsi projeté dans une espèce d'abîme et la description devient une aventure infinie. L'objet étant inépuisable, toute description peut être prolongée indéfiniment. Le labyrinthe descriptif ne connaît pas de limites.

La technique descriptive du Nouveau Roman atteint une minutie impressionnante avec la description de la chambre où Lassalle est hébergé, ainsi qu'avec celle de l'itinéraire circulaire de ce «personnage». L'abondance de détails relatifs au domaine d'exploration de Lassalle souligne la suprématie de l'espace sur le personnage. L'utilisation des jumelles permet une observation plus précise d'Imlil: «il prend la mesure de cette vaste cuvette, tantôt scrutant à la jumelle quelque particularité du relief, tantôt laissant son regard plonger plus librement sur les îlots de verdure, puis remonter vers les cimes» (128). A partir de cet instant, s'accumulent les détails concernant les cordillères de Angoun, Addar e Achori et les trois villages arabes - Asguine, Ifechtalen et Zegda. Dans la perspective de Jean Alter, le souci d'exactitude, ainsi que l'importance de ces descriptions minutieuses pour la double enquête de Lassalle, autoriseraient l'analogie entre la **La Mise en scène** et le roman policier (129). Ceci explique l'attention spéciale accordée aux cartes, tant dans **La Mise en scène**, que dans **Le Maintien de l'ordre**, où la description millimétrique du plan de la vieille ville occupe environ douze pages.

Se référant plus spécifiquement au septième chapitre de **Été indien**, Claude Ollier considère que l'invention des détails est un facteur déterminant pour le déroulement de l'écriture: «C'est en commençant d'inventer les détails que le 'ton' (le rythme? le tempo?) peu à peu est venu: le téléphone d'abord, la notation brève, saccadée, des gestes et des bruits, la posture de M. ensuite, quand il glisse sur le tapis; il est étendu de tout son long et se prend la tête entre les mains. C'est la description de ce glissement qui a entraîné celle des réflexions: M. glisse des phrases de Cynthia à celles, supposées très antérieures, de Moritz» (130).

Au sein de l'enquête sur la mort de Nolan, par exemple, les détails assument une importance particulière. C'est à travers une photographie décrite en détails, que Jorgensen tente de se souvenir de Nolan. Tout au long du livre, mille indices infimes sont semés, des détails insignifiants que le lecteur découvre et se remémore, comme le font les personnages. Dans le premier rapport, Jorgensen conclut qu'il y a, dans les rapports de Nolan, «certains détails, oui. Des signes... Une suite de signes comme se répétant, variant» (131).

Chez Ollier, les détails ne sont pas destinés à imprimer une «couleur locale», mais constituent un moyen d'explorer l'espace romanesque, comme l'atteste **La Vie sur Epsilon**, rapport de l'exploration d'une planète inconnue dont la description permet la découverte des potentialités du langage. Dans **Enigma**, on entreprend également une «exploration exhaustive du sol de la planète» qui renvoie au propre livre. Ollier privilégie les caractéristiques mesurables des objets et décrit avec une précision mathématique extrême, indiquant même toutes les distances: «La distance du Centre à tout sommet de l'étoile est de trente milles, le côté d'un triangle de dix-sept milles trente-deux, sa surface de cent trente milles carrés à peu de chose près» (132).

La description dans **Le Jeu d'Enfant**, du fait de cette obsession du détail, se réduit parfois à un inventaire des lieux et des objets. Le narrateur se limite à énumérer, en utilisant des phrases nominales ou en recourant à la technique de la juxtaposition, par une succession nettement asyndétique. L'absence apparente de sélectivité dans l'énumération des détails pulvérise le système descriptif caractéristique du roman réaliste, lui ôtant sa cohérence habituelle et place au premier plan les objets, tels qu'ils sont.

Dans **La Mise en scène**, la description du contenu des sacs de voyage de Lassalle est effectuée selon le mode de l'inventaire, de même que pour ce qui concerne les vêtements du personnage et le contenu de ses poches. Les images qui défilent «derrière les paupières closes» de Lassalle au début du voyage pour Imlil sont successivement cataloguées, ainsi que les différentes espèces d'arbres: «figuiers, grenadiers, pêcheurs, saules, peupliers noirs, peupliers blancs, quelques gros noyers, de la vigne aussi, mêlée aux caroubiers et aux frênes» (133). L'interruption de l'inventaire par les points

de suspension indique le caractère interminable et relativement incontrôlable de la description. Le relevé des obstacles sur le terrain où Lassalle prétendait tracer la piste minière constitue un des exemples de cette impossibilité d'achever la description: «Sur cette courte distance, les obstacles les plus divers s'accumulent: éperons de terre rouge, ravinements, plaques schisteuses, éboulis...; la barre rocheuse constitue évidemment le plus sérieux de tous» (134).

Dans **Été indien**, les inventaires se rapportent essentiellement au film que Morel visionne dans le studio de J.J. Dans cette oeuvre, l'importance des inventaires est renforcée par le travail de Morel qui, tout comme l'écrivain, est confronté à la nécessité d'«inventorier les paysages, les décors naturels les plus susceptibles de mettre en valeur chacun des épisodes» (135). Dans **La Vie sur Epsilon**, on retrouve ces inventaires. O. dresse les inventaires des «anomalies» et de ses découvertes, notant des détails concernant la topographie et les phénomènes atmosphériques. L'importance des inventaires est également notoire dans **Our ou vingt ans après**, lorsque Mardouk montre au visiteur les registres officiels et les registres occultes. La technique de l'inventaire, tradition séculaire, est évoquée dans le passage suivant: «Les oeuvres furent des listes, des comptes, des encoches, des noeuds sur des cordes, des inventaires de grains, de souverains, de boeufs, de houes, de bûches, de dynasties (...)» (136).

L'ordre adopté dans la description de l'inventaire est, selon Paul Valéry, arbitraire, fruit du hasard: «toute description se réduit à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue, et cet inventaire peut être dressé dans un ordre quelconque, ce qui introduit dans l'exécution une sorte de hasard. On peut intervertir, en général, les propositions successives (...). Le discours n'est plus qu'une suite de substitutions. D'ailleurs une telle énumération peut être aussi brève ou aussi développée qu'on le voudra. On peut décrire un chapeau en vingt pages, une bataille en dix lignes» (137).

Tout dépend, au fond, de la sélection d'éléments retenue par le romancier. Chez Ollier, la sélection des objets et le choix rigoureux des mots, dans le domaine de la description, sont des facteurs déterminants. La vision assume un rôle fondamental au sein de ce processus: «L'oeil cherche, choisit, ordonne. C'est le regard qui formule l'interrogation. Le récit déploie cette formulation» (138). A la variété et à l'instantanéité des sensations et perceptions des formes, volumes, mouvements, couleurs, s'oppose la linéarité de l'écriture, la «file indienne» des mots qui constituent l'objet textuel.

Helena Carvalhã Buescu estime que la description ne peut pas être dissociée de l'acte perceptif qui, à son tour «não pode deixar de conceber-se como inscrito no tempo, e postulando-o» (139). Ceci justifie l'utilisation fréquente de verbes de perception qui introduisent la notion de temps dans la perception de l'espace: «Levant les yeux, Lassalle aperçoit à droite le

feuillage vert sobre du thuriphère dépassant de peu le rebord du plateau, juste dans l'angle formé par l'arête supérieure de la tranchée et le raccordement de l'arche qui, vue d'ici, ressemble plus à une calotte sphérique en équilibre sur la gorge qu'à un véritable pont» (140). L'expression «vue d'ici» prouve que, comme le souligne Helena Carvalhão Buescu, «a própria noção de tempo exige um ponto de vista através do qual ele seja medido, e por isso um lugar a partir do qual esse tempo faça sentido» (141).

La temporalité descriptive s'accroît dans **Le Maintien de l'ordre**, où la perception du narrateur opère la fusion de l'espace et de l'instant. Ainsi le paysage se transforme à mesure que le temps passe: «Une demi-heure plus tard, tout le panorama était transformé» (142). Généralement, les éléments qui constituent l'espace se réduisent, disparaissent, s'effacent, s'annulent, comme l'illustre la description des bateaux qui s'éloignent progressivement du port et que le personnage ne parvient plus à voir (143).

L'Échec de Nolan est un voyage dans le temps - le temps du parcours des espaces, en particulier de l'espace du livre. Dans cette oeuvre, c'est le temps qui désarticule l'espace, à travers un processus de désintégration qui atteint son paroxysme dans les îles du Rapport n° 4, «ces paysages multiformes, changeants, en grande partie déserts». Cette chaîne destructrice se reflète dans la description qui entraîne un effacement progressif des lieux.

Dans **La Vie sur Epsilon**, les personnages vivent sur Epsilon des moments qu'ils ont déjà vécus sur d'autres planètes: «Est-ce le temps déjà vécu par eux ailleurs qui, ayant dégénéré en espace, leur propose d'imprévisibles labyrinthes? Faut-il supposer la pré-existence de l'avenir vers lequel se précipiteraient les temps individuels?» (144). Il règne une confusion entre passé et futur, manifeste dans l'expression «antériorité du futur». Les protagonistes revivent des scènes du passé ou du futur, ce qui implique une reformulation des concepts de temps et d'espace.

Nous pouvons donc conclure que **Le Jeu d'Enfant** remet en cause certaines notions essentielles du roman traditionnel: les trois dimensions fondamentales et distinctes du temps - le passé, le présent et le futur -, la négation de la temporalité à tout fragment descriptif, ainsi que la stabilité de l'être humain en tant que centre unique de l'action.

L'aventure descriptive dans **Le Jeu d'Enfant**, répondant au besoin de préserver une zone de mystère au sein du texte, invite à la découverte d'un lieu différent, nouveau et infini: le pays du langage. L'écrivain joue avec les mots pour le simple plaisir de jouer, tout comme l'enfant joue aux legos ou aux cubes: en combinant, en articulant, en associant, en permutant, en redistribuant. Dans ce jeu de construction/déconstruction, c'est le langage qui triomphe.

Claude Ollier, ayant très tôt pris conscience de la nécessité d'innover, a rejeté les méthodes d'écriture traditionnelles. Un des principaux traits

innovateurs de son oeuvre consiste en un art de décrire essentiellement ludique, sans autre objectif que celui de «jouer» avec le langage pour «divertir» le lecteur, qui s'égare rapidement dans le labyrinthe fascinant de l'écriture.

Judite Gasparinho
(Mestrado da Universidade do Porto)

NOTES

- (1) Cf. Alain Robbe-Grillet — **Pour un Nouveau Roman**, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 9.
- (2) Cf. Claude Ollier — **Les Liens d'espace**, Paris, Flammarion, 1989, p. 188.
- (3) Cf. Michel Foucault — "Le Langage de l'espace", in **Critique**, n° 203, avril 1964, p. 380.
- (4) Cf. Nicole Aas-Rouxparis — "**L'Espace fictionnel dans 'La Mise en scène'**" de Claude Ollier, New York, Peter Lang Publishing, 1990, p. 137.
- (5) Cf. Raymonde Debray-Genette — **Métamorphoses du récit, autour de Flaubert**, Paris, Seuil, 1988, p. 237.
- (6) Cf. Philippe Hamon — **Du Descriptif**, Paris, Hachette, 1993, p. 170.
- (7) Cf. Gérard Genette — **Figures II** (chapitre «Frontières du récit»), Paris, Seuil, 1969, p. 56 et suiv.
- (8) Cf. Claude Ollier — **Souvenirs écran**, Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, 1981, p. 20.
- (9) Cf. Gérard Genette — **Figures II**, Paris, Seuil, 1969, pp. 58-59.
- (10) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 8.
- (11) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 137.
- (12) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 131.
- (13) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 182.
- (14) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 210.
- (15) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 154.
- (16) Cf. Claude Ollier — **Fuzzy sets**, Paris, U.G.E., 1975, p. 180.
- (17) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 98.
- (18) Cf. Jean Ricardou — **Problèmes du Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1967, p. 113.
- (19) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 264.
- (20) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 261.
- (21) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 77. trahison réciproque».
- (22) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 61.
- (23) Cf. Claude Ollier — "Vingt ans après", in AA. VV., **Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II - Pratiques**, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, U.G.E., 1972, p. 207.
- (24) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, pp. 163-164.
- (25) Cf. Claude Ollier — "Vingt ans après", in AA. VV., **Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II - Pratiques**, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, U.G.E., 1972, p. 222.
- (26) Cf. Claude Ollier — **Cahiers d'écolier**, Paris, Flammarion, 1984, p. 125.
- (27) Cf. Claude Ollier — "Entretien avec Jacques Henric", in **Art Press**, avril 1980, cit. in AA. VV., **Claude Ollier aujourd'hui**, Paris, Flammarion, 1981, p. 31.
- (28) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 52.
- (29) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, pp. 12-13. Ce passage se répète, à quelques altérations près, page 51.
- (30) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985, p. 272.

- (31) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 17.
- (32) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, pp. 110-111.
- (33) Cf. Cecile Lindsay — "Le Degré zéro de la fiction: la science du Nouveau Roman", in **The Romanic Review**, New York, vol. 74, 1983, p. 222.
- (34) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 154.
- (35) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 99.
- (36) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 82.
- (37) Cf. Claude Ollier — **Fuzzy sets**, Paris, U.G.E., 1975, p. 117.
- (38) Cf. Claude Ollier — "Vingt ans après", in AA. VV., **Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II - Pratiques**, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, U. G. E., 1972, pp. 209-210.
- (39) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 136.
- (40) Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant — **Dictionnaire des Symboles**, Paris, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982, p. 907.
- (41) Cf. Claude Ollier — "Vingt ans après", in AA. VV., **Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II - Pratiques**, Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, U.G.E., 1972, pp. 211-212.
- (42) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 203.
- (43) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 125.
- (44) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Noïan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 119.
- (45) Cf. Claude Ollier — **Fuzzy sets**, Paris, U.G.E., 1975, p. 16.
- (46) Cf. José de Almada Negreiros — **Ver**, Lisboa, Editora Arcádia, 1982, p. 54.
- (47) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 175.
- (48) *op. cit.*, p. 25.
- (49) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 47.
- (50) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 144.
- (51) Cf. Robin Knee — **Claude Ollier's 'Le Jeu d'Enfant': an intertextual reading**, Ann Arbor, Michigan, U.M.I. Dissertation Services, 1994, p. 57.
- (52) Cf. Claude Ollier — "Comment j'ai écrit *Our*", in **La Quinzaine Littéraire**, n° 200, 1974, p. 7.
- (53) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 41.
- (54) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 221.
- (55) Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant — **Dictionnaire des Symboles**, Paris, Editions Robert Laffont S.A. et Editions Jupiter, 1982, p. 555.
- (56) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 168.
- (57) Cf. Sjeff Houppermans — "Mille-Pertuis", in **Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises**, n° 12, 1985, p. 121.
- (58) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, pp. 70, 221, 284.

- (59) Cf. René-Lucien Rousseau — **Le Langage des couleurs**, St-Jean-de-Braye, Editions Dangles, 1980, p. 147.
- (60) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 188.
- p. 156. (61) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 156.
- (62) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 199.
- (63) Cf. René-Lucien Rousseau — **Le Langage des couleurs**, St-Jean-de-Braye, Editions Dangles, 1980, p. 39.
- (64) *op. cit.*, p. 106.
- (65) Cf. Jean Ricardou — **Pour une théorie du Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1971, p. 180.
- (66) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 267.
- p. 96. (67) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 96.
- (68) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 173.
- p. 167. (69) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 167.
- (70) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 82.
- (71) *op. cit.*, p. 156.
- (72) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 80.
- (73) Cf. Nicole Aas-Rouxparis — **L'Espace fictionnel dans 'La Mise en scène' de Claude Ollier**, New York, Peter Lang Publishing, 1990, pp. 15-16.
- (74) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 261.
- p. 100. (75) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 100.
- (76) Cf. Michael Riffaterre — "Système d'un genre descriptif", in **Poétique**, n° 9, 1972, p. 24.
- (77) Cf. Jean Ricardou — **Problèmes du Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1967, p. 136.
- (78) Cf. Claude Ollier — **Cahiers d'écolier**, Paris, Flammarion, 1984, p. 25.
- (79) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 197.
- (80) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 81.
- p. 96. (81) Cf. Claude Ollier — **Les Liens d'espace**, Paris, Flammarion, 1989, p. 96.
- (82) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 129.
- (83) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 140.
- (84) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 148.
- 26, 29. (85) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, pp. 26, 29.
- (86) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 124.
- p. 193. (87) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 193.
- (88) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 51.
- (89) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 104.
- (90) Cf. Claude Ollier — «La Maison du Garde», in **Navettes**, Paris, Gallimard, 1967, p. 40.

- (91) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985, p. 17.
- (92) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985, p. 71.
- (93) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 52.
- (94) *op. cit.*, p. 56.
- (95) *op. cit.*, p. 188.
- (96) Cf. Claude Ollier — "Ollier: 'ce qui m'a fait écrire'", in **Europe**, n° 594, octobre 1978, p. 186.
- (97) Cf. Alain Robbe-Grillet — **Pour un Nouveau Roman**, Paris, Ed. de Minuit, 1961, p. 63.
- (98) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 113.
- (99) *op. cit.*, p. 114.
- (100) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 89.
- (101) *op. cit.*, p. 139.
- (102) Cf. Paul Valéry — «Anacleta», in **Oeuvres**, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II, 1960, p. 802.
- (103) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 8.
- (104) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 16.
- (105) *op. cit.*, pp. 115-116.
- (106) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 97.
- (107) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 74.
- (108) *op. cit.*, p. 109.
- (109) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 172.
- (110) *op. cit.*, p. 37.
- (111) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 192.
- (112) Cf. Maurice Merleau-Ponty — **Phénoménologie de la perception**, Paris, Gallimard, 1945, pp. 250-251.
- (113) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 188.
- (114) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, p. 294.
- (115) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 43.
- (116) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 30.
- (117) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, pp. 306-307.
- (118) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 209.
- (119) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, pp. 179.
- (120) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 48.
- (121) *op. cit.*, p. 105.
- (122) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 9.
- (123) Cf. Claude Ollier — **La Vie sur Epsilon**, Paris, Flammarion, 1984, p. 27.
- (124) Cf. Raymond Jean, **Pratique de la littérature. Roman/Poésie**, Paris, Seuil, 1978, p. 106.
- (125) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 308.

- (126) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 58.
- (127) Cf. Jean Ricardou — **Le Nouveau Roman**, Paris, Seuil, 1973, p. 124.
- (128) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 109.
- (129) Cf. Jean Alter — "L'Enquête policière dans le nouveau roman: 'La Mise en scène' de Claude Ollier", **La Revue des Lettres Modernes**, n.ºs 94-99, 1964, pp. 94-96.
- (130) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985.
- (131) Cf. Claude Ollier — **L'Échec de Nolan**, Paris, Gallimard, 1967, p. 68.
- (132) Cf. Claude Ollier — **Enigma**, Paris, Gallimard, 1973, p. 35.
- (133) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 82.
- (134) *op. cit.*, p. 111.
- (135) Cf. Claude Ollier — **Été indien**, Paris, Flammarion, 1981, p. 99.
- (136) Cf. Claude Ollier — **Our ou vingt ans après**, Paris, Gallimard, 1974, p. 162.
- (137) Cf. Paul Valéry — «Autour de Corot», in **Oeuvres**, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II, 1960, p. 1323.
- (138) Cf. Claude Ollier — **Fables sous rêves**, Paris, Flammarion, 1985, p. 21.
- (139) Cf. Helena Carvalhão Buescu — **Incidências do olhar: percepção e representação**, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 228.
- (140) Cf. Claude Ollier — **La Mise en scène**, Paris, Flammarion, 1982, p. 198.
- (141) Cf. Helena Carvalhão Buescu — **Incidências do olhar: percepção e representação**, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 228.
- (142) Cf. Claude Ollier — **Le Maintien de l'ordre**, Paris, Flammarion, 1988, p. 64.
- (143) *op. cit.*, p. 172.
- (144) Cf. Hector Bianciotti — "Une Démarche exemplaire", in **La Quinzaine Littéraire**, n° 150, du 16 au 31 octobre 1972, pp. 5-6.

LA PREFACE DANS LE NOUVEAU ROMAN: TRADITION ET RUPTURES*

Une préface est une manière de prendre sa place dans une généalogie, d'affirmer une filiation, de reconnaître une dette ou, au contraire, de montrer une opposition. Il en existe de plus ou moins talentueuses, il n'y en a pas d'inintéressantes.

Le Figaro Littéraire, 25 juin 1993

Le paratexte dans l'écriture du Nouveau Roman exige une révision des positions critiques dans le domaine préfaciael, étant donné qu'il ne se situe ni à l'intérieur ni à l'extérieur de l'oeuvre: "il est l'un et l'autre, il est sur le seuil, et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier"¹. Gérard Genette admet que l'objet de la poétique n'est pas le texte, mais l'architexte, ou plus exactement, "l'architextualité du texte"². Par architextualité, le critique entend "l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires - dont relève chaque texte singulier"³. La notion de transtextualité s'avère importante dans la mesure où elle se définit comme "tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes"⁴, participant ainsi du cadre théorique de la problématique du paratexte dans le Nouveau Roman. Genette distingue, en ordre croissant, relativement au degré d'abstraction, d'implication et de globalisation "cinq classes non étanches de transtextualité, qui sont autant d'aspects de toute textualité"⁵. Il convient d'insister sur la paratextualité, c'est-à-dire sur la relation que le texte établit avec le paratexte, zone de transition, ambiguë, "intermédiaire entre le texte et le hors-texte"⁶.

Le Nouveau Roman, phénomène littéraire qui semble avoir remis en question l'histoire du roman⁷, développe des contremodèles à l'ordre établi, fait surgir des contradictions qu'il tente d'imposer à la réalité, découvrant ainsi un monde de possibilités innovatrices⁸. Le paratexte est un objet transtextuel dans la mesure où il offre au texte la liberté de se manifester publiquement comme un "exemplaire d'une série et d'insérer dans une situation de communication définie une oeuvre littéraire"⁹. Néanmoins, le

* Cet article est un abrégé de ma dissertation de "Mestrado", La Préface dans le Nouveau Roman: Tradition et Ruptures, soutenue le 12 avril 1996 à la Faculté de Lettres de l'Université de Porto.

terme de paratexte demeure ambigu et peut être assorti de nuances, de par la fluidité de ses frontières. Le paratexte peut en effet correspondre aux notions d'avant-texte, d'épitéxte et de périexxte. On entend par avant-texte tout type de "brouillons, esquisses, projets ou corrections"¹⁰. L'épitéxte englobe commentaires, entrevues, articles sur des oeuvres, des auteurs, ainsi que d'autres genres de textes. Son inclusion dans le domaine du paratextuel constitue cependant une problématique fort discutée et ne recueille pas un large consensus. Il en va de même pour le paratexte privé qui englobe les notes personnelles inscrites en marge d'un livre, les dédicaces, les annotations d'une lecture élaborée par l'auteur ou d'autres textes¹¹. Le périexxte est communément identifié au domaine paratextuel, puisqu'il correspond à tous les discours insérés dans les "interstices du texte"¹². Il convient par conséquent d'attirer l'attention sur l'importance du titre de l'oeuvre, des titres de chapitres, préfaces, postfaces, épigraphes ou dédicaces qui constituent le domaine périexxte¹³.

Le paratexte dans le Nouveau Roman, phénomène de réécriture qui fait appel à divers "procédés de singularisation"¹⁴, considérés par certains comme des infractions aux codes en vigueur et par d'autres comme des "modes de significations nouveaux"¹⁵, s'avère une limite, une frontière ténue, un "seuil" ou "vestibule" - dans la perspective de Borges¹⁶ - qui invite le lecteur à pénétrer dans le temple de l'oeuvre littéraire ou, au contraire, l'écarte d'une lecture indésirable. Dans cette "zone indéçise"¹⁷, entre un "dedans" et un "dehors", fruit du désir ou fruit interdit, le doute s'installe. Dans le Nouveau Roman, littérature de contrastes, oscillation amour-haine, le paratexte se situe dans cette "frange"¹⁸ de l'oeuvre littéraire qui instaure la proximité et la distance, la ressemblance et la différence. Le domaine paratextuel convoité par le Nouveau Roman place le lecteur de chaque côté d'une frontière, et se caractérise comme "un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur"¹⁹. Dans un roman qui cherche sa propre identité, "roman problème"²⁰ en quête d'une "nouvelle forme" et de "nouvelles substances romanesques"²¹, le paratexte surgit comme un "appareil protocolaire entièrement organisé en vue de faire exister le texte, de lui donner forme et consistance"²². L' "Ecole de Minuit", mouvement marginal, a adopté ce type de discours, lui-même marginal, qui "même s'il n'est plus «le» texte, est toujours «du» texte"²³.

Porte ouverte sur le "hors-texte"²⁴, le domaine paratextuel n'a jamais été envisagé, dans une littérature de conscience, comme un début absolu. La dimension transtextuelle d'un texte le situe toujours dans un espace intertextuel déterminé: "la mise en scène d'un titre, d'un incipit, d'un exergue, d'un prétexte, d'une préface, d'un seul germe, ne fera jamais un début"²⁵. Les relations que le paratexte entretient avec le hors-texte et l'avant-texte sont dignes d'intérêt, à condition toutefois de considérer cet espace en tant

que lieu "d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public"²⁶. Les éléments paratextuels, plus ou moins bien compris par les lecteurs, sont en effet "cette frange aux limites indécises qui entoure d'un halo pragmatique l'oeuvre littéraire"²⁷. L'art du roman fut de tout temps discuté, et il importe d'analyser jusqu'à quel point, à une époque où certains critiques clament la mort et la décadence du roman, et d'autres sa complète rénovation²⁸, le paratexte est détenteur d'un statut spécifique, contribuant ou non à une connaissance plus approfondie du Nouveau Roman: "le roman est commun, le roman est social; moyen d'expression par excellence, actif, passif, le plus répandu, le plus apprécié, diversifié, efficace: qui n'en a pas lu, qui n'en a pas vécu?"²⁹ Le Nouveau Roman, écriture d'originalités et de traditions masquées³⁰, a exploité le caractère ambigu de l'avant-texte et de l'après-texte, surgissant finalement "sous l'apparence d'un avant-texte et d'un après-texte à la fois", constituant "l'alpha et l'oméga du texte"³¹. Si le Nouveau Roman ne constitue pas une doctrine définie, mais désigne avant tout un ensemble de productions littéraires qui suscitent une attention spéciale vis-à-vis des problèmes de l'écriture romanesque, il convient d'interroger le mode d'écriture, de production et de fonctionnement du discours paratextuel, en cherchant à établir une relation entre le public et la critique, entre l'homme et le monde³².

Parmi les "signaux qui forment l'entourage du texte"³³ rédigé par les nouveaux romanciers, il en existe effectivement un qui se détache, tant par la problématique inhérente à son essence métalinguistique, que par l'ambiguïté de sa limitation *spatio-temporelle*: la préface. En effet, la préface, "pièce maîtresse de l'appareil paratextuel"³⁴, se présente comme un texte séducteur, préliminaire ou postliminaire, pouvant être rédigé par l'auteur du texte préfacé ou par autrui (un autre écrivain, un critique ou, tout simplement, un fervent admirateur)³⁵.

La préface se présente dans le Nouveau Roman comme une "ouverture poétique"³⁶, située dans la plupart des cas au début du livre. Cette localisation privilégiée confère au discours préambulaire le caractère d'"introducioriedad"³⁷ qui lui est inhérent. La préface est une pierre de touche pour le lecteur, placée de manière stratégique au début de l'oeuvre. Le livre préfacé a opté pour un itinéraire déterminé au sein du monde littéraire. Le texte liminaire s'offre comme un guide ou un "cochero"³⁸ qui se pose devant le lecteur, tentant aussitôt de dévoiler ou d'occulter des problèmes inédits, différentes façons de penser ou de sentir la littérature. Dans le Nouveau Roman, le caractère initiatique de la construction introductive constitue "une sorte de portique en saillie, escarpement artificiel particulièrement décoratif"³⁹, qui introduit l'oeuvre préfacée.

L'existence d'une préface dans l'oeuvre d'un nouveau romancier revêt un caractère problématique, qui résulte d'une localisation incommode et très

souvent paradoxale. Le lecteur acquiert un livre, l'ouvre et son premier contact avec l'écrit s'effectue à travers le texte préliminaire. Dans cette situation, le lecteur ne s'est pas encore transformé en un lecteur effectif de l'oeuvre littéraire, et n'a pas réfléchi aux divers aspects qui s'inscrivent dans le cadre du discours de préface. L'auteur de la préface, s'il est celui du texte préfacé, se trouve dans une situation délicate, étant en droit de penser d'une façon ironique: "voici ce que j'ai écrit, puis lu, et que j'écris que vous allez lire; après quoi vous pourrez reprendre possession de cette préface qu'en somme vous ne lisez pas encore, bien que, l'ayant lu, vous ayez déjà anticipé sur tout ce qui la suit et que vous pourriez presque vous dispenser de lire"⁴⁰. Manifestement, le texte introductif dans le Nouveau Roman souligne de façon quelque peu corrosive le caractère artificiel de l'instance de la préface. Rappelons que le "pré" de préface, dans la mesure où il rend présent un futur annoncé, le représente, l'approche et attire l'attention sur un texte - écrit donc passé - qui, masqué par une fausse apparence de présent à travers un auteur dissimulé et tout puissant, suggère au lecteur que ce présent, qui est en réalité passé, représente un futur:

«Le livre que l'on va lire ne prétend pas être une oeuvre par lui-même»⁴¹.

La mise en scène est prête et le lecteur réalise que la préface, "ce reste d'écriture"⁴², est antérieure et extérieure au développement des idées véhiculées. Par conséquent, l'instance liminaire dans le Nouveau Roman est comprise comme récapitulation et simultanément anticipation récurrente, "elle est un tout autre texte, mais en même temps, comme discours d'assistance le double de ce qu'elle excède"⁴³. En vérité, toute la préface constitue une postface que l'auteur du texte élabore après lecture de l'oeuvre préfacée⁴⁴. Il n'en est pas moins vrai que cette postface peut se transformer en un lieu ambigu, vu qu'il oblige le lecteur à conserver un regard rétrospectif, ce qui complique souvent la lecture et l'interprétation de l'oeuvre littéraire, encombre la scène et pousse le destinataire de l'instance préambulaire vers un "labyrinthe d'ouverture d'une digression supplémentaire, d'un faux miroir aussi qui en enfonce l'infinité dans une spéculation mimée, c'est-à-dire sans fin"⁴⁵. Le texte liminaire surgit dans le Nouveau Roman comme une affirmation de sa propre fugacité, possédant une dialectique spécifique d'une situation de communication littéraire déterminée, "message totalisant et différé à la fois, toujours hanté par le spectre de l'incompréhension"⁴⁶.

Le langage est l'être de l'instance préambulaire, un monde à part où s'installent des doutes et des angoisses, puisque "toute la littérature est contenue dans l'acte d'écrire"⁴⁷. En ce sens, le préfacier tente de manipuler

les pouvoirs de l'écriture en tant que travail sur le langage⁴⁸, exploitant un matériau qui transforme le discours introductif en une zone obscure "où il est menacé d'auto-destruction et risque de retourner à la poussière de l'indifférence"⁴⁹. Dans les textes préliminaires, il convient d'écouter "le bruit de ce qui marche bien"⁵⁰, le murmure d'un mot condamné à l'hésitation et à un jeu de masques qu'une "littérature du silence"⁵¹ a imposé à l'écriture, laborieusement ciselée par l'esprit du préfacier. La construction préliminaire libère le mot, d'autant plus que l'écriture des nouveaux romanciers prétend "filigraner"⁵² le langage. Les mots s'insinuent comme des noeuds de significations ou selon l'expression de Claude Simon, comme des "carrefours de sens"⁵³, ce qui autorise un nombre incalculable de combinaisons pour le matériau linguistique: "non plus démontrer, donc, mais montrer, non plus reproduire, mais produire, non plus exprimer mais découvrir"⁵⁴.

Le lecteur de la préface dans le Nouveau Roman se doit d'entretenir une relation productive avec le discours préfaciel; il est le destinataire effectif du texte, et non un "simple membre du public"⁵⁵ qui survolerait le titre ou le sous-titre sans parvenir à déchiffrer les indications explicites ou masquées qui hantent la construction préambulaire. Le lecteur est impliqué de manière plus ou moins directe par le préfacier, le destinataire du texte liminaire étant implicite dans l'essence métatextuelle de ces textes⁵⁶. Le dessein véritable de ce discours est de posséder le lecteur, en l'absorbant et en l'intégrant, sur le plan affectif, dès le début de la lecture du texte préfacé. Cette tentative de "programmation de la lecture du texte"⁵⁷ peut être mise en question dans la mesure où, dans le Nouveau Roman, la préface semble tendre vers une nouvelle "philosophie de la lecture"⁵⁸ dont l'objectif est une progression et une compréhension efficaces, la lecture variant selon "l'importance accordée à l'un ou l'autre de ces gestes"⁵⁹. Il convient d'établir une distinction entre l'action du lecteur et ce que l'on attend de lui. Cependant, dans le domaine préfaciel, "la tendance est plutôt à l'adéquation, à l'identification des demandes du texte et des actions de l'instance lectrice"⁶⁰. On s'efforce de responsabiliser le lecteur: il peut choisir d'interpréter incorrectement ou partiellement ce qu'il lit, ou au contraire, de rejoindre les intentions de l'auteur, en relisant, en analysant voire en déconstruisant. Le texte liminaire fonctionne comme une ouverture sur le monde: "cette fenêtre ouverte nous indique la volonté de concilier le lisible et le visible"⁶¹. Le préfacier tente d'apprendre à travers l'écriture préliminaire ce qu'il attend de la part du lecteur, vu que dans le Nouveau Roman "on écrit pour savoir quelle est l'activité, quelle est l'efficacité du fait d'écrire et l'on s'aperçoit que l'apprentissage de la lecture s'y trouve impliqué"⁶². Quant aux écrivains du Nouveau Roman, ils ne privilégient pas cette forme de contact et de dialogue avec le lecteur⁶³, et s'abritent derrière une production théorique et critique relativement abondante. Les moyens de communication avec les lecteurs se sont donc modifiés au

point que dans certains cas, c'est l'oeuvre, roman sur le roman, qui trace son destin auprès du public⁶⁴.

Les textes liminaires écrits par l'auteur de l'oeuvre préfacée⁶⁵ suscitent un ensemble de questions qu'ils ne semblent pas se soucier de résoudre: "cette interrogation sans cesse recommencée, si sourde, si étouffée met en jeu, qu'on le veuille ou non, la vie et le sens de la vie"⁶⁶. Analyser ce type de discours s'avère quelque peu compliqué à une époque qui a proclamé la mort de l'auteur⁶⁷. Roland Barthes affirme à ce propos que "comme institution, l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu"⁶⁸. La préface d'auteur dans le Nouveau Roman a ressenti cette perte, cette dilution de la volonté omnisciente, omniprésente et omnipotente qui caractérisait le romancier du XIX^e siècle. Le préfacier du Nouveau Roman est un individu aux connaissances et aux facultés de perception nécessairement limitées, qui ne peut donner du monde et de la littérature qu'une vision subjective, fragmentaire et, presque toujours inexplicable. L'auteur du discours préambulaire est un "suiveur aveugle à la recherche d'une modernité périmée le lendemain de ses découvertes laborieuses"⁶⁹. Comme le souligne Claude Duchet, la préface est simultanément le véhicule de la tradition et un instrument de rupture⁷⁰, puisqu'elle implique une attention spéciale à l'égard des problèmes du roman, de son évolution, de son statut socio-culturel, et provoque également le débat sur des représentations idéologiques liées à une conception de l'Histoire et du Roman⁷¹. L'espace "auctorial" du Nouveau Roman démontre une certaine incomplétude dans la manière d'aborder les textes préfacés, vu que le texte préambulaire "nous offre plutôt un discours qui se remet sans cesse en question et qui ne se laisse jamais circonscrire, étant toujours caractérisé par le devenir et non par l'être"⁷². Les constructions liminaires "autoriales" s'apparentent à un essai perpétuel et non à un point de référence fixe et immuable. Dans son texte liminaire⁷³, Robert Pinget vise la valorisation d'une nouvelle écriture basée sur un point de vue original, une sensibilité différente et une manière inédite d'appréhender le langage. L'instance préambulaire ne surgit pas comme une orientation de lecture par rapport au texte fictionnel, dont l'essence est précisément de rester ouvert à une multiplicité d'interprétations de la part du lecteur⁷⁴. La fonction de la préface n'est ni d'instruire ni d'orienter, mais "de donner une impulsion à la pensée, d'éveiller des sentiments, des réflexions, des images, de provoquer l'étonnement"⁷⁵. Le rôle de la construction préambulaire de Robert Pinget peut néanmoins être envisagé sous un autre angle, dans la mesure où la lecture visée coïncide avec une "lecture orientée vers les symptômes, une lecture de type analytique qui vient fracturer le texte pour en extraire les matériaux initiaux"⁷⁶. L'auteur de cette construction cherche à accéder à une pluralité de sens, "en excédant toute transmission d'un sens unique, clos et axial et en ouvrant largement sur un espace non-hiérarchisé où les éléments du texte ne sont jamais situés

à un même niveau de lisibilité”⁷⁷. En effet, la critique observe la réécriture fictionnelle de l’auteur à travers ce prisme d’originalité et de recherche incessante de la forme, et affirme que Pinget, bien qu’il soit associé au Nouveau Roman, s’en démarque par la sensibilité avec laquelle il aborde les mots. Peu attiré par l’aspect théorique du phénomène Nouveau Roman, Robert Pinget se heurte véritablement aux problèmes de la création littéraire. Ainsi, “les jeux d’écriture auxquels il se livre pour multiplier sur un objet, un être ou même une situation, de nombreuses approches différentes, ne sont pas des exercices de style: l’identité de tout ce qui nous entoure est ambiguë”⁷⁸. Pinget a compris que les sons et plus particulièrement la voix peuvent créer une atmosphère inquiétante et unique dans le développement de ses romans: “chercher, être coincé, manger, être gêné par autrui, partager cependant les inquiétudes mesquines de ceux qui nous entourent”⁷⁹ sont autant de réalités qui fascinent cet auteur dramatique, peintre d’existences autres:

«Un point de vue nouveau, une sensibilité moderne, une composition inédite se trouve peut être dans mes écrits mais je n’y peux rien. Que j’en prenne conscience au fur et à mesure que j’avance dans mon difficile métier ne change rien à l’affirmation que seule capte mon intérêt la voix de celui qui parle»⁸⁰.

L’auteur de ce texte a opté pour une postface, peut-être par égard au lecteur et à sa liberté de jugement⁸¹, attendu que les “après-propos”, “après-dire” ou “post-scriptum”⁸² s’adressent “à un lecteur non plus potentiel mais effectif”⁸³. La lecture paraît plus logique et plus pertinente, le lecteur de **Le Libera** ayant en effet déjà pris contact avec l’écriture fictionnelle. Pinget considère toutefois que le texte liminaire est moins efficace, puisque le lecteur, dans la majorité des cas, s’est déjà forgé une idée à propos du texte qu’il a lu et qu’il lui est parfois difficile de reformuler des conceptions assimilées⁸⁴. Conscient de ce risque, Robert Pinget cherche l’écriture dans les méandres de son propre langage qui s’inscrit dans un climat de roman policier rompant avec la fiction traditionnelle, car “plutôt que d’offrir au lecteur la résolution d’une énigme, ils accumulent mystère sur mystère, ce qui ne laisse pas de les ériger en textes déceptifs”⁸⁵. La recherche continuelle du “vouloir dire”, du sens à atteindre, détermine l’écriture romanesque — “pour Pinget, écrire c’est déjà une manière d’interroger la réalité selon une demande *inquisitionnelle*, mais, au fur et à mesure que les phrases avancent, cette réalité interrogée recule, ainsi que disparaît la ligne d’horizon lorsque nos pas semblent nous en rapprocher”⁸⁶ — en quête incessante du plaisir et de l’ambiguïté des sens. Un des mérites du Nouveau Roman consiste

en cette tentative de "neutralisation" d'un monde humain complice du langage établi: "le sens du livre pourrait être, après tout, que l'on ne peut rien comprendre à rien parce que tout est trop compliqué"⁸⁷. L'art de Pinget se caractérise par une véritable "folie de l'imagination"⁸⁸; propension à commencer une "histoire" et ne jamais la terminer de façon satisfaisante; de la faire proliférer, s'enchevêtrer, en somme "de la faire sans cesse renaître à partir d'elle-même"⁸⁹. Dans cette véritable aventure du langage, Pinget interroge et s'interroge à propos de l'écriture et de la communication, à une époque où Ionesco affirme: "Une oeuvre d'art est l'expression d'une réalité incommunicable que l'on essaie de communiquer et qui parfois, peut être communiquée. C'est là son paradoxe et sa vérité"⁹⁰:

«Une chose est certaine, c'est que jamais au départ je ne sais ce que je vais dire. J'ai longtemps cru qu'il s'agissait là d'une faiblesse, mais pas moyen de l'éviter, puisqu'elle est ma seule force, celle qui me fait poursuivre. Plaisir autrefois de la découverte à chaque ligne. Aujourd'hui c'est souvent une corvée mais ça reste une découverte»⁹¹.

L'artisan, capable de ciseler le mot et la forme, a conscience que le fil de l'intrigue ne se déroule pas de façon logique; "il est au contraire fait de différentes pistes fictionnelles représentant chacune une carte qu'on met dans le jeu, dans l'espoir de faire progresser la fiction mais qu'une autre carte aussitôt annule, gomme et ainsi de suite jusqu'à la dernière carte du jeu, jusqu'au point final"⁹². Ceci suggère au lecteur l'existence, non pas d'une intrigue, dans l'acception traditionnelle du terme, mais d'une situation qui ne peut surgir dans le vide. Le lecteur entrevoit alors une perspective qui suppose la dissémination du récit, en provoquant une "forclusion"⁹³. Comme l'affirme Jean Ricardou, "la prise de conscience du texte"⁹⁴ suppose que s'élève une attitude critique et contestataire à l'égard de la fiction. Pinget sait pertinemment qu'à travers cette construction liminaire, il tend à disséquer le mécanisme de la création littéraire. Il existe cependant un versant traditionnel dans la manière dont cette postface est élaborée. Pinget dévoile le mode de "production" littéraire qu'il utilise pour rédiger ses oeuvres, et se révèle un "scripteur" original: "les «avant-propos» et les «avertissements» peuvent alors devenir singulièrement ironiques et «auto-réflexifs»"⁹⁵. Ce texte dénote un mélange d'ironie subtile et d'humilité - ou de fausse modestie?⁹⁶ — trahie par Robert Pinget lui-même, lorsqu'il admet la présence d'erreurs dans son oeuvre: «je n'assume que les erreurs de ton, et il doit y en avoir, hélas»⁹⁷. Le texte liminaire se dispense de révéler des informations spécifiques concernant **Le Libera**, puisque l'auteur avoue: «resterait à savoir qui parle avec le ton du **Libera**. Cette fois je ne sais pas. Des

propos contradictoires sont rapportés par quelqu'un... qui ne m'a pas révélé son identité»⁹⁸. Cette attitude semble attester une véritable honnêteté intellectuelle car, comme l'affirme Ora Avni, le lecteur peut éprouver "une hésitation, un malaise"⁹⁹ lorsque l'auteur d'un texte liminaire assure l'authenticité d'une intrigue qui, en l'occurrence, se disperse en un ensemble de noeuds narratifs. Néanmoins, les doutes assaillent Robert Pinget, comme il le reconnaît lui-même: "ce texte fourmille donc de contradictions"¹⁰⁰:

*«Pourquoi parler de poésie à propos de roman? Parce que c'est le terme qui me paraît convenir au travail de l'artisan que je suis. Mon dégoût du roman dans l'acception classique me dicte le vocable plus général de création signifiant poésie, ou le contraire»*¹⁰¹.

*«On a parlé de l'intrigue dans mes livres. Plutôt qu'intrigue je préférerais situation, laquelle m'est imposée par le ton choisi. Si une intrigue a l'air de se nouer, c'est uniquement au fil du discours, qui ne peut se dérouler dans le vide»*¹⁰².

Robert Pinget n'offre aucun sentiment de sécurité au lecteur. Son instance préfacielle s'apparente à un "puzzle" discursif dont la résolution n'est pas proposée. L'espace préambulaire n'est pas un espace où l'auteur "nous parle à découvert, sans masque, dans l'intimité même du confessionnal"¹⁰³. Le texte s'affirme comme un "vouloir dire" et non comme un simple "dire", une "anticipation discursive"¹⁰⁴, puisque Pinget "est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que, lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage mais son langage qui le pense, et pense hors de lui"¹⁰⁵. La préface ne séduit pas le lecteur à travers la reproduction transparente des intentions de l'auteur, mais au contraire captive le futur lecteur de **Mahu ou le Matériau** par l'actualisation des aspects problématiques de la représentation littéraire: "on aurait alors assez souvent l'impression que les paratextes ne sont pas destinés à rendre plus facile notre lecture du texte et que le "je" préfaciel, au lieu d'être le sujet maître de ses mots, n'est que ruse de ventriloque"¹⁰⁶. Le lecteur semble détenir la clef de l'ultime reconstitution du sens de l'instance préfacielle: "le lecteur non seulement a droit de regard sur les textes mais contribue même à les constituer comme tels puisque c'est lui qui, en définitive, les fait fonctionner"¹⁰⁷. L'auteur du texte préfacé semble ignorer le sens investi dans son oeuvre ou bien souhaite déléguer à l'ensemble des lecteurs et des critiques la tâche ardue du "déchiffrement" de **Mahu ou le Matériau**. Comme le souligne Jean Ricardou, "l'écrivain est aussi celui qui ne saurait parler juste de son oeuvre"¹⁰⁸. Dès que le nouveau romancier

parvient à intégrer le rôle du lecteur, celui-ci le considère comme un "conteur d'histoires": "un conteur d'histoires qui s'enchevêtrent et dont à première vue ressort une manière de *vérité moyenne* que le lecteur localise mal mais qui ne le dérouté pas trop car elle s'énonce en termes simples"¹⁰⁹. Ce texte préambulaire, "à mesure qu'il se fabrique et nous fascine, et va vers un dénouement inexistant, se rend inutile lui-même, mais avec un tel charme qu'on désire le relire"¹¹⁰. Le nouveau romancier est parfaitement conscient de ne pas chercher à faciliter l'accès à son édifice intellectuel; Robert Pinget admet du reste: "Il y a de ma part une revendication à l'égard du lecteur. Pourquoi bénéficierait-il d'une clarté d'exposé dont je ne bénéficie pas au cours de mon travail, pourquoi lui mâcherais-je la tâche alors que personne ne me la mâche à moi?"¹¹¹. La difficulté que le lecteur éprouve lors du "déchiffrement" du discours préfaciel est intimement liée au "modus operandi" de Robert Pinget: si lui-même ignore les chemins que l'écriture se fraye, comment peut-il aider son lecteur? "Le texte qu'a donc sous les yeux le lecteur est celui d'une aventure en train de s'accomplir, de se tenter, et non déjà vécue puis retranscrite. Voilà pourquoi je dis que je ne sais jamais ce que je vais dire"¹¹² — affirme le romancier. La parole de l'écrivain se modifie: "l'humanisme européen - agnostique ou chrétien, marxisme compris - exaltait la royauté de l'homme sur le monde, sa possession de soi-même et des choses. Dans le "Nouveau Roman", l'homme perd tous ses pouvoirs, il n'est qu'un pur regard, à peine conscient"¹¹³. Avec cette nouvelle forme d'écriture, la parole humaine n'est plus qu'un "petit filet de voix d'homme garrotté, un petit halètement de condamné à vivre"¹¹⁴. Robert Pinget semble dès lors s'engager "sur la voie d'une contestation radicale des formes anciennes"¹¹⁵ qui transparait dans la façon dont il appréhende le rapport qu'entretient le processus de l'écriture avec la société dans laquelle elle s'insère: «*Et c'est dans la mesure où l'artiste est farouchement lui même qu'il exprime la société de son temps, c'est un lieu commun*»¹¹⁶. Le texte liminaire de Pinget traduit assez clairement les incursions d'une écriture, à la recherche de la forme convoitée, dans un univers caractérisé par la contestation et par des transmutations rapides: "il était inévitable que la littérature, le seul domaine où pouvait encore s'exercer la volupté de l'individualisme et se réfugier le mystère de la personne, fût à son tour l'objet de furieux assauts de la part de tous ceux pour qui la notion de culture évoquait l'odeur des cadavres"¹¹⁷. Avec l'avènement de cette nouvelle société, "le malaise"¹¹⁸ s'installe dans la manière d'envisager la littérature, à une époque où, comme l'affirme Paul Valéry, "nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles"¹¹⁹.

Dans ces textes liminaires, on remarque que les divers préfaciers ont conscience que quelque chose a changé: "le texte s'inscrit dans une tradition de genre, de composition et de culture; dès qu'il la remet en cause,

c'est au texte lui-même à constituer son propre code et c'est au lecteur, effaçant ses habitudes, à l'y déchiffrer¹²⁰. Le lecteur n'entrevoit aucune explication cohérente concernant l'intrigue du roman préfacé; il n'incorpore ni le temps ni l'espace habités par les personnages¹²¹. La lecture du préambule moderne exige une attention très particulière, dans la mesure où elle permet d'accéder à une "intelligibilité nouvelle"¹²²: une manière originale d'appréhender la texture du texte, ainsi qu'une nouvelle façon d'analyser les principes de "génération"¹²³ et "d'organisation"¹²⁴ du discours. On abandonne l'idée d'une illusion conventionnelle et réaliste au profit d'un travail ardu sur le texte: "le roman moderne invite, en dépit de l'illusion, à lire aussi le texte"¹²⁵. De par une "avarie du sens"¹²⁶, le lecteur se retrouve face à une écriture qui se pose comme une "écriture du désastre"¹²⁷. Ces nouvelles formes, déconcertantes, n'obéissent pas aux schémas traditionnels de l'explication et du résumé, auxiliaires d'un lecteur personnalisé. La construction préliminaire se fragmente et il devient relativement difficile d'opérer une reconstitution, fût-elle sommaire, du message du préfacier. Ainsi, le lecteur découvre "uma narração armadilhada, tautológica, com descrições pervertidas, personagens apátridas, sem alma e sem carácter"¹²⁸, ce qui contribue à convertir les discours liminaires en "textes fermés sur eux-mêmes"¹²⁹, instigateurs d'un niveau "non réflexif de lecture"¹³⁰, processus de questionnement qui oblige le lecteur à oublier ses problèmes pour s'engager dans la quête d'une solution à jamais éclatée: le lecteur est alors séduit par un texte qui se définit comme "présentation d'une problématique"¹³¹. Selon certains critiques, cet état de fait correspond à une crise de la littérature en général, et du roman en particulier, puisque le Nouveau Roman semble avoir nié "l'essence même de l'art romanesque"¹³², exigeant du public une nouvelle sensibilité.

Le lecteur de la préface ne parvient pas à s'identifier aux vestiges des personnages qui hantent le roman préfacé¹³³. Dans le récit réaliste du XIXème siècle, le personnage connaissait une évolution généralement parallèle à un déplacement dans le temps et dans l'espace. Grâce à la lecture des constructions préliminaires dans le Nouveau Roman, le lecteur réalise la difficulté de distinguer "une figure mobile et un fond immobile: tout est immobile (tout se reproduit) et tout est mobile (tout change)"¹³⁴. Le discours préfaciel constitue un réseau de suppositions qui, d'hypothèse en hypothèse, s'appliquent à confondre et désorienter le lecteur. Polyvalente, l'écriture liminaire de Pinget stimule la lecture et la sensibilité. A son tour, la lecture parvient à révéler les potentialités de chaque mot: "la lecture reçoit de l'écriture la mission de l'enrichir constamment de la dimension imaginaire que recèle son ordre"¹³⁵. Dans cet espace de rupture(s), le lecteur se retrouve à la croisée de deux chemins: refuser la lecture du texte à déchiffrer, ou au contraire se risquer dans un domaine inconnu. Toutefois, "si l'on choisit

de lire, on risque de se perdre dans le livre ou être absorbé par lui¹³⁶. La lecture de ces textes implique, pour le destinataire du discours, un certain nombre de risques inhérents à l'art de la séduction dans le Nouveau Roman, dont les "aspects incantatoires, poétiques, fantasmastiques peuvent provoquer une sorte d'envoûtement; fascination nouvelle engendrée par ces nouvelles formes romanesques"¹³⁷. Ce charme préfaciel agit par étapes successives; paragraphe après paragraphe, phrase après phrase, Pinget cherche à procurer une satisfaction au lecteur, avant même que celui-ci ne parvienne à établir des connexions de sens entre les différentes parties qui composent le tout liminaire. Au-delà d'une première lecture, Robert Pinget vise une construction globale qui ne constitue pas une dérivation définitive; au contraire, le(s) sens demeure dans sa globalité à l'état de potentialité. Le destinataire du discours préfaciel de Pinget élabore le(s) sens(s) à partir "d'hypothèses construites et sans cesse validées et rectifiées"¹³⁸. La lecture confine ainsi à une globalisation, une anticipation, une confirmation ou une rectification, et parfois à une relecture. Le préfacier affectionne ce procédé accumulatif car à chaque opération réalisée, le lecteur met à nu la totalité du sens antérieurement déduit ainsi que celui qui découlera de cette élaboration: "c'est pourquoi les textes les plus attendus - c'est-à-dire conformes aux schémas narratifs ou psychologiques auxquels le lecteur est habitué - paraissent aussi les plus clairs"¹³⁹. Pourtant, les discours liminaires du Nouveau Roman semblent révéler une position radicalement différente étant donné que le lecteur n'identifie pas mais découvre, devine le ou les sens préambulaires occultes, souvent grâce à une "construction progressive du sens"¹⁴⁰. La lecture du texte liminaire esquisse de cette manière un mouvement qui semble impliquer la poursuite d'un objectif: "l'absorption du lecteur par le livre; l'absorption du livre par le lecteur"¹⁴¹. Pinget relève un défi original lorsqu'il rejette le compromis de création littéraire quant aux "personnages" qui peuplent l'oeuvre préfacée: "ils se font eux-mêmes, mais au lieu que ce soit chacun d'eux qui crée sa propre réalité, c'est l'ensemble qui se fait, comme un tissu vivant dont chaque cellule bourgeonne et sculpte ses voisines"¹⁴².

La trajectoire du personnage est entièrement escamotée par Robert Pinget "car il n'y a pas vraiment de *personnages*, mais des ensembles articulés où les personnages jouent le rôle d'éléments au même titre que tous les autres objets"¹⁴³. En effet, il existe une oscillation que l'on pressent lors de la lecture, sans que ce mouvement fournisse le moindre indice sur le "personnage". L'évolution de l'instance préfacielle provient de la mise en évidence et de l'occultation concomitantes des fils délibérément non conducteurs du texte. Dans cette construction, le lecteur à l'image du personnage ne suit pas une piste délinéée à l'avance: "il lui semble fixer un endroit qui est toujours le même comme une mer qui se soulève, puis se creuse"¹⁴⁴.

On remarque alors que l'ambiguïté a investi le discours préfaciel, dont l'objectif ne se résume pas au rejet d'un déchiffrement littéral ou à une simple paraphrase textuelle: il vise une vaste initiation culturelle, une totale conversion du lecteur à une révolution des mentalités. Dès lors, l'accès aux textes préliminaires d'une oeuvre donnée suppose une action lente, progressive et sans aucun doute vaine, à l'égard du destinataire: "changer des habitudes d'esprit du lecteur, éveiller sa conscience à l'accueil d'une parole poétique encore inouïe"¹⁴⁵. Le texte préliminaire chez Pinget aboutit à une auto-contemplation qui conduit à une auto-distorsion et à la découverte d'une insuffisance¹⁴⁶. Ces textes rappellent un "discours herméneutique"¹⁴⁷, puisqu'ils augurent un effort de réflexion et de déchiffrement concernant la pluralité des sens et du symbole, et que ce domaine "est toujours en quelque manière une problématique du sens caché"¹⁴⁸. La construction s'avère incomplète face à l'expectative du lecteur qui réalise soudain toute la difficulté du déchiffrement de la préface¹⁴⁹.

Dans ces textes, le lecteur vérifie qu'il ne peut s'identifier au personnage, d'autant plus que ce dernier ne se présente pas comme élément polarisant et explicatif du récit: "C'est au lecteur de se servir de ses propres richesses et des instruments d'investigation qu'il possède pour arracher son mystère à l'objet fermé"¹⁵⁰. Le lecteur comprend que la grille interprétative¹⁵¹ qu'il possédait ne lui permet plus de décoder les sens véhiculés par le discours liminaire. La préface renonce à la sécurité et à son caractère affirmatif pour se transformer en doute permanent.

Dans l'instance préliminaire du Nouveau Roman, on interdit au lecteur de s'identifier au personnage dont le monde demeure curieusement distant. Comme dans le théâtre de Bertolt Brecht, dramaturge de la distanciation, le lecteur est un étranger, un "outsider" par rapport au discours préfaciel. Tandis que la préface traditionnelle susurrerait au lecteur: "Asseyez-vous, je vais vous raconter une histoire, taisez-vous et écoutez"¹⁵², ces constructions du Nouveau Roman clament: "Vous allez voir un écrivain évoquer un monde dont il ne possède pas la clef. Ce qui est intéressant, ce sont les efforts de l'écrivain pour, sinon forger cette clef, du moins nous faire, nous lecteurs, apprentis serruriers avec lui"¹⁵³. Cette exhortation provoque une mutation chez le lecteur qui quitte la sécurité confortable des explications fournies au long du discours pour devenir élément essentiel du déroulement du récit¹⁵⁴. La lumière et la sécurité que la délinéation d'un personnage ou le résumé du récit préfacé procuraient au lecteur, semblent avoir disparu. L'histoire se transforme en un fragment autre qui parcourt le récit sans l'ordonner ou lui conférer une quelconque causalité: "l'histoire se met à foisonner de façon inquiétante"¹⁵⁵. Le destinataire préfaciel éprouve la distance entre la sphère d'influence de Robert Pinget et son propre monde, conscient de l'abolition des échelles de valeurs, des symboles ostentatoires et de l'intimité

réci-proque. Le discours préliminaire se situe ainsi à la frontière du vrai et du faux, du vécu et de l'imaginaire: "le lecteur se trouve placé devant une réalité à la fois augmentée de tous les possibles et diminuée de ses facteurs de réalité habituels"¹⁵⁶. Le monde préfaciel apparaît incomplet, fragmentaire, désirant "sous le masque qu'une absence soit comblée"¹⁵⁷. Seul le lecteur, par le biais d'une participation créative¹⁵⁸, parvient à répondre aux interrogations et aux souhaits¹⁵⁹ qui hantent son esprit. Le problème réside parfois dans la paresse mentale à laquelle le récepteur préfaciel tendrait à s'abandonner¹⁶⁰; le nouveau lecteur¹⁶¹ devra au contraire fournir un effort s'il ne veut pas être découragé par les rares pistes qui lui sont proposées:

«Peut-on raconter une histoire quand dans le moindre événement, le plus petit paysage, le regard le plus distrait, c'est là que tout se passe? Il n'y a ni regard, ni paysage, ni fait-divers qui ne recèle le reste du monde, en toute propriété»¹⁶².

Dans "Projet"¹⁶³, Jean Cayrol s'attache à décomposer l'intériorité temporelle qui circonscrit son personnage, Julien. Dès l'instance liminaire, le lecteur éprouve la nette sensation de poursuivre un temps infini dont le réagencement logique lui échappe constamment. La durée se résume à des moments fugitifs qui non seulement représentent des émotions, des images et des événements désarticulés, mais indiquent une altération temporelle, résultant d'affinités sensorielles et émotives diverses. Les souvenirs qui traversent l'esprit de Julien s'enchaînent en un mouvement perpétuel, vu que Jean Cayrol, à l'instar des autres nouveaux romanciers, se refuse à "situer les êtres et les choses dans un temps mort"¹⁶⁴. Le préfacier ne cherche donc pas une éternité temporelle mais se contente de confondre subrepticement le vécu des êtres qui peuplent le texte. Le lecteur assiste à la représentation d'une réalité palpitante, d'un monde en mouvement, de personnages à la recherche de leur propre existence fictive, Cayrol insérant les épisodes au sein d'une temporalité simultanée dont les traits se forment et se déforment au rythme du discours préfaciel:

«Julien rouvre les yeux, ses volets, et toute sa vie recommence à l'envers. Il rajeunit de jour en jour, reprend l'âge de sa maturité, puis de sa jeunesse. Son existence se déroule avec ses cahots jusqu'à la naissance. A un certain moment, quand il atteint trente ans, il se marie, mais perd sa femme au bout de quelques mois. Ce sera son unique amour: le point culminant de sa vie, la réussite»¹⁶⁵.

Le lecteur du projet de Cayrol est confronté à une nouvelle manière

d'appréhender la dimension temporelle, "ce temps embobiné comme une pelote, ce temps qui se mord la queue"¹⁶⁶. Une sensation d'immobilité concentrationnaire s'empare alors du destinataire du texte préambulaire, dans la mesure où le temps extérieur est totalement démantelé au profit d'une nouvelle temporalité intérieure: "La langue endossera le *stream of consciousness* et permettra ainsi de ne plus laisser à l'écart la moindre parcelle de ce temps intérieur"¹⁶⁷. Le préfacier sous-entend que l'invention du temps entretient une relation intime avec l'invention du "je", puisque l'homme moderne vit sous le signe de la transmutation continue, luttant en permanence contre le temps: "chaque durée a son centre propre, d'où surgissent d'autres durées et d'autres centres"¹⁶⁸. Ceci amène Cayrol à formuler cette interrogation angoissée:

«Mal dans sa peau. Il ne sait pas finir, il bâcle seulement, il interrompt. Comment vivre en continuité?»¹⁶⁹

La déambulation dans le temps est indissociable des doutes qui assaillent l'esprit du lecteur; il devra impérativement se repositionner face à une multiplicité de dérivations temporelles. La description temporelle chez Cayrol s'effectue "dans une sorte de tâtonnement aveugle dont il faut voir les origines"¹⁷⁰. C'est grâce à la résurrection du personnage que le temps subit une transmutation irréversible, cet acte symbolisant le renouveau mythique de l'humanité. On quitte la nuit intemporelle et l'homme cesse de croire qu'il vit un temps cyclique et n'est que la réplique d'êtres toujours semblables. Dans ce texte préambulaire, Cayrol dénonce l'éternité du vécu spirituel, sans débuts ni fins, prisonnier d'un "temps concentrationnaire"¹⁷¹. Le lecteur ingénu éprouve, face à cette apparente immobilité préfacielle, un vif sentiment d'insécurité¹⁷²; s'il n'est pas découragé par l'apparente incohérence temporelle de l'instance préambulaire chez Cayrol, le nouveau destinataire parviendra à surmonter sa propre vulnérabilité et connaîtra une nouvelle sécurité. Le seul temps préfaciel concret est le temps du lecteur et de la lecture effective. Mais parvient-il réellement à "apprendre à lire spontanément"¹⁷³ ces constructions liminaires? Le degré de difficulté et d'exigence est relativement élevé, le préfacier élaborant un message à la fois objectif et mythique. Le paratexte suggère un labyrinthe¹⁷⁴ temporel dans lequel le lecteur et le personnage doivent se frayer leur propre chemin. Le drame principal de ce texte réside dans l'impossibilité que connaît Julien de se situer dans un temps, en quête d'une réintégration possible:

«Julien va-t-il utiliser des raccourcis, abréger son existence, accélérer le parcours? Qu'est son passé? Trouvera-t-il d'autres déviations, de nouvelles définitions puisque le temps n'existe plus dans cette rétroactivité?»¹⁷⁵

Cette nouvelle dimension temporelle contraint le lecteur de Jean Cayrol à ordonner une série d'instantanés juxtaposés dont la succession au long du discours ne relève pas de la chronologie, mais de la volonté arbitraire¹⁷⁶ du préfacier. Le temps évoque un tourbillon obscur de la pensée, temps pulsionnel et atomisé, privé de sa propre temporalité. Les structures temporelles de Jean Cayrol subissent une métamorphose pour aboutir à un temps intérieur du souvenir, de la conjecture ou de l'invention d'un passé réversible: le temps du rêve. Le lecteur affronte le règne de l'ambiguïté, du doute, de l'hypothèse et du souvenir. La structuration de la construction préambulaire reflète l'aliénation de la chronologie: l'emploi de la juxtaposition et de la contiguïté temporelle associées au parallélisme, l'absence de transition ainsi que le passage soudain d'un plan temporel à un autre. Cette fluctuation des souvenirs est du reste commentée par Claude Simon: "il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir"¹⁷⁷. Le lecteur se trouve ainsi entraîné dans une exploration labyrinthique et difficile, car la répétition, la récurrence de phrases et de séquences préfacielles, les jeux de miroirs et d'oppositions, ou encore les variations paradigmatiques sur les indices temporels qui surgissent dans le discours, transforment parfois la chronologie (in)humaine en un temps mythique qui semble figer l'instance préfacielle. Le lecteur s'initie par la recherche incessante d'un temps zéro, synonyme d'une nouvelle temporalité dont les anachronismes sont dépassés par le travail de reconstitution intellectuelle effectué par le destinataire du texte:

«Donc, en remontant le cours de son existence, il connaîtra l'après, l'avant ensuite: le bond dans ce qui n'est pas encore. Ce sont plutôt des chapitres, des parties de sa vie qu'il va rejoindre, la solution avant la question, la réponse avant l'interrogation, mais l'interrogation ne sera-t-elle pas absurde et désavantagée?»¹⁷⁸

Jean Cayrol semble requérir, dans le texte liminaire, un "lecteur intérieur"¹⁷⁹ qui pratique une lecture¹⁸⁰ quasi professionnelle et relativement critique, et qui considère ces lignes comme un art composé par essence de visions, pensées, souvenirs, sensations ou divers états de conscience. Si le lecteur saisit ce rythme frénétique qui témoigne de la sensibilité de l'auteur, il sera alors préparé à l'entendement d'une nouvelle temporalité, projection du combat contre le "temps passé et le refus de la subordination"¹⁸¹. Cayrol opte en effet pour l'immédiat, la simultanéité et la traduction littérale de sensations fugitives, dans un texte qui ne véhicule aucun sens temporel: "il en a autant qu'on en veut"¹⁸². Cet apparent désordre temporel du discours préfaciel perturbe le temps du monde réel, et c'est donc au lecteur qu'il reviendra de mettre en place un mécanisme correcteur qui fonc-

tionne au niveau du texte préambulaire et autorise un repositionnement des moments chaotiques dans un temps objectif¹⁸³, constituant une série temporelle qui explique les expériences vécues par le personnage:

«La mémoire a ses années-lumière. Il s'apercevra que tout est contemporain; aucune méthode de classification; pour vivre ce basculement, il doit avant tout former un ensemble de partis pris»¹⁸⁴.

Ce texte suggère une conception moderne du temps chronologique comparable à la scène du film **Les Fraises Sauvages** de Ingmar Bergman dans laquelle apparaît une gigantesque horloge au cadran dépourvu d'aiguilles, symbolisant l'ambiguïté temporelle de notre siècle¹⁸⁵. Un mouvement paradoxal - "construire en détruisant"¹⁸⁶ - révèle au lecteur l'existence, dans la nouvelle construction préfacielle, d'instant, d'intervalles et de successions qui, selon Alain Robbe-Grillet, "n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier"¹⁸⁷. Cayrol prouve que le temps ne s'identifie plus à un "continuum" où s'inscrivent les différents actes mais s'affirme au contraire comme une curieuse duplicité discontinue¹⁸⁸. Le lecteur découvre un "temps indifférent, asexué"¹⁸⁹, où la simultanéité¹⁹⁰ semble indiquer une densité temporelle spécifique, souvent contrariée par les échos et les effets d'un langage qui oscillent entre différents timbres et différentes voix:

«C'est pourquoi Julien peut revenir vers sa naissance puisqu'il n'a vécu que les pointes, niant les intervalles. VIE ELLIPTIQUE»¹⁹¹.

Si, à partir de l'instance liminaire, le lecteur ne reconstitue que péniblement la temporalité du récit, il en va de même pour l'autre composante traditionnellement complice de l'organisation mentale du destinataire: la délinéation spatiale de l'oeuvre préfacée. A une désorganisation de l'ordre chronologique correspond une décomposition spatiale, qui provoque un courant de désagrégation affective du lecteur vis-à-vis de la construction préambulaire. Il en résulte un certain éloignement du préfacier et du lecteur à l'égard "de l'acceptation et de l'amour du monde"¹⁹², en l'absence d'un consensus intellectuel entre les deux éléments. Le texte s'inscrit dans un espace indéfini, révélant des espaces inconclusifs¹⁹³ dont la direction n'est jamais indiquée par le matériau préfaciel. Cette métamorphose¹⁹⁴ exigée du nouveau lecteur semble responsable d'une "psyché fragmentée du public"¹⁹⁵, reflet d'un dilemme intellectuel généralement associé au Nouveau Roman. Dans la mesure où le texte préfaciel réitère des questions pertinentes aux réponses incertaines, sans prétendre guider le lecteur, on peut se de-

mander si le lecteur est capable de déterminer la structuration du paratexte. Ces textes doivent-ils être compréhensibles et facilement interprétables par tous les lecteurs ou bien constituer un jeu solitaire provoquant une "ruminantion circulaire"¹⁹⁶? Dans le Nouveau Roman, la lecture du préliminaire s'annonce intéressante et innovatrice en ce "qu'elle suscite des résistances"¹⁹⁷. La préface trahit le pacte de lecture¹⁹⁸ traditionnellement implicite dans les discours préambulaires, pour s'ériger en tant qu'espace impliquant une nouvelle forme d'approche: "la lecture est l'acte commun du lisant et du lu"¹⁹⁹. Ces constructions liminaires sont susceptibles d'éveiller chez le lecteur un certain plaisir intellectuel qui, selon de rares critiques, est le seul plaisir que le Nouveau Roman puisse offrir. Le contact avec le matériau préfaciel peut se solder par une véritable déception²⁰⁰ étant donné que cela suppose un parcours intellectuel²⁰¹ de la part du lecteur, observateur attentif et dynamique. Il éprouve parfois quelques réticences à se livrer à un acte de rationalisation "qui ramène ce qu'on trouve d'étrange dans le texte, ou connu, ou familier"²⁰². Cette démarche est parfois vaine, l'espace, dans les textes préambulaires du Nouveau Roman, passant successivement d'une reproduction à une destruction et d'une destruction volontaire à une métamorphose. La topographie décrite s'avère pauvre et délibérément réduite au minimum:

«Espace vivant et libre, vide et occupé, que la nature emploie à faire fructifier ou à détruire, que les hommes conservent pour leurs exploits comme pour leurs défaites, qui se consume de ses propres feux»²⁰³.

Le lecteur est intimement convaincu de l'impossibilité d'une reconstitution plausible des coordonnées spatiales, étant donné que les formes, aussi distinctes soient-elles, peuplent des espaces "topographiquement neutres"²⁰⁴. On constate une "désorientation de l'espace"²⁰⁵, révélatrice de la désorientation intellectuelle du lecteur, celui-ci étant invité à se conduire - ou au contraire à ne pas se conduire - suivant "les différents modèles mis en scène"²⁰⁶ dans le texte préliminaire. Ainsi, la-préface dans le Nouveau Roman peut être considérée comme un texte "ennuyeux, illisible ou confus"²⁰⁷, attendu qu'elle conçoit la lecture du texte comme création d'un nouveau discours: "Toute vraie lecture est identique et autre à l'égard du texte premier"²⁰⁸. Le plaisir du lecteur au contact de la construction introductive provient de la jouissance d'une "intermittence"²⁰⁹ et de son rôle au sein de la "mise en scène d'une apparition-disparition"²¹⁰. Pour qu'il existe une véritable communication, le lecteur ne peut aborder le discours préfaciel par une "lecture transitoire ou une lecture orthodoxe"²¹¹, mais doit réaliser une lecture insistante²¹²: "ainsi n'est-ce guère le souhait d'une transparence qui doit se formuler à l'ouverture d'un livre; c'est plutôt, au contraire, l'exi-

gence d'une opacité prometteuse²¹³. L'écriture préambulaire dans le Nouveau Roman correspond à un espace dont l'entendement ne peut être spontané, mais nécessite un effort de participation de la part du lecteur: "la lecture insiste donc sur le texte considéré comme lieu principal et problématique"²¹⁴. La schématisation des espaces chez Jean Cayrol n'est pas tant transmission d'un sens univoque que "production sémantique, péripétuelle, avec ses contrecoups, ses hiatus, ses métamorphoses"²¹⁵. Jean Cayrol s'adresse sur un ton réservé à un individu qui a besoin de projeter ses émotions personnelles et de "forger son propre chemin"²¹⁶:

«Il prend son indépendance, il vit ailleurs. Où? Je ne suis jamais sûr de ses changements, de sa ténacité à vouloir tout à la fois»²¹⁷.

La lecture doit donc être "transversale"²¹⁸, puisqu' "elle doit aller dans le sens de la propagation des objets"²¹⁹. On projette une écriture qui avance lentement au gré de la récolte d'éléments analogiques et non une lecture "perpendiculaire"²²⁰, dont l'intérêt est d'essayer de "percer le récit vers un monde"²²¹. Le fait que le Nouveau Roman soit parfois qualifié d'"illisible"²²² dote la réécriture préliminaire d'un authentique désir de lecture: "le sens ne peut s'attaquer de front, par la simple assertion de son contraire; il faut tricher, dérober, subtiliser"²²³. Le discours préambulaire incite à une lecture irrévérencieuse, attendu qu'il déclenche un afflux d'idées, de notions et d'associations mentales. Ce nouveau panoramique conduit à une lecture "irrespectueuse, puisqu'elle coupe le texte, et éprise, puisqu'elle y revient et s'en nourrit"²²⁴. Sur les traces de Nietzsche, la littérature n'est plus considérée comme un jeu de séduction: l'objectif de l'écriture n'est plus d'apaiser mais au contraire d'inquiéter, de dépouiller le lecteur de ses dernières illusions, en vertu de la précarité et de la transmutation du monde réel. Jean Cayrol semble avoir perdu sa foi en l'utilité de l'instance liminaire et a opté pour une cérébralité inquiétante qui oblige le lecteur à interpréter le non-dit et les ellipses. Le lecteur identifiera dans la préface certains traits du personnage présents dans **Histoire de la Forêt**, à condition que le destinataire opère des "mouvements coopératifs actifs et conscients"²²⁵. Ainsi, le texte de Jean Cayrol est-il un produit dont le destin interprétatif est contenu dans son propre mécanisme génératif: "générer un texte signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre"²²⁶. Le Nouveau Roman a abdiqué l'intentionnalité de distraire le lecteur étant donné que le texte préfaciel prône certains renoncements: "il se présente comme un exercice spirituel de purification; il est ascétique"²²⁷.

La lecture de cette construction engendre l'ambiguïté dans l'esprit du lecteur, vu que l'Art, pour Cayrol, s'annonce "inséparable de notre condition

précaire d'homme, un art qu'a déjà, peut-être, son premier historien et chercheur dans l'inquiet Albert Camus"²²⁸. Jean Cayrol n'explique pas le vécu des personnages qu'il crée dans ses oeuvres; en revanche, le lecteur observe dans l'écriture préfacielle la prolifération d'un embryon de maladie et de mort: «Un homme très âgé meurt. Silence autour de lui. C'est le combat secret, intemporel, au coeur de la nuit»²²⁹. Le topoï de la mort peut également s'insinuer au coeur de la vie, à travers la maladie et la vieillesse: «Il a dû être malade, et dans cet espace où il est soumis à la souffrance, au déséquilibre de son corps, son existence est autre, elle change»²³⁰. Dans la même construction liminaire, le préfacier avoue que «la peur change: dans sa vieillesse, elle est présente, étroite, comme cassante»²³¹. L'enfance fait irruption, dans l'écriture préfacielle, également associée à la maladie: «À sept ans, il est peut-être mourant (blessure ou maladie)...»²³². L'enfance et la vieillesse constituent deux pôles extrêmes de l'espace fictionnel que traverse la production littéraire de Jean Cayrol, où tant pour l'enfant que pour le vieillard, le monde se trouve en transformation perpétuelle. Ce sont donc des êtres inadaptés, à la recherche d'une identité, dans un espace mouvant et opaque: "cet espace en mutation, cet espace à traverser, cet espace simple, cet espace fatigué, cet espace où les franges comptent autant que le noyau"²³³.

L'écriture fictionnelle de Jean Cayrol plonge ses racines dans une terre de douleur; il convient de rappeler qu'il a vécu l'expérience des camps de concentration, ayant été déporté, en 1942, à Matthausen. L'auteur publie son premier roman **Je Vivrai l'Amour des Autres** dans l'après-guerre, à une époque où l'homme et le monde sont profondément remis en question. Ceci permet d'expliquer, au regard de certains critiques, la non-existence d'un univers cohérent dans l'écriture fictionnelle: "il y a surtout une pré-histoire et des ébauches d'événements, des rêves d'homme «qui en a trop vu», des rencontres inattendues, des errances"²³⁴. Dans ce parcours erratique, l'auteur du texte liminaire avoue: "je suis toujours à l'état naissant; je ne mûris que mystérieusement, je ne deviens ce que je suis que par fiction, par une légende dont le mutisme m'oblige sans fin à écrire"²³⁵. Les personnages des textes préfacés naissent et meurent à chaque page, revendiquant une existence qui s'insinue et se défait à chaque instant, poursuivant un vieux rêve de Cayrol: "le roman n'est pas pour moi seulement une réplique mais une acquisition, peut-être même une supplique; et puis je voudrais tellement que le monde vienne en moi!"²³⁶ Jean Cayrol est conscient d'avoir perdu le "droit de regard"²³⁷ sur le monde, contrairement au romancier d'autrefois, paysagiste de l'âme, dont l'écriture reflétait la douceur, la rage ou les projets existentiels du propre auteur. Les mots du texte liminaire réitèrent l'idée selon laquelle un nouveau commencement ne pourra naître que du désordre. L'auteur de la construction préambulaire sent que le contexte dans

lequel il s'inscrit est un moment de rupture(s), non seulement sur le plan social, mais également dans le domaine romanesque. On constate de fait "des moments de rupture, et ce sont ceux où l'oeuvre littéraire, reniant l'ancien monde, change de visage, dès lors que se transforme la société qui la porte"²³⁸. Les nouveaux romanciers entrent dans l'ère du doute lorsqu'ils réalisent l'impossibilité d'une réelle adéquation entre l'homme et le monde, entre le roman et la réalité totale, lorsqu'ils se persuadent de l'existence d'un ordre absolu, "où les hommes ne soient pas aliénés, où les rapports des hommes entre eux et avec le monde s'établissent dans la clarté, où le langage soit communication"²³⁹. La préface du XIX^{ème} siècle cherchait à faciliter l'accès à un univers transparent dont l'auteur régissait les destinées, en quête d'un ordre supérieur absolu et indubitable. Comme le souligne Cayrol: "ainsi le livre naissait, solide ou impétueux, ferme ou sophistiqué. Bien traité, il engageait un univers qui réclamait à ses écrivains le droit à la germination. Ces auteurs décidaient de leur destin"²⁴⁰. L'instance préfacielle dans le Nouveau Roman remet en question, quant à elle, l'immuabilité de l'univers, l'harmonie primitive, d'où la proclamation de Cayrol: «Aujourd'hui, comme programme, le combat de l'Ange contre la Bête, le sans-gêne du Chimérique, la fatalité qui s'accommode mal du désordre et de la complaisance»²⁴¹. Le préfacier est plongé dans une époque chaotique qui vit dans l'ignorance des causes et des effets, dans un univers discontinu qui réfute l'auto-connaissance, mais où, parallèlement, les êtres ne parviennent pas à communiquer avec leur prochain. Jean Cayrol, esprit inquiet, confie à propos de son époque: "nous nous demandons d'où vient notre début; de quelle origine sommes-nous les orphelins ignares, au bout de quel estuaire la mer va-t-elle nous stopper?"²⁴² Le nouveau romancier n'est pas un être doté de pouvoirs surnaturels, un homme "inspiré" ou un démiurge, mais avant tout "un être qui survit à sa vie, l'exploite, en tire des conséquences heureuses ou malheureuses, laisse croire que sa mine est à ciel ouvert"²⁴³, qui lutte en même temps comme un damné pour façonner les phrases qui gravitent autour du personnage. Le préfacier identifie son cheminement à la quête d'un parcours autonome, puisque la réalité ne possède aucune signification. Le lecteur du texte liminaire de Jean Cayrol expérimente un vide, l'étrange sensation que quelque chose d'important et d'essentiel reste à dire, et se retrouve en proie à des sentiments confus: "un malaise diffus et envahissant, un sentiment de vide intérieur et d'absurdité de la vie, une incapacité à réunir les choses et les êtres"²⁴⁴. La préface se transforme en un jeu de langage parfaitement opaque, renvoyant peut-être à l'opacité du monde dans lequel s'inscrit la construction liminaire, alors qu'elle devrait a priori rendre cet univers plus "lisible"²⁴⁵. A travers le domaine préambulaire, le préfacier veut démontrer que son texte constitue une réflexion sur l'évolution du milieu et de l'esprit humain²⁴⁶, ainsi qu'une réaction contre la "de-

composição da estrutura romanesca”²⁴⁷. Le lecteur doit cependant considérer la préface comme un texte digne de la plus haute attention, dans la mesure où elle amorce “de beaux départs vers la découverte”²⁴⁸. L'évocation du chaos et de l'anarchie, dans les textes liminaires de Cayrol, rappelle encore la “discontinuité”²⁴⁹ du roman cayrollien, “ente híbrido, saturado de desejos e anseios humanos”²⁵⁰. Le lecteur des textes préliminaires, élaborés par les nouveaux romanciers, perçoit un changement quant aux exigences qui lui étaient faites auparavant. Le destinataire se sent parfois confondu: “L'acheteur de romans est un homme qui cherche des fictions qui l'aident à penser sa réalité, et pour l'instant le vieux roman lui propose une réalité exsangue et le nouveau un système de pensée dont il n'a pas la clé”²⁵¹. Le charme et l'utilité de l'instance préfacielle ont connu une transmutation dans le Nouveau Roman puisque la notion de texte liminaire - “il s'applique d'abord à définir l'oeuvre qu'il précède, il la présente, il l'annonce, il la résume”²⁵² - s'est profondément altérée:

*«A quoi me sert d'être ponctuel dans l'invention? Mettre de côté cette synopsis dans laquelle j'ai perdu tout contact avec Julien, cette ombre affamée qui réclame mon propre pain. Il est déjà présent à chaque page et il me crie: alors, que fait-on? A chaque page!»*²⁵³.

Le texte liminaire est, dans certains cas, signé par des écrivains qui ne sont pas nécessairement les auteurs des oeuvres préfacées. Des figures comme Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Philippe Boyer ou Roland Barthes, intégrant l'écriture originale, abordent certaines thématiques avec l'assurance et la reconnaissance dont la société et le monde de la critique les investissent. Le Nouveau Roman cherche à recueillir la légitimation de ses auteurs auprès de certaines hautes personnalités du domaine intellectuel français de ces dernières années. Les textes qui circonscrivent l'oeuvre doivent impérativement faire appel à un auteur qui, en vertu de son renom, parvienne à légitimer²⁵⁴ les nouvelles options littéraires qui surgissent au fil des années. Cette fonction cardinale relève de la notoriété et de l'autorité²⁵⁵ que l'institution littéraire reconnaît au préfacier, de par l'activité qu'il exerce, ou les discours qu'il élabore dans le domaine des lettres. Ainsi, les textes préambulaires “allographes” du Nouveau Roman allient le prestige que suppose l'acte d'écriture avec l'engagement que requiert la lecture préfacielle, et adoptent un discours scientifique rigoureux. Le fonctionnement de la préface porte l'empreinte indéniable de la fonction publicitaire²⁵⁶; le Nouveau Roman utilise en effet cette subtile stratégie qui consiste en une espèce de régime co-auctorial, parfois annoncé sur la couverture du livre, où l'on peut lire le nom de l'auteur à côté de celui de son préfacier. Dans ce cas,

le Nouveau Roman recourt à une notoriété qui constitue une marque de reconnaissance et de légitimation de l'auteur qui s'offre au public.

Les nouveaux préfaciers se montrent extrêmement confiants, et n'éprouvent, dans l'élaboration d'une écriture seconde, aucune des réticences ou hésitations qui tourmentent parfois ceux qui se livrent au commentaire d'oeuvres ne leur appartenant pas. Nathalie Sarraute, Monique Wittig, Claude Ollier et Jean Cayrol préfèrent recourir "aux instruments de la critique littéraire en vue d'expliquer ou de justifier leurs intentions"²⁵⁷. Cette critique, présente dans les constructions préambulaires, se démarque très nettement de ce que Genette qualifiait de "malaise préfaciel"²⁵⁸, puisque les préfaciers dans le Nouveau Roman ne manifestent aucun sentiment d'inconfort ou d'irritation face aux oeuvres qu'ils annoncent. Il n'en demeure cependant pas moins vrai que "nul n'écrit une préface sans éprouver le sentiment plus au moins encombrant que le plus clair dans cette affaire est qu'il est en train d'écrire une préface"²⁵⁹. Cette impression s'estompe toutefois, étant donné que la tâche du préfacier dans le Nouveau Roman dénote un désir d'appropriation de l'écriture, le discours liminaire se présentant comme une "critique créatrice"²⁶⁰: il ne s'agit pas seulement d'une préface à un texte, mais d'un cheminement affectif entre une pensée et une oeuvre, entre un écrivain et un homme, au cours duquel "ce qui s'accomplit est une appropriation de l'écriture"²⁶¹. Le Nouveau Roman fait appel à une fonction de recommandation, caractéristique inhérente à l'essence métatextuelle de la préface "allographe". C'est ainsi que Jean-Paul Sartre met en relief l'originalité de **Portrait d'un Inconnu**, préconisant une nouvelle manière d'appréhender l'écriture et le genre romanesque:

«Je connais peu de pages plus impressionnantes que celles qui nous montrent "le vieux" échappant de justesse à l'angoisse de la mort en se jetant, pieds nus et en chemise, à la cuisine pour vérifier si sa fille lui vole du savon»²⁶².

Jean-Paul Sartre fait l'éloge de Nathalie Sarraute, illustrant la formule préfacielle énoncée par Genette: "Moi, x, je vous dis qu'il y a du génie, et qu'il faut lire son livre"²⁶³. Marguerite Duras prodigue des louanges dithyrambiques à l'auteur de **L'Opoponax**, soulignant la capacité innovatrice et originale de l'écriture de Monique Wittig, qui parvient à transmettre une nouvelle conception de la temporalité et à offrir au lecteur un maniement absolument inédit du langage littéraire:

«C'est un livre à la fois admirable et très important parce qu'il est régi par une règle de fer (...)²⁶⁴.

«Ce qui revient à dire que mon Opoponax est un chef-d'oeuvre

d'écriture parce qu'il est écrit dans la langue exacte de l'Opoponax»²⁶⁵.

«Mon Opoponax, le mien, est un chef-d'oeuvre»²⁶⁶.

Dans la préface "Topographies pour jeux de pistes", Philippe Boyer s'exprime dans un langage à ce point scientifique et rigoureux qu'il convertit un espace indéfini en un texte de réflexion critique. Le Nouveau Roman se distingue par la révision de formes jusque là immuables, comme le déclare Alain Robbe-Grillet: "chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction"²⁶⁷. La réflexion critique est fondamentale pour un écrivain qui choisit de ne pas se limiter à rechercher les différents sens d'une oeuvre plurielle. Dès lors, la préface se transforme en un lieu où s'ébauchent de nouvelles recherches et un nouveau point de départ pour l'oeuvre littéraire. Philippe Boyer affirme ainsi que **La Mise en Scène** contient de toute évidence un ensemble de pistes latentes. Il semble en effet que Claude Ollier assiste à la dissection de son oeuvre par un préfacier qui se livre, à travers un discours préambulaire inédit, à une "auto-réflexion lucide et attentive"²⁶⁸ - en faisant l'éloge d'un nouveau romancier qui refuse le postulat de l'écrivain inspiré -, intimement convaincu que **La Mise en Scène** est le résultat fécond d'une symbiose de la théorie et de la pratique de l'écriture:

*«Car **La Mise en Scène** n'est pas seulement un des grands romans de notre temps, et un authentique roman d'aventure. C'est encore, mieux qu'une esquisse, une véritable matrice de toute l'oeuvre à venir: une oeuvre dont nous n'avons pas fini de parcourir les pistes de lecture et d'en épuiser les réserves de sens»²⁶⁹.*

La voix de Roland Barthes, quant à elle, se fait l'écho de celle qui hante, en sourdine, toute l'oeuvre de Jean Cayrol. Cette voix s'avère un puissant révélateur des capacités créatrices et innovatrices de l'auteur de l'oeuvre **Les Corps Etrangers**: "las de servir la messe de l'écrivain, il s'est mis à la dire"²⁷⁰. Ce qui nous intéresse dans le texte de Barthes n'est pas tant ce que fut l'écrivain, ou ce que son oeuvre signifie, mais l'approfondissement d'une ambiguïté viscérale de l'écriture de Cayrol dont témoigne la présence manifeste de symboles ou de mots. Cette nouvelle catégorie de préfaciers n'essaie pas de classer définitivement une oeuvre littéraire ou d'apprendre au lecteur à l'interpréter: "car «le critique» ne peut en rien se substituer au lecteur"²⁷¹. Barthes parvient à refondre le vécu d'autrui dans une écriture liminaire qui ne se base pas sur le choix d'un aspect déterminé de lecture, vu que c'est l'écriture qui constitue l'espace commun de création:

«C'est le commentaire du monde, qui n'est plus ici énoncé, mais orné, c'est lui qui fait de l'oeuvre de Cayrol une communication très particulière (...)»²⁷².

Si la parole du préfacier dicte une acceptation différente du texte publié, le choix qu'opère l'auteur de l'oeuvre préfacée quant à celui qui deviendra sa voix seconde est problématique: "solliciter une préface est à la fois un acte d'allégeance, d'élection et d'habilitation"²⁷³. La relation entre Jean-Paul Sartre et Nathalie Sarraute, entre Marguerite Duras et Monique Wittig, tout comme le lien qui se tisse entre Philippe Boyer et Claude Ollier, ou encore entre Roland Barthes et Jean Cayrol, constitue un véritable pacte de légitimation réciproque, instaurant un authentique climat de dialogue intellectuel entre le préfacier et l'auteur préfacé. La forme du discours liminaire "allographe" dans le Nouveau Roman, de par l'amplitude de ses variations, semble prôner une liberté absolue, du reste la longueur des textes diffère considérablement d'une construction à l'autre²⁷⁴.

Le discours de ces préfaces "allographes" renonce à tout aspect ludique afin de se transfigurer en un texte qui vise la pérennité en principe garantie par un discours scientifique. La préface n'est pas une simple réserve de possibles, mais se pose également comme "lieu d'engendrement d'une autre oeuvre"²⁷⁵. Les préfaciers tentent, à travers de nombreux textes, de réorganiser et de présenter, sous un angle très personnel, l'oeuvre que le lecteur découvrira. Du reste, la présentation des auteurs et des textes préfacés est empreinte d'inscriptions laudatives, caractéristiques de la préface "allographe", puisque "la seule présence de ce genre de préface est en soi-même une recommandation"²⁷⁶. Ainsi, l'analyse de la structure du discours préfaciel atteste, dans la majorité des cas, une relative homogénéité. La légitimation d'une oeuvre littéraire procède de l'affirmation de l'appartenance à un référent situationnel ou intertextuel déterminé, et sollicite la capacité créative du lecteur dont l'intérêt se trouve stimulé par des informations concernant la genèse de l'oeuvre ou le parcours intellectuel de l'auteur. Nous constaterons que le préfacier travaille le discours liminaire dans le dessein de transmettre une réflexion sur les problèmes spécifiques de la création littéraire, de même qu'il aborde, dans certains textes, la problématique de la cohésion du Nouveau Roman en tant que "mouvement" littéraire. L'oeuvre préfacée est parfois, pour l'auteur du texte liminaire, prétexte à échanger des impressions avec le lecteur, dans la mesure où il "profite des circonstances pour déborder quelque peu l'objet prétendu de son discours au profit d'une cause plus vaste, ou éventuellement toute différente"²⁷⁷.

Ce type de texte préfaciel, discours de valorisation énoncé par une voix seconde, fait l'éloge de l'oeuvre préfacée sur le plan d'une autre thématique qui, quant à elle, dérive de la substance textuelle et de la fonction

métalinguistique de la préface: l' "intertexte"²⁷⁸. Dans les textes liminaires du Nouveau Roman, une oeuvre n'est pas reconnue uniquement pour sa qualité, mais s'impose également par le dialogue intemporel et intertextuel qu'elle instaure, le préfacier tentant de "situer le texte présent dans l'ensemble de l'oeuvre de son auteur, ou encore, dans le champ plus vaste, d'un genre ou de la production d'une époque"²⁷⁹. Les textes analysés tentent d'intégrer les particules dispersées de l'oeuvre des auteurs préfacés, et orchestrent une espèce de concert intertextuel, faisant en sorte que la fiction préfacée obtienne la reconnaissance de l'institution littéraire. Les constructions préambulaires étudiées prétendent inscrire Nathalie Sarraute et Claude Ollier dans un courant littéraire, fruit d'un héritage que l'on cherche à énoncer, dans le dessein évident de révéler les "grands maîtres" qui ont influencé la pensée et l'écriture de ces écrivains. Jean-Paul Sartre et Philippe Boyer jouent le rôle de chef-d'orchestre dirigeant un concert intertextuel, dans le dessein de mettre en relief les singularités de l'oeuvre préfacée par rapport au contexte sous-jacent dans l'instance liminaire: "le rite de consécration ne trouve son efficacité dans la parole singulière du préfacier qu'à condition que celle-ci s'entoure de la présence textuelle de l'institution littéraire"²⁸⁰. L'importance des références littéraires dans le discours préambulaire démontre la compétence intertextuelle du préfacier: sa connaissance et sa maîtrise des textes intimement liés à l'oeuvre préfacée s'avèrent une intervention positive dans le but de légitimer l'auteur.

Il est intéressant de constater la manière dont, dans ces préfaces rédigées par une voix seconde, les auteurs soumettent l'oeuvre recommandée à l'épreuve de la relation dialectique entre la norme et l'originalité; de fait le texte préfacé se situe à un carrefour intemporel entre la personnalité des auteurs des textes liminaires et la singularité des constructions élaborées par Nathalie Sarraute, Monique Wittig, Claude Ollier ou Jean Cayrol. Par conséquent, "l'usage des références dans le discours préfaciel vise non seulement à marquer les rencontres, à relever les similitudes entre l'auteur et d'autres, les influences avouées ou fortuites qu'il a subies, mais encore à souligner la singularité de son oeuvre"²⁸¹. Ces rapprochements littéraires par rapport à des oeuvres ou à des auteurs qui ont marqué l'évolution du genre romanesque, apparentent les nouveaux romanciers à des auteurs éloignés dans le temps et dans l'espace, mais participant néanmoins d'un même processus de désarticulation et d'innovation. Les préfaciers analysés tentent, à travers cet acte d'écriture, de démontrer l'universalité de ce phénomène, attendu que c'est bien l' "universelle transhistoricité ou l'intemporelle transhistoricité"²⁸² que l'on cherche à atteindre à l'aide d'un discours préambulaire qui renforce la légitimité des nouveaux romanciers en leur conférant, par le biais de ces comparaisons littéraires, une dimension quasi mythique²⁸³.

Les préfaciers des nouveaux romanciers ne se limitent pas pour autant à un mode d'expression normatif, relevant d'une esthétique du "déjà - dit", mais favorisent un dialogue intertextuel dont l'objectif réside dans l'identification et l'éloge de l'originalité et des singularités du texte préfacé: "le procès de distinction fait que la référence, en assumant en fin de compte le statut de faire valoir, porte en elle-même le projet de son propre dépassement" ²⁸⁴. Pour Jean-Paul Sartre, l'oeuvre *Portrait d'un Inconnu* laisse transparaître, derrière la fascination exercée par les personnages, une nouvelle vision de l'intériorité humaine, avec ses «*mouvements secrets, inavoués, à peine conscients, ces sentiments à l'état naissant, qui ne portent aucun nom, et qui forment la trame invisible de nos rapports avec autrui et de chacun de nos instants*»²⁸⁵. Ces mouvements, indubitablement aqueux, «*coulées, baves, mucus*»²⁸⁶, évoquent ensuite manifestement «*comme des drames minuscules dont les péripéties rigoureusement agencées conduisent à ces mouvements ultimes que sont les paroles et les actes et leur donnent toute leur épaisseur et leur véritable signification*»²⁸⁷. En abordant ce texte préambulaire, le lecteur s'aperçoit que Sartre cherche à mettre en évidence les spécificités de **Portrait d'un Inconnu**, partant du principe qu'il s'agit d'un "anti-roman qui se lit comme un roman policier"²⁸⁸, une "parodie de romans de quête"²⁸⁹.

Marguerite Duras estime que **L'Opoponax** a marqué un renouveau en littérature sur le thème de l'enfance, appréhendée de façon énigmatique et perturbatrice par Monique Wittig. Duras déclare, à propos du texte préfacé, que «*c'est peut-être, c'est même à peu près sûrement le premier livre moderne qui ait été fait sur l'enfance*»²⁹⁰, étant donné que **L'Opoponax** procède à «*l'exécution capitale de quatre-vingt-dix pour cent des livres qui ont été faits sur l'enfance*»²⁹¹. Ce texte ouvre de nouvelles voies et d'autres perspectives à une littérature qui, au regard de Duras, doit être considérablement révisée. L'originalité de **L'Opoponax** tient à une disposition particulière, «*celle de n'utiliser qu'un matériau descriptif pur, et qu'un outil, le langage objectif pur*»²⁹². L'auteur de la postface se sent véritablement séduit par la manière dont Monique Wittig manipule un langage essentiel et ritualiste, que les enfants appréhendent spontanément en son essence. Au long de cette postface, Marguerite Duras met en exergue l'originalité de l'oeuvre de Monique Wittig: la façon dont les personnages se fixent dans un âge intemporel et dont le temps décrit un cycle immuable.

L'auteur de la postface à Monique Wittig n'établit aucun lien entre **L'Opoponax** et un ensemble d'oeuvres ou d'auteurs, comme pour tenter de démontrer que Wittig est une figure unique de par son procédé d'écriture-recherche d'un langage introspectif. A une époque relativement proche de la publication de ce texte de Marguerite Duras, un autre écrivain, Claude Simon proclame pour sa part que le Nouveau Roman n'est pas un "mou-

vement" concerté, mais plutôt le fruit d'une convergence spontanée de la part d'auteurs partageant certaines aspirations²⁹³. Duras attire l'attention du lecteur sur l'originalité de l'écriture de Monique Wittig et affirme que cette oeuvre constitue un virage dans le panorama romanesque: «*C'est la fin d'une certaine littérature et j'en remercie le ciel*»²⁹⁴. Cette postface met en relief une des caractéristiques essentielles du Nouveau Roman, le point névralgique et coïncident autour duquel gravitent les nouveaux romanciers. Dans cette perspective, Jean Ricardou précise que "selon toutes sortes de procédures, le Nouveau Roman met en cause, en effet, avec une virulence croissante, un phénomène d'envergure, insidieusement actif dans la plupart des institutions humaines et peut-être objet d'un tabou idéologique clandestin: le RÉCIT"²⁹⁵.

Philippe Boyer se livre à une étude des caractéristiques fondamentales qui attestent la singularité de l'auteur et de la construction préfacée: «*il reste pourtant un détail essentiel à la compréhension de l'ensemble de l'oeuvre, un de ces détails qui pour passer parfois inaperçus, n'en sont pas moins déterminants de la spécificité d'une oeuvre littéraire*»²⁹⁶. Le lecteur comprend donc que c'est précisément cette originalité qui confère à l'oeuvre de Claude Ollier son authenticité, puisqu'elle se traduit comme une véritable signature intérieure. Pour le préfacier, «*toute oeuvre littéraire est en effet doublement signée: d'un nom d'auteur, signature externe au texte; et de ces quelques traits singuliers, dessinés comme en filigrane, signature interne au texte, qui identifie l'oeuvre plus sûrement encore que le nom qui la signe*»²⁹⁷.

Philippe Boyer déclare l'appartenance de Claude Ollier au phénomène Nouveau Roman et attire l'attention sur l'altération que le concept de Nouveau Roman a subie au fil du temps. Il est opportun à cet égard de rappeler une entrevue accordée par Ollier, dans laquelle il développe précisément cette thématique²⁹⁸. Ollier admet que le Nouveau Roman est mort en tant que "chose vivante", ou plus exactement qu'il a déjà reçu son certificat de décès, lors du Colloque de Cerisy-la-Salle, en 1971²⁹⁹. On remarque donc que le discours préfaciel tente de dévoiler au lecteur l'identité de Claude Ollier, l'originalité de son écriture - ou réécriture - élaborée par un romancier qui sculpte le langage en vue de conférer un peu de cohésion à sa propre vie. L'auteur cherche un équilibre précaire par le mot, en faisant du problème de la création une question morale, quoique toujours intimement liée à des questions d'ordre esthétique et philosophique³⁰⁰:

*«(...) le nom de Claude Ollier, dernier venu de ceux qu'on a rassemblés dans les années 50 sous la commune bannière du Nouveau Roman»*³⁰¹.

Phillipe Boyer insiste sur le rôle prédominant du cycle **Le Jeu d'Enfant**

pour la compréhension de **La Mise en Scène**. Ce recueil peut être abordé dans une vision d'ensemble ou, au contraire, de manière autonome. Pour certains critiques, **Le Jeu d'Enfant** inaugure un nouveau genre qui dépasse les propres frontières du roman et, dans cette perspective, transfigure le style romanesque: "cette métamorphose est la conséquence croisée d'un besoin collectif et de la nécessité d'un écrivain"³⁰². Par l'intermédiaire de ces oeuvres, Claude Ollier vise une rénovation et un élargissement de tous les systèmes intrinsèquement liés à la langue, à la pensée et à la conscience³⁰³. Dans cette construction liminaire, on devine les mots d'Ollier, mots intérieurs et anonymes, expression d'un travail exhaustif et inlassable sur l'écriture: "Achevant de décrire un orage, je me lève, ouvre la fenêtre et suis stupéfait de voir que tout est sec au-dehors"³⁰⁴. L'auteur de **La Mise en Scène** éprouve les craintes et les inquiétudes d'un processus qui déclenche un impératif d'écriture: "ce qui m'a fait écrire, c'est le désir de noter mes rêves. Longtemps, je n'ai fait que me livrer à cette élaboration «secondaire»: tracer des lignes pour recouper des traces nocturnes elles-mêmes recomposant tout autre chose"³⁰⁵. Le préfacier tente de démontrer que chaque livre de **Le Jeu d'Enfant** fonctionne selon le processus d'écriture de Claude Ollier, étant donné que "l'écriture est la forme parfaite du jeu"³⁰⁶. L'espace péritextuel est alors le lieu de rencontre de modes de pensée et de conceptions de la nouvelle réécriture, invitant le lecteur à un jeu de pistes, parfois ironique et confus. Le lecteur s'aperçoit que le cycle de huit oeuvres auquel Boyer se réfère constitue une épopée moderne, construite autour de deux axes principaux de structure et de deux spirales de fiction qui, dans leur ensemble, "renvoient les uns aux autres, forment des miroirs et étendent ainsi leur message hors de leurs propres limites"³⁰⁷. Claude Ollier refuse le postulat de créateur inspiré, s'apercevant que son écriture dérive d'une symbiose de la théorie et de la pratique³⁰⁸. De l'étude du discours préambulaire, on peut retenir que "Claude Ollier, lui, a su saisir et nous livrer l'insaisissable immédiat de façon toute personnelle, car il a su sentir les lentes pulsations du temps des distances et accorder son langage au rythme du présent inaltéré de conscience, un présent pur qui est tout d'espace"³⁰⁹:

«Reste que les différents espaces mis en rapport dans la formule ont un point commun. Qu'il s'agisse de l'écrivain par rapport à la langue, du "personnage" par rapport au récit, ou du lecteur par rapport à la fiction, aucun d'entre eux ne s'avance en terrain vierge. Quelqu'un est toujours déjà passé par là»³¹⁰.

Philippe Boyer met en exergue un des points essentiels de l'écriture de Claude Ollier, tant dans **La Mise en Scène** que dans le cycle **Le Jeu d'Enfant**: la description. Comme le souligne Jean Ricardou, "Claude Ollier

s'est affirmé comme écrivain de la description"³¹¹. En effet, la structure descriptive occupe une place centrale dans l'élaboration d'une oeuvre qui appréhende le concept descriptif en tant que présentation précise d'objets non seulement physiques mais également sonores. La description, par le type de relations d'écriture qu'elle établit entre les divers objets, crée une véritable matière, ainsi qu'une orientation fort singulière: elle invente le monde, son histoire, un genre déterminé de subjectivité, toujours en accord avec une cohérence textuelle accentuée et développée tout au long de l'écriture. Dans cette optique, - rappelons la description de la chambre de Lassalle, vision d'une vision seconde - l'"acte aventureux d'écrire"³¹² aboutit, chez Ollier, à un itinéraire descriptif, aux contours problématiques, dont le dessein apparaît obligatoirement d'une manière incomplète. On constate que la description revêt une perspective créatrice qui triomphe dans l'écriture labyrinthique de Claude Ollier³¹³. Néanmoins, cette problématique - peu approfondie par le discours préfaciel - n'est pas consensuelle car, aux yeux de certains auteurs, la description créatrice élaborée à partir de "directives formelles"³¹⁴ est contestable puisque "du moment que quelqu'un entreprend de les décrire dépend de celui-ci"³¹⁵. Selon une perspective analytique divergente, la description implique une position énonciative plus ou moins ostensible: le champ sémantique et son organisation, ainsi que la focalisation lexicale, contraignent celui qui décrit à établir une certaine complicité avec le lecteur³¹⁶:

«En outre, au regard de la littérature, la chambre n'est pas seulement "classique" en tant qu'elle participe de l'imagerie du roman d'aventures coloniales. Elle est encore une chambre "classique" du Nouveau Roman»³¹⁷.

Roland Barthes n'élabore aucun commentaire spécifique sur l'oeuvre **Les Corps Etrangers**, son discours de postface consiste en revanche en une tentative de déambulation dans l'oeuvre littéraire de Jean Cayrol. Roland Barthes, pour sa part, considère que la genèse de l'oeuvre de Jean Cayrol plonge ses racines dans la transformation de la société et dans tous les grands événements qui ont marqué le XXème siècle. Pour l'auteur de la postface, *«on sait d'où vient explicitement cette oeuvre: des camps de concentration (...) les romans de Cayrol sont ce passage même de l'événement concentrationnaire au quotidien concentrationnaire: en eux nous retrouvons aujourd'hui, vingt ans après les camps, une certaine forme du malaise humain, une certaine qualité de l'atroce, du grotesque ou de l'absurde, dont nous recevons le choc devant certains événements ou pis encore devant certaines images de notre temps»³¹⁸*. Roland Barthes fait l'éloge de la modernité de l'écriture de Cayrol qui pratique toutes les techniques littéraires défendues par le Nouveau Roman. L'originalité de l'oeu-

vre de Jean Cayrol transparaît, selon le préfacier, dans le texte *Pour un romanesque lazaréen*, texte qui traduit les angoisses et les souffrances d'un homme qui a survécu aux camps de concentration. Dans le texte liminaire, Barthes met en relief cette douloureuse expérience pour expliquer l'évolution de la fiction de Cayrol. Chez cet auteur, "le sens est plutôt suspendu que supprimé, l'écriture vise à combler l'absence de sens, non point en se proposant elle-même comme sens terminal, mais en mettant en marche le mouvement"³¹⁹. Cette sensation de déclin et de décadence³²⁰ hante précisément le texte *Pour un romanesque lazaréen*, embryon, selon Barthes, de toute la production littéraire ultérieure de Cayrol. Selon le romancier, "la littérature qui achève de vivre dans les derniers soubresauts d'un capitalisme intellectuel ruiné n'a jamais assez de sources pour tous ces écrivains ignorés ou révélés. Ne peut-elle se renouveler, elle aussi, par cette intime filiation, avec cette effervescence démoniaque?"³²¹.

Roland Barthes analyse, dans la construction liminaire, la voix qui retentit tout au long de l'oeuvre **Les Corps Etrangers**, en précisant que «*la personne du narrateur dans toute cette oeuvre, reste techniquement indécise; on ne trouvera ici la duplicité narrative du roman classique, ni la complexité du je proustien, ni le moi du poète*»³²². L'auteur de la postface suggère au lecteur la présence diffuse d'une voix presque imperceptible, dans un texte qui nécessite une approche "par l'intérieur, et nous le percevons finalement comme une formulation, par la parole, de sa propre conscience perpétuellement fluctuante"³²³. La postface se transforme en un espace de réflexion sur les possibilités de l'homme nouveau en tant qu'"instrument de découverte, lequel voit dans le monde une suite de possibles à articuler"³²⁴. Le XXème siècle a vu des mondes succéder au monde: le rêve cartésien de la mathématique en tant que principe universel semble abandonné; la recherche positive de la loi fondamentale est remise en cause; la volonté de réduire l'organique à l'inorganique s'efface; la prétention romantique de l'art total est fragmentée; on jette un discrédit quasi absolu sur la logique classique et sur des notions considérées comme immuables. La conception du temps, de la matière, de l'espace, de la vitesse, la mécanique ondulatoire de même que la relativité généralisée ont conduit l'homme à envisager, sous un autre angle, les notions de discontinuité, de complémentarité et d'incertitude. Ces atomes d'un temps concentrationnaire, évoqués par Barthes, sont en syntonie avec une destruction féconde du réel, attitude qui semble avoir donné origine à la peinture abstraite, de Kandinsky à Vieira da Silva, à la sculpture moderne, de George Moore à Brancusi, à la musique atonale, de Schoenberg à Webern³²⁵. Au regard de certains critiques, le Nouveau Roman s'insère, un peu tardivement, dans l'atomisation du réel³²⁶, encore que cet argument soit contestable vu que "le romancier, sous le prétexte fallacieux qu'il vit à l'ère atomique, prétend explorer un

centimètre carré de la réalité objective et linguistique"³²⁷. Selon Barthes, l'oeuvre de Jean Cayrol est toutefois intimement liée à l'absurde de la condition humaine "à une époque apocalyptique marquée par une guerre atroce et par la révélation de la fin possible de l'humanité"³²⁸. La nouvelle oeuvre d'art surgit du vide, se transforme en l'expérience de l'impossible et accepte le progrès dans une perspective atomisée. Cette apparente dissolution de la société est du reste énoncée par Barthes d'une façon singulière. On continue à solliciter la confiance de l'homme en la littérature puisque, comme Alain Robbe-Grillet l'affirme: "le nouveau roman demande seulement au public d'avoir confiance encore dans le pouvoir de la littérature, et il demande au romancier de n'avoir plus honte d'en faire"³²⁹. Dès lors, l'amour et la sensibilité, en dépit d'une acception superficielle et ambiguë, sont présents dans l'univers de Jean Cayrol: «*Le monde de Cayrol, au contraire, même si l'amour n'y est que parasitaire (selon l'expression de l'auteur), est un monde vibrant d'adjectifs, rayonnant de métaphores; certes les objets sont promus à un rang romanesque nouveau, mais l'homme continue à les toucher sans cesse d'un langage subjectif, il leur donne tout de suite non seulement un nom, mais encore une raison, un effet; un rapport, une image*»³³⁰. L'écriture de cette postface a pour dessein de déposséder le lecteur de ses illusions, en le sensibilisant à la précarité du monde qui l'entoure. Roland Barthes et Jean Cayrol appartiennent à une génération "qui, sous le fracas des bombes, vit disparaître l'Empire français, la civilisation bourgeoise et la douceur de vivre"³³¹.

Le Nouveau Roman traduit une expérience littéraire considérée par certains critiques comme un "exercice d'aliénation, un bouleversement de nos pensées, de nos perceptions, de nos expressions habituelles"³³². Cette instabilité du matériau liminaire peut être associée au contexte caractéristique dans lequel s'inscrit la production des nouveaux romanciers, étant donné que la société traverse une phase de mutation accélérée. La préface, accompagnant ce mouvement, se transfigure et place "in crisi la tradizione"³³³. Peut-être envisage-t-elle de "fondare un nuovo sistema"³³⁴ qui mette à nu l'insuffisance de la nouvelle réécriture, vu que, selon certains auteurs, la plupart des constructions préambulaires contemporaines expriment une carence effective car "elles ont tendance à souligner l'insuffisance du texte au lieu d'affirmer les leçons qu'on devrait en tirer"³³⁵. Indéterminé, mobile, le matériau préfaciel clame une participation systématique, un abandon total de la part de celui qui devient "co-créateur"³³⁶. Fort d'une nouvelle autonomie, le destinataire du paratexte ne doit cependant pas céder au caractère parfois fragmentaire et contradictoire qui tisse le discours: "on ne cesse pas de construire parce que l'information est insuffisante ou erronée"³³⁷. Au contraire, de telles contrariétés intensifient et accélèrent le processus de construction, dans la mesure où elles corrompent l'innocence, l'ignorance,

l'illusion et la notion même de vérité qui animent encore le lecteur. Si l'auteur de la préface romantique voulait être compris, si l'auteur de la préface classique voulait instruire, le préfacier moderne veut quant à lui faire du lecteur un complice, un compagnon de route, et obtenir de lui la simultanéité, la lecture abolissant le temps du lecteur pour soumettre ce dernier au temps du préfacier. Le lecteur participera alors à la création du texte liminaire, à son insertion, à son montage, à partir d'une argile expressive³³⁸, d'une ébauche de forme³³⁹. Les nouveaux romanciers défendent une théorie de la littérature contemporaine selon laquelle, dans le sillage de Roland Barthes, la lecture est perçue comme une écriture et l'acte de lire comme un acte rival de la création³⁴⁰. La lecture de la préface dans le Nouveau Roman semble avoir abandonné une attitude de consommation culturelle passive pour se convertir en un acte qui réclame "une active attention élaboratrice, déterminée à partir des besoins du moment"³⁴¹. L'écriture liminaire ne préserve pas le lecteur du désir d'écrire, mais l'installe dans une position relativement délicate: "il exerce pour son propre compte lecture et écriture, l'amenant ainsi à se saisir non comme possesseur, non comme propriétaire mais comme effet de texte"³⁴². Le Nouveau Roman libère le lecteur de la "suggestion dirigée"³⁴³, dynamique prépondérante dans les discours préambulaires en vogue au siècle dernier. Les nouveaux romanciers proclament, par le biais du paratexte, le goût pour une esthétique "non directive"³⁴⁴ qui permette au lecteur l'annulation des critères antérieurs et la conquête d'espaces personnels jusqu'alors inconnus mais séducteurs de par la liberté qu'ils insinuent. L'acquisition de ce nouveau pouvoir parvient paradoxalement à rapprocher le lecteur du texte préfaciel. Ils sont victimes d'une crise d'identité: le lecteur ne sait jamais exactement où il en est³⁴⁵ et ce que l'on attend véritablement de sa lecture.

Ecrire une préface, c'est devenir le lecteur premier du texte, mais lire ces phrases équivaut simultanément à en devenir l'auteur créatif: "commune à l'écrivain et au lecteur la muse, en toute occurrence, c'est le centre du texte même, le lieu obscur qui ne songe interminablement qu'à se déchiffrer"³⁴⁶. Ces textes, sombres tourbillons semblent requérir du lecteur une recherche alchimique³⁴⁷, en effet ce dernier, tel un alchimiste, doit s'imprégner d'une pensée capable de pénétrer ces véritables "symboles préfaciels": "le lecteur, d'abord dérouté, s'habitue s'il persiste, et finit par trouver ce langage tout naturel"³⁴⁸. A l'image des textes alchimiques, le langage préfaciel fait appel aux régions endormies de l'esprit du lecteur, rendant ainsi plus difficile l'appréhension du matériau liminaire. Ceci implique du temps, une prédisposition, de la patience et un vaste travail de recherche personnelle pour découvrir les clefs permettant l'accès au langage alchimique: "l'alchimiste considère cette difficulté d'accès comme essentielle, car il s'agit de transformer la mentalité du lecteur afin de le rendre capable de percevoir le sens

des actes décrits³⁴⁹. Les notions de "déchiffrement" et d'"éclairage" s'avèreront alors essentielles pour l'esprit du lecteur qui tente de traverser ce véritable labyrinthe préliminaire, "brisé, fêlé, foudroyé, inachevé, contingent, informe, bref et tout l'im-parfait"³⁵⁰. Le lecteur d'aujourd'hui possède-t-il toutefois les qualités et la volonté nécessaires à cette épreuve? Pour certains critiques, le Nouveau Roman vise, à travers son discours liminaire, un lecteur "éthique"³⁵¹ au détriment d'un destinataire "esthétique"³⁵²: "le lecteur est un phénix; mort comme lecteur esthétique, il renaîtra comme lecteur éthique"³⁵³. La nouvelle production romanesque ne connaîtra la parfaite compréhension des lecteurs que lorsqu'ils auront progressivement cessé de chercher à concilier les formes traditionnelles du roman et celles du Nouveau Roman³⁵⁴.

La préface dans le Nouveau Roman "s'emploie à définir un comportement de lecteur, l'image d'un bon lecteur"³⁵⁵. Cette représentation d'un destinataire idéal prétend en quelque sorte modifier le lecteur potentiel³⁵⁶ de l'oeuvre préfacée. L'auteur fonctionne ainsi comme un Pygmalion qui tente de sculpter les conditions d'une réaction, vivante et accueillante, dont l'ambition est de restituer la vie à un être confiné jusqu'alors à l'état primitif de pierre brute. Les textes, objets de communication, ne se conçoivent donc pas sans un destinataire implicite³⁵⁷, suggérant explicitement ou indirectement, un lecteur virtuel³⁵⁸ qui correspondrait aux attentes du préfacier. Ce lecteur, qui au fond n'a pas d'existence réelle, incorpore l'ensemble des orientations internes du texte préliminaire: "le lecteur implicite, c'est l'ensemble des stratégies textuelles par lesquelles une oeuvre conditionne sa lecture"³⁵⁹. Cependant, celui qui lit une préface peut ne pas accepter le rôle qu'a priori le texte tente de lui assigner. Dans l'hypothèse défavorable d'un rejet de la part du lecteur réel, celui-ci n'en reste pas moins influencé par ce qui est exigé du lecteur implicite du matériau préfaciel. On constate en effet une corrélation entre la situation du lecteur implicite (présupposé par le paratexte) et les réactions du lecteur réel. Comme le souligne Umberto Eco, un lecteur modèle s'intègre dans un ensemble de constructions textuelles sur lesquelles le destinataire devra agir pour atteindre une unité: "un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire"³⁶⁰. Le paratexte, dans le Nouveau Roman, prétend convertir, d'une certaine façon, le lecteur en personnage principal, en opérant une métamorphose telle que le lecteur, confondu dans ce labyrinthe, recueille les éclats des personnages et la poussière du non-temps, participant à l'aventure de l'écriture. Les nouveaux romanciers prônent une "lecture moderne"³⁶¹ qui mette en relief "tout ce qui suscite le vif d'une contradiction, tout ce qui contrecarre"³⁶². Selon Roland Barthes, ceci résulte du fait que le Nouveau Roman exige "une ingestion exhaustive du matériau"³⁶³. La préface ne consent donc aucune liberté au lecteur³⁶⁴, mais cherche au

contraire à "s'emparer de l'esprit du lecteur, l'arracher à lui-même pendant le temps de sa lecture"³⁶⁵: Alain Robbe-Grillet réclame par exemple dans son texte liminaire un effort au lecteur afin que celui-ci pénètre "dans un état de réception profonde où l'être se sensibilise à l'extrême"³⁶⁶, dans le dessein de le faire accéder à un état de "sympathie pénétrante"³⁶⁷. On pressent donc que le texte liminaire contraint le lecteur à sortir de l'apathie, à participer par son intelligence, son application et par une recherche personnelle à sa propre instruction, processus qui s'amorce "dès le premier contact avec le texte d'escorte qui l'en avertit"³⁶⁸. L'oeuvre préfacée exige cette activité de compréhension pour se constituer en texte, "pour prendre un sens"³⁶⁹:

«(...) la communication doit alors passer par l'intelligence du lecteur, alors que l'oeuvre s'adresse d'abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer»³⁷⁰.

Le lecteur est presque tenu de se transmuter en un être intuitif, unificateur et déchiffreur du binôme "scriptible / lisible"³⁷¹, à travers une lecture active. Le destinataire du discours préambulaire fait figure de voyeur et les préfaciers les plus astucieux mettent en place, dès le début de l'instance préambulaire, un jeu de dissimulation / révélation, ou encore une occultation totale des passages indiscrets du texte, grâce auxquels le lecteur avide pourrait jouir d'une lecture totale³⁷². Seule la lecture aime le texte, maintient avec lui une relation de désir. La préface dans le Nouveau Roman constitue un discours qui ne procure pas un "plaisir" mais une "jouissance"³⁷³, étant donné qu'elle offre des plaisirs épars, une langue fragmentée et la culture en filigrane³⁷⁴. Selon d'autres critiques, l'écriture des nouveaux romanciers procure un certain type de plaisir, un plaisir timide, presque occulte, issu de la "participation à un jeu libérateur"³⁷⁵. Ce jeu préfaciel, ce désir d'une idylle avec le lecteur, engendre une lecture qui affecte car elle échappe sans cesse à la totalisation du sens: dans le Nouveau Roman, "on n'y arrive jamais, on en est encore à la lecture, et pour toujours"³⁷⁶. Le lecteur visé par le paratexte du Nouveau Roman est un espace circulaire personnifié: "le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie"³⁷⁷. Cependant, dans une perspective opposée, la perception des structures paratextuelles dépend de la "discursivité de son lecteur"³⁷⁸, c'est-à-dire de l'espace transtextuel qui entoure le texte. Les nouveaux lecteurs³⁷⁹ doivent posséder une culture littéraire traditionnelle, mais sont simultanément amenés à réfléchir sur cette même culture. En effet, dans le paratexte, "le discours sur le Nouveau Roman exerce une réflexion critique sur le Nouveau Roman, sur lui-même en temps que discours critique et sur les discours dits traditionnels"³⁸⁰:

«Le lecteur, lui, ne va pas manquer, dans l'espace des fictions complexes, de se heurter aux traces laissées par les habitudes de lectures apprises, comme autant de fausses pistes entravant l'avancée de son propre itinéraire»³⁸¹.

Les nouveaux romanciers ont une prédilection spéciale pour tous les lecteurs qui démontrent certaines qualités spécifiques: "hardiesse, férocité, logique, tension d'esprit et défiance"³⁸². En fonction de la manière dont se présente le matériau préambulaire, les auteurs prétendent exciter la curiosité et le goût du lecteur pour le risque: "c'est un défi qui est lancé, et, en dernière analyse, plus nette sera l'interdiction, plus grand sera le désir de passer outre"³⁸³. On désire pénétrer dans l'oeuvre préfacée ou parvenir à une meilleure compréhension, grâce à une lecture littéraire³⁸⁴, jeu intellectuel qui suppose un apprentissage et un dévouement effectifs³⁸⁵. Les préfaces analysées s'affirment non pas en imposant un sens univoque à des hommes différents, mais en suggérant des sens différents à un homme unique³⁸⁶. L'acte de lecture des textes liminaires évolue en une tension continue entre les sphères de la progression et de la compréhension: "une progression plus lente, par exemple, vient caractériser non pas une plus grande difficulté à comprendre un texte donné, mais, au contraire, le désir de le comprendre plus"³⁸⁷. Le contact avec les nouveaux romanciers se tisse peu à peu, non pas à travers une transparence illusoire mais davantage par l'effort d'une attention intellectuelle et d'une re-création, puisque "lire, ce n'est pas recevoir et voir un monde, mais prendre en charge un effort, partager un travail"³⁸⁸. Le lecteur des préfaces étudiées s'insinue comme un "liseur"³⁸⁹ de textes, un homme dont l'amour de la lecture ne peut être mis en doute. Pour ce genre spécial de lecteur, le contact avec le paratexte dans le Nouveau Roman surgit comme un événement déterminant et révélateur de mystères occultes. La lecture la plus féconde est celle qui, au début, pose des problèmes de compréhension; la lecture d'un véritable "liseur" ne peut en aucun cas être associée à la notion de divertissement ou de superficialité. Au contraire, "la lecture du liseur se place parmi les événements de sa vie, continue à créer sa véritable personne, fait de cet homme ce que jusqu'à il n'était pas"³⁹⁰. Ainsi, le lien entre le préfacier et le lecteur ne sera jamais brisé, mais s'instituera par le biais d'une complicité affective et intellectuelle:

«Laisse faire, n'interviens dans la maquette que pour te rappeler à son avenir. Tu ne peux effrayer les hiéroglyphes, ni les rendre sensibles à ton malheur. Subis pour t'évader. Et surtout exalte ce flocon de neige qui glace ta main et l'empêche d'écrire: c'est à ce prix que tu seras complice, donc compétent...»³⁹¹

Le texte liminaire ne constitue pas un point de départ vers l'interprétation de l'oeuvre, mais une preuve de ce que tout commencement est, de fait, le recommencement d'un parcours labyrinthique, tracé entre la culture littéraire du destinataire et sa prédisposition à se laisser absorber et intégrer affectivement par un espace, "lieu de passage, de transgression, confins de l'illisible et du lisible, de la reconnaissance et de la connaissance"³⁹². La lecture du domaine préfaciel implique la recréation continuelle des sens possibles inscrits dans un espace qui emporte le lecteur dans le maelström sémantique régnant dans les textes. Le lecteur trouve, par le biais de la préface, les moyens de se transformer en lecteur de la nouvelle fiction romanesque, puisque ce nouveau destinataire expérimente, dès l'espace préambulaire, une distance angoissante vis-à-vis des ébauches de personnage, ou par rapport à un temps et un espace atomisés, suggérés par une intrigue fragmentée qui en appelle constamment à une nouvelle attitude de lecture. La préface se métamorphose ainsi en une exploration, tant de la part du lecteur que du préfacier, des parcours potentiels permettant l'appréhension d'une oeuvre plurielle. La lecture des textes introductifs se présente comme un corollaire du processus de "réécriture" de ces textes, attendu que le destinataire participe à l'expérience réalisée par le préfacier, et se retrouve en proie à la tension résultant du processus de compréhension de l'oeuvre, de la progression intellectuelle et de la re-création.

Les préfaces s'incluent de droit dans la littérature. Dans ce grand jeu de miroirs où se réfléchissent les écrivains de tant de siècles, les espaces liminaires constituent le témoignage de la co-existence de la tradition et de la subversion littéraires.

Maria Isabel Rego
(Mestrado da Universidade do Porto)

NOTES

1. Cf. Leo H. Hoek, *Une merveille qu'intime sa structure: analyse sémiotique du discours paratextuel*, in "Degrés", n° 58, été 1989, p. 6.
2. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes - La Littérature au Second Degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 7.
3. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.
4. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 7.
5. Cf. Leo H. Hoek, art. cit., p. 7.
6. Cf. Leo H. Hoek, art. cit., p. 8. Pour ce critique, les autres classes de transtextualité peuvent être désignées par intertextualité, métatextualité, hypertextualité, et finalement architextualité.
7. Cf. R.-M. Albérés, *Le Roman d'Aujourd'hui*, Paris, Editions Albin Michel, 1970, p. 222, de même que de nombreux autres critiques qui défendent cette position, définit le Nouveau Roman comme "un ensemble de romanciers" qui s'engage à "mettre en question le roman".
8. Cf. Walter Jens, *Literatura e politica*, in "Coloquio Letras", n° 33, Setembro de 1976, p. 11. Dans cet article, l'auteur propose une analyse des relations existant entre le pouvoir et la littérature, dans laquelle il met en exergue certains aspects autorisant une meilleure compréhension du phénomène Nouveau Roman.
9. Cf. R.-M. Albérés, *op. cit.*, p. 2.
10. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13, de même que Leo H. Hoek, art. cit., p. 9.
11. Pour certains auteurs, comme par exemple, Leo H. Hoek, art. cit., le concept de paratexte exclut l'avant-texte, l'épitéxte, ainsi que le paratexte privé. Ces éléments se situeraient au niveau de l'intertexte. Ce critique exclut de l'oeuvre tous les "textes qui ne se trouvent pas incorporés à l'édition en question. (...) Avant-texte, épitéxte et paratexte privé ne figurant pas dans le produit commercialisé, ces pratiques et discours ne caractérisent donc pas le volume en tant qu'objet sémiotique". Cependant, Leo H. Hoek admet que les éléments précités ont considérablement influencé la lecture et l'interprétation de l'oeuvre littéraire. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13, adopte une attitude opposée, considérant tant l'avant-texte que l'épitéxte et le paratexte privé du domaine du paratexte.
12. Si Genette, *op. cit.*, p.13, appréhende le paratexte d'une façon plus large, plus globale. Leo H. Hoek, art.cit., affirme pour sa part que "étant basée sur la définition du volume en tant que produit, ma conception de paratexte, est bien sûr, plus étroite mais aussi plus précise et contrôlable parce que mieux circonscrite par les canaux institutionnels de diffusion". Ainsi, il n'étend pas les limites du paratexte à ce qu'il dénomme les "discours périphériques". Un autre critique, Jan Baetans, *Paratexte = pérítex te + építex te?*, in "Conséquences", n° 11, 1988, s'interroge sur cette problématique et parvient à la conclusion que le domaine du paratextuel est une zone très fluide. Néanmoins, son raisonnement critique est en tout point semblable à la position adoptée par Genette, affirmant que "le paratexte reste donc un objet localisable" (art. cit., p. 94).
13. A ce propos, Michel Jarrety, dans une recension critique effectuée sur l'oeuvre de Genette, *Gérard Genette: Seuils*, in "La Nouvelle Revue Française", n° 413, 1er juin 1987, p. 97, développe clairement le domaine du pérítex tuel.

14. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, "Le nouveau roman comme critique du roman", in *Nouveau Roman, Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, U.G.E., coll. 10/18, 1974, p. 93.

15. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 217.

16. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.

17. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.

18. Cette position est adoptée par Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 45. Pour ce critique, le paratexte est une "frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture".

19. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 9.

20. Cf. Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les Nouveaux Romanciers*, Paris, Editions Bordas, 1976, p. 11.

21. Cf. Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *op. cit.*, p. 11.

22. Cf. Randa Sabry, *Quand le texte parle de son paratexte*, in "Poétique", n° 69, février 1987, p. 83.

23. Cf. Georges Cesbron, art. cit., p. 316. La même expression est utilisée par Gérard Genette dans une entrevue concédée à Jean-Pierre Salgas à l'époque de la publication de *Seuils*, intitulée *Gérard Genette: La littérature est désormais mondiale*, in "La Quinzaine Littéraire", Paris, 483, 1er avril 1987, pp. 13-14.

24. On prétend dénommer le monde réel comme "hors-texte" relativement à un monde romanesque appelé "avant-texte". Pour approfondir cette distinction, consulter Jaap Lintvelt, "L'Ouverture du roman: procédures d'analyse" in *Recherches sur le Roman II, 1950-1970* (Textes réunis par Charles Grivel et Frans Rutten), Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises, n° 11, vol. IV, 1984, pp.84-85, et du même auteur l'article "L'ouverture et l'ensemble dans *Moïra* de Julien Green", *op. cit.*, pp. 49-61.

25. Cf. Jacques Derrida, "Hors livre - préfaces", in *La Dissémination*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 50.

26. Cf. Gérard Genette, art. cit., p. 8.

27. Cf. Gérard Genette, *Présentation*, in "Poétique", n° 69, février 1987, p. 3.

28. Cf. J.-R. Huguenin, *Le Roman jugé par Nathalie Sarraute, M. de Saint Pierre, Claude Simon, Jean Hougron et J.-R. Huguenin*, in "Les Nouvelles Littéraires", 22 juin 1961, p. 8.

29. Cf. Ch. Grivel, J. A. G. Tans, "Méthode d'une recherche sur le roman", in *Recherches sur le Roman*, CRIN, 1-2, 1979, p. 5.

30. Cf. Jean Verrier, *Les Débuts de Romans*, Paris, Editions Bertrand, 1992, p. 5.

31. Cf. Leo H. Hoek, art. cit., p. 7. Pour ce critique, le texte commence par la conception du paratexte (le plan, le projet du texte), et s'achève dans son exécution. Les éléments paratextuels se regroupent simultanément en un "devant/avant-texte" qui enveloppe et accompagne le texte, facilitant parfois l'accès au sens proposé.

32. Cf. Claude Bonnefoy, *Marginaux et novateurs. Bilan de l'année littéraire*, in "Les Nouvelles Littéraires", n° 2362, 1er janvier 1973, p.3. Le critique affirme que "la recherche littéraire aujourd'hui, qu'elle dérive ou non du nouveau roman, passe généralement par une interrogation sur l'écriture, sur la production et le fonctionnement des textes (...)".

33. Cf. François Rigolot, "La préface à la Renaissance: un discours sexué?", in *Les Préfaces*, Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 42, mai 1990, pp. 121-122.

34. Cf. François Rigolot, *Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires*, in "L'Esprit Créateur", Fall 87, n° 3, vol. XXVII, p. 17.

35. Nous adoptons comme point de départ la définition de préface présentée par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 150. Une préface est "toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un produit à propos du texte qui suit ou qui précède".

36. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 60.

37. Cf. A. Porcheras Mayo, *op. cit.*, p. 127.

38. Cf. A. Porcheras Mayo, *op. cit.*, p. 129. Le critique compare encore la préface au nez humain, puisqu'il "es el órgano mas destacado en el volumen del rostro humano y lo que se adelanta de él, como una prolongación".

39. Cf. François Rigolot, *art. cit.*, p. 7.

40. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 13.

41. Cf. Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, Paris, Editions de Minuit, coll. 10/18, 1963, p. 5.

42. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 15.

43. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 38.

44. Cette position est défendue par Henri Mitterand, dans le chapitre "La préface et ses lois: avant-propos romantiques", in *Le Discours du Roman*, Paris, PUF, 1980, p. 23. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 161-162, écrit: "c'est un lieu commun d'observer que les préfaces, (...), sont généralement écrites après les textes qu'elles concernent (...)". Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 22, ajoute que, "comme toute préface, celle-ci, en droit, n'aura pu s'écrire qu'après coup. C'est *en vérité* une postface". Adoptant une position critique très proche, Steven G. Kellman, *Les hors d'oeuvres du carnaval romanesque: the preface as Vorspeise*, in "L'Esprit Créateur", Fall 1987, n° 3, p. 72, attire l'attention sur le fait que "prefaces are usually composed after what they precede (...)".

45. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 37.

46. Cf. Nicole Mozet, "La préface de l'édition originale - une poétique de la transgression", in *Balzac et la Peau de Chagrin*, Paris, Société d'Enseignement Supérieur, 1979, p. 11.

47. Cf. Roland Barthes, "De la science à la littérature", in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 13.

48. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du Roman*, Paris, Editions Gallimard, 1970, p. 10.

49. Cf. Gerda Zeltner, *La Grande Aventure du Roman Français au XXème Siècle*, Paris, Editions Gonthier, 1967, p. 82.

50. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 100.

51. Cf. Bernard Pingaud, *Des romans innocents?*, in "Esprit", 7-8, juillet-août 1958, p. 102.

52. Cf. Roland Barthes, "Digressions", in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 91.

53. Cf. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 28.

54. Cf. Claude Simon, *op. cit.*, p. 29.

55. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions de Minuit, p. 180. Genette affirme que "le destinataire de la préface est le lecteur du texte. Lecteur, et non simple membre du public, comme (...) celui du titre ou du prière d'insérer (...) parce que le lecteur de préface est déjà nécessairement détenteur du livre". Jean-Marie Schaeffer, *Note sur la Préface Philosophique*, in "Poétique", n° 69, février 1987, p. 43, adopte une position différente en avançant que l'art du préfacier consiste à créer des conditions pour que le destinataire de la préface transite "du statut de membre du public à celui de lecteur".

56. Pour Michael Issacharoff, *Préfacings Plays*, in "L'Esprit Créateur", n° 3, 1987, p. 80, le destinataire de la préface est l'agent qui distingue cet élément paratextuel des autres types de péritexte. Selon lui, "perhaps the only useful criterion is provided by the identity and status of the preface's addressee. Whereas theoretical writings, interviews, (...) are addressed to the general public interested in the play and his work, the preface is a text published with the playscript, addressed specifically to the reader (...)".

57. Cf. Leo H. Hoek, *Une merveille qu'intime sa structure: analyse sémiotique du discours paratextuel*, in "Degrés", n° 58, été 1959, p. 8.

58. Cf. Jacques Derrida, *Hors-livres: préfaces*, in "La Dissémination", Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 68.

59. Cf. Bertrand Gervais, *Lecture: tensions et régies*, in "Poétique", n° 89, février 1992, p. 105.

60. Cf. Bertrand Gervais, art. cit., pp. 105-106.

61. Cf. Jean-Claude Vareille, *Fragments d'un Imaginaire Contemporain*, Paris, Editions José Corti, 1989, p. 118.

62. Il s'agit d'une affirmation de Jean Ricardou, dans un débat survenu après la présentation de la communication de Vercors, "Le roman, pour quoi faire?", publiée dans *Positions et Oppositions sur le Roman Contemporain*, Actes du Colloque de Strasbourg, n° 8, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 25.

63. La critique Romul Munteanu, *A roman nouveau, lecteur nouveau*, in "Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires", fasc.4, 1977, p. 43, écrit: "à la différence des prosateurs du siècle passé, les romanciers modernes qui se sont affirmés (...) ont renoncé en grande mesure à ce genre de dialogue avec les lecteurs". Il compare la situation actuelle à celle des trois derniers siècles en ce qui concerne la relation entre l'utilité de la préface et le dialogue maintenu avec le lecteur: "depuis près de trois siècles, le lecteur représente pour le romancier un terme de référence, une présence continue vers laquelle il dirige son attention des manières les plus variées. Si, durant toute l'époque des Lumières, on n'adressait au lecteur que de courtes préfaces, ainsi que certains commentateurs (...), au siècle suivant, le public amateur de romans a été engagé par les écrivains dans la grande bataille dont le but était d'imposer des genres nouveaux de l'écriture en prose". Romul Munteanu ajoute qu'au XIX^{ème} siècle, "les préfaces succinctes d'autrefois ont été transformées en de véritables programmes littéraires, visant à modifier le goût du public, à susciter son intérêt pour de nouvelles formules romanesques et à dénoncer celles considérées comme périmées".

64. Cf. Romul Munteanu, art. cit., p. 45. L'auteur souligne que "Si dans certains cas, l'oeuvre romanesque a été laissé tracer par elle-même sa destinée dans le

public, dans d'autres, les écrivains ont préféré recourir aux instruments de la critique littéraire en vue d'expliquer ou de justifier leurs intentions".

65. Cf. Nous adoptons comme point de départ la définition de préface présentée par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 150. Une préface est "toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un produit à propos du texte qui suit ou qui précède".

66. Cf. Pierre de Boisdeffre, *Où est l'avant-garde*, in "Les Nouvelles Littéraires", 30 décembre 1965, p. 3.

67. Il convient de rappeler la différence de situation de communication entre l'auteur d'un *texte fictionnel* et celui d'une *construction liminaire*.

68. Cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 45.

69. Cf. Albert Léonard, *La Crise du Concept de Littérature en France*, Paris, Librairie José Corti, 1974, p.142.

70. Cf. Claude Duchet, *L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815-1832)*, in "Revue de l'Histoire Littéraire de la France", n°23, mars-juin 1975, p. 249.

71. Cf. Claude Duchet, art. cit., p. 249.

72. Cf. Catherine Jones West, *La Mise en Jeu de l'Autorité dans la Préface de Roman*, U.M.I., Dissertation Services, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1989, p. 119.

73. Rappelons que ce texte est né bien avant d'avoir été assimilé en tant qu'espace liminaire, puisqu'il apparaît en 1972, à l'occasion du Colloque International de Cerisy La Salle. Dans le volume II (*Pratiques*), est publiée la communication de Pinget, "Pseudo principes d'esthétique", pp. 311-324.

74. Le texte liminaire "auctorial" ne comporte donc aucun caractère pervers dans l'acception défendue par Hegel (cf. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Editions du Seuil, 1972). Nous n'adhérons pas à la conception de François Rigolot lorsqu'il défend, dans l'article *Discours liminaire et identité littéraire*, in "Versants", n°15, 1980, le caractère réducteur de la préface: "on connaît le paradoxe; la préface est un mensonge sur l'oeuvre qu'elle est censée préfacer". Le même auteur, dans le texte "La préface à la Renaissance: un discours sexué?", in *Les Préfaces*, Cahiers de L'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 42, mai 1990, pp. 121-123, soutient une thèse analogue, quoique dans le contexte de la Renaissance.

75. Cf. Bernard Pingaud, *La parabole du récit français de 1945 à aujourd'hui*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 53.

76. Cf. G. Lavis, Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, in "Le Français Moderne", n° 2, 1974, p. 178.

77. Cf. Fernand Meyer, "Robert Pinget: Le livre disséminé comme fiction narration et objet", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol.1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 299.

78. Cf. Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné, *Littérature Française du XX^{ème} siècle*, Paris, PUF, 1992, p.416.

79. Cf. Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné, *op. cit.*, p. 417.

80. Cf. Robert Pinget, *Le Libera*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 226.

81. Cf. André Patient Bokiba, *Le discours préfaciel-instance de légitimation littéraire*, in "Etudes Littéraires", n° 2, vol. XXIV, automne 1991, p. 81. Se référant

à Sylvain Bomba, le critique affirme: "Pour sauvegarder la liberté de jugement du lecteur, Sylvain Bomba préfère écrire plutôt une postface qu'une préface".

82. Cf. Wolfgang Leiner, "Préface à la journée des préfaces", in *Les Préfaces*, Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, n° 42, mai 1990, p. 114.

83. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 19.

84. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 19. Le lecteur a cependant toujours la possibilité de lire la postface avant de prendre contact avec le texte fictionnel. Cette idée est véhiculée par Jean Verrier, *Les Débuts de Roman*, Paris, Editions Bertrand-Lacoste, 1992, p.24, lorsqu'il affirme: "On n'oubliera non plus les postfaces qui, en dépit de leur nom, peuvent être lues par le lecteur avant qu'il lise le roman, de même qu'il lui arrive, plus souvent peut-être, de lire la préface après avoir lu le roman". Face à cette problématique, Jacques Derrida, "Hors livres, préfaces", in *La Dissémination*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 39, considère la postface comme "la vérité de la préface (toujours énoncée après coup) et du discours (produit depuis le savoir absolu)". A. Porqueras Mayo, *El Prólogo como Género Literario*, Madrid, Anejos de Revista de Literatura n° 16, 1957, p. 72, utilise pour nommer la postface le terme "epílogo", soulignant le fait que ce concept procède de la *Rhétorique* d'Aristote et désigne la dernière partie du discours oratoire. De nos jours, "el epílogo va detrás del libro para decir algo de él o, sobretodo; para «añadir»; puede tener características parecidas al prólogo, pero oponiendo como peculiaridad distintiva específica «la no introductoriedad»".

85. Cf. Gerda Zeltner, *Robert Pinget et le roman policier*, in "Marche Romane", n°12, Rome XXI, 1971, p.97.

86. Cf. Gerda Zeltner, art. cit., p.99.

87. Cf. R.M. Albérès, *Le Roman d'Aujourd'hui*, Paris, Editions Albin Michel, 1970, p. 251.

88. Cf. M.Praeger, *Les Romans de Pinget*, une Ecriture des Possibles, Lexington, French Forum, 1986, p. 83.

89. Cf. R.M. Albérès, *op. cit.*, p. 251.

90. Cf. Cité par Claude Mauriac, *L'Alittérature Contemporaine*, Paris, Editions Albin Michel, 1969, p. 268.

91. Cf. Robert Pinget, *Le Libera*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 228.

92. Cf. Fernand Meyer, *op. cit.*, p.303.

93. Cf. Fernand Meyer, *op. cit.*, p.307.

94. Cf. Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, pp.189-190.

95. Cf. François Rigolot, *Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires*, in "L'Esprit Créateur", n° 3, vol. XXVII, 1987, p. 8. La lucidité de Pinget à l'égard de son processus d'écriture rappelle une oeuvre de Laura Granatella, *Manzoni e il suo lettore*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciacia Editore, 1985, p. 9. Dans cette étude, l'auteur fait l'éloge de la capacité d'analyse des préfaces rédigées par Manzoni: "le prefazioni manzoniane contengono già tutto l'essenziale delle tesi che poi il Manzoni dimostra in termini talora anche troppo sottilmente analitici, indubbiamente poco accessibili ai lettori d'oggi".

96. Selon Pierre de Boisdeffre, *L'âge du hoquet*, in "Les Nouvelles Littéraires", 7 mars 1968, p. 4, cette attitude correspond, "chez beaucoup de nos contemporains,

à une fuite devant le monde, ses responsabilités et ses obligations, fuite qu'il serait intéressant de psychanalyser".

97. Cf. Robert Pinget, *Le Libéra*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 225.

98. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 229.

99. Cf. Ora Avni, "*Dico Vobis*": *préface, pacte, pari*, in "The Romanic Review", New York, n°11, 1984, p. 120.

100. Cf. Robert Pinget, "Pseudo-principes d'esthétiques", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 2, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 311.

101. Cf. Robert Pinget, *Le Libéra*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 226.

102. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 228.

103. Cf. François Rigolot, art. cit., p. 10.

104. Cf. François Rigolot, art. cit., p. 13.

105. Cf. Claudette Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et Discours Critique*, Grenoble, Editions Ellug, 1990, p.264.

106. Cf. Catherine Jones West, *op. cit.*, p.4.

107. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, "Conclusion et perspectives", in *Nouveau Roman, Hier, Aujourd'hui*, vol.1, Paris, U.G.E., coll.10/18, 1972, p. 406.

108. Cf. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 15. Les critiques sont unanimes pour affirmer que dans le Nouveau Roman "nous nous découvrons nous-mêmes dans la page écrite, et jamais avant de l'avoir écrite; aucun «a priori» ne tient" (cf. Guido Piovene, *La carte d'une nouvelle réalité*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 32). Dans la même optique, Claudette Delhez Sarlet, "Contradictions, ambiguïtés, angoisse de l'écriture", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, *op. cit.*, p. 112, précise: "Il est aujourd'hui banal de dire que l'écrivain ne possède pas le sens". En effet, lors du Colloque de Cerisy-La-Salle, Claude Simon affirme que le roman moderne est le texte du "non-savoir", de l'homme qui n'a pas la clé de son écriture; Nathalie Sarraute est à la recherche du "non-nommé". Dans cette même perspective, Roland Barthes, "Littérature et discontinu", in *Essais Critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 186, compare l'activité du romancier moderne à une "bricole littéraire", prétendant que le sens naît de ce "bricolage". Luc Estang, *Lettre à un jeune romancier*, in "Esprit", n°s 7-8, juillet-août 1958, p. 119, remet en cause la pseudo-mort de l'auteur, étant donné que sans l'organisation du créateur le monde "retournera au tohu-bohu des origines, informe, irréel". Cette attitude déclenche "le désespoir - ou l'inespoir, ce vertige et cette tentation du Néant à laquelle semble céder l'intelligentzia européenne" (cf. Pierre de Boisdeffre, *Un nouveau roman français*, in "Etudes", avril 1959, p.79). En vérité, les nouveaux romanciers réfutent tout type d'"inspiration divine" car c'est le travail ardu sur le texte qui les intéresse: "l'inspiration n'existe pas; cela ne vient qu'à force de travail" (cf. *Le Roman jugé par Nathalie Sarraute, M. de Saint-Pierre, Claude Simon, Jean Hougron et J.-R. Huguenin*, in "Les Nouvelles Littéraires", 22 Juin 1961). Dans un article de Robert Kanters, *Pensez-vous avoir un don d'écrivain?*, in "Tel-Quel", n°1, printemps 1960, pp. 39-43, les réponses des auteurs du Nouveau Roman coïncident. Claude Simon affirme: "Je n'aime pas beaucoup le mot «don» qui fait un peu charlatan..." (art.cit., p. 40). Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute répondent, eux aussi, négativement (art. cit., p. 42).

109. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 316.

110. Cf. Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné, *op. cit.*, p. 417.

111. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 317.

112. Cf. Robert Pinget, *op. cit.*, p. 317.

113. Cf. Pierre de Boisdeffre, *Le Roman Français depuis 1900*, Paris, PUF, 1979, p. 87.

114. Cf. Samuel Beckett, *L'Innommable*, cité par Sylvie Patron, art. cit., p. 43.

115. Cf. Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris, Editions José Corti, 1988, p. 11.

116. Cf. Robert Pinget, *Le Libera*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 227. L'opinion critique d' Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 11, est intéressante puisqu'elle rejoint la pensée de Robert Pinget: "Conséquences des deux cataclysmes mondiaux, des révolutions industrielles et économiques, de la mort des «civilisations»? Peu importe. L'essentiel est que nombre de créateurs ne peuvent plus se satisfaire de ce qu'ils ont hérité de leurs aînés. Il ne s'agira pas pour autant de se contenter d'une «réforme» de l'écriture comme l'histoire en connût tant. Ils réclament un bouleversement total, quasiment de nouvelles façons de penser cette écriture". Cette tendance de la critique, à tenter d'expliquer l'apparition des nouveaux romanciers par des données d'ordre sociologique, est largement exploitée dans de nombreux articles ou ouvrages sur le Nouveau Roman. Ainsi, Françoise Van Rossum-Guyon, "Conclusion et perspectives", *op. cit.*, p. 408, affirme: "En tant qu'ils se fondent sur des infractions aux codes en vigueur, les nouveaux romans révèlent ces codes et avec eux ce à quoi ils renvoient. C'est ainsi, par exemple que la suppression du héros ordonnant l'univers, la destruction du personnage et, à plus forte raison encore, la dissolution des centres de perspective dans le roman, coïncident avec le recul de l'existentialisme et de la phénoménologie et de l'avènement du structuralisme: l'homme dans la structure apparaît, ici et là, comme une inconnue dans une équation" (*op. cit.*, pp. 408-409).

117. Cf. Albert Léonard, *op. cit.*, p.12, considère pour sa part que ce "roman chosiste" caractéristique du Nouveau Roman est intimement lié à une "civilisation technocratique de plus en plus négatrice de la personne, de plus en plus aussi fondée sur le primat de l'image optique et des messages visuels" (*op. cit.*, p.148).

118. Cf. Alain Bosquet, *Roman d'avant-garde et antiroman*, in "Preuves", n°75, septembre 1957, p. 79. Ce critique avance que "le malaise est donc dans l'esprit de l'écrivain ou, si l'on préfère, dans tout lecteur qui demande à l'oeuvre d'art une vision du monde acceptable et neuve, une part de terreur".

119. Cf. Paul Valéry, cité par Robert Favre, *La Littérature Française, Histoire et Perspectives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 200. Pour une analyse plus approfondie de tous les éléments sociaux qui semblent avoir influencé la trajectoire des nouveaux romanciers, nous avons consulté l'ouvrage d'Yves Reuter, *Introduction à l'Analyse du Roman*, Paris, Editions Bordas, 1991, tout particulièrement le chapitre "Roman et Société", dans ses quatre principaux aspects: 1 - "Roman et changements de société"; 2 - "Roman et conflits"; 3 - "Roman et transformations sociales"; 4 - "Roman et savoirs". Yves Reuter pose une question pertinente quant à l'exploration de cette thématique dans le Nouveau Roman: "Le romancier peut-il et doit-il s'engager, affirmant son pouvoir sur la société mais risquant de se soumettre à des impératifs externes, ou doit-il mener une lutte interne à l'espace artistique, opérer des révolutions essentiellement formelles?" (*op.cit.*, p. 17). Selon

Jean Claude Vareille, *Robert Pinget, pléthore et ascèse*, op. cit., p. 9, Pinget cherche inlassablement un ton, une voix susceptibles de refléter une certaine vision du monde: "en d'autres termes, il se pourrait bien qu'au travers de la voix de Pinget, dont il n'est pas question de mettre en doute l'originalité, se déchiffrent toute une série de topoï (de thèmes, de leitmotifs, de croyances, de doutes, d'interrogations et de réponses partielles - (...) typiques d'une époque et descendant eux-mêmes de la grande remise en cause épistémologique de l'entre-deux siècles".

120. Cf. Jean Rousset, *La guerre en peinture*, in "Critique", n° 414, novembre 1981, p. 1201.

121. Cf. Marc Saporta, *Pro-romans et pré-textes*, in "Preuves", octobre 1961, p. 33, affirme que le nouveau lecteur éprouve certaines difficultés à comprendre le Nouveau Roman: "le roman peut être sinon défini, du moins caractérisé par deux éléments essentiels: une histoire à laquelle le lecteur s'intéresse; des personnages avec lesquels il s'identifie". Le Nouveau Roman a métamorphosé ces éléments traditionnels, ce qui conduit Romul Munteanu, *A roman nouveau, lecteur nouveau*, in "Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires", fascicule 4, 1977, p. 45, à avancer: "Cependant, des prosateurs qui se proposent d'innover dans l'art du roman en détruisant des colonnes axiales de cet art, telle que l'intrigue et les personnages, choquent directement l'horizon d'attente proche des lecteurs. Ceux-ci se voient frustrés des mythes auxquels ils étaient habitués depuis longtemps à croire".

122. Cf. Jean Ricardou, "Esquisse d'une théorie des générateurs", in *Positions et Oppositions sur le Roman Contemporain*, Actes du Colloque de Strasbourg, n° 8, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 143.

123. Cf. Jean Ricardou, op. cit., p. 143.

124. Cf. Jean Ricardou, op. cit., p. 144.

125. Cf. Mireille Calle-Gruber, *Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?*, in "Littérature", n° 63, octobre 1986, p. 106.

126. Cf. Mireille Calle-Gruber, art. cit., p. 106.

127. Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Paris, Editions Gallimard, 1959, p. 266.

128. Cf. António Ferreira de Brito, *Requiem pelas vanguardas do século XX*, in "Intercâmbio", n° 3, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1992, p. 69.

129. Cf. Michel Meyer, *Langage et Littérature*, Paris, PUF, 1992, p. 117.

130. Cf. Michel Meyer, op. cit., p. 117.

131. Cf. Michel Meyer, op. cit., p. 117.

132. Cf. Jean Bloch-Michel, *Nouveau roman et culture de masses*, in "Preuves", n° 121, mars 1961, p. 17. Cet auteur affirme que "ce ne sont plus les formes qui sont rejetées mais les éléments qui jusqu'à présent étaient constitutifs de l'oeuvre littéraire".

133. Cf. Nathalie Sarraute, *L'Ere du Soupçon*, Paris, Editions Gallimard, 1956, pp. 71-72. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 27, souligne, en des termes similaires, la métamorphose subie par le personnage dans le Nouveau Roman.

134. Cf. Maurice Mouillaud, *Le nouveau roman - tentative de roman et roman de la tentative*, in "Revue d'Esthétique", fascicules 1 et 2, janvier-juillet 1977, tome XVII, p. 243.

135. Cf. Jean Ricardou, *Un ordre dans la débâcle*, in "Critique", n° 163, décembre 1960, p. 1023. A ce propos, un autre critique, Françoise Van Rossum-Guyon, "Le nouveau roman comme critique du roman", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, Paris, U.G.E., vol. 1, coll. 10/18, 1972, p. 80, analyse la relation entre écriture et lecture dans la nouvelle production romanesque, et conclut que "dans la mesure où ils sont des modes de signification nouveaux, ils ont pour effet de révéler des possibilités nouvelles de l'écriture et, par là même, d'ouvrir des possibilités nouvelles à la lecture".

136. Cf. Michel Charles, *Rhétorique de la Lecture*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 15.

137. Cf. Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les nouveaux romanciers*, Paris, Editions Bordas, 1976, p. 14.

138. Cf. Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 16.

139. Cf. Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 16.

140. Cf. Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 17.

141. Cf. Michel Charles, *op. cit.*, p. 17.

142. Cf. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, pp. 108-109.

143. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 244.

144. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 245. Ce critique compare l'action du lecteur à l'engagement dont il doit témoigner lors de la lecture d'un nouveau roman: "il y a quelque chose qui se produit au niveau de la totalité du récit; quelque chose se propage, mais ce n'est pas un événement ni même un ensemble, chacun demeure à sa place, les éléments se contentent d'osciller".

145. Cf. Claude Faisant, *L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard*, in "Versants", n° 15, 1989, p. 102.

146. Cf. Gerda Zeltner, *La Grande Aventure du Roman Français au XXème Siècle*, Paris, Editions Gonthier, 1967, p. 219.

147. Cf. Claude Faisant, art. cit., p. 99.

148. Cf. P. Ricoeur, *Le Conflit des Interprétations. Essais d'Herméneutique*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp. 15-16.

149. Cf. Georges Perros, *Pinget ou le matériau*, in "Critique", n° 225, février 1966, p. 150. Le critique souligne avec un certain humour que la compréhension de l'oeuvre de Pinget est relativement complexe: "vous m'amusez, vous, chaque fois que je vous lis. Et je commence à savoir le faire, depuis le temps. J'espère. C'est que vous écrivez à l'envers, à l'écrevisse".

150. Cf. Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 81.

151. Ce terme est repris par Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *op. cit.*, p. 116., pour lesquels le lecteur ne peut en aucun cas s'identifier au personnage dans le Nouveau Roman, puisque "la grille balzacienne ne convient pas pour l'interpréter".

152. Cf. R. M. Albérès, *Le Roman d'Aujourd'hui*, Paris, Editions Albin Michel, 1970, p. 226.

153. Cf. Albérès, *op. cit.*, p. 227.

154. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p.21, proclame le caractère inopérant et artificiel des commentaires de l'auteur balzacien sur l'indépendance du personnage dans le Nouveau Roman.

155. Cf. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 21.

156. Cf. Anne Fabre-Luce, *L'imaginaire dans le nouveau roman ou l'abolition des privilèges*, in "Revue des Sciences Humaines", n° 119, juillet-septembre 1965, p. 445.

157. Cf. René Lindekens, "La stratégie du charme. Subversion et désir induit dans les discours de persuasion", in *Texte, Image et Société*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1991, p. 73. Le discours persuasif correspond à une stratégie de charme, basée sur un désir de participation du lecteur. René Lindekens propose par ailleurs une explication à la présence de masques dans le discours: "car ce qui est masqué, l'est en vertu de la peur d'un désir, en relation avec une absence. En fait, c'est de la peur d'une absence qu'il s'agit; c'est elle qui est masquée".

158. Cf. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 134. Pour Robbe-Grillet, ce qu'on attend du nouveau lecteur "ce n'est plus de recevoir tout un monde achevé, plein, clos sur lui même, c'est au contraire de participer à une création (...)".

159. Nathalie Sarraute, *L'Ere du Soupçon*, Paris, Editions Gallimard, 1956, p. 81: "C'est au lecteur de se servir de ses propres richesses et des instruments d'investigation qu'il possède pour arracher son mystère à l'objet fermé (...)".

160. Cf. Jonathan Mallison, "Sorel et les préfaces de *Francion*", in *Les Préfaces*, Cahiers de L'Association Internationale des Etudes Françaises, Paris, C.N.R.S. et C.N.L., n° 42, mai 1990, p. 138. Le critique cerne, non sans humour, un certain type de lecteur doté d'une relative paresse mentale, qui confronté à un texte d'apparence facile, mais de compréhension ardue, se laisse surprendre: "le sens (...) du texte se révèle au lecteur, naturellement résistant aux leçons, au moment où il attend le moins - comme le goût amer de la pilule à la surface sucrée".

161. Cf. Léon S. Roudiez, *Michel Butor: du pain sur la planche*, in "Critique", n° 209, octobre 1964, pp. 852-853. Le nouveau lecteur, considéré comme "un lecteur plus sérieux", risque, au terme d'une lecture enthousiaste, d'être profondément déçu. Léon S. Roudiez note que "attirer le grand public à une oeuvre contemporaine de qualité, c'est là tout un problème (...)".

162. Cf. Jean Cayrol, *Histoire d'une Prairie*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 7.

163. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 7.

164. Cf. Pierre A. G. Astier, *La Crise du Roman Français et le Nouveau Réalisme*, Paris, Les Nouvelles Editions Debresse, 1968, p. 212. Pour cet auteur, les nouveaux romanciers se sont livrés à une redéfinition des coordonnées temporelles du roman, attendu que les auteurs refusent un cadre énonciatif postérieur à la narration, cherchant au contraire une quasi simultanéité temporelle.

165. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 7.

166. Cf. Michel Mansuy, "L'imagination dans le Nouveau Roman", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 82.

167. Cf. Gerda Zeltner, *La Grande Aventure du Roman Français au XXème Siècle*, Paris, Editions Gonthier, 1967, p. 113.

168. Cf. Daniel Oster, *Jean Cayrol et son Oeuvre*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 75.

169. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 9.

170. Cf. Daniel Oster, *op. cit.*, p. 76.

171. Cf. Daniel Oster, *op. cit.*, p. 100.

172. Cf. Michel Mansuy, *op. cit.*, p. 88. L'auteur estime que ce sentiment

d'insécurité réside dans l'absence de coordonnées temporelles explicites et chronologiquement cohérentes; seule la persévérance du lecteur parviendra à "tirer la sécurité de l'insécurité".

173. Cf. Georges Jean, *Le Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 190.

174. Cf. Bernard Pingaud, *La parabole du récit français de 1945 à aujourd'hui*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 55. Pingaud compare le nouveau texte à un "labyrinthe dans lequel nous traçons des parcours à notre guise". Quant aux difficultés que rencontrent les lecteurs, il affirme: "Il se trouvera toujours des lecteurs pour reprendre à leur compte les découvertes de l'écrivain. Rien ne permet d'affirmer que le nouveau roman ne sera pas un jour aussi clair, aussi accessible pour un large public que le roman traditionnel". Un autre critique, Jean-Claude Vareille, "*L'Acacia* ou Simon à la recherche du temps perdu", in *Le Nouveau Roman en Questions*, vol. I, Paris, Lettres Modernes, 1993, p. 96, pense que la lecture d'un nouveau roman n'offre actuellement aucune difficulté, étant donné que le mode de lecture s'est modifié "en fonction de l'accroissement de la familiarité". L'auteur explique: "En 1965 surgissaient des oeuvres nouvelles; nous avions à découvrir et explorer des continents ouverts certes, mais inconnus. Aujourd'hui, sans doute sommes-nous sensibles surtout au charme du déjà vu (...). Cette familiarité crée un effet, conjointement une impression de facilité, voire d'euphorie, et de nécessité - facilité parce que l'effort d'adaptation est moindre, et le plaisir plus grand (...)".

175. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 9.

176. Cf. Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, *op. cit.*, p. 117.

177. Cf. Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *op. cit.*, p. 73.

178. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 8.

179. Cf. Michel de M'Uzan, *Aperçus psychanalytiques sur les processus de la création littéraire*, in "Revue Française de Psychanalyse", janvier 1965, p. 52.

180. Il est intéressant d'observer la façon dont Michel Picard, *La Lecture comme Jeu*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 8, analyse diverses facettes et acceptions de la lecture: lecture soit en tant que "déchiffrement du signe écrit", soit en tant que "lecture d'information, pragmatique". Une troisième vision de la lecture est associée aux désirs "d'évasion, de «distraction»". Michel Picard insiste également sur la lecture "prétendument professionnelle du critique" et la lecture "en tant qu'art". Ces deux dernières pratiques de lecture s'avèrent primordiales au regard de cette thématique.

181. Cf. A.A.V.V., *Le Genre du Roman, les Genres du Roman*, (Université de Picardie), Colloque sur "Le genre du roman, les genres du roman", Amiens, 25 et 26 avril 1980, Paris, PUF, 1981, p. 235.

182. Cf. Jean Dubuffet, *A propos de Triptyque*, in "Critique", n° 414, novembre 1981, p. 1149.

183. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 239.

184. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 9.

185. Cf. Erwin Theodor, art. cit., p. 9. Dans cet article, le critique effectue certains rapprochements entre l'art en général et la littérature en particulier, dans le domaine de la nouvelle temporalité amorcée par le XXème siècle.

186. Cf. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 130.

187. Cf. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 130.

188. Cf. François Châtelet, *Une vision de l'histoire*, in "Critique", n° 414, novembre 1981, p. 1224. Pour Châtelet, "le temps n'est donc le continuum dans lequel s'inscrivaient les actes: il est double, enchevêtré et foncièrement discontinu".

189. Cf. Claire Lejeune, *Age Poétique, Age Politique*, Québec, Editions de l'Hexagone, 1987, p. 101.

190. Cf. Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 54. L'auteur analyse succinctement la manière innovatrice dont la question temporelle a été abordée par les nouveaux romanciers, en particulier par Alain Robbe-Grillet. On constate une nette préoccupation à l'égard de l'emploi du présent et de ses valeurs respectives. Carl Gustaf Bjurström, *Lecture de Claude Simon: Le Vent*, in "Critique", n° 414, novembre 1981, pp. 1151-1166, aborde également la problématique temporelle dans le Nouveau Roman, axant son étude exhaustive sur l'utilisation des présents évocateurs d'une simultanéité.

191. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 9.

192. Cf. Martha Nussbaum, *Histoires d'émotion: la généalogie de l'amour chez Beckett*, in "Littérature", n° 71, octobre 1988, p. 57.

193. Cf. Armine Kotin Mortimer, *La Clôture Narrative*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 214.

194. Cf. Claude Bonnefoy, *Marginaux et novateurs. Bilan de l'année littéraire (1972)*, in "Les Nouvelles Littéraires", n° 2362, 1er janvier 1973. De la même manière, Wolfgang Kayser, *Qui raconte le roman?*, in "Poétique", n° 4, 1970, p. 510, offre une image très intéressante de la métamorphose opérée chez le lecteur: "L'entrée du lecteur dans son rôle de lecteur correspond à cette métamorphose mystérieuse que le spectateur subit au théâtre lorsqu'il entend les trois coups et que les lumières s'éteignent".

195. Cf. Tibor Dery, *Le soldat X et quelques questions*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 25. Dery pose plusieurs questions pertinentes à propos de la problématique du lecteur: "jusqu'à quel point le lecteur détermine-t-il la forme de l'oeuvre d'art? Une oeuvre d'art doit-elle être compréhensible pour tous? Où sont les frontières de la compréhension commune?"

196. Cf. Tibor Dery, *art. cit.*, p. 25.

197. Cf. Guy Demerson, *Le Prologue exemplaire de Gargantua*, in "Versants", n° 15, 1989, p. 35.

198. Cf. Guy Demerson, *art. cit.*, p. 36, définit le pacte de lecture comme "le mode d'emploi pour l'acte de lecture".

199. Cf. J. Lacroix, *Le Sens du Dialogue*, Neuchâtel, La Baconnière, 1969, p. 11.

200. Cf. Alain Nadaud, *Malaise dans la Littérature*, Paris, Champ Vallon, 1993, p. 9. Jean-Bertrand Barrère, *op. cit.*, p. 97, affirme: "Déception est bien dit. Le mot ambigu, s'entend à double sens: désappointement et tromperie".

201. Cf. Gilles Lipovetsky, *L'Ere du Vide*, Paris, Editions Gallimard, 1983, p. 146. Dans cette oeuvre, Gilles Lipovetsky attire l'attention sur le fait que, dans l'art moderne, le spectateur a abandonné le rôle privilégié qu'il détenait: "l'observateur s'est dynamisé, il est un point de référence mobile. La perception esthétique exige du regardant un parcours, un déplacement imaginaire ou réel par lequel l'oeuvre est recomposée en fonction des références et associations propres de l'observateur".

202. Cf. Michael Riffaterre, *La Production du Texte*, Paris, Editions du Seuil,

1979, p. 8. Cet effort du lecteur est fréquemment infructueux, ce qui permet à la critique du Nouveau Roman de dénoncer vigoureusement le petit nombre de lecteurs concerné par la production des nouveaux romanciers. Bernard Pingaud, *La parole du récit français de 1945 à aujourd'hui*, in "Esprit", n° 329, juillet 1964, p. 74, affirme: "Quand nous avons commencé à écrire, nous savions que nos ouvrages, quels qu'ils soient, n'attendraient qu'un nombre restreint de lecteurs". Jacques-Gérard Linze, *L'héritage du nouveau roman*, in "Revue Générale Belge", n° 10, CVIII, décembre 1972, p. 38, justifie l'élitisme de certains nouveaux romanciers et défend que "nous ne devons pas nécessairement écrire pour tout le monde: que certaines formes ne s'adressent qu'à certains publics, même limités, et ne puissent satisfaire qu'eux, voilà bien ce que sont les premiers à reconnaître les novateurs ou *les marginaux*". Pour Robert Kanters, *Situation présente du Nouveau Roman... sur les ruines du roman existentialiste*, in "Le Figaro Littéraire", 26 mars 1960, p. 1, les nouveaux romanciers atteignent "une audience très faible auprès du public lettré". Denis Saint-Jacques, "Le lecteur du nouveau roman", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 132, ajoute: "il est permis de dire que ce genre d'oeuvre est marginal si l'on veut considérer l'étendue de son public par rapport à l'ensemble de la société". Denis Saint-Jacques, avec ironie, remarque: "Admettons que les nouveaux romanciers lisent les nouveaux romans, reconnaissons que les critiques font de même par obligation si ce n'est par goût, ajoutons encore les professeurs et les étudiants des niveaux supérieurs, nous obtenons facilement les quelques milliers de lecteurs que les tirages indiquent". L'auteur conclut: "le nouveau roman s'avérerait une littérature pour les clercs (...)", (*op. cit.*, p. 133). Albert Léonard, *op. cit.*, p. 137, attire également l'attention sur le nombre restreint de lecteurs du Nouveau Roman: "On a fait beaucoup de bruit autour de Robbe-Grillet, de Michel Butor, de Nathalie Sarraute, de Claude Simon, de Jean Thibaudeau, de Jean Ricardou, de Philippe Sollers, de Jean-Pierre Faye, de Robert Pinget, mais le fait est que ces écrivains ont peu de lecteurs". Ce même phénomène est étudié par Henry Bars, *Des modes littéraires et de la modernité*, in "Revue Générale Belge", août 1966, p. 5: "il y a du bruit autour, par exemple du *nouveau roman*; sans ce bruit, hors de proportion avec la consommation effective du produit (...)". Gerda Zeltner, *op. cit.*, p. 21, souligne à ce propos: "les auteurs actuels, et chacun d'eux en particulier, prennent des risques en renonçant pour l'instant à l'audience d'un vaste cercle de lecteurs". Jean Bloch-Michel, *Le Présent de l'Indicatif*, Paris, Editions Gallimard, 1973, pp. 153-157; Romul Munteanu, art. cit., p. 44; Daniel Moutote, *Prise en compte du lecteur dans le Nouveau Roman*, in "Journal de Psychologie Normale et Pathologie", LXXX, 1983, p. 132, s'inscrit dans le même esprit critique. Claudette Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et Discours Critique*, Grenoble, Editions Ellug, 1970, p. 74, propose une explication à ce phénomène: "on a affaire à une production qui refuse l'idée d'un public de consommateurs. Le spectateur ou le lecteur doit également produire". André Brincourt, *Esquisse pour un tableau (abstrait) de la littérature d'aujourd'hui*, in "Le Figaro Littéraire", 1er septembre 1962, p. 38, affirme quant à lui que "le public se contente d'alire l'allittérature". Selon Anne Roche Aix et Gérard Delfau, *Histoire-et-littérature: un projet*, in "Littérature", n° 13, février 1974, p. 27, il existe un divorce entre les nouveaux romanciers, accusés d'élitisme intellectuel, et le public dont le système de valeurs ne répond pas au degré d'innovation et de recherche critique.

203. Cf. Jean Cayrol, *Histoire d'une Prairie*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 7.
204. Cf. Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, *op. cit.*, p. 116.
205. Cf. Claude Ollier, *Rigueur et cohérence formelle*, in "Nouvelle Revue Française", n° 105, 1er septembre 1961, p. 513.
206. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, "Aspects et fonctions de la description chez Balzac", in *L'Année Balzacienne*, Paris, Editions Garnier Frères, 1980, p. 126.
207. Cf. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 10. Le Nouveau Roman a été attaqué dans sa globalité par la critique du fait de sa lisibilité réduite. A propos de cette thématique, il convient de souligner, bien qu'il s'agisse d'un point annexe par rapport au domaine étudié, l'attitude de certains éditeurs lors du lancement de divers romanciers. Rappelons la façon dont Claude Simon a été accueilli par Robbe-Grillet aux Editions de Minuit. Alain Robbe-Grillet raconte: "J'ai eu entre les mains, par intermédiaire (...) de Jean-Edern Hallier le manuscrit du *Vent*. Un chapitre sur deux était explicatif du précédent et quand je rencontrais Claude Simon, je lui demandai pourquoi. «Sans cela, répondit-il, ils n'en voudront pas chez Calmann-Lévy. Je rajoute ces chapitres pour faire passer le reste mais, de mon point de vue, ils ne sont pas intéressants du tout». Je lui ai alors dit: «Enlevez-les. Ils refuseront le livre et vous avez un éditeur tout trouvé». Il les enleva, le manuscrit ne fut pas accepté et Minuit le publia. Depuis, Claude Simon mena une carrière personnelle et renonça à castrer son écriture qui ne fut plus soumise à l'idéologie narrative dominante" (Entrevue accordée par Alain Robbe-Grillet au journal Libération, 18 octobre 1985). Un autre critique, Maurice Mouillaud, *Le sens des formes du Nouveau Roman*, in "Cahiers Internationaux du Symbolisme", n° 9-10, 1965-1966, numéros spéciaux intitulés: "Formalisme et Signification", p. 74, explique que le fait de considérer le Nouveau Roman ennuyeux ou intéressant dépend de l'attitude du lecteur: "Il dépend de nous, par notre décision et par notre lecture, de nous constituer nous-mêmes en lecteurs du Nouveau Roman".
208. Cf. Maria L. Assad, *La lecture comme mythe*, in "L'Esprit Créateur", n° 4, hiver 1974, vol. XIV, p. 333.
209. Cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 19.
210. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 19.
211. Cf. Jean Ricardou, *Penser la littérature aujourd'hui*, in "Marche Romane", 1-2, tome XXI, 1971, p. 9.
212. Cf. Jean Ricardou, art. cit., p. 14.
213. Cf. Jean Ricardou, art. cit., p. 14.
214. Cf. Jean Ricardou, art. cit., p. 14.
215. Cf. Danielle Bajomée, *Introduction*, in "Marche Romane", 1-2, tome XXI, 1971, p. 2.
216. Cf. Bernard Leuilliot, "*Ceci tuera cela*": le roman et le paradoxe littéraire, in "Littérature", n° 36, décembre 1979, p. 63. Après lecture du paratexte, "le lecteur, s'il ne ferme pas le livre, excédé d'une si trompeuse clarté et y perdant sa route, se voit contraint de projeter sur le texte ses émotions personnelles et de forger son propre chemin".
217. Cf. Jean Cayrol, *Histoire de la Forêt*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 7.
218. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 245.

219. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 245.
220. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 245.
221. Cf. Maurice Mouillaud, art. cit., p. 245. Cette thématique est également abordée par Michel Foucault, *Distance, aspect, origine*, in "Critique", novembre 1963.
222. Roland Barthes, "A partir d'un questionnaire de Guy Scarpetta - Digressions", in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 90, analyse les concepts de "lisible" et d' "illisible".
223. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 90.
224. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 91.
225. Cf. Umberto Eco, *Le Lecteur in Fabula*, Paris, Editions Grasset et Fasquille, 1985, p. 62. L'auteur affirme que le "non-dit signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression: mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur".
226. Cf. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 65.
227. Cf. Dina Dreyfus, *De l'ascétisme dans le roman*, in "Esprit", n° 7-8, juillet-août 1958, p. 60.
228. Cf. Jean Cayrol, "Pour un romanesque lazaréen", texte théorique inclus dans l'ouvrage de Maurice Nadeau, *Le Roman Français depuis la Guerre*, Nantes, Editions Le Passeur, 1970, p.201.
229. Cf. Jean Cayrol, *Je l'Entends Encore*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 7.
230. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p.8.
231. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p.8.
232. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p.8.
233. Cf. Daniel Oster, *Jean Cayrol et son Oeuvre*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 74.
234. Cf. André Marissel, art. cit., p. 36.
235. Cf. Jean Cayrol, *La littérature aujourd'hui - V*, in "Tel-Quel", n° 13, printemps 1963, p. 51.
236. Cf. Jean Cayrol, art. cit., p. 55.
237. Cf. Jean Cayrol, art. cit., p. 70, affirme: "Le romancier avait *droit de regard* sur le monde dans lequel il germait comme une fleur d'ornière ou une plante de coeur. A lui de choisir son humus. Intime des vies privées, il en déroulait les intrigues, sans se transformer en «diable sur le toit». L'être le plus ignare s'intéressait aussi à ses fantômes; on ne le réduisait pas à n'être qu'un jeteur de sorts, mais à découvrir, sous la plume la plus aiguë, les machinations ou les complots" (art.cit., p. 70).
238. Cf. Susan Allaire, *Roman et nouveau roman en France*, in "Le Français dans le Monde", n° 212, octobre 1987, p. 48. Ce critique va plus loin et défend avec enthousiasme l'expérience fictionnelle du Nouveau Roman, en affirmant: "là où certains n'ont voulu voir qu'un simple passe temps d'intellectuels attachés à écrire, expérimentalement, des romans de laboratoire, ce qui est en jeu en réalité, c'est le renouvellement, par élargissement progressif, des pouvoirs de l'écriture romanesque".
239. Cf. Olivier de Magny, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque*, in "Esprit", n° 7-8, juillet-août 1958, p. 12.

240. Cf. Jean Cayrol, *Il Etait un Fois Jean Cayrol*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p.39.

241. Cf. Jean Cayrol, *Histoire d'une Prairie*, Paris, Editions du Seuil, 1969, pp.7-8.

242. Cf. Jean Cayrol, *Il Etait une Fois Jean Cayrol*, Paris, Editions du Seuil, 1982, pp. 39-40. Il est intéressant d'observer la manière dont cette ignorance et, en même temps, ce mépris pour les motivations de la création littéraire entraînent un discrédit encore plus grand par rapport à l'immortalité littéraire du romancier: "Je me moque du plus tard, de la postérité, des couronnes tardives, du tombeau de soi même, etc.. Seul, le présent compte, un présent hâtif, vorace, qui se veut déjà de tout souci et de toute plainte" (*op. cit.*, p. 40).

243. Cf. Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 50.

244. Cf. Gilles Lipovetsky, *L'Ere du Vide*, Paris, Editions Gallimard, 1983, p.108. Pour cet auteur, le scepticisme sévit depuis plus d'un siècle engendrant une profonde crise culturelle, "qu'on peut résumer par un mot, le modernisme, soit cette nouvelle logique artistique à base de ruptures et discontinuités, reposant sur la négation de la tradition, sur le culte de la nouveauté et du changement" (*op.cit.*, p.108). Gilles Lipovetsky en conclut que la "tradition du nouveau" - Harold Rosenberg, *La Tradition du Nouveau*, Paris, Editions de Minuit, 1962 - finit par diluer le rôle innovateur des "avant-gardes": "Les avant-gardes ne cessent de tourner à vide, incapables qu'elles sont d'innovation artistique majeure. La négation a perdu son pouvoir créateur, les artistes ne font que reproduire et plagier les grandes découvertes (...)" (*op. cit.*, p.117).

245. Cf. Maurice Nadeau, *Nouvelles formules pour le roman*, in "Critique", n° 123 124, août septembre 1957, p. 722. Aux yeux de ce critique, "un monde "lisible" n'est sans doute pas le monde, il n'en est que l'image ou la traduction".

246. Cf. José Guilherme Merquior, *O fantasma romântico*, in "Colóquio Letras", n°33, Setembro de 1976, p.19. Ce critique qualifie le Nouveau Roman d'une manière fort curieuse: "mesmo as primeiras manifestações, tantas vezes epigónicas do estilo pós-moderno ainda renderam tributo ao dever de auto(in)compreensão histórica: até o *linfático* Nouveau Roman (...)".

247. Cf. Erwin Theodor, *A forma do romance moderno*, in "Colóquio Letras", n° 2, Junho de 1971, p.13. Dans cette perspective critique, Jean-Louis Ezine, *Conversations sur la nouvelle littérature*, in "Les Nouvelles Littéraires", n° 2423, mars 1974, p. 13, assure: "Ils (les nouveaux romanciers) sont extraordinairement dans leur époque. Sans doute assument-ils leur rapport à l'époque sur un mode fantasmatique, mais ils l'assument. A travers leur recherche, ce sont des écrivains qui essaient de se découvrir".

248. Cf. Jacques Howlett, *Notes sur l'objet dans le roman*, in "Esprit", n° 7-8, juillet-août 1958, p. 71. La faible audience qu'ont reçue les oeuvres des nouveaux romanciers a conduit Robert Kanters, *Situation présente du Nouveau Roman... sur les ruines du roman existentialiste*, in "Le Figaro Littéraire", 26 mars 1960, p. 2, à affirmer: "En effet, à regarder les tirages, le Nouveau Roman n'a qu'une audience très faible du public lettré, il a cependant, par de nombreuses traductions, une audience internationale (...). Il constitue un fait de civilisation, ou tout au moins il est symptomatique d'une attitude devant la civilisation et devant la littérature".

249. Cf. Roland Barthes, *Littérature et discontinu*, in "Critique", n°185, octobre

1962, pp. 817-829. Selon ce critique, le Nouveau Roman est condamné du fait de son caractère "discontinu", "car ce qui se cache derrière cette condamnation du discontinu, c'est évidemment le mythe de la Vie même: le Livre doit couler, parce qu'au fond, en dépit de siècles d'intellectualisme, la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse (...); écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qu'est le récit" (art.cit., p. 819). Ainsi dans l'optique de Barthes, le Nouveau Roman substitue l'esthétique de la "variation" par celle de la "translation", "moderne, sans doute, puisqu'on ne la trouve que dans quelques oeuvres d'avant-garde" (art.cit., p. 827).

250. Cf. Erwin Theodor, art. cit., p. 7.

251. Cf. Robert Kanters, *La guerre des romans n'aura pas lieu*, in "Le Figaro Littéraire", 8 septembre 1962, p. 20.

252. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 9. Dans cette perspective, Catherine Jones West, *La Mise en Jeu de l'Autorité dans la Préface de Roman*, U.M.I., Dissertation Services, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1989, p. 2, déclare: "En abordant le texte liminaire de l'oeuvre, son avant-propos ou sa préface, le lecteur naïf s'attend à y trouver la clé du texte, le maître mot qui répondrait de façon transparente aux questions que le texte même laisse irrésolues".

253. Cf. Jean Cayrol, *Je L'Entends Encore*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 9.

254. Cf. André Patient Bokiba, *Le discours préfaciel - instance de légitimation littéraire*, in "Etudes Littéraires", n° 2, automne 1991, vol. XXIV, p. 78, considère que "la légitimité du préfacier dépend donc de la compétence que l'institution lui reconnaît pour les discours qu'il a produits. A terme, il se produit un phénomène étrange: l'exercice d'une des activités ci dessus évoquées s'efface au profit du résidu brillant qu'est le nom du préfacier, à telle enseigne que la valeur performative du rite d'institution tient parfois, non à la qualité du discours, mais à l'éclat du nom du préfacier".

255. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 78. L'auteur analyse l'importance des fonctions qu'assume le préfacier au sein de l'institution littéraire, en précisant que si l'auteur est un écrivain consacré - comme c'est le cas pour Jean-Paul Sartre et Marguerite Duras, "c'est le prestige d'un savoir-faire attesté dans l'acte étrange de création littéraire qui l'impose". Lorsque le préfacier est un chroniqueur littéraire - tel est le cas de Philippe Boyer - "il est devenu, par sa pratique de la lecture, un repère, un initié de l'espace axiologique de l'institution, en sa qualité de professionnel de la médiation et de la recommandation". Dans un autre cas de figure, le préfacier peut appartenir à la critique universitaire - dont Roland Barthes est un exemple - et jouit alors "de l'autorité du discours scientifique émis dans l'instance sociale légitimatrice par excellence, l'Université".

256. Selon Geneviève Idt, *Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces "hétérographes"*, in "Littérature", n° 27, octobre 1977, p. 67, l'instance préfacielle contient une connotation d'échange de services, puisqu' "en termes de stratégie publicitaire elle participe à la campagne de lancement d'un nouveau produit sous l'image de marque du préfacier, qui en garantit la qualité et lui fournit en ses consommateurs habituels une cible toute prête, mais en retire une notoriété accrue". Tant l'auteur préfacé que celui du texte liminaire tirent ainsi profit de la préface "allographe". La voix autorisée du préfacier est écoutée, dans une société qui s'avère

chaque fois plus une "société du discours" et de l'affirmation. La préface dans le "Nouveau Roman" s'apparente à une stratégie publicitaire et à un rite d'intronisation: "la préface est un discours sur un discours à vendre ou une cérémonie de passation de parole" (Geneviève Idt, art. cit., p. 67).

257. Cf. Romul Munteanu, *A roman nouveau, lecteur nouveau*, in "Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires", fascicule 4, 1977, p. 43.

258. Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, 1977.

259. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 253. Le critique définit cet état d'esprit du préfacier comme une espèce "d'hyperconsciense générique". Dans d'autres préfaces, on retrouve ce même inconfort expérimenté par le préfacier: "J'ai de plus en plus peur d'écrire des préfaces. Peur de me tromper. Car toute préface est un peu une critique et j'ai toujours eu en obsession ce mot de Rilke qui dit que «pour saisir une oeuvre d'art, rien n'est pire que les mots de la critique»" (Henri Lopes cité par André Patient Bokiba, art. cit., p. 80).

260. Cf. Françoise Charpentier, *Une appropriation de l'écriture*, in "Littérature", n° 31, octobre 1978, p. 125.

261. Cf. Françoise Charpentier, art. cit., p. 125.

262. Cf. Jean-Paul Sartre, préface à *Portrait d'un Inconnu de Nathalie Sarraute*, Paris, Editions Gallimard, 1956, pp. 12-13.

263. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 246.

264. Cf. Marguerite Duras, "En guise de postface" à *L'OpoPONAX* de Monique Wittig, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 283.

265. Cf. Marguerite Duras, *op. cit.*, pp. 283-284.

266. Cf. Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 287.

267. Cf. Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 11.

268. Cf. Andrea Calé, *Pratiques de Lecture et d'écriture*, Paris, Editions A.G.Nizet, 1980, p. 14.

269. Cf. Philippe Boyer, *Topographies pour jeux de pistes, préface à La Mise en Scène* de Claude Ollier, Paris, Editions Flammarion, (1.ère ed., Editions de Minuit 1958), 1982, p. 10.

270. Cf. Pierre de Boisdeffre, *Audience et limites du "nouveau roman"*, in "La Revue des Deux Mondes", n° 15, octobre 1967, p. 507.

271. Cf. Henry Bars, *Des modes littéraires et de la modernité*, in "Revue Générale Belge", août 1966, p. 10.

272. Cf. Roland Barthes, "La rature", postface à *Les Corps Etrangers* de Jean Cayrol, in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 234.

273. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 79.

274. La longueur des textes préambulaires "allographes" analysés varie de façon remarquable: Jean Paul Sartre rédige huit pages; Marguerite Duras écrit cinq pages; Philippe Bayer tisse une préface au long de vingt-neuf pages; enfin Roland Barthes élabore un texte préfaciel de dix pages. Il semble donc que l'on s'achemine d'un quasi laconisme préfaciel vers des études approfondies, à la frontière du commentaire et de l'étude critique. Il convient de préciser que la préface de Philippe Boyer s'apparente à tel point au travail critique qu'elle présente des notes à la fin de la construction préambulaire.

275. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 82.
276. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 247.
277. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 250. Parmi les préfaces analysées, le texte de Jean-Paul Sartre, tant par le renom du préfacier, que par le type de discours globalisant, constitue sans aucun doute un document de référence pour l'étude du "Nouveau Roman" et spécifiquement de Nathalie Sarraute. A ce propos George Moore signale, non sans un certain humour: "Ne mettez de préface en tête de votre oeuvre, les critiques ne parleraient que d'elle" (cité par Gérard Genette, *op. cit.*, p. 269).
278. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 84.
279. Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 246.
280. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 84.
281. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 85.
282. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 86.
283. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p. 86. On comprend donc que, à travers la délinéation de l'ascendance littéraire, le préfacier tente d'esquisser la filiation spirituelle et littéraire d'un auteur qui attend de son lecteur un consentement et une reconnaissance: "le préfacier qui décèle la filiation spirituelle d'un auteur attend du lecteur, cela va de soi, qu'il consente au descendant une part de l'héritage de notoriété et de légitimité de l'aïeul" (art.cit., p. 86).
284. Cf. André Patient Bokiba, art. cit., p.86.
285. Cf. Jean-Paul Sartre, préface à Portrait d'un Inconnu de Nathalie Sarraute, Paris, Editions Gallimard, 1956, p. 7.
286. Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 7.
287. Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 7.
288. Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, pp. 9-10.
289. Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 10.
290. Cf. Marguerite Duras, "En guise de postface" à *L'Opoponax* de Monique Wittig, Paris, Editions de Minuit, 1964, p.283.
291. Cf. Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 283.
292. Cf. Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 283.
293. Cette affirmation de Claude Simon est insérée dans un questionnaire élaboré par Alfredo Margarido et Artur Portela Filho, extrait de l'ouvrage *O Novo Romance*, Lisboa, Editorial Presença, 1962, p. 150.
294. Marguerite Duras, "En guise de postface" à *L'Opoponax* de Monique Wittig, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 283.
295. Cf. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 25.
296. Cf. Philippe Boyer, préface à *La Mise en Scène* de Claude Ollier, Paris, Editions Flammarion, (1ère éd., Editions de Minuit 1958), 1982, p. 11.
297. Cf. Philippe Boyer, *op. cit.*, p. 11.
298. Cf. Nicole Aas-Rouxparis, *L'évolution du roman. Interview de Claude Ollier*, in "Bérénice", Rivista Quadrimestrale di Letteratura Francese, Lucarni Editore, n° 8, Anno IV, Luglio 1983, pp. 155-160.
299. Cette réponse apportée par Claude Ollier à une question de Nicole Aas-Rouxparis, art. cit., p. 156, est importante dans le cadre de l'approfondissement des variations subies par le concept de "Nouveau Roman".
300. Dans la revue citée plus haut, Nicole Aas-Rouxparis, art. cit., p. 158,

interroge Claude Ollier sur les raisons qui le poussent à écrire, ce à quoi le romancier répond: "Je n'ai jamais bien compris. C'est pour donner une certaine cohésion à mon existence, pour essayer de donner un sens à ma vie".

301. Cf. Philippe Boyer, préface à *La Mise en Scène* de Claude Ollier, Paris, Editions Flammarion, (1ère éd., Editions de Minuit 1958), 1982, p.9.

302. Cf. Sjef Houppermans, *Recherches sur l'Oeuvre de Claude Ollier*, Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises, Groningen, CRIN, 12, 1985, p. 1.

303. Cf. Sjef Houppermans, *op. cit.*, p. 2. Cette originalité au sein du "Nouveau Roman", conduit le critique à déclarer: "Claude Ollier n'est pas un «nouveau romancier» parmi d'autres, il a sa voix propre qui parle d'une façon originale (...) de notre culture et du rôle qu'y joue la littérature" (*op. cit.*, p.1).

304. Claude Ollier fait cette affirmation dans un article d'Hector Bianciotti, *Une démarche exemplaire*, in "Quinzaine Littéraire", 150, du 16 au 31 Octobre 1972, p. 5.

305. Cf. Jean- Marie Le Sidaner, *Claude Ollier: ce qui m'a fait écrire*, in "Europe", n° 594, octobre 1978, p. 183.

306. Cf. Jean-Marie Le Sidaner, art. cit., p. 183.

307. Cf. Sjef Houppermans, *op. cit.*, p. 7.

308. Cf. Jean Ricardou, "Terrorisme, Théorie", in *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie*, Paris, U.G.E., 1976, vol. 1, pp. 13-14.

309. Cf. Edith Fournier, art. cit., p. 161.

310. Cf. Philippe Boyer, *op. cit.*, p. 21.

311. Cf. Jean Ricardou, *Aventures et mésaventures de la description*, in "Critique", n 17, 1961, p. 947.

312. Cf. André Rousseaux, *Un disciple de M. Robbe-Grillet*, in "Le Figaro Littéraire", 8 novembre 1958, p. 2.

313. Cf. Yvette Went-Daoust, "Un parcours descriptif", in *Recherches sur l'Oeuvre de Claude Ollier*, textes réunis par Sjef Houppermans, CNINC Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises, Gnoningen, n°12, 1985, pp. 170-186. Quant à cette thématique, Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 109, définit la description par rapport aux relations qu'elle établit avec le sens.

314. Cf. Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 109.

315. Cf. Yvette Went-Daoust, *op. cit.*, p. 171.

316. Cf. Philippe Hamon, *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981, pp.78-82, procède à une analyse approfondie de l'appareil métalinguistique.

317. Cf. Phillippe Boyer, *op. cit.*, p. 24.

318. Cf. Roland Barthes, "La rature", postface à *Les Corps Etrangers* de Jean Cayrol, in *Le Bruissement de la Langue - Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 233.

319. Cf. Leo Bersani, *Le réalisme et la peur du désir*, in "Poétique", n° 22, 1975, p. 177. Selon Bersani, "on ne trouvera, parmi les jeunes écrivains, aucune oeuvre valable qui ne porte de constats analogues: usure de la société et de son expression littéraire, sentiment d'une éclipse de significations, de telle sorte que tout sens, toute valeur ne peut venir que d'une conduite de rupture".

320. Cf. Robert Poulet, *Que les livres sont aussi des signes...*, in "Ecrits de Paris", mai 1980, p. 98.
321. Cf. Jean Cayrol, Pour un romanesque lazarien, *op. cit.*, pp. 199-200.
322. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 225.
323. Cf. Gerda Zeltner, *La Grande Aventure du Roman Français au XXème siècle*, Paris, Editions Gonthier, 1967, p. 116.
324. Cf. Catherine Jones West, *op. cit.*, p. 178.
325. Cf. Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, *op. cit.*, p. 97.
326. Cf. Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, *op. cit.*, p. 97.
327. Cf. Albert Léonard, *op. cit.*, p. 42.
328. Cf. Albert Léonard, *op. cit.*, p. 138.
329. Cf. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit, 1961, p. 144.
330. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p.234.
331. Cf. Pierre de Boisdeffre, *op. cit.*, p. 133. Cette thématique a beaucoup intéressé la critique. Selon Jacques Leenhardt, "Nouveau roman et société", in *Nouveau Roman, Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 165: "Si nous nous reportons à l'époque où ces ouvrages ont été écrits, il apparaît immédiatement que les années 1957-58 voient l'épanouissement final de la déchéance de la IVe République. Il faut vraisemblablement poser ce fait politique au niveau de la crise des valeurs qu'il rend manifeste. En effet, si la république meurt, elle entraîne avec elle toutes les valeurs dont elle était chargée dans le coeur de chacun. Elle était le symbole de la démocratie originale, celle de 1789, celle des Droits de l'Homme et de toute la philosophie rationaliste qui l'avait inspirée".
332. Cf. Michael Riffaterre, *La Production du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 8.
333. Cf. Laura Granatella, *op. cit.*, p. 13, se référant à l'utilité des préfaces élaborées par Manzoni, conclut que ce type de texte "superflue in tempi di cultura non problematica, di convisioni litterarie non discusse, diventano indispensabili quando si tratta, come nel caso de Manzoni, di mettere in crisi la tradizione (...)".
334. Cf. Laura Granatella, *op. cit.*, p. 13.
335. Cf. Catherine Jones West, *op. cit.*, p. 2.
336. Cf. Liliane Brion-Guerry, "L'évolution des formes structurales dans l'architecture des années 1910-1914", in *L'Année 1913*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, T. I, p. 142.
337. Cf. Véronique Boulais, Samuel Beckett: une écriture en mal de je, in "Poétique", n° 17, 1974, p. 424. Pour ce critique, "les défaillances de la lecture-construction ne mettent nullement en cause son identité".
338. Cf. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 186.
339. Cf. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 186.
340. Cf. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 186. Pour Françoise Van Rossum-Guyon, "Conclusion et perspectives", in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 400, le Nouveau Roman se manifeste comme "une production textuelle en train de se faire". Dans cette mesure: "écriture-lecture, lecture-écriture, on a pu voir qu'il s'agissait de deux faces d'une même réalité" (*op. cit.*).
341. Cf. Jean Ricardou, "Travailler autrement", in *L'Enseignement de la Littérature (Crise et Perspectives)*, Paris, Editions Nathan, 1977, p. 22. Jean-Louis

Baudry, dans le texte "Ecriture, fiction, idéologie", in *Théorie d'Ensemble*, Tel Quel, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 131, soutient que "lire apparaîtra donc comme un acte d'écriture et pareillement écrire se révélera être un acte de lecture-écrire et lire n'étant que les moments simultanés d'une même production".

342. Cf. Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, p. 131.

343. Cf. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 147.

344. Cf. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 148.

345. Cf. Jean-Luc Seylaz, *Du Vent à La Route des Flandres: la conquête d'une forme romanesque*, in "Revue des Lettres Modernes", n° 94-99, p. 231.

346. Cf. Raymond Jean, *op. cit.*, p. 99.

347. Cf. J. H. Matthews, *Michel Butor: l'alchimie et le roman*, in "Revue des Lettres Modernes", n° 94-99, 1964, p. 51.

348. Cf. Michel Butor, *Répertoire*, cité par J. H. Matthews, art. cit., p. 59.

349. Cf. J. H. Matthews, art. cit., p. 64.

350. Cf. Anne Roche Aix et Gérard Delfau, *Histoire-et-littérature: un projet*, in "Littérature", n° 13, février 1974, p. 27.

351. Cf. André Gendre, *Lecteur esthétique et lecteur éthique dans les liminaires de la poésie française de 1549 à la fin du siècle*, in "Versants", n° 15, 1989, p. 121.

352. Cf. André Gendre, art. cit., p. 123.

353. Cf. André Gendre, art. cit., p. 129.

354. Cf. Gerda Zeltner, *op. cit.*, p. 21. Pour cet auteur, "un jour viendra où nous aurons appris à mieux lire la production nouvelle et où nous aurons progressivement perdu l'habitude de nous référer aux formes traditionnelles d'un art bourgeois". Marc Saporta, art. cit., p. 34, s'inscrit dans une perspective identique: "On pourrait aller jusqu'à dire que ces romans sont en quelque sorte des romans futurs. Pour aller jusqu'au bout de cette idée, le nouveau romancier logique avec lui-même ne tardera pas à écrire: *La marquise sortira à cinq heures*. La chère femme ne sortira en effet qu'au moment où le lecteur se mettra à l'heure du roman, après avoir patiemment *délabrynthé* la trame de l'anecdote". En 1982, Alain Robbe-Grillet, dans une entrevue accordée à Mireille Calle-Gruber, *Survivre à sa mode*, in "Micromégas", numéro spécial sur le Nouveau Roman, Rome, Bulzoni, n° 20, p. 9, expose le raisonnement suivant: "Il y a un public qui maintenant a appris à nous lire. Or (...) ce ne sont pas les vieux qui ont appris en trente ans. (...) Nous nous trouvons maintenant bien davantage de plain-pied avec un public entre 15 et 25 ans qui nous lit sans avoir, semble-t-il, les mêmes problèmes de rejet. (...) Il semble qu'une sensibilité se soit développée dans le public". L'auteur de l'entrevue, Mireille Calle-Gruber reprend ce thème dans un autre article, *Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras*, in "Littérature", n° 63, octobre 1986, pp. 104-119.

355. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 10.

356. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 11, remarque: "en produisant les traits, l'auteur entend les fabriquer chez le bon lecteur potentiel de l'oeuvre qui est déjà le lecteur en acte du prologue".

357. Cf. Vincent Jouve, *L'Effet-Personnage dans le Roman*, Paris, P.U.F., 1992, p. 18; ainsi que G. Prince, *Introduction à l'étude du narrataire*, in "Poétique", n° 14, avril 1973, pp. 180-181.

358. Cf. W. Iser, *L'Acte de Lecture. Théorie de l'Effet esthétique*, trad. franc.,

Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. "Philosophie et Langage", 1985. Cet auteur identifie le lecteur virtuel au lecteur implicite, condition réalisée dans le contexte analysé.

359. Cf. Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 19.

360. Cf. Umberto Eco, *Le Lecteur* in *Fabula*, Paris, Editions Grasset et Fasquille, 1985, p. 69.

361. Cf. Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 43.

362. Cf. Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 43.

363. Cf. Roland Barthes, *Littérature littéraire*, in "Essais Critiques", Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 63. Selon ce critique, "la capture provient alors, non d'un rapt ou d'une fascination, mais d'un investissement progressif et fatal".

364. Cf. Georges Jean, *op. cit.*, p. 188, prétend que "le roman moderne (c'est déjà un peu ce que Sartre disait à propos de Mauriac) devrait laisser le lecteur libre de sa lecture et dans sa lecture".

365. Cf. Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin Editeurs, 1981, p. 243.

366. Cf. Jean-Pierre Monnier, *op. cit.*, p. 137.

367. Cf. Jean-Pierre Monnier, *op. cit.*, p. 137.

368. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 40.

369. Cf. Arnaud Tripet, art. cit., p. 41.

370. Cf. Alain Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 6.

371. Cf. Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 108.

372. Cf. Françoise Van Rossum-Guyon, Conclusion et perspectives, in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, vol. 1, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1972, p. 406.

373. Cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 35. Selon lui, "entre le plaisir et la jouissance il n'y a qu'une différence de degré, je dis aussi que l'histoire est pacifiée: le texte de jouissance n'est que le développement logique, organique, historique, du texte de plaisir, l'avant-garde n'est jamais que la forme progressive, émancipée, de la culture passée; aujourd'hui sort d'hier, Robbe-Grillet est déjà dans Flaubert, Sollers dans Rabelais, tout Nicolas de Stael dans deux cm² de Cézanne".

374. Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 83: "le texte de jouissance" peut être défini comme "le plaisir en pièces; la langue en pièces; la culture en pièces. Ils sont pervers en ceci qu'ils sont hors de toute finalité imaginable".

375. Cf. A. Roger et A. Maraud, *Le Roman Contemporain*, Paris, P.U.F., 1973, p. 95. Roland Barthes, *op. cit.*, p.p. 37-38, soutient une opinion différente: un "texte de jouissance" se situe "hors-plaisir, hors-critique, sauf à être atteint par un autre texte de jouissance: vous ne pouvez parler «sur» un tel texte, vous pouvez parler «en» lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir)".

376. Cf. Armine Kotin Mortimer, *op. cit.*, p. 206. Le plaisir obtenu à la lecture du texte préfaciel n'est pas, selon Claude Faisant, *L'Herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard*, in "Versants", n° 15, 1989, p. 103, un "plaisir immédiat, mais un plaisir différé et conquis".

377. Cf. Roland Barthes, "La mort de l'auteur", in *Le Bruissement de la Langue - Essais Critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 69.

378. Cf. Jonh Piers, *Pragmatique du paratexte et signification*, in "Études Littéraires", n° 3, hiver 1988-1989, vol. 2, pp. 116-117.

379. Jean Ricardou interpelle les récepteurs de deux de ses oeuvres théoriques de la manière suivante: "Aux nouveaux lecteurs". Cette inscription est présente dans *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, ainsi que dans l'édition revue et augmentée de cet ouvrage, *Le Nouveau Roman suivi de les Raisons de l'Ensemble*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

380. Cf. Claudette Oriol-Boyer, *op. cit.*, p. 15.

381. Cf. Philippe Boyer, "Topographies pour jeux de pistes", préface à *La Mise en Scène* de Claude Ollier, Paris, Editions Flammarion, (1ère éd., Editions de Minuit 1958), 1982, p. 21.

382. Cf. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 15. De même, Georges Jean, *op. cit.*, pp. 216-219, aborde le thème du lecteur visé par certains nouveaux romanciers. Selon lui, les auteurs "ne cherchent pas à piéger leurs lecteurs, mais ils les invitent à la construction commune de l'oeuvre" (*op. cit.*, p. 218). Michel Butor et Claude Simon préfèrent "des lecteurs de qualité, des lecteurs exigeants" (*op. cit.*). Marguerite Duras requiert des "lecteurs éveillés" (*op. cit.*, p. 219), capables de remplir les vides de signification. Robbe-Grillet convoite des destinataires travailleurs et zélés.

383. Cf. Michel Charles, *op. cit.*, p. 16.

384. Cf. Michel Picard, *op. cit.*, p. 291: "la lecture littéraire correspondrait donc, pour un lecteur donné et les potentialités réelles d'un texte donné, à l'exploitation maximale de l'aire transitionnelle dans les limites de laquelle ce lecteur s'édifie comme sujet, grâce aux activités conjointes et dialectiques de ce qu'on a proposé d'appeler le liseur, le lu et le lectant".

385. Selon Michel Picard, *op. cit.*, pp. 294-295, le jeu est "activité absorbante, incertaine, défensive et constructive à la fois, prise dans une double relation avec le réel et le fantasme et vécue donc comme fictive, symbolique (...)".

386. Cf. Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, Coleção "Signos", 1987, p. 51.

387. Cf. Bertrand Gervais, *Lecture: tensions et régies*, in "Poétique", n° 89, février 1992, p. 111.

388. Cf. Jean-Pierre Richard, *Sensation, dépression, écriture*, in "Poétique", n° 71, septembre 1987, p. 372.

389. Cf. Albert Béguin, *La rencontre des livres*, in "Esprit", n° 283, avril 1960, p. 645. Ce critique distingue le lecteur du liseur: "le lecteur, celui qui une fois ou l'autre lit; le liseur, celui qui lit professionnellement".

390. Cf. Albert Béguin, *art. cit.*, p. 650.

391. Cf. Jean Cayrol, *Je L'Entends Encore*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 10.

392. Cf. Catherine Jones West, *op. cit.*, p. 80.

Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Gomes Leal: A QUEDA DE UM D. JOÃO

(..) Son pecadores sin grandeza, simples fornicadores, gente liviana. Don Juan no es más que una exageración de los poetas.

(..)«Cúando morirá don Juan Tenorio», repito a los cuatro vientos de la rosa, sin la menor esperanza. Y los vientos se callan(...)¹

Gendarme de Bévotte, ao esquecer a contribuição portuguesa, no seu célebre estudo da universal literatura donjuanesca², não só ignora uma projecção de um dos mais fecundos mitos da imaginação espanhola, como perde a oportunidade de valorizar uma faceta rica do nosso francesismo. A verdade é que, como bem nota Fidelino Figueiredo em **Donjuanismo e Anti-donjuanismo em Portugal**, foi justamente pela versão molieresca que o símbolo primeiro se divulgou entre nós³ com duas publicações de cordel tão distantes da peça francesa quanto a corte de D. José I, nas suas imposições éticas e estéticas, se encontrava desfasada da corte de Luís XIV. Pode, aliás, dizer-se que foi Molière quem primeiro universalizou o mito com o seu **Festin de Pierre**, amalgamando com indiscutível singularidade versões italianas e francesas de autores menores como Cicognini, Dorimond e Villiers. Esta é, portanto, um contributo para a dinâmica de francesismo que a Arcádia Lusitana inaugurara entre nós com a importação de obras de dramaturgos franceses clássicos, visando, neste plano específico, a restauração dos géneros dramáticos.

Porém, também em Portugal, Don Juan virá a extravasar o universo teatral em que Tirso de Molina o terá concebido para vagar na epistolografia do Cavaleiro de Oliveira⁴, no lirismo garrettiano do “eterno feminino”, que é a expressão superlativa da “endemia donjuanesca do Romantismo”⁵, ou ainda na mera glosa da lenda de Tirso com Simões Dias⁶. Era como se um Don Juan português não se pudesse permitir o seu poderoso aventureirismo erótico e livre, de tão espartilhado que fora, e se tornasse vítima da brandura muitas vezes asfíxiante da nossa tradição lírica amorosa. E assim se vão definindo os traços de um D. João nacional que se afigura, ora rebaixado e miserável, ora se ergue em símbolo de fonte de vida, quando não se mantém numa identidade intermédia, conforme o pinta Teófilo Braga em **Ondina do Lago**,⁷ promovendo-o primeiro a conceito filosófico e depois reduzindo-o a uma devassidão corrupta. São estas essencialmente as duas direcções que o mito toma na Literatura Portuguesa e que, se num segundo

momento da sua evolução Silva Gaio o transcendentaliza,⁸ fá-lo sobretudo por reacção a todo um combativo antidonjuanismo de alguns poetas que integram a mesma geração intelectual, tais como Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro e Gomes Leal. Estes apóstolos da “ideia nova”, todos eles discípulos mais ou menos reverentes do revolucionarismo poético à Antero, ao beberem tanto no romantismo convulsivo de Quinet, Hugo e Michelet, como no positivismo de Comte, Taine e Proudhon, não podiam deixar de converter D. João num alvo privilegiado de crítica e de campanha contra um romantismo de vocação sentimental, à la Lamartine, ou à la Musset, que era a feição do mito enquanto representação de uma libertinagem setecentista, bem aristocrática.

Na sua função moralizadora inequivocamente epocal, **A Morte de D. João**, obra que em 1874 trouxe o triunfo a um Junqueiro, às vezes mais adorado como activista de grandes causas sociais do que apreciado como poeta, é, no dizer de Pierre Hourcade, “avant tout un poème utilitaire conçu immédiatement comme tel, et réalisé selon les exigences d’un genre qui n’admet point les fantaisies du créateur”⁹. Neste particular, Fidelino de Figueiredo fala até de um “método homoeopático,” de uma “poética terapêutica” para caricaturar o que considera ser a visão simplista de uma geração que vivia a “hora idílica de lua de mel da imaginação com o espírito científico, bodas ilusórias, casamento político que pretendeu abarcar dois derrotismos, o da morte da poesia e o da bancarrota da ciência (...),¹⁰ enquanto obstáculos a um progresso de justiça social, a um paraíso de aliança entre a ciência e a consciência. “Quando estes dois termos do espírito humano, há tantos séculos afastados, se identificarem numa harmonia completa, o homem desde esse momento será justo, será bom, será feliz”¹¹, o idealismo sentimental e o clericalismo, isto é, D. Juan e Jeovah, devem ser mortos, já não por uma providência vingativa, mas exclusivamente no tribunal de toda a sociedade, por princípios materiais e de moral social.

Este mito agora humanizado e inglório está já bem longe da sátira social do Dom Juan de Molière, no sentido em que alude mais proximamente ao Dom Juan autobiográfico de Byron ou ao herói romântico de Zorilla¹². Havia que os destituir da sua aura mística de aventura de identidade que seduziu o Romantismo, ao atribuir-lhes numa primeira fase um papel de vates libertadores dos preconceitos sociais, antes de os vulgarizar em meros campeões de sensualidade.¹³ Porém, se é de facto um lugar comum afirmar que Guerra Junqueiro conjuga o lirismo épico de Hugo com o satanismo de Baudelaire,¹⁴ ainda que Hourcade saliente que o poeta é a um tempo baudelaireano na forma e julgue ser antibaudelaireano nas ideias,¹⁵ o certo é que o seu D. João está nos antípodas desse herói sereno perante o inferno, vencedor contra Deus, que habita **Les Fleurs du Mal**¹⁶. Na realidade, é também esse satanismo que Junqueiro ataca no “Prefácio à segunda edição”

de **A Morte de D. João**: “O assunto do meu poema é a corrupção e libertinagem d’uma parte da sociedade, corrupção manifestada na literatura desde o idealismo ingénuo e dissoluto do Raphael de Lamartine, até ao realismo descaradò e vil dos escriptores do segundo império”¹⁷.

O tom ironicamente didáctico e saturado de moralismo com que, por exemplo, aconselha os maridos pouco envolventes a protegerem as suas esposas, se forem belas,¹⁸ alia-se neste prefácio ao deslumbramento epocal perante o avanço científico e à obrigação de o poeta ser um homem do seu tempo¹⁹. Um D. João moderno iria, agora, deixar de reinar para morrer “a pedir esmola, coberto de chagas e de vermes, no esterquilíneo, como um malandro ignobil”²⁰, num estilo nu e cru, o que em termos de recepção terá desencadeado o sucesso e o escândalo, e assim se explica o tom justificativo e condutor desta introdução. É o próprio Junqueiro que se indigna: “(...) e fechais (...) as portas da vossa estante a quem teve a audacia indesculpável de castigar severamente todas essas libertinagens literarias”²¹. Consciente da acção directa da poesia sobre os costumes, segundo o entendimento da época, o autor de **A Morte de D. João** propõe uma literatura honesta que dissolva a “sentimentalidade doentia do Romantismo desgrehado e piegas”, responsável pela “devassidão idealista, a prostituição do matrimónio, a desordem moral, enfim, o amor demagogo, o amor livre”²². Com frase enfática e caudalosa, este Victor Hugo português²³ retoma em “Nota,” no fim da obra, o horror dos poetas de “boulevard”, das “cocotes”, do “cognac”, da nicotina, para não falar do ópio, das “tristezas pantanosas, sombriamente ridículas”²⁴ e afogadas num bordel, cujas referências são por demais francesas.

Daí que o horizonte de identificação deste D. João seja bem o pecado que a França social e artística do Segundo Império muito fantasmaticamente simboliza e em que Junqueiro terá sido induzido através dos **Poemas de Macadam** de Carlos Fradique Mendes. É, no entanto, de sublinhar que o conhecimento da vida francesa em **A Morte D. João** é muito indirecto e essa Babilónia foi mais imaginada pelo autor do que confirmada: “(...) Junqueiro saturé de réminiscences indirectes de la culture française a dirigé toute la violence de la satire contre un état social qu’il s’imaginait être celui de Paris et qu’il voulait empêcher de s’étendre au Portugal (...)”²⁵. Também Ferreira de Brito reflecte sobre a matriz cultural francesa na **geração de 70** para concluir que “la France était pour ces jeunes un mythe qui, comme tous les mythes, attire et repousse à la fois”²⁶, evidenciando o quanto autores como Antero, Eça, Oliveira Martins, Germano Meireles devem, uns mais do que outros, a essa cultura, a cuja influência poderosa ao mesmo tempo renunciavam e cediam. Aliás, também Junqueiro renega o mesmo romantismo e satanismo, aproximados no seu ataque, que caracterizam a sua obra em geral, e aí engendram uma renovação imagística e vocabular. Se

em "Nota", o poeta de **A Morte de D. João** visa a realização da justiça através da extinção de Jeovah, mais não faz do que proclamar no seu estilo próprio e grandiloquente, o anticlericalismo que inspira Eça, Ramalho, Oliveira Martins e Teófilo Braga. Há-de-lhes acrescentar um projecto de trilogia em que não só matará esse Deus surdo de **A Velhice do Padre Eterno**, como obriga D. João à evolução, desde o idealismo, através da dúvida, até ao aniquilamento, para coroar essa trindade com um deísmo regenerador que aproximaria Cristo e Prometeu.

A morte do poeta impediu a publicação do longo poema de que nos legou exclusivamente o esboço. No entanto, porque Junqueiro havia manifestado a intenção de dedicar a obra a Luís de Magalhães, este seu amigo não só vem a publicar a estrutura desse projecto, como o prefacia muito esclarecedoramente. **Prometeu libertado** corresponderia, assim, ao triunfo da liberdade que resumiria uma nova ordem social e moral nas figuras de Prometeu, cuja "lenda é verdadeiramente a Epopeia da Humanidade", e do Cristo, cuja doutrina sempre exerceu uma "irresistível sedução sobre o seu espírito"²⁷.

Porém, Guerra Junqueiro concretiza a sua luta contra o idealismo literário que poetizou e engrandeceu um D. João diletantemente entregue a uma mística da leviandade, com a impunidade com que os primeiros sons dos tambores republicanos começam a ameaçar a aristocracia, no Portugal finissecular. O poeta de **A Vitória de França** nunca deixaria nas mãos de Deus o castigo do seu D. João; aquele que até na devassidão é refinado e altivo, nobre, deve, em 1874, enquanto parasita, morrer de fome nas mãos da sociedade. À falta de guilhotinas, Junqueiro assassina todos os que não trabalham para comer: "Appellar para a justiça de Deus, como no quinto acto dos dramas moraes, é o supremo cynismo, porque é negar a justiça dos homens, mostrando que a sociedade é impotente para castigar o culpado"²⁸.

Mas se a voz do republicanismo em Portugal era francesa, também o eram os filtros inebriantes do pecado. Essa Babilónia, antro de vício, coincide confusamente com uma França do Segundo Império assim imaginada: o poema "A Guitarra de D. João" inicia-se com um quadro de "spleen", charuto, *cognac*, *chic*, jóias de plaqué, vinho de Bordéus, vitrinas de L'ancien, Rigolboche e pálido *crevé*²⁹. De uma sensualidade deplorável, este nocturno associa a sugestão dos cristais, das canções de Offenbach, das sedas e da doçura com um inferno de cortesãs que derramam o amor na morte. De "hedionda pallidez", "bocas de canibae", "de formas vis, ridículas," com "olheiras fatas", estas "Venus triviaes" deitam-se numa atmosfera em que o requinte dessa "miseria elegante", dos "vícios delicados", as lançará exemplarmente para a "enfermaria d'um lugubre hospital"³⁰. A origem inalienavelmente aristocrática de D. Juan obriga Junqueiro a imprimir ênfase à desvalorização do gesto senhoril dessas vaguíssimas arquiduquesas que Imperia supera em morbidez, "finura, graça, geometria/ Da moderna paixão,

louca, desordenada", capaz de diluir "a negra flor do tédio/ Que Satanaz cultiva em nosso coração"³¹. Nem mesmo a rainha das sedutoras e das devassas consegue arrancar D. João da abulia niilista, mera doença dos sentidos extremados, que há-de invalidar o germe do próprio mito, o infinito na sensação. Prefigurado já o homem degenerescente de **D. João e a Máscara** de António Patrício, na outonal brandura da sua "nonchalance" perante até a fina flor da beleza feminina, este desgraçado, que chega a desejar a excitação de Cristo no calvário e de Judas no remorso, conhece, enfim, a vontade da morte³².

Se Imperia dialoga ao longo deste poema com D. João é, ainda, para reforçar a sua vocação promodial de Eva, a serpente corruptora, desafiadora de Jeovah. No entantanto, é de notar que o mito de D. Juan parece tomar a feição de uma vingança posterior de Adão sobre a essência da mulher, que conduz à revelação do prazer e do corpo. A vítima, fantástica ainda que cúmplice por quase amor, decide sacrificar aquela que esteve na origem da sua explusão do paraíso, aquela que o destituiu do seu angelismo. Sofrendo dessa nostalgia, o Adão que há em D. Juan vingam-se numa multiplicada prostituição do feminino em que, no fundo, procura sempre a restituição da integridade edénica. É como se Adão, despeitado por ter sido despromovido pelo patrão divino, nunca tivesse sabido degustar, compreender, a sagrada lição da pele e do sabor que Eva, libertadora e menos mesquinha na obediência, teve a Humanidade e o génio de lhe proporcionar, ganhando com isso o mítico desprezo dos homens, a misoginia, mesmo a mais civilizada, consoante as épocas e os eufemismos³³.

Contudo, na obra junqueiriana, trata-se de recuperar, e o paternalismo do momento histórico é óbvio, a mulher decente, aquela que secularmente se penitencia da bela mancha de Eva.³⁴ O segredo do fascínio de D. João é exterior à sua pessoa e consiste na ondulada vibração musical de uma guitarra, o que retira excepcionalidade intrínseca à dinâmica de apropriação. Tanto mais que estranhamente este homem desgastado revela abertamente o seu segredo, "uma guitarra/ um talisman sublime/ Que pertenceu outrora a D. João Tenorio"³⁵, capaz de acender uma mármore impassível. Simbolizando, assim, a fogosidade do amor meridional, já que contém os vapores dos jardins de Sevilha, Granada .. com que inebria as virgens. Tão puras quanto Adão antes da queda, são "crianças perfumadas,/ Doces como Jesus, frescas como alvoradas" que D. João envenenou, conduzindo-as aos lupanares "sem coração, usurarias da carne, agiotas da paixão(...)". Aqui é já bem o romântico social que se concentra nas causas reais da podridão: essa imensa prostituição que atira mulheres para asilos sombrios e para valas comuns e que tem origem na animalidade. Sim, o D. Juan de Tirso da Molina era ele próprio, a guitarra, ele mesmo continha o segredo do fulgor da conquista, essa fina cortesia, enquanto que este D. João nada

é sem o seu instrumento que reduz a mulher a uma serpente. Por isso, até porque de Sevilha, a serpente deve ser morena, porque moreno e feiticeiro foi sempre o pecado no feminino: Morenas, morenas,/ Sentindo-me triste, lembrei-me,/ Fugiram-me as penas, Morenas! Morenas!³⁶. Pelo contrário, é a loira doce e franzina, pálida, casta, que deslumbra D. João pela inacessibilidade com que D. Elvira levou o D. João de Molière ao matrimónio, não negligenciando, a origem nobre da alva menina, o que muito interessa a um homem da estirpe de D. João³⁷. É normal que este estereótipo com olhinhos azuis do Romantismo seja rebaixado na pena satírica de Junqueiro, pelo analfabetismo que a impede de ler os avanços epistolares, falsos e sofisticados, do conquistador. A maior caricatura social da ignorância feminina surge, deste modo, na probabilidade destas Evas românticas mal saberem ler, apesar de usarem "a Classica folha de videira, cortada pelos moldes de Paris"³⁸. Incapaz de seduzir essa imbecil dourada, este apequenado D. João português vê-se obrigado a roubar a guitarra do mítico D. Juan de Sevilha, até porque presencia e sente os efeitos dessa balada: "(...) E a minh'alma sinistra e tumular/ Sentiu-se boa, oxigenada, esperta, (...)" e a "grande flor morena, a flor mais bela / Das margens quentes do Guadalquivir" caiu nas garras dessa melodia.³⁹

A chave deste sucesso e deste tónico reside certamente no nível mais instintivo em que D. Juan Tenorio mantém as suas atitudes e que corresponde, como é sabido, a certo paradigma do homem espanhol, o "toréador" bruto e irresistível para as donzelas iletradas e passivas de todos os tempos: "Desmaio, aneio,/ Fico tremente, Como o selvagem/ Que ao vir da aragem,/ Ancioso escuta/ O sopro ardente/ Da fera bruta"⁴⁰. Por seu lado, a mulher situa-se bestialmente entre a "Febril Panthera, Pombinha mansa, olho de fera, Rir de creança"⁴¹ que nos leva a crer que estariam bem um para o outro. Na verdade, Guerra Junqueiro consegue degradá-los e concede o prémio da tonta Julieta lusitana ao incapaz D. João, sem confirmar nenhum mérito pessoal àquele que já não é mais do que a caricatura do sedutor, visto como canibal das alvas carnes da menina.⁴²

É agora evidente que este poema constitui uma notável paródia do Romantismo até pelo seu desenlace: o antiquado herói da Renascença e da cavalaria vem de espadachim reivindicar a sua glória, a sua guitarra, junto do nosso D. João que o mata com um moderno tiro de revólver⁴³. Com ele, esvai-se o mito romântico, até porque o novo D. João destrói a guitarrilha e com ela a volúpia e o inevitável "spleen" das grandes paixões, ao ponto de se entregar à noite da morte expiatória⁴⁴. Auto-punidor, este humilde devasso não encara bravamente a morte como os seus antepassados desde Mozart - porque não já em Molière, por ambiguidade? - até Baudelaire. Entrega-se apenas, reverente, como Adão, aquele a quem Eva, no fundo, nada conseguiu ensinar. E o inferno de quem preferia ser anjo é a infe-

licidade das mulheres respeitáveis que não poderão sentir as delícias dessa guitarrilha momentânea mas reveladora.

No entanto, é de salientar que **A Morte de D. João** está longe de ser um poema uno. Pelo contrário, esta obra permite traçar um percurso poético de quinze anos e conhecê-la significa compreender o Junqueiro anterior a **Os Simples**, desde a criação de **Batismo de Amor** até à escrita de **A Velhice do Padre Eterno**. Todos os críticos parecem ter seguido a linha de António Sérgio, que, nos seus **Ensaio**s⁴⁵, acentua a incoerência do personagem de Don Juan, primeiro inocente e depois cínico. Tenderam, portanto, a considerar que **A Morte de D. João** era uma recolha de poemas dispersos, o que Pierre Hourcade vem a contrariar: "(...) mais un regard attentif découvre sans trop de peine les lignes de soudre. Ce livre n'est un ouvrage moral et révolutionnaire que par réflexion et a posteriori (...) "⁴⁶. Esta obra conteria, ora o herdeiro de Musset e de Byron, ora o mais ousado poeta revolucionário, cujas marcas realistas Oliveira Martins viria a lamentar pelo pessimismo forçado do culto da fealdade.⁴⁷

Na verdade, quando na "primeira Parte" desta "obra em babilónia", Messalina manifesta a sua vontade pífida de esmagar (...) Falstaff, Satanaz, Tartufo, Sganarello", os que vestem o fraque e a batina preta, remetendo não só para o universo dramático de Shakespeare, como para o de Molière e respectiva concepção barroca de "theatrum mundi"- "A vida é uma farsada!"⁴⁸ -, vamos conhecer, ainda, um poeta, que, indignado, a recusa: "(...) Eu não podia amar-te, não podia/ Ligar o génio, o fogo sacrossanto,/ A esplendida loucura/ Ao réptil que se estorce em noite escura/ No catre d'uma orgia!(...)"⁴⁹. Na parte III, "O Encontro", é o efeito cómico que produz mais tarde "o sonho de D. João"⁵⁰. Entre larvas tétricas e verdejantes prados, D. João encontra-se num cemitério, onde bem ao gosto de "O Noivado de Sepulcro" de António Feliciano de Castilho, evoca a memória das suas vítimas amadas, Beatrizes e Julietas, que respondem com soluços, em coro. Verdadeiro painel de tragédia, esta voz colectiva que lembra, por exemplo, a simbólica mulher de véu que surge no fim do **Don Juan** de Molière, rogando-lhe que se arrependa, lamenta o seu purgatório: "(...) Manda-nos Deus lavar com nosso pranto ardente/ Os beijos que nos deste, os beijos côr do sol (...) "⁵¹. Indiferente à maldição que estas sombras ultrajadas lhe lançam, D. João ironiza hereticamente a propósito do céu, lugar decadente, desde que Jeovah morreu modernamente de apoplexia. Com uma curiosa marca de actualidade, este cínico amante empresta "chic" a um inferno de artistas satânicos, bem ao gosto de Paris⁵².

Já no poema seguinte, "Os Saltimbancos", João perde todos os seus pergaminhos, acompanhando, nas feiras, prostitutas baratas e acrobatas, ao mesmo tempo que evoca nostalgicamente a sua velha grandeza romântica⁵³ para, por fim, confirmar as adversidades finisseculares contra a

sua estratégia. Para além desse "divino artigo quatrocentos e um do Código Penal"⁵⁴, D. João é a exemplar prova da falência do romantismo sentimental: roto, ignóbil, careca, pobre, vende filtros e manhas, necrológios em versos e artigos de moral,⁵⁵ na companhia de uma Imperia desdentada e de histriões famintos.

Se neste poema D. João se situa, ainda, no labirinto negro da sua consciência, em "Últimos Momentos", os derradeiros versos de **A Morte de D. João**, a ignóbil criatura desafia as beatas, os sacerdotes, a atenuarem a sua miséria num dia de chuva em que todos os crentes se sentam à lareira, no sofá da sua fé. Nem Deus escapa à provocação, tal como o D. Juan de Molière que tenta levar o pedinte a responsabilizar Deus pela sua miséria: "Para que eu seja um verdadeiro crente/ Com muitíssima fé nos teus assombros/Tu que fizeste já parar o sol/ Digna-te, ó Deus, lançar n'este meus hombros/ um capote espanhol!"⁵⁶. As quase "famoust last words" desde D. João têm a dignidade ou a energia lúcida, se não quisermos valorizar tanto esta última dinâmica, de nos fazer notar a podridão do mundo e do céu - o Deus dos católicos há-de morrer com D. João!⁵⁷ -, ao mesmo tempo que se põe à venda. Consciente da iminência da morte, impenitente, impermeável ao arrependimento e, neste tópico, próximo ainda do Dom Juan de Molière e de Mozart, expira muito fisiologicamente por fome e nunca por remorso⁵⁸. Mais empedrenido no pecado do que bravo na dor, este D. João, com a sua morte, dá lugar a uma nova era de pureza, cuja descrição se nos afigura, hoje, quase infantil⁵⁹.

Camilo Castelo Branco, em **Noites de Insónia**, não podia deixar de sublinhar a "substância estrangeira" deste livro, ressaltando porém a alta qualidade da sua poesia, mas acrescentando que **A Morte de D. João** é uma "basta sementeira de impiedades"⁶⁰. Ainda em 1942, António Cabral, num texto tristemente polémico que dá voz à ala católica mais tradicionalista, afirma que "se nos afaga a música do verso, fere-nos o desbragamento da ideia", neste livro "sem nexos, nem fio condutor(...) de construção atabalhoada". Não havia de tardar a resposta sentida de Maria Isabel Guerra Junqueiro, filha do poeta.⁶¹ Aliás, em 1885, a publicação de **A Velhice do Padre Eterno** cumpre aí mais uma vez a veia anticlericalista, de gesto geracional, com poemas sonoros e frontais como "Aos Simples", em que o autor denuncia a traição da Igreja a Cristo⁶², "Parasitas", que evocam os "Saltimbancos", já que os histriões que exibem à turba um aborto para obter rendimento são comparados aos "funâmbulos da Cruz/ Que andaes pelo universo há mil e tanto annos/ Exhibindo, explorando o corpo de Jesus."⁶³

É, desde logo, interessante notar que Junqueiro dedica essas cinquenta balas, assim qualifica o poeta os cinquenta poemas de **A Velhice do Padre Eterno**,⁶⁴ à memória de Guilherme de Azevedo, poeta a quem muito deve. Pierre Hourcade, no Capítulo III da obra citada, analisa as

relações entre **A Morte de D. João** e **A Alma Nova** de Guilherme de Azevedo, para concluir que "toute la fausse inspiration française, tout le mélange de littérature et de politique", "L'anticléricisme de l'anticatholicisme sans atténuations" aproximam os dois autores.⁶⁵

É certo que Guilherme de Azevedo, dez anos mais novo do que Junqueiro, segue com **Aparições**, obra publicada em 1867, os "clichés do Romantismo lamartiniano, mas em 1871, com **Radiações da Noite**, e sobretudo, em **A Alma Nova**, em 1874, é já um discípulo de Vítor Hugo e a sua poesia é social. Desta forma, este notável cronista do séc. XIX assume-se como seguidor desse Vítor Hugo que "estimula o brio dos heróis, levantando-se como Dante (...) para fulminar o despotismo (...) "⁶⁶. Este tom revolucionário aliado a uma sua deficiência física valeram-lhe a alcunha de "diabo coxo", perfeitamente justificada pela expressão de Cândido Figueiredo: "(...) com grave escândalo dos pianos de província e do canto chão dos sacristãos, Guilherme surgiu com um tubarão nefasto nas costas da Póvoa de Varzim"⁶⁷.

Tomás da Fonseca, no seu prefácio à 2ª edição de **A Alma Nova**, salienta a inovação deste autor dentro da sua geração: "(...) E embora esta obra sucedesse às **Heras e violetas** de Guilherme Braga, e às **Odes Modernas** de Antero de Quental, precedeu a maior parte das produções literárias de Junqueiro, as sátiras de Gomes Leal (**Traição, Hereje, Anti-Cristo**) e o filosofismo de Teixeira Bastos (**Vibrações do Século**) (...).⁶⁸ É com uma assumida consciência de pertença geracional que Guilherme de Azevedo dedica **A Alma Nova** a Antero de Quental, "um obreiro honesto do pensamento: a alma lúcida moderna e generosa"⁶⁹. Moderno ao ponto de ser considerado precursor de Cesário,⁷⁰ ao adoptar elementos do concreto e do urbano, e beber na poesia baudelaيرية o gosto pelo macabro, na conjugação poética da dor e do prazer e até no hedonismo com que encara a morte. É ainda interessante sublinhar que, mesmo na interpretação do mito de D. Juan, segue em "O Último D. Juan", segundo Manuel Simões, o Baudelaire do "Don Juan aux enfers."⁷¹

Com efeito, se o poeta português chama a si o universo da morte inerente ao poema francês, em Baudelaire ergue-se a personagem mítica ainda à sua condição romântica de herói, pela bravura com que encara o inferno e pelo fascínio que derradeiramente D. Elvira mostra por ele. O "último D. Juan" é já o início do apocalipse do mito romântico, como em **A Morte de D. João**, a crua punição do devasso desmascarado. O poema refere "violações brutais" que levaram mulheres às "sossegadas lousas" dos cemitérios. "Aquele", e o pronome aponta com desprezo o sedutor, é identificado com o grau mais básico do instinto, já que é com "gula" que "morde as mais sagradas cousas", é com animalidade que aborda a maior alvura, ao ponto de afugentar os próprios animais que devoram os cadáveres - "(...) D'horror faz recusar os trémulos chacais".⁷² Este "animal do amor"

aproxima-se do D. João de Junqueiro neste primarismo, mas não encanta por nenhuma guitarra - "Não descanta à viola, à noite os seus enlevos"- , na noite propícia aos amantes de outrora. Um D. Juan moderno, o que se dirige às mulheres, mesmo às menos românticas - "gentis belezas d'hoje, ó astros dos Passeios," que "lhe não lançaes, a furto, a escada de retrós"- age na "sombra", por estratégia.⁷³ O tom profilático do poema aconselha as mulheres mais castas, mesmo as Donas Elviras que casaram primeiro com Deus, como em Molière, a que se protejam contra "os vendavais dos beijos", "as noites de luar", a torrencialidade natural desse ímpeto eficaz.⁷⁴ O poeta parece assumir aqui a finalidade preventiva do autor de **A Morte de D. João**, no seu prefácio dedicado aos "chefes de família", com o tom ameaçador de "um dia há-de chegar/ mas um dia virá", como quem anuncia o fim do mundo, que mais não é o fim de D. João. Este amante é, do mesmo modo, tão decadente quanto o de Junqueiro em "A Guitarra de D. João": "informe, tosco, sem garbo, sem pudor, grotesco, infame, vil". Esta acumulação de horrores pretende impressionar e persuadir as mulheres a quem o poeta se dirige educativamente: "(...) nas grandes solidões irá dormir convosco,/ mordendo em cada seio o lírio mais gentil!"⁷⁵

Contudo, na quinta estrofe, o poeta transfere-se para a sociedade ainda romântica, povoada dessas "virgens romanescas" que poderiam cair na busca do etéreo de pacotilha, própria desse herói romantizado, quando, na verdade, D. Juan procura só "os corpos nus, as belas carnes frescas", desprezando a emotividade dessa entrega.⁷⁶ D. Juan não pertence ao universo puro, ideal - "Não vive como nós de cândidas mentiras⁷⁷ - limita-se a degradar "as pálidas Elviras" e, apesar de já não ter o aspecto do cavaleiro de antigamente, é rei na corrupção⁷⁸. No entanto, "um hálito divino" das "flores sentimentais" poderá fazer fugir esse "velho D. Juan", "feroz conquistador", até porque ele é a morte⁷⁹. O grande "César-Verme" representa o Império irremediável na morte sobre o Homem, no que o poeta tem de idealismo e de vontade criadora. No fundo, a última estrofe esclarece-nos quanto à identidade do "último D. Juan" das nossas vidas, no seu fascínio e na sua tirania, na impossibilidade de se fugir à morte que ceifará a energia criadora do poeta- "mas que um dia virá/ (...)/ colher o que ficou de tantos ideais"⁸⁰.

Integrando a mesma geração intelectual de Junqueiro e de Azevedo, Gomes Leal define, em **Claridades do Sul**, o seu primeiro livro publicado em 1875, as linhas essenciais da sua poesia, ainda ultra-romântica na forma e na inspiração, mas já de uma temática parnasiana que se matiza com o universo urbano e pecaminoso de Baudelaire. Aliás, em "A Bella Flor Azul", referir-se-á ao poeta francês, delimitando, no fundo, o seu espaço de afinidade com ele: "Eu não sou o fatal e triste Baudelaire/Mas analyso o Sol e decomponho as rosas (...)"⁸¹. Poeta das contradições de uma vida entre

o fausto e a miséria, os amores venais e a ideal fantasia, poeta das injustiças sociais, Gomes Leal⁸² situa o seu D. Juan no mesmo plano degenerescente do devasso de Junqueiro e de Guilherme de Azevedo. Nem o degradando até à morte, nem o elevando à contingência da efemeridade da vida, o poeta de **Claridades do Sul** surpreende D. Juan nos ridículos momentos finais da - "Última Phase da vida de D. Juan" - e antecipa, em epígrafe, a dehonrosa morte do herói legendário, a solução moderna para a sua extinção: "Afinal D. Juan vinha hoje a morrer d'uma indigestão". Com o subtítulo intrigante de "Amor de Cosinha", este poema apresenta-nos um Sancho Pança mais uma vez ao nível do instinto mais primário, ao ponto de já nem sugerir o Quixote que fora dos salões românticos.⁸³

Confundindo mulheres com comida, circunscrevendo a sua existência ao mero universo culinário, D. Juan devora a ama de um cura com excesso e essa avidez há-de valer-lhe a morte: "(...) Desejos que hão-de dar na morte escura! (...) "⁸⁴. O sistemático grau comparativo de superioridade com que o amante qualifica a fêmea releva de toda uma retórica fácil do enamoramento. Assim o seu "cabelo é mais fino que o ouro,/ e a sua voz "mais bella que o metal,/ E os cantos catholicos do côro". Mantendo-se na área semântica do religioso, o que muito o liga à tradição libertina do D. Juan de Molière, por provocação, o sujeito poético continua a comparar os "seus lábios vermelhos e discretos" às "romãs das cercas clericais" e "os seus olhos sombrios... mais pretos/ Do que o latim escuro dos missaes!⁸⁵. Sem espiritualidade, mesmo falsa que fosse, este D. Juan dispersa a melancolia romântica, que nem confessa, numa bulimia certamente angustiada; quase surpreendido pelo prior nas lides amorosas, é escondido pela fêmea "alegre e franca como a vinha" e conduzido ao sono e à morte na dispensa⁸⁶. De resto, na tradição mítica do donjuanismo, a infidelidade e o pecado convocam sempre uma intervenção punidora de Deus através da morte⁸⁷.

O exagero, agora só tristemente alimentar, que caracteriza este Don Juan de Gomes Leal, é a feição possível com que o antigo herói tem de se conformar nestes anos do século XIX. Já não se lhe concede o favor do jogo da hipocrisia e da sátira social em que se refugia a personagem de Molière, no contexto da corte de Luís XIV; este D. Juan moderno é igualmente destituído da inquietação ideal, da vontade finamente sentimental, da doce amoralidade do amante romântico⁸⁸. Despromovido à categoria de vencedor de causas fáceis, esta sombra do poderoso mito da conquista impossível e saborosa consome os amores oferecidos que a cidade lasciva esbanja: "Quando, alta noute, D. Juan passeia,/ Ella põe-lhe em leilão a mocidade(...) "⁸⁹

Símbolo da impunidade e vício aristocráticos, da falaciosa sentimentalidade à Castilho,⁹⁰ D. Juan e o velho Portugal das sacristias e dos varandins deviam morrer sem piedade, ao som da Marselhesa.

NOTAS

1. BALLESTER, Gonzalo Torrente, **Don Juan**, Barcelona, Ed. Destino, Desti-nolibro, 1993, 6ª edição, p.p. 25 e 174.
2. Refiro-me à tese indispensável para qualquer donjuanista: De BÉVOTTE, Georges Gendarme, **La légende de D. Juan, son évolution dans la littérature des origines au Romantisme**, Paris, 1906.
3. FIGUEIREDO, Fidelino de, **Donjuanismo e anti-donjuanismo em Por-tugal**, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, p. 9. E continua: "(...) Em 1775 publicou-se duas vezes, num folheto de cordel, o **Convidado de Pedra ou D. Juan Tenorio, o Dissoluto**, que é uma tradução da peça de Molière(...)".
4. Cf. OLIVEIRA, Francisco Xavier de, (em França. Chevalier d'Oliveira,) **Cartas** ("Recreação, I Cap. XIV:" A propósito do amor"), em que este se revela enquanto teórico do donjuanismo.
5. A expressão é de Fidelino de Figueiredo, *op. cit.*, p. 25 e significa a estética de um donjuanismo vivo ou vivido da forma como Garrett o terá experimentado: p. 27 - "O donjuanismo garretiano rende-se à Mulher, buscando aprisionar em cada amor o fragmento duma grande e fugitiva alma única(...)".
6. Dias, José Simões, "Xácara de D. João" e "Bandolim de D. João", poemas incluídos em **A Folha**, 1836.
7. BRAGA, Teófilo, **Ondina do Lago**, Porto, 1866, poema em que o autor segue, alternadamente, o caminho da mistificação de D. João e o da morte em desgraça, agora tomada como símbolo de um século XVIII degradante, no seu sentimentalismo.
8. GAIO, Manuel da Silva, **Novos poemas**, Coimbra, 1906, poema "D. João". Aqui deixo a referência sem mais desenvolvimento porquanto, a questão merecia um outro artigo.
9. HOURCADE, Pierre, **Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans son oeuvre**, Paris, Société d'Édition des Belles Lettres, 1932, p. 109 - "Il s'agirait d'une démonstration cohérente et logique, c'est-à-dire, d'une oeuvre pensée à un moment déterminé et réalisée méthodiquement en vue de l'effet moral à produire".
10. FIGUEIREDO, Fidelino de, *op. cit.*, p. 37.
11. JUNQUEIRO, Guerra, **A Morte de D. João**, Lisboa, Livr. A. M. Pereira, 1887, 4ª edição, "Prefácio de Segunda Edição", p. 10.
12. Refiro-me ao **Don Juan** de Byron e ao **Don Juan** de Zorilla
13. A literatura romântica francesa criou o **Don Juan de Manãra ou la Chute d'un ange** de Alexandre Dumas (1836) e um conto de Mérimée, "Les Ames du Purgatoire ou les Deux Don Juan" (1834). Já o Don Giovanni de Mozart, na letra de Da Ponte, consagra o homem de rebeldia socialmente consequente.
14. Ver FIGUEIREDO, Fidelino de, **História da Literatura Realista**, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1944, cap. 3
15. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, p. 123 "(...) D'où il résulte que Junqueiro est bien à la fois baudelairien ou pseudobaudelairien, en fait, dans la forme, et antibaudelairien en illusion dans les idées(...)".
16. ver o poema de Baudelaire, "Don Juan aux enfers" (incluído em **Les Fleurs du Mal**), última estrofe.

17. JUNQUEIRO, Guerra, *op. cit.*, "Prefácio da Segunda Edição", p. 15.

18. *Idem, ibid.*, p. 16: (...) Es casado? Amas tua mulher? Ella é bonita? Mau!!... Desconfia de D. João... A tua mulher é essencialmente fraca, nervosa, imaginativa... depois, repara bem, tu bem sabes, tens um joanete hediondo, vestes mal, e, francamente, desculpa-me, tu não és bonito."

19. *Idem, ibid.*, p. 13: "(...) O poeta tem pois obrigação de ser um homem do seu tempo. É necessário que as odes, isto é, que o seu sentimento esteja exactamente paralelo aos resultados." É de notar que as pp. 13 e 14 deste prefácio desenvolvem as diferentes fases da Humanidade em termos de criação e que muito lembram a análise, mais brilhante e desenvolvida, de Vitor Hugo na sua "Préface à Cromwell".

20. *Idem, ibid.*, p. 15.

21. *Idem, ibid.*, p. 20

22. *Idem, ibid.*, pp. 22 e 23

23. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, cap. III

24. JUNQUEIRO, Guerra, *op. cit.*, "Nota", p. 20.

25. Cf. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, p. 125. E o autor continua: "Par là se confirme notre hypothèse sur le caractère restreint et superficiel de ses lectures françaises. Un Musset déformé, un faux Baudelaire, un Lamartine simplifié pour les besoins de la polémique, un Hugo avant tout politique et défenseur du peuple: c'est tout ce qu'il connaît de notre littérature du XIX siècle."

26. Cf. BRITO, Ferreira de, "La génération des Écrivains Portugais de 1870 et la Matrice Culturelle Française", in *La Licorne*, Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers, 1983, p. 16. O autor deste texto não só remonta às origens do francesismo em Portugal, para enquadrar nessa velha tendência da **Geração de 70**, como precisa a paradoxal atitude de diferentes autores que integram esse movimento intelectual.

27. JUNQUEIRO, Guerra, *Prometheu Libertado*, Porto, Livr. Chardron, 1926, pp. 14 e 22. Depois de Prometeu tentar libertar o Homem, restituindo-lhe as forças prodigiosas da sua natureza vem a desmoralizar, já que os homens são naturalmente maus. Na cena do último canto, Prometeu cristianiza-se e liberta-se (Canto V, p. 48).

28. *A Morte de D. João*, ed. cit., "Nota", p. 323. Nesta página escreve ainda: "Eu segui um caminho diferente. D. João, na sua qualidade de parasita morre como deve morrer: de fome. Quem não trabalha não tem direito à vida".

29. Cf. *Idem, ibid.*, ed. cit., Parte II: "A Guitarra de D. João", pp. 233, 234, 235, 236 e 237.

30. *Idem, ibid.*, ed. cit., pp. 234 e 235

31. *Idem, ibid.*, p. 238

32. *Idem, ibid.*, p. 239: "Quem me dera gemer no teu calvário, ó Cristo! Quem me dera sentir o teu remorso, Ó Judas." e "Se esgotei finalmente os sonhos do imprevisto, Se já não posso ter as sensações agudas/ Da virtude e do mal, porque é que ainda existo?."

33. *Idem, ibid.*, p. 240: "(...) E tenho as alterações nervosas da serpente/ Com que Jeovah tentou nossos primeiros paes".

34. *Idem, ibid.*, p. 238: "Abandonam da esposa o seio casto e branco,/Para satisfazerem a doida phantasia;/ E, torpes e febris entram cambaleando/ Na alcova nupcial ao despontar do dia."

35. *Idem, Ibid.*, p. 241.
36. *Idem, Ibid.*, p. 245.
37. *Idem, Ibid.*, p. 247: "Era filha d'um conde milionario, Como todos os condes das balladas/ vivendo solitario/ N'um castello de ameias rendilhadas (...)".
38. *Idem, Ibid.*, p. 249, onde se lê: "(...) até parece /Que achei certa poesia/ Que a branca Julieta não soubesse/ Os mysterios fataes da orthographia. Ficava assim com a innocência inteira/D'uma Eva feliz".
39. *Idem, Ibid.*, pp., 250 e 253
40. *Idem, Ibid.*, p. 251.
41. *Idem, Ibid.*, p. 252.
42. *Idem, Ibid.*, p. 253 "(...) Ela me disse: D. João sou tua! E como era bella assim! As loiras tranças/ Encobriam-lhe os seios virginaes... Oh frescura da carne das creanças! Oh dentadas d'amor!... Oh Cannibaes!(...)
43. *Idem, Ibid.*, p. 256: "(...) la atirar-me um golpe ao coração/ Eu disparei, e n'esse mesmo instante/ Cahiu morto no chão".
44. *Idem, Ibid.*, ver as três últimas estrofes do poema, p. 257: "Ao sair do bordel pegou na guitarra,/ Quebrou-a com os pés,desfel-a em mil pedaços/ E depois exclamou: Ó noite, ó mencentilla/ Estendei sobre mim os venenosos braços!".
45. cf. SÉRGIO, António, *Ensaio*, Tomo II, Coimbra, Tip. da Atlântida, 1949, 2ª ed., p.45.
46. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, p. 145. Na p. 147 acrescenta: "il fait ce qu'il affirme ne pas vouloir faire, et il se sonne peu de ce qu'il proclame hautement...".
47. Cf. MARTINS, Oliveira, *Dispersos*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1923, p. 26.
48. JUNQUEIRO, Guerra, *A Morte de D. João*, ed. cit. p. 60.
49. *Idem, Ibid.*, p. 163.
50. *Idem, Ibid.*, p. 263: "(...) A embriaguez creara-lhe este drama". Já na p. 81, o poeta escrevia: "Dizia-me o outro dia um bom sujeito/ Bardo mais puro do que o puro arminho./A Poesia prossegue de tal jeito,/ Que as musas morrem, se encarece o vinho".
51. *Idem, Ibid.*, "O Sonho de D. João ", p. 269.
52. *Idem, Ibid.*, p. 272: "(...) Para perder a alma é hoje necessário/ ou ter muito dinheiro ou ter muito talento: Chamarmo-nos Voltaire, ou ser-se milionario".
53. *Idem, Ibid.*, p. 289:
 "(...)
 Eu fui o D. João, o tipo da altivez,
 O doído menestrel, romantico, sombrio,
 Que foi por muito tempo o espectro do burguez;
 Eu fui o D. João, o lubrico vadio
 Do poema sensual do grande lord inglez."
54. *Idem, Ibid.*, p. 290.
55. *Idem, Ibid.*, pp. 290, 291, 292 e 293.
56. *Idem, Ibid.*, "Últimos Momentos", p. 307.
57. *Idem, Ibid.*, p. 308: "(...) Homens e deuses tudo está perdido!, cf. pp. 309 e 310.
58. *Idem, Ibid.*, p. 312: "D. João (expirando)
 Não é remorso...é fome".
59. *Idem, Ibid.*, p. 313: os últimos versos conjugam "o rosicler da aurora"

com "um grande beijo luminoso e casto" de Deus, mais "o cântico vibrando, tão límpido" de uma cotovia e uma "estrela da manhã ...". Este é hoje um quadro excessivamente previsível e monótono que quase nos faz desejar o mundo colorido e paradoxal de D. João.

60. BRANCO, Camilo Castelo, **Noites de Insónia**, Chardron, 1874.

61. CABRAL, António, **O talento e os desvarios de Guerra Junqueiro. O desequilíbrio de um grande poeta**, Lisboa, Portugália, 1974, p. 67. Um exemplar desta obra, existente na Biblioteca Municipal do Porto, contém, em apêndice, as respostas publicadas da filha do poeta.

62. JUNQUEIRO, Guerra, **A Velhice do Padre Eterno**, Porto, Chardron, 1885, p. 6:

"(...)

E muito embora a vossa igreja se contriste
E a excomunhão papal nos abrase e destrua,
A análise é feroz como uma lança em riste
E a verdade cruel como uma espada".

63. *Idem*, *Ibid.*, p. 14. Também poemas como "O Baptismo" são profundas reflexões de fé exigente, enquanto que poemas "Como se faz um monstro" ou "A Sesta do Snr. Abade, "Circular", parodiam, até ao grotesco, os falsos ministros de Deus.

64. *Idem*, *Ibid.*, "Nota", p. 14 "(...) Collecção de 50 poesias que são 50 balas, que partindo de diversos pontos, vão todas bater no mesmo alvo (...)".

65. HOURCADE, Pierre, *op. cit.*, pp. 132 e 134. O autor conclui na p. 143: "(...) Don Juan, lorsque ses yeux se dessillent proclame que la moderne critique a tué le dogme vain de la divinité de Jésus (...) Junqueiro renchérit encore sur Guilherme d'Azevedo, mais si sa verve enrichit les thèmes d'outrages et d'obscurités plus hardies, elle ne leur ajoute aucune idée nouvelle (...)".

66. AZEVEDO, Guilherme de, **Radiações da Noite**, Lisboa, Tip. Universal, 1871, p. 5.

67. FIGUEIREDO, Cândido de, in **Ocidente**, vol. III, 1881, p. 203.

68. FONSECA, Tomás da, in "Prefácio" a AZEVEDO, Guilherme de, **A Alma Nova**, Coimbra Imprensa da Universidade, 1923, 2ª ed., p. 35.

69. AZEVEDO, Guilherme de, **A Alma Nova**, Lisboa, Imprensa Nacional, 1981, p. 5: "A Antero de Quental".

"Meu amigo,

Este Livro parece-me um pouco do nosso tempo. Sorrindo ou combatendo, fala da Humanidade e da justiça, inspirando-se no mundo que nos rodeia.

É porque julgo que ele segue na direcção nova dos espíritos, ofereço-a a um obreiro honesto do pensamento: a uma alma lúcida moderna e generosa."

Dezembro de 1873

Guilherme de Azevedo

70. *Idem*, *Ibid.*, "introdução de Manuel Simões", p. 13 "Guilherme d'Azevedo Precursor de Cesário" ou ainda, Dionísio, Mário, **Perspectiva da Literatura Portuguesa do Sec. XIX**, vol. I, Ática, 1947, p. 487.

71. *Idem*, *Ibid.*, nota nº 35: "(...) E parafraseando o próprio Baudelaire para quem a descoberta de Poe foi uma descoberta do seu eu subterrâneo poder-se-

-ia dizer de Guilherme de Azevedo em relação ao poeta francês: "j'ai vu (...) non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases, pensées par moi, et écrites par lui(...)."

72. **Idem, *Ibid.***, poema XXXV, "O Último D. Juan". p. 103, 1ª estrofe.

73. **Idem, *Ibid.***, p. 103, 2ª estrofe, 2º verso:(...) ele vive na sombra..."

74. **Idem, *Ibid.***, p.103, 3ª estrofe:

"(...)

mas sede muito embora as virgens sem desejos,
as monjas virginais, uns pudicos dragões;
fechai o níveo colo aos vendavais dos beijos,
e ás noites de luar os vossos corações."

75. **Idem, *Ibid.***, p. 103, 4ª estrofe.

76. **Idem, *Ibid.***, p. 103, 5ª estrofe:

"(...)

E o que ele adora muito, ó virgens romanescas,
não é o que abrigais de etéreo e virginal:
adora os corpos nús as belas carnes frescas,
deixando o resto a vós danados do ideal!"

77. **Idem, *Ibid.***, p.103 6ª estrofe:

"(...)

não comunga do amor esse ilusório pão."

78. **Idem, *Ibid.***, p. 104 7ª estrofe:

"(...)

não usa d'espadachim; não traz esporas d'ouro
mas vive como os reis das grandes corrupções"

79. **Idem, *Ibid.***, p. 104 7ª estrofe:

"(...)

Flores sentimentais tremei do paladino,
do velho D. Juan,feroz conquistador,

"(...).

80. **Idem, *Ibid.***, última estrofe:

"(...)

mas que um dia virá, na cândida epiderme
na sagrada nudez dos colos virginais ,
em hinos de triunfo — o grande César-Verme!
colher o que ficou de tantos ideais!"

O poema "Os sonhos mortos" da p. 52 da mesma obra retoma a mesma temática:

"(...)

São elas! as visões dos meus dias felizes, os
meus sonhos virginais, as minhas ilusões,
que a seiva dão agora aos vermes e às raízes,
que em pasto dão seu corpo a novos corações
(...)"

81. LEAL, Gomes, **Claridades do Sul**, Lisboa, Braz Pinheiro Ed., 1875, p. 24

82. **Idem, *Ibid.***, p. 10. No poema "À janela do Ocidente", Gomes leal lamenta a podridão da sociedade:

"(...)

Os reis ressonam nas devassas festas:
já os frutos do Mal estão crescidos (...)"

Podíamos multiplicar os exemplos em "Acusação a Cristo," "Lisboa",...

83. *Idem, Ibid.*, "Última Phase da vida de D. Juan", p. 128:

"(...)

Cançados dos vãos fogos de bengalla,
Como Pansa odeei o Pensamento ,
E abandonei os ideais da sala-
- Pelo amor da cosinha succulento!"

84. *Idem, Ibid.*, pp. 128 2ª estrofe.

85. *Idem, Ibid.*, pp. 128 e 129.

86. *Idem, Ibid.*, p. 129.

6ª estrofe - "Fugiu de mim a vã melancholia!...
Ella é franca e alegre como a vinha..."

5ª estrofe - (...)

Os olhos d'ella fazem mais defuntos
Dos que o padre acompanha nos enterros!..

Última estrofe - (...)

Mas levou-me a um sítio agasalhado
E dormi toda a noite na dispensa!"

87. ROUSSET, Jean *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Fayard, 1972, ch.II.

88. *Idem, Ibid.*, "O cannibal", p. 254, onde o poeta dá conta do antigo estatuto mítico de Don Juan:

"(...)

Como eu quisera ser nos sonhos d'ella
Um rei das lendas, o fatal D. Juan

(...)"

89. *Idem, Ibid.*, "A Cidade", s/p., 2ª estrofe.

90. SCHEIDL, Ludwig, *Fausto na literatura Portuguesa e Alemã*, Coimbra, INRC, 1987. Nesta obra, p. 43, o autor refere a valorização de Don Juan no Romantismo: "(...) sobretudo a partir da época de Mozart/da Ponte - interpretando e identificando, as aventuras amorosas e eróticas com uma problemática que não é essencialmente diferente da do especulador e sábio insatisfeito, Fausto na busca do Absoluto."

Urbano Tavares Rodrigues, em *O Mito de Dom Juan e Outros ensaios*, Cacém, Ró, Ensaio, I 1981, 2ª ed; pp. 32-35, sintetiza a visão particular dos três poetas aqui estudados e afirma, p. 32: "(...) O anti-donjuanismo dos poetas panfle-tários da segunda geração romântica é manifesto. Rendidos à ideia do progresso lidos em Hegel e em Vico, em Spencer e Darwin, deslumbrados pelo grande clarão da Comuna, anticlericais e anticapitalistas, ambicionando para a poesia um caracter científico e para a humanidade proletária a emancipação económica, menosprezam de um modo geral o conteúdo humano e o sentido filosófico da figura de D. Juan, para considerarem de preferência, num contexto social, os frutos daninhos do seu egotismo. Nele vêem apenas duramente e em posturas desvantajosas, com intuito polémico, o sibaritismo carnal ou uma torpe devassidão pretensamente "aristocrática." (...)

DOMINIQUE FERNANDEZ: TEL ENFANT, TELLE ŒUVRE

Note préalable: Toutes les citations concernant l'œuvre romanesque fernandézienne font référence à l'édition pirate des **Oeuvres romanesques complètes** de Dominique Fernandez en six volumes composée par Claude Martin et éditée *Au Banquet des Anges* en 1992.

Dominique Fernandez est l'un des plus grands écrivains français contemporains. Né en 1929, d'un père d'origine mexicaine et d'une mère française, il s'est très tôt lancé, par exigence intime, dans le monde de la fiction. Si l'on veut comprendre le rapport existant entre le créateur et la création, l'homme et l'œuvre, on ne peut pas oublier l'étude critique qu'il a faite dans son œuvre **L'Arbre jusqu'aux racines** concernant Proust et **La Recherche**. En effet, cet auteur extraordinaire *ignore ou nie le dynamisme des forces causales inconscientes chez l'être humain, il ignore ou nie que tout ce qui arrive dans sa vie d'adulte, ses maladies, ses impulsions, ses folies, le choix des gens qu'il aime, le choix de ceux qu'il fuit, tout soit déterminé par des événements qu'il faille chercher dans sa protohistoire: d'où le goût, poussé jusqu'à la manie, d'établir, à partir d'une observation de détail, une loi universelle, de construire une psychologie indépendante du passé individuel de chacun*¹. Refusant toute analyse psychanalytique de ses personnages, Proust écrit, selon Dominique Fernandez, *un merveilleux roman, une œuvre d'art incomparable, mais silencieuse sur les armes qui nous ont produit nos blessures, lâche devant les ténèbres où furent portés les coups*². Au contraire, l'inventeur de la psychobiographie avoue:

*J'écris avec tout ce que je suis, le corps que j'ai, l'enfance que j'ai eue, les souvenirs, les rêves, la constitution, le tempérament...*³

et il croit que *s'il y a une chose que la psychanalyse a fermement établie, c'est que la possibilité de créer ne dépend jamais d'une décision de l'esprit, qu'une œuvre se construit toujours sous la pression d'une expérience globale accumulée depuis les années de la petite enfance, que l'activité créatrice est la moins libre qui soit, qu'un déterminisme rigoureux se cache derrière ce que l'admiration naïve appelle le don, et qu'enfin le travail obscur des fantasmes et des pulsions qui débouche dans l'œuvre d'art est le même qui porte à la névrose, à la folie ou au crime*⁴.

Démystification de l'artiste-génie, la psychobiographie est une méthode proposée par Fernandez et qui vise à combler à la fois les lacunes de la

biographie classique selon laquelle l'œuvre dépendrait du passé vécu comme une conséquence de sa cause, et celles de la conception purement structuraliste selon laquelle l'œuvre n'aurait aucun point de contact avec la biographie. La psychobiographie est ainsi *l'étude de l'interaction entre l'homme et l'œuvre et de leur unité saisie dans ses motivations inconscientes*.

Nous avons jugé légitime sinon nécessaire d'appliquer à Dominique Fernandez cette méthode d'investigation des textes applicable, selon lui, à un grand nombre d'auteurs, sinon à tous, pour vérifier jusqu'à quel point elle est fonctionnelle et dans quelle mesure elle correspond aux idées contenues dans les phrases suivantes:

Les livres de chaque écrivain sont une réponse à un problème, à un tourment qui l'a obsédé toute sa vie, et dont l'origine remonte aux premières années de l'existence.⁵

L'œuvre et non moins que l'œuvre, l'homme (...) sont des constructions postérieures élevées pour servir de refuges, pour détourner, pour conjurer une situation d'enfance incomplètement surmontée.⁶

L'étude de l'enfance vécue par le romancier, la fouille dans son roman familial et le rôle que les femmes ont joué dans son histoire infantile s'avèrent donc d'une importance primordiale pour la compréhension de sa vie, de sa vocation d'écrivain et de son œuvre.

Dominique Fernandez est le second enfant de Ramon Maria Gabrié Adéodato Fernandez de Artéaga, d'origine mexicaine, né en 1894 et de Liliane Chomette, née en 1901, en Auvergne. D'origine aristocratique, son père épouse donc en 1926 cette jeune agrégée de Lettres, ancienne Sévrienne d'origine modeste⁷.

L'univers familial dans lequel Dominique Fernandez grandit est marqué par l'absence du père. Celui-ci, en effet, *célèbre, séduisant et fêté, familier des plus grands écrivains de l'époque, (...) mène une vie mondaine et intellectuelle brillante, passionné de danse et de voitures de course: il est très absent de son foyer⁸*. Ramon Fernandez, écrivain et critique littéraire de grande renommée, entoure son fils de compagnies féminines à la personnalité très marquée: sa mère, sa grand-mère et sa sœur aînée que le professeur Claude Martin nous présente ainsi:

(...) le jeune Dominique grandit (...) entre une mère très aimante, très attentionnée, mais peu démonstrative dans son affection, austère et rigoriste, à la vie intellectuelle active et exigeante (elle est professeur au lycée Charlemagne puis au lycée Victor-Duruy

de 1936 jusqu'à sa retraite en 1966) mais soucieuse de donner à ses enfants une éducation conforme à de stricts principes, une sœur aînée elle-même très remarquable, qu'il aime beaucoup mais à l'ombre de laquelle il n'est pas toujours facile de vivre, et une grand-mère très autoritaire et possessive, qui adore son fils et n'a jamais accepté son mariage avec une jeune fille sans fortune ...⁹

Ambiance gynécocratique donc où le seul mâle, Dominique, fait l'objet d'attentions et de soucis mais où la tendresse, l'affection n'est pas toujours suffisante, tant le caractère de ces femmes est autoritaire, possessif et exigeant. Premières images féminines, elles restent bien gravées dans l'inconscient de Fernandez qui semble en être marqué à vie.

Freud estimait que poètes et romanciers étaient de précieux alliés dans la connaissance de l'homme, des motivations inconscientes de ses actes et de ses pensées, parce que la création littéraire, parente du rêve, *voie royale de l'Inconscient*, permet de lever les inhibitions et les refoulements qui refrènent et dénaturent le comportement social de l'individu. Elle exprime le théâtre intérieur de l'artiste en objectivant sa vie profonde, en sorte qu'elle constitue une forme privilégiée de son être-au-monde, une représentation de la manière dont il vit ou a vécu sa société.

Bien que le fossé demeure grand entre la vie du romancier et sa création, l'expérience de ce que Freud a nommé précisément le *roman familial* permet de lever en partie le voile sur le processus qui mène de l'expérience vécue par l'enfant au sein de sa micro-société familiale, à l'imaginaire romanesque. Le jeune enfant commence par idéaliser ses parents, les dotant d'un pouvoir absolu et d'une perfection divine. Mais en grandissant, il est déçu dans son admiration et son affection, s'estime dupé, trahi, humilié. Pour ne pas renoncer à l'idylle familiale qu'il s'était forgée et sauver sa piété, il conclut d'abord que ses parents ne sont pas les vrais, qu'il est un enfant trouvé, d'origine royale, que ses parents, des étrangers ont recueilli. Lorsqu'il connaît la sexualité, il s'invente une naissance illégitime, sauvegardant ainsi l'affection de sa mère tandis que son père est rejeté, symboliquement supprimé. Nous voici donc au cœur du mythe d'œdipe. La mère n'est plus la reine, puisqu'elle est adultère, mais du moins l'enfant se l'approprie-t-il. La haine du père est vécue dans une ambiguïté plus grande encore: l'enfant aspire à le supprimer, mais en même temps il l'envie, l'admire et veut le surpasser. Pour conquérir sa mère, il lui faut s'emparer de sa puissance virile, dérober au père-dieu sa puissance créative.

Un tel *roman* bâti par l'enfant, de tels fantasmes permettront à l'adulte de donner une forme littéraire à ses rêveries, et de créer un univers à la fois semblable à celui qu'il a vécu, et profondément modifié par ses désirs.

Dans le cas de Dominique Fernandez, ce roman se voit mutilé de l'un de ses personnages principaux: celui du père. Or, s'il faut en croire les mythes et la psychanalyse, à l'origine de l'aventure humaine, de tous les problèmes de l'homme, il y aurait les figures fantasmatiques du Père et de la Mère. Selon la mythologie grecque, Gaïa, la Mère, serait le principe originel de la vie, et son union avec Ouranos aurait produit les Titans et les monstres. Puis elle poussa Cronos, leur fils, le Temps, à se révolter contre Ouranos, à le mutiler et à prendre sa place de souverain. Quoiqu'il cherchât à se préserver contre un risque identique en dévorant ses enfants, Cronos fut à son tour détrôné par son fils Zeus, toujours grâce à la protection de Gaïa, et avec l'aide des Titans. Enfin celui-ci dut faire face à Prométhée qui lui déroba le feu du ciel pour l'apporter aux hommes.

La célèbre thèse de Freud présentée dans **Totem et tabou** et dans **Moïse et le monothéisme** raconte que la "horde primitive" aurait été dominée par un mâle tout-puissant contre lequel les fils se seraient rebellés et qui l'auraient tué, puis dévoré. Meurtre du père donc, mais aussi tentative d'identification à lui. Car la volonté capricieuse du père fait alors place à la Loi dont le père, devenu totem ou dieu, reste le garant. L'ordre matriarcal, régressif, aurait toutefois précédé l'ordre patriarcal qui aurait culminé avec le retour à un dieu-père, unique et omnipotent.

Ainsi toute la problématique de l'organisation sociale serait dominée par ces mythes qui expriment les luttes de l'homme contre la tyrannie paternelle et contre la puissance mortifère de la mère.

La trace des imagos¹⁰ maternelle et paternelle semble avoir été très forte dans la vie et l'œuvre de notre romancier. Les images que l'écrivain nous donne de son père et de sa mère son tout à fait opposées. Le père était quelqu'un de très absent, dont l'image reste vague, floue, et comme entourée d'un mystérieux brouillard. La perte prématurée qu'il en a faite ne saurait suffire à l'expliquer. L'enfant Dominique aimait ce père indifférent, ce personnage effacé de l'univers familial qu'il visitait les dimanches seulement et avec qui il jouait au bridge sans oser lui parler¹¹. La mère, elle, s'imposait comme figure prédominante et envahissante. Seule responsable de l'éducation du petit Dominique, elle apparaît comme l'incarnation de la raison et de la Loi. C'est elle qui détient l'autorité à l'intérieur de la maison. Elle est une femme austère, régie par des principes stricts, rigoureuse et soucieuse de la formation irréprochable de son fils. Elle aurait donc représenté pour l'enfant *la mère romaine des Anciens, la mère cornélienne des classiques, la mère virile des psychanalystes, qui donnera par réaction à son fils l'horreur des vertus romaines, de Corneille et de l'autorité. D'un mot, elle est la Puritaine*¹², comme l'affirmait le Professeur Delay à propos de celle d'André Gide. Le professeur Claude Martin d'ailleurs nous fait un portrait de la mère de Fernandez qui ressemble énormément à celui de Mme Paul Gide¹³.

L'imago maternelle est celle d'une mère très autoritaire. Et comme l'autorité de la mère prime celle du père dans le domaine moral, dans les règles de vie, dans tout ce que le puritanisme a élevé au rang de valeurs supérieures, comme la mère incarne la Loi, elle devient la norme morale pour l'enfant, et c'est cette norme qu'il va intérioriser: c'est donc à la mère que revient la part majeure de la formation de son Surmoi, c'est-à-dire *l'intériorisation des exigences et des interdits parentaux*. En outre, cette mère, cette figure maternelle se voit doublée par le personnage de la grand-mère, voire triplée par la sœur aînée de Dominique Fernandez, Irène. Images féminines ayant une très forte personnalité dont l'œuvre fernandézienne nous donne le reflet.

À propos de l'esthétique gidienne, Alain Goulet disait: (...) *l'esthétique n'est pas un îlot coupé de la vie: elle l'exprime au contraire, et peut contribuer à l'infléchir, à la modifier*¹⁴. Ces mots peuvent bien être appliqués à Dominique Fernandez car, plus qu'aucun autre, l'auteur de la psychobiographie croit vraiment à l'interaction entre la vie et l'œuvre de tout artiste dont l'enfance a été marquée par quelque "anomalie". Cette anomalie a été pour lui l'absence du père et, par conséquent, la présence trop forte des personnages féminins et surtout de la mère, Liliane Chomette, qu'il portraiture de façon détaillée dans son œuvre monumentale¹⁵ dédiée à ses parents. Il y a donc chez Dominique Fernandez une étroite liaison entre la vie et l'œuvre, les personnages qui l'ont marqué pendant son enfance et pendant sa vie ayant leurs correspondants dans son œuvre romanesque. D'où les nombreux personnages orphelins de père qui peuplent ses romans, de **Lettre à Dora jusqu'à Porfirio et Constance**, et le rôle extrêmement important, et déterminant pour la vie du personnage, des figures féminines, et surtout des mères.

Les mères fernandéziennes jouent un rôle important dans la vie de leurs fils. Il nous suffit de penser à Jean, à John, à Stéphane, à Pier Paolo pour trancher de la vérité de notre affirmation. En effet, Jean, dans *L'Aube*, est profondément marqué par sa tante, substitut du personnage maternel; John, dans **Lettre à Dora**, ne veut d'aucune façon inquiéter sa mère; Stéphane, protagoniste des **Enfants de Gogol**, se sent divisé vis-à-vis de la sienne, l'aimant, l'adorant et la détestant à la fois; David, dans **L'Étoile rose**, vit de façon complice sa relation de fils attaché à la mère; Pier Paolo, dans **Dans la main de l'ange**, adore trop la sienne pour pouvoir s'en détacher, pour être capable de couper le cordon ombilical, et Porfirio, dans **Porfirio et Constance**, s'avère tout à fait inapte à se passer d'Adeline, oscillant de l'amour à la haine et de la haine à l'amour, comme il le fait au niveau politique¹⁶...

Dans tous les cas, le rapport à la mère est trop fort pour ne pas entraîner des conséquences dans la vie adulte du fils.

L'esthétique de Dominique Fernandez est le reflet de son enfance dominée par des figures de femmes à la personnalité très marquée: tante Élie-Anne, Blanche Athanazy, Frau Overbeck et Constance sont le correspondant littéraire de la mère de notre écrivain, le prénom de la première étant même celui, à peine transformé, de sa mère, et le portrait qu'il nous fait de la dernière étant trop proche de ce que Liliane Chomette était en réalité. Dans une interview transcrite dans **L'Événement du Jeudi** du 9 au 15 janvier 1992 on demande à Dominique Fernandez:

- *Quelle est, chez vous, la part de la mère, de l'Auvergnate austère, de la janséniste qui croyait aux vertus du travail et de l'honnêteté*
Et l'écrivain répond:
- *Ma mère m'a légué ce qu'elle avait de plus précieux: la volonté, le caractère, la discipline.*

D'après cette confidence, on pourrait penser, non sans raison, que la vertu est du côté féminin. Pourtant, les mères fernandésiennes suivent trop aveuglément les principes qu'elles jugent vertueux et, à la limite, leurs vertus nous paraissent des défauts. En effet, pourquoi notre romancier emploie-t-il tant de zèle à décrire les attitudes austères, rigoristes, inflexibles de ces *femmes de devoir* que sont les éducatrices qu'il nous peint? Pourquoi oppose-t-il, par exemple, dans **L'École du Sud** l'éducation du Nord, pessimiste et exagérée aux yeux de Porfirio, que Constance prône et suit sans détours, à l'éducation du Sud que Porfirio juge la seule digne de ce nom? Pourquoi, enfin, semble-t-il se mettre du côté de son héros et critiquer la droiture et la force morale avec lesquelles Constance se bat? D'ailleurs, Jean, le héros de **L'Aube**, son *alter ego*, n'hésite pas à parler de l'éducation qu'il a reçue en termes de *dressage* et Friedrich Overbeck ne cache pas son admiration pour Frau Vogel et pour la liberté qu'elle donne à ses enfants. C'est sans doute le rigorisme de la mère du romancier, la droiture et l'exigence de la grande Liliane qui contribuent à façonner les images de femmes de l'œuvre tout entière, c'est elle qui gouverne la pensée de l'écrivain en ne lui permettant pas de nous présenter des personnages de femmes et surtout des personnages de mères plus malléables. De la *mamma* à la mère la plus abusive, Dominique Fernandez ne nous peint jamais une femme pour laquelle on puisse n'éprouver que de l'admiration. En fait, il y a toujours quelque chose à lui reprocher. Il nous suffit de penser à Mme Athanazy qui, au début, nous semble parfaite, mais dont le portrait va toujours s'altérant à mesure que le roman avance. À la fin, tous les défauts sont de son côté. Son ignorance à l'égard de la psychanalyse, sa méconnaissance (réelle ou voulue) des possibles causes psychologiques de la maladie de son petit Stéphane nous apparaissent comme des sacrilèges qui contredisent la doctrine étienne. Le lecteur attentif s'aperçoit d'ailleurs bien vite que derrière ce répétiteur dévoué et intelligemment analytique de la situation

vécue par son élève se cache l'écrivain, féru de psychanalyse à cette époque-là. Il est sans doute intransigeant et cherche, à notre avis, à accuser tous ceux qui, comme Mme Athanazy, essaient toujours d'effacer leurs failles éducatives coûte que coûte. Ayant souffert à cause d'une éducation monoparentale très rigoureuse où il était le seul mâle, Dominique Fernandez se montre solidaire de tous ses héros orphelins de père, de tous les *enfants de Gogol* qui peuplent son œuvre, en critiquant les attitudes féminines de façon plus ou moins voilée. À propos de Stéphane et de ses crises, Étienne parle avec Titus, le beau-père de son élève, et il se sert de ce personnage (qui d'ailleurs lui ressemble) pour faire certains reproches à Mme Athanazy:

J'ai peur pour Stéphane (...). Oui, sa mère ne se rend peut-être pas compte qu'à être trop vive, trop rapide, trop ironique, trop mordante, elle bouscule et mortifie le pauvre garçon, alors qu'elle devrait l'aider, sans se mettre comme ça en avant. L'éducation par le rire est peut-être la plus efficace, en théorie, la plus tonique, mais il faudrait être sûr que l'enfant puisse la supporter sans dommage.¹⁷

L'aide maternelle affectueuse dont l'enfant Dominique a senti le manque est une constante dans son œuvre. Presque tous ses héros ressentent plus ou moins fortement une carence affective, une *fermeture* de la part de leur mère qui les empêche de dialoguer, de résoudre leurs problèmes et fait d'eux de vrais enfants autistes. Jean nous confie à un certain moment:

La fin de mon enfance et le début de mon adolescence ressemblèrent à un long sommeil. Ma tante avait parfois (mais rarement) une ou deux invitées (je n'ai vu que des femmes chez nous). Je n'avais personne.¹⁸

Et Claude Martin dans la **Chronologie** sur Dominique Fernandez dit à propos de l'année 1947:

Adolescent, il se revoit complètement neurasthénique et suicidaire, pendant des années au bord de la névrose; j'ai vécu dans un frigidaire, dira-t-il à une amie...¹⁹

Or, cette vie d'enfermement, cette vie claustrale est vécue (par exemple) par John qui se renferme de plus en plus en lui-même sentant une méfiance de plus en plus grande à l'égard de sa mère et des femmes en général. Il était *désireux d'être grand le plus vite possible pour désarmer l'anxieuse impatience de sa mère, mais honteux de se sentir soupesé, il*

eût voulu disparaître pendant plusieurs années dans un souterrain à l'abri des regards, et ressurgir seulement quand il serait assez fort pour passer inaperçu entre les femmes, homme fait sur qui elles ne se posent plus de questions²⁰.

Décidément la confiance n'existe pas dans le rapport entre la mère et son enfant. Pier Paolo, malgré la parfaite syntonie dans laquelle il vit avec sa mère, essaie toujours de lui cacher tout ce qui peut l'attrister, la choquer. Il considère que l'éducation qu'il a reçue est une entrave à sa liberté:

Le rêve de concilier la morale de l'Église et mes besoins personnels s'est écroulé avec les autres chimères de l'enfance. J'ai choisi sans hésiter ma voie, mais l'homme libre que j'aurais voulu être (...) a toujours porté les entraves de son éducation chrétienne.²¹

Éducation chrétienne qui est synonyme de puritanisme et contrôle de soi, ce que les héros de Fernandez n'acceptent pas volontiers. Car ils se sentent divisés entre leurs désirs les plus profonds et le désir de ne pas blesser leurs éducatrices. La famille, pour eux, est une micro-société où la Loi règne, les empêchant de vivre leur vie avec une naturelle tranquillité. Cette cellule de base constitue un microcosme où se réfléchissent et se transmettent par l'éducation toute l'idéologie sociale, les modes de contraintes et les relations faussées. Les femmes en sont les fidèles disciples, annonceurs et contrôleurs des normes à accomplir. Dominique Fernandez a vécu toute une période de sa vie assujéti à ces *normes* trop sévères d'une société qu'il juge trop austère. Dans son entretien avec Thierry Williame et Dirk Depreuw²², en justifiant son choix de personnages italiens, il avoue:

Depuis mon premier séjour en Italie à l'âge de vingt ans, je me sens plus Italien que Français. (...) La France est trop puritaine, trop sévère. L'Italie est hédoniste, c'est le pays du sourire, du bonheur, de la beauté. Les Italiens ont un art de vivre que n'ont pas les Français. Je n'aime pas tellement les Français...

Et c'est bien cet art de vivre italien qu'il prône dans son œuvre contre une sévérité française qu'il critique à travers ses personnages qui, comme lui, sont contestataires et aiment bafouer la morale et les mœurs. La gloire des parias les incite à rester toujours en marge, à ne pas suivre la foule, à troubler l'ordre social et moral. Ainsi: John (**Lettre à Dora**) est le jeune Irlandais qui se dérobe à l'amour des femmes; Étienne et Stéphane (**Les**

Enfants de Gogol) célèbrent la splendeur misérable d'un destin inabouti; David (**L'Étoile rose**) est un homosexuel dans une société qui le condamne; Winckelmann (**Signor Giovanni**) archéologue allemand, secrétaire de la bibliothèque vaticane et préfet des antiquités de Rome, est assassiné dans une misérable auberge de Trieste par son amant d'un soir; Pier Paolo (**Dans la main de l'ange**) est le révolté d'**Ossessione** et fait trembler l'Église et gronder l'armée. Pour tous, le bonheur est précaire, l'errance nécessaire, et la marginalité fertile. Les personnages fernandèziens narguent l'ordre et le plaisir établis, bafouent la morale petite-bourgeoise, et se moquent de la mort, qu'ils défient avec superbe. Pour Fernandez, si la réussite est le lot des arrivistes scrupuleux, la gloire, elle, revient aux parias. Son roman, **L'Étoile rose**, a été compris comme un procès de la civilisation occidentale. L'auteur y développe le thème de l'homosexualité en Europe et y combat le conformisme social. Et si d'abord il a été très reconnaissant à Freud et à la psychanalyse, dans ce livre, dont le narrateur doit beaucoup à Fernandez, le romancier cherche à aider tous ceux qui vivent ce qu'il a vécu adolescent, mais il n'accepte pas la *recette* psychanalytique à propos des homosexuels. Dans une interview en 1978, il explique:

(...) c'est un livre pédagogique, car il y a encore une ignorance fantastique sur ce sujet (l'homosexualité), qui peut nuire à beaucoup de jeunes qui ne sont pas tout à fait dans le bain parisien, qui sont encore victimes du silence, des ricanements, ou des préjugés des psychanalystes.

- Pourquoi la psychanalyse, qui enrichit pourtant tous vos livres précédents, se retrouve définitivement mitraillée quand il s'agit d'homosexualité? (lui demande l'intervieweur)

Et Dominique Fernandez de répondre:

- Ce livre n'est pas complètement autobiographique, mais j'étais comme le narrateur, à savoir que je ne me suis pas fait psychanalyser, j'ai horreur de ça, mais la psychanalyse m'a aidé à un certain moment, il y a quinze ans environ, à me libérer en comprenant que l'homosexualité n'était pas une tare, mais le produit d'une jeunesse familiale (...). Maintenant (...), je trouve que passé ce moment, la psychanalyse a un point de vue extrêmement répressif. J'ai alors relu avec un autre œil Freud: il est horriblement réactionnaire sur ce point...²³

La psychanalyse est, à ce moment de la vie de Fernandez, une nouvelle doctrine à combattre et ceux qu'il faut soigner ce ne sont pas les homosexuels, mais les autres. Car si les homosexuels sont névrosés, c'est à cause de la répression qu'ils subissent de la part de la gent saine. En

effet, tous les partis politiques, toutes les institutions, tous les États se sentent menacés par le fait homosexuel, car *la famille, au fond, ça rassure tout le monde: ça reproduit l'État en petit* (23).

Être homosexuel, c'est donc lutter contre la cellule de base de l'État et menacer l'équilibre social et moral dont les mères se portent garants. Rappelons-nous l'attitude de la plupart de celles-ci face à l'homosexualité de leurs fils, la culpabilité qu'elles ressentent, la façon tragique dont elles envisagent la question et n'y voyons que le fruit d'une imagination féconde mais toujours nourrie d'une expérience vécue par Fernandez.

Dans un entretien avec Guy Scarpetta et Jacques Henric²⁴, il parle des artistes et des intellectuels qui ont vécu leur singularité dans la clandestinité et qui le faisaient aussi à cause de leur mère. À un certain moment, Fernandez avoue à propos de la sienne:

Pendant longtemps je ne lui ai pas parlé de mes problèmes, pourtant j'avais beaucoup d'affection pour elle, et elle en avait pour moi. En 1978, j'ai publié *L'Étoile rose*, un roman en partie autobiographique que j'avais écrit pour elle, pour qu'elle sache qui j'étais. Elle l'a lu, m'a écrit une longue lettre, et depuis ce jour-là nous nous sommes rapprochés; je lui ai présenté mes amis.

N'est-ce pas cette même attitude qu'il peint dans son œuvre? - Face à cette catastrophe tombée sur leurs fils, les mères portraiturees par notre romancier ne se montrent-elles pas, en fin de compte, toujours compréhensives et humaines?

Le cas de Bernard Morin et de sa mère est sans doute le plus révélateur de tous. Cette mère que le fils a quittée pour s'adonner à des rites qu'il juge indignes d'être connus par celle qui lui a donné la vie, doit savoir, à la fin de ses jours, que sa mère l'a toujours aimé comme aux temps où, tout petit, il lui faisait confiance. Plus tard, à l'étranger, il *découvrit la nocivité de son éducation familiale* et il y menait une vie de liberté sensuelle qui finissait avec son retour à Paris. En effet, c'était impossible pour lui de communiquer à ses parents les aventures de sa vie privée. C'était le temps de la honte, de la clandestinité, des plaisirs cachés, subreptices de son adolescence et il pensait que ses parents souffriraient énormément si un jour ils découvraient la vérité. Donc *rentré à Paris, il reprenait le joug: silence, refoulement, abstention*²⁵.

Son ami Marc, lui, avait eu une autre éducation, plus libérale, un apprentissage de la vie beaucoup moins troublant, n'ayant connu ni la solitude ni la culpabilité. La clandestinité n'avait, pour lui, aucun sens: *Dès qu'il avait eu dix-huit ans, ses parents l'avaient su. Ni un reproche ni une*

larme²⁶. En outre, il pense que Mme Francesca *se sentait fière, heureuse de rester pour lui l'unique. Celle qu'il ne remplacerait jamais et à qui, jaloux de la garder sur le trône de son cœur, il préférerait pour ses amusements des partenaires masculins*²⁷. Et voilà qu'elle cherchait par tous les moyens à apaiser la colère de son fils aîné et de son mari qui n'acceptaient pas la vie que Marc s'était choisie. Dans ce roman emblématique, Dominique Fernandez se dédouble en Marc et Bernard. Celui-ci est en fait le témoignage de sa vie adolescente pleine de souffrance, de culpabilité. Il est en même temps révélateur de toute une époque révolue que Marc, témoin de la situation vécue par les homosexuels d'après 68, ne connaît pas et a du mal à comprendre.

Cette même idée d'une certaine complaisance de la part des mères à l'égard des choix masculins de leurs fils apparaît dans le roman **Dans la main de l'ange**. La mère de Pier Paolo est, en fait, extrêmement gentille envers Danilo, ce qu'elle n'est pas envers les visiteuses féminines. Elle lui offre le café et des gâteaux, lui donne *un coup de brosse dans le couloir pour le débarrasser de la farine et des miettes collées à son blouson...* et l'aime comme s'il était son propre fils:

*J'aimais Danilo? Eh bien! elle l'aimerait aussi, et mieux que moi. Elle préviendrait ses petits désirs, elle le gâterait, elle lui rendrait la maison indispensable. (...) Les joues barbouillées de confiture, un enfant pouvait-il être son rival! Il n'était pas né et ne naîtrait pas de sitôt, celui qui réussirait à s'interposer entre elle et moi. Pour toujours nous resterions l'un à l'autre, dans les délices intactes de l'éden originel.*²⁸

Ces confidences romanesques doivent certainement beaucoup à l'idée que Dominique Fernandez se faisait de sa mère et des mères en général: *Au fond les mères sont ravies d'avoir des fils homosexuels, c'est bien connu. On leur rend une manière d'hommage: la mère reste la seule femme pour son fils... Un fils chassé de sa famille l'est toujours par le père. La mère, elle, est ravie de rester l'épouse à jamais*²⁹.

On comprend mieux maintenant pourquoi le romancier nous présente, dans chacun de ses romans, des héros qui souffrent de ne pas pouvoir aimer réellement les femmes. Henri et ses crises, John et sa manière incompréhensible de s'éloigner de Dora, Jean et son *infantilisme* agaçant, Pier Paolo et sa préférence pour une Aurélia *pâle et fantomatique comme une fleur de lotus* ne nous irritent plus mais reçoivent, de notre part, compréhension, acceptation. L'éducation puritaine qu'ils ont reçue ne leur permet pas de s'adonner au plaisir d'aimer les jeunes filles qui croisent leur destin. En fait, ne sont-elles pas des rivales de leur mère?

Maria Callas explique à Pier Paolo la problématique commune à tous ses admirateurs et confie aussi à ce *filz fidèle* l'origine de ses penchants sexuels:

Tous, je les revois tous, qui me contemplent de leurs yeux extasiés, car je suis la seule femme qu'ils puissent admettre dans leur vie. Grâce aux projecteurs qui m'isolent dans un halo lointain, ils redeviennent des hommes normaux, suspendus aux lèvres, aux aventures et aux caprices d'une femme, soulevés, pour une femme, d'un sentiment ardent, prêts, pour une femme, à éprouver une passion, eux que d'obscurs événements remontant sans doute à l'enfance obligent à refouler leurs élans devant toutes les autres. N'étant plus tout à fait une femme, je les libère de leurs inhibitions.

(...)

- Et moi (lui demande Pier Paolo). Dans quelle catégorie m'auriez-vous rangé si vous m'aviez aperçu dans la salle?

- Oh vous! dit-elle sans hésitation, c'était le tendre, celui qui est lié à sa mère d'un amour si intense qu'il doit se tenir au large des autres femmes.³⁰

De telles explications apparaissent fréquemment dans les romans de Fernandez. Dans **L'Étoile rose**, par exemple, c'est le docteur Dupin qui les donne et aussi la mère de David qui, un jour, lui explique la genèse de son homosexualité et sa culpabilité; dans **L'Écorce des pierres**, Henri demande pardon à sa fiancée: *Pardonnez-moi, Isabelle. Il s'est passé quelque chose que je ne puis vous dire et qui se lève à jamais entre vous et moi*; dans **Lettre à Dora**, John, loin de sa bien-aimée, se promettait d'écrire de longues lettres à Dora, où il tâcherait de lui expliquer avec calme ce que le tumulte de son cœur l'empêchait d'exposer de vive voix, et à propos de Giorgio Rittner il avoue que *seul un œil de femme pouvait [l]'aider à régler d'une manière satisfaisante [ses] rapports avec [le] garçon*; dans Porfirio et Constance, la lettre que celle-ci écrit à son mari est explicite: *Je te quitte parce qu'il m'est impossible de continuer à assumer tes dépenses (...). Il s'agit là d'une histoire ancienne entre toi et ta mère, qui remonte bien avant l'époque où je t'ai connu. Règle-la avec ta mère si tu peux. Je doute que tu réussisses à changer maintenant vos rapports*(p. 372).

Il s'agit bien d'une idée bien enracinée, d'un *fantasme* de Dominique Fernandez. D'ailleurs, à propos de la critique littéraire et de l'importance du conditionnement social dans la création, l'auteur explique: (...) *je ne pense pas que le conditionnement social soit le plus important pour qui écrit ou peint. Je crois que c'est l'enfance. Certes, l'enfance du mineur n'est pas*

la même que celle du professeur, mais ce qui détermine en nous les complexes, les névroses, les échecs, ce sont les rapports avec les parents, la mère, le père...³¹

En effet, Dominique Fernandez est énormément marqué par la figure maternelle; le père n'en reste pas moins la figure prépondérante.

On sait que, très souvent, un créateur comblé cache un fils blessé. C'est sans doute le cas de Dominique Fernandez, l'un des meilleurs écrivains de notre temps, qui, sous l'apparence du bonheur parfait, cache des blessures difficiles à soigner. Absence, présence indifférente, séparation provisoire ou définitive ont été en fait les caractéristiques marquantes de Ramon Fernandez, le père de Dominique Fernandez qui était très absent du foyer familial. La profession et le loisir, le caractère aussi, l'empêchaient d'être pour le petit Dominique le père affectueux et tendre dont il avait besoin.

Le manque et l'indifférence du personnage paternel vis-à-vis des enfants est ainsi une idée obsédante dans les romans fernandèziens. Friedrich Overbeck mis à part, tous les héros souffrent, tôt ou tard, à cause de l'indifférence ou de l'absence de leur père: Henri n'en parle pas; Jean reste amoureux des *apparitions périodiques* d'Antoine Fougerolle et contemple passionnément le linge du personnage absent; John se voit obligé de continuer le travail débuté par son père, mort prématurément; Stéphane, malgré les preuves d'amour et de confiance de Titus Athanazy, son beau-père, ne renonce pas à rechercher son vrai père et vit avec lui une relation complice, en cachette de la mère; Étienne, son précepteur, se sent pour toujours atteint de ce manque, de cette maladie inguérissable; David reste fasciné par ce personnage dont on ne parle jamais à la maison; Porfirio Vasconcellos vit une adolescence traumatisée et traumatisante où règne un puritanisme féminin exacerbé. Il se plaint de la façon dont sa tante envisageait ses métamorphoses:

La croissance de mes membres, la mue de ma voix, l'allongement du duvet sur ma lèvre ajoutèrent à ses anciennes raisons de me plaindre un nouveau motif de s'apitoyer. La puberté me jouait un tour pendable: de fils élu de Dieu je devenais un rejeton corrompu d'Adam. Elle ressentit comme une offense personnelle la métamorphose de son neveu chéri.³²

Et il ne cessera pas, toute sa vie durant, de faire la recherche du père manquant, d'un personnage qui lui ressemble, d'un modèle qu'il puisse imiter en toutes circonstances.

- Vous savez, quand mon père a quitté la maison, j'avais trois ou quatre ans. Je l'ai ensuite très peu revu. De temps en temps, il venait chez nous, mais seulement en coup de vent.³³

Père absent, Ramon Fernandez est le personnage toujours manquant dans la vie de Dominique Fernandez. Personnage qui l'a toujours troublé et dont il essaie de comprendre les attitudes, de les analyser, de les éclairer. Même dans les premiers romans de l'auteur, le problème de l'absence du père, de ce manque d'un modèle viril aux héros qu'il nous peint est bien présent. Jean, par exemple, s'en plaint et regrette que les contacts ne se fassent qu'en rêve. Il se contente d'épier ce personnage fascinant, dont on ne parle jamais, et qui, comme le père de Fernandez, n'apparaît à la maison qu'en coup de vent:

Lui, je ne le voyais jamais, ni en ces occasions ni ailleurs. Ma tante évitait de prononcer son nom. Je ne le connaissais que par ses dépouilles qui flottaient au séchoir de la cuisine et que j'allais, en cachette, regarder et palper.³⁴

Dépouilles qui nourrissent son imagination avide de connaissances et peuplent ses rêves quotidiens d'évasion avec ce personnage presque mythique qu'il pare de jeunesse et de charme:

Dans mes rêves, mon oncle me poursuivait. Il entrait dans ma chambre, profitant du sommeil de ma tante. "Viens, viens, nous partirons pour l'autre bout du monde". Des monnaies rutilantes ruisselaient de ses paumes. Je fermais les yeux, j'allongeais le bras. Ma tante le saisissait au passage. Je rouvrais les yeux. Mon oncle avait disparu. Ma tante me regardait. Je me serrais contre elle. Mon oncle, alors, nous rejoignait. Ils se disputaient pour m'avoir. Je me réveillais en sursaut. Et la nuit s'achevait, que je cherchais encore, terré sous mes couvertures, le calme pour dormir.³⁵

Ce récit fernandèzien nous montre donc déjà toute la problématique liée au personnage du père, dont la relation manquante est imaginée par l'enfant comme quelque chose de fantastique qui trouble la paix intérieure du héros. Le silence qui se fait autour du nom du père augmente la curiosité de Jean ainsi que celle de beaucoup d'autres héros (David, John, Étienne, Stéphane). C'est la curiosité de Dominique Fernandez vis-à-vis de son propre père qui nourrit son œuvre romanesque où l'on peut voir, point par point, ses soucis, ses doutes, ses problèmes d'enfant divisé entre l'amour pour une mère qui fait tout pour qu'il soit heureux et l'amour pour un père qu'il connaît mal et qu'il désire connaître profondément. L'image double de celui-ci ne faisant qu'accroître cette curiosité, ce besoin de savoir et de comprendre:

J'ai eu 15 ans le 25 août 1944. Mes parents étaient divorcés, j'avais donc peu vu mon père, sinon le dimanche pendant la guerre, où il offrait le visage d'un homme très préoccupé. Je le savais prestigieux et j'en ai eu la confirmation depuis: songer qu'il n'y a pas d'essai, de correspondance, ou de journal de l'époque qui ne le désignent comme l'un des hommes les plus intelligents de son temps.

Mais à la Libération, il était frappé d'opprobre. Je vivais chez ma mère, liée à Georges Bidault, et qui s'était toujours sentie proche de la Résistance. J'étais donc déchiré par ces deux images du père, que je n'arrivais pas à faire coïncider.³⁶

Cet aveu du romancier, déchiré par les deux images du père, a sa correspondance romanesque. Pour ne pas quitter Jean, voyons comment Dominique Fernandez nous décrivait déjà, dans sa deuxième œuvre romanesque, ce conflit qu'il vivait et dont il ne s'était pas encore débarrassé. Jean nous parle des journaux que sa tante lisait le soir et qu'il n'était pas autorisé à lire. Elle lui résumait les nouvelles et, un soir, il l'a vue pâler. C'était un article troublant à propos de son mari. Le petit Jean a pu le lire le lendemain. Et il dit:

J'ouvris, le cœur battant... Antoine Fougerolle! le nom de mon oncle! imprimé dans le journal! Il était question d'une obscure affaire de détournement, à laquelle je ne compris goutte, et dont le nœud, au dire même de l'article, restait dans un complet mystère. Tout ce que je retins, c'était la conclusion. Je m'en rappelle chaque terme: "Sans attendre les résultats de l'enquête, Antoine Fougerolle a préféré s'expatrier. Abandonnant son entreprise, sa maison, ses biens, il s'est embarqué, muni d'une seule valise, sur le Colombo, direction Argentine".

Séance tenante, mon opinion fut faite: mon oncle avait été victime d'une machination; plutôt que de discuter, il avait choisi de partir.³⁷

Tous les éléments du drame fernandésien sont déjà présents: l'erreur commise, le mystère concernant les causes de cette erreur, la fuite des responsabilités.

Nous connaissons l'erreur commise par Ramon Fernandez: pendant la Deuxième Guerre mondiale, cet homme intelligent et cultivé est devenu collaborateur, tandis que sa femme resta toujours proche de la Résistance. Dominique Fernandez est marqué à vie par ce premier *trauma* qu'il essaie d'aborder, par le biais du roman, quarante-six ans après la mort de son

père. Dans **L'École du Sud**, en effet, Porfirio Vasconcellos, qui est un composant virtuel de Ramon et de Dominique Fernandez, écrit à son ex-épouse pour essayer de cerner une vie marquée par la faillite politique et privée.

Je voulais comprendre - et je ne suis toujours pas fixé! - comment cet homme intelligent, cultivé, ouvert qu'était mon père, avait pu commettre cette faute: collaborer. Je voulais également m'expliquer pourquoi mes parents, deux personnes exceptionnelles, qui se sont toujours aimées, qui avaient les moyens intellectuels de surmonter leurs divergences, n'ont pu s'entendre.³⁸

Trente ans après **L'Aube**, l'auteur se questionne encore sur l'origine, la cause d'une faute pareille. Il n'est plus l'écrivain débutant qui présente le problème qui l'obsède de façon voilée. Il en parle ouvertement et s'il conserve une certaine réserve c'est parce qu'il est toujours blessé par ce drame familial. Ainsi, le héros ne s'appelle pas Ramon Fernandez, mais Porfirio Vasconcellos. Et il n'est pas mexicain mais sicilien. Pourtant, si le romancier fait de son père un sicilien, c'est parce que la Sicile ne représente pour lui qu'un Mexique plus réel, plus authentique. Porfirio Vasconcellos ne va pas *direction Argentine*, comme Antoine Fougierolle, mais il retourne à Agrigente, berceau de sa famille paternelle, pour s'y cacher: la justice française le traque parce que ce journaliste célèbre a été fasciste, *collabo*, partisan de Doriot et de Mussolini. Ce récit romanesque s'approche donc plus de la réalité que **L'Aube**, mais des différences persistent encore, car Dominique Fernandez écrit un roman, il ne fait pas une étude historique. Et qu'est-ce que le roman? Pour lui, il est à la fois une promenade, un regard sur les choses, une réflexion, un essai³⁹.

Oui, **L'École du Sud** et les autres romans fernandèziens sont un essai de compréhension d'une vie, d'une destinée d'écrivain qui découle d'une blessure infantile inguérissable:

Tous mes livres (...) pourraient s'appeler Prestige et Infamie. Ils prolongent ainsi, presque à mon insu, l'idée que je me faisais dans mon enfance du père dont je suis issu, du père qui continue de vieillir en moi, un demi-siècle après sa mort, et que je ne cesse d'interroger comme j'aurais voulu pouvoir le faire quand nous jouions au bridge, le dimanche, mais il ne me parlait pas...⁴⁰

C'est exactement ce silence dans la relation père-fils qui est source

de souffrance, d'angoisse et de réflexion profonde. On se rappelle bien Étienne, le narrateur du roman freudien, qui essayait d'analyser, à la lumière de la psychanalyse, les raisons de ses tendances masochistes, du désir obscur qu'il ressentait de saboter son destin.

Au lecteur attentif n'échappent pas les mille et une façons dont il aborde le problème du père, des répercussions d'une mort honteuse dont on ne voulait même pas parler, du *vide* qui s'est installé chez le narrateur à la place du personnage du père qui lui a tant manqué, même s'il n'en était pas, dans un premier temps, complètement conscient:

Mon père est mort suicidé. J'avais douze ans. J'en ai trente. Quelles répercussions j'ai subies de cet événement, je commence seulement à l'entrevoir. Ai-je jamais fait la plus petite allusion à mon père devant mes camarades? Je n'ai parlé de lui à personne. Le plus étrange, c'est que je n'éprouvai rien quand il mourut, qu'aucun souvenir particulier n'est resté attaché à la mort de mon père, que je ne suis jamais retourné au cimetière, que j'ai rarement pensé à lui, que je n'ai pas cherché à connaître son secret. Je n'étais même pas hanté par son fantôme. À la place de la personne et du nom de mon père, s'étendait une région vide, où il ne s'était rien passé. Le nom de mon père ne me disait rien. C'était comme si je n'avais jamais eu de père, et j'éprouvais seulement de l'agacement quand ses amis, en me parlant de lui ou en m'interrogeant, donnaient une réalité à ce mort.⁴¹

Cet aveu placé au début du second chapitre des **Enfants de Gogol** est, pour nous, la confirmation de ce que Fernandez disait un jour à propos du personnage romanesque⁴²: *c'est cela le roman - affirmait-il - se raconter soi-même, mais en s'imaginant sous l'identité d'un autre*. En effet, les mots d'Étienne sont presque la reproduction des réponses de Dominique Fernandez dans une interview donnée en 1992, à l'occasion de la publication de **Porfirio et Constance**⁴³. En effet, Étienne parle de suicide en se référant à la mort de son père; Dominique Fernandez, à la question: *Comment est-il mort?* répond à propos de la mort du sien:

Alors qu'il avait une maladie de cœur, il s'est mis à boire frénétiquement pendant la guerre. Il tombait par terre, il fallait le porter chez lui presque chaque jour! Il noyait dans le Pernod sa propre culpabilité. L'été 1944, il n'a plus bougé de chez lui, et il s'est éteint à la suite d'une embolie, dans son lit.

Et l'intervieweur continue:

Une mort naturelle frappant; en août 1944, dans l'euphorie de la Libération, un intellectuel collaborationniste, c'est soit une manière de suicide, soit une stupéfiante ordalie!

Fernandez répond:

- C'est en effet très troublant. De ce trouble est né ce livre que je n'ai pu écrire tant que ma mère vivait encore.

La mort de Ramon Fernandez peut être considérée donc comme une sorte de suicide, et il faut noter que cet événement qui est survenu quand le petit Dominique avait 15 ans est arrivé quand Étienne avait 12 ans. Il y a une petite différence d'âge, mais il est vrai que c'est quelque chose de troublant qui s'est passé pendant une période difficile et de la vie du personnage romanesque et de celle de l'écrivain: l'adolescence. Mais ajoutons à cette coïncidence d'autres encore! Étienne parle de répercussion d'un tel événement, du silence qui s'est suivi, du vide qui occupait la place de son père. Et notre romancier, en répondant à la question: - *Après la Libération, comment avez-vous grandi dans l'ombre portée de ce père mort qui avait fait le mauvais choix?* répond:

- Ce fut, comment le nier, une expérience traumatisante pour le jeune adolescent que j'étais. Son nom, notre nom! était l'objet d'une réprobation épouvantable qui s'exprimait par le silence. Fernandez ne pouvait pas se dire. Son œuvre a aussitôt disparu des bibliothèques. Même quand j'étais en Khâgne ou à Normale-Sup, je n'osais pas en parler, comme si j'avais hérité de sa propre culpabilité. C'est seulement par ses amis que j'entendais parler de lui, en termes cette fois louangeurs. Quand je suis entré à la NRF, Paulhan et Arland m'ont par exemple accueilli les bras ouverts en m'assurant: "Vous êtes chez vous, c'est la maison de votre père!"

Il y a donc une grande similitude entre le récit d'Étienne et les réponses de Fernandez: Étienne parle des répercussions de la mort de son père et Fernandez n'hésite pas à avouer que ce fut une expérience traumatisante; le narrateur des **Enfants de Gogol** affirme n'avoir parlé de son père à personne et Dominique Fernandez avoue ne pas oser parler du sien même quand il était déjà à Normale-Sup; Étienne nous dit également qu'à la place du père s'étendait une région vide, que c'était comme s'il n'avait jamais eu de père. Et Fernandez d'affirmer que *la fin de [son] père (...) signifiait qu'il n'avait pas existé puisqu'il n'avait même pas pu sinon se justifier, du moins s'expliquer!*

La question de la mort du père se révèle donc d'une importance primordiale. Freud en parle énormément et notre écrivain semble lui donner son accord. Car l'absence du père et la mort du père sont des choses tout à fait différentes. L'absence peut accroître le prestige du père, le magnifier. Le silence est, parfois, grandiose. Vivant dans le doute, l'enfant imagine toujours que son père est un être fantastique, merveilleux avec qui il rêve de vivre un jour. L'œuvre fernandézienne en témoigne de façon claire. Nous n'avons pas oublié les rêves de Porfirio vis-à-vis de son père qui habitait à Paris et dont l'auréole, le prestige nourrissaient ses jours auprès de la parentèle italienne. Il était, pour lui, une sorte de dieu bienveillant et lointain, dont l'absence augmentait la fascination, l'attrait⁴⁴. Quand celui-ci disparaît, tout semble s'écrouler et le personnage se sent sans attaches et sans modèle. Les forces pour vivre lui manquent et l'amour des femmes, toute l'affection qu'elles lui donnent ne suffisent pas. Voilà la raison pour laquelle Porfirio ne cessera pas de chercher un "père de rechange", quelqu'un qui lui apprenne à supporter l'épreuve de la vie. En effet, toute l'œuvre de Dominique Fernandez et tous les héros parias, fidèles au père disparu de façon honteuse, semblent avoir été créés pour ouvrir la voie à l'apparition de ce personnage qui doit sans doute beaucoup au modèle, à Ramon Fernandez, mais aussi au fils, à la vie riche en événements de cet écrivain blessé qui ne cesse de penser à la question: *Comment être le fils d'un collaborateur disparu trop tôt pour pouvoir s'expliquer?*

Seule l'œuvre peut y apporter une réponse et résoudre ce trauma initial.⁴⁵

Eva da Silva Lima
Instituto Politécnico de Viana do Castelo

NOTES

1. FERNANDEZ, Dominique - **L'Arbre jusqu'aux racines**, Psychanalyse et Création, Paris, Grasset, 1972, p. 341.
2. *Op. cit.*, p. 353.
3. "**Homosexualité et Création Littéraire**" (entretien avec Jean-Pierre Jocker et Alain Sanzio - **Masques**, hiver 1980), in **Lectures III**, p. 121. **Lectures III** est le troisième tome des **Articles, préfaces et entretiens** de Dominique Fernandez, textes réunis et présentés par Céline Dérin, Laure Nicolas et Claude Martin.
4. FERNANDEZ, Dominique - **L'Arbre jusqu'aux racines**, Psychanalyse et Création, Paris, Grasset, 1972, p. 21.
5. *Idem*, p. 77.
6. *Idem*, p. 52.
7. Pour les données biographiques nous nous servons de la *Chronologie* établie par Claude Martin au début des *Œuvres romanesques complètes* de Dominique Fernandez, Au Banquet des Anges, 1992, Tome I, pp. IX-XXI.
8. *Idem*, p. XI.
9. *Ibidem*.
10. Le concept d'Imago, dû à Jung (**Métamorphoses et symboles de la Libido**), est ainsi défini par Laplanche et Pontalis: *Prototype inconscient de personnages qui oriente électivement la façon dont le sujet appréhende autrui; il est élaboré à partir des premières relations intersubjectives et fantasmatiques avec l'univers familial.* (In **Vocabulaire de la psychanalyse**, Paris, PUF, 1976, p. 196).
11. Dans **Télérama** du 13 février 1991, Dominique Fernandez avoue à propos de ses rapports avec son père: *Mon père ne s'intéressait pas aux enfants. Il portait son attention sur les gens accomplis, avec une tête déjà faite. Il me regardait à peine. Je ne comptais vraiment pas pour lui, à part pour jouer au bridge de temps à autre.* (Propos recueillis par Antoine Perraud, in **Lectures V**, p. 6).
12. DELAY, Jean - **La Jeunesse d'André Gide**, tome I, Paris, Gallimard, 1956, p. 92.
13. Voir *Chronologie*, in **Œuvres romanesques complètes** de Dominique Fernandez, tome I, Au Banquet des Anges, 1992, p. XI.
14. GOULET, Alain - **Fiction et vie sociale dans l'œuvre de Gide**, Paris, 1985, p. 39.
15. Il s'agit de **L'École du Sud** (paru en 1991) et **Porfirio et Constance** (paru en 1992), deux romans qui en fait n'en sont qu'un.
16. Jérôme Garcin, d'ailleurs, dans **L'Événement du Jeudi** du 7 au 13 mars 1991, nous dit à propos de ce héros fernandézien: *Ayant perdu son père à dix ans, élevé parmi des femmes drapées dans leurs châles comme d'antiques Romaines, dressé par sa mère (une célèbre journaliste de mode) à plaire et à réussir, Porfirio, alias Ramon, a cherché dès son arrivée à Paris la reconnaissance et l'estime masculines, mais aussi un père de substitution.*
17. FERNANDEZ, Dominique - **Les Enfants de Gogol**, in **Œuvres romanesques complètes**, tome I, Au Banquet des Anges, 1992, p. 396.
18. FERNANDEZ, Dominique - **L'Aube**, in **Œuvres romanesques complètes**, tome I, Au Banquet des Anges, 1992, p. 127.

19. *Œuvres romanesques complètes*, tome I, *Au Banquet des Anges*, 1992, *Chronologie*, p. XIII.
20. FERNANDEZ, Dominique - *Lettre à Dora*, in *Oeuvres romanesques complètes*, tome I, *Au Banquet des Anges*, 1992, p. 157.
21. FERNANDEZ, Dominique - *Dans la main de l'ange*, in *Oeuvres romanesques complètes*, tome III, *Au Banquet des Anges*, 1992, p. 124.
22. Interview réalisée en 1987 et publiée en néerlandais dans *De Morgen* dont le texte en français (inédit) est publié par Claude Martin in *Lectures IV*, pp. 219-225.
23. Propos recueillis par Jean Le Bitou publiés par *Libération*, in *Lectures III*, pp. 28-29.
24. Entretien paru in *Art press*, mars 1989, transcrit in *Lectures IV*, pp. 321-329.
25. FERNANDEZ, Dominique - *La Gloire du paria*, in *Oeuvres romanesques complètes*, tome IV, *Au Banquet des Anges*, 1992, p. 362.
26. *Idem*, p. 365.
27. *Idem*, p. 366.
28. FERNANDEZ, Dominique - *Dans la main de l'ange*, in *Oeuvres romanesques complètes*, tome III, *Au Banquet des Anges*, 1992, p. 361.
29. Interview par Guy Scarpetta et Jacques Henric, in *Lectures IV*, p. 324.
30. FERNANDEZ, Dominique - *Dans la main de l'ange*, in *Oeuvres romanesques complètes*, tome III, *Au Banquet des Anges*, 1992, p. 403.
31. "Dominique Fernandez: voir Naples et écrire." (Propos recueillis par Daniel Desmarquets). (Porporino, éd. Cercle du Nouveau Livre, 1975). In *Lectures V*, p. 337.
32. FERNANDEZ, Dominique - *L'École du Sud*, in *Oeuvres romanesques complètes*, tome V, *Au Banquet des Anges*, 1992, p. 44.
33. Entretien avec Dominique Fernandez transcrit in *L'Événement du Jeudi* (9-15 janvier 1992).
34. FERNANDEZ, Dominique - *L'Aube*, in *Oeuvres romanesques complètes*, tome I, *Au Banquet des Anges*, 1992, p. 131.
35. *Idem*, p. 133. (Il faut noter que dans le cas de Jean, l'oncle est le substitut paternel, le vrai père du héros étant déjà décédé).
36. In *Télérama* n° 2144, 13 février 1991 (propos recueillis par Antoine Perraud).
37. FERNANDEZ, Dominique - *L'Aube*, in *Oeuvres romanesques complètes*, tome I, *Au Banquet des Anges*, 1992, pp. 133-134.
38. *Télérama* n° 2144, 13 février 1991.
39. *Le Nouvel Observateur*, 6-12 mars 1987. Propos recueillis par Frédéric Vitoux.
40. *L'Événement du Jeudi*, 9-15 janvier 1992. Propos recueillis par Jérôme Garcin.
41. FERNANDEZ, Dominique - *Les Enfants de Gogol*, in *Oeuvres romanesques complètes*, tome I, *Au Banquet des Anges*, 1992, p. 340.
42. FERNANDEZ, Dominique - in *Oeuvres romanesques complètes*, Tome III, *Au Banquet des Anges*, 1992, *Roman et Biographie: Le personnage romanesque de Stendhal à nos jours*, p. 472.

43. L'Événement du Jeudi, 9-15 janvier 1992.

44. Voir L'École du Sud, p. 156.

45. Pour une étude plus complète de l'auteur et de son œuvre romanesque, cf. DA SILVA LIMA, Eva, *L'Image de la Femme dans l'œuvre romanesque de Dominique Fernandez*, Thèse de Doctorat, Université Lumière Lyon 2, Juin 1996.

LA SÉRÉNITÉ TROMPEUSE AU JOUR LE JOUR DANS *EN VIE* D'EUGÈNE SAVITZKAYA. Suivi d'un entretien à Liège, avril 1996

Carmelo Virone commençait sa «lecture» de *Mongolie, plaine sale*, pour Labor, par un coup de tonnerre démonstratif: *«Il ne faudrait pas céder à la panique. La catastrophe ne menace pas. Elle se produit déjà sous nos yeux, mot à mot, méthodiquement, au fur et à mesure du programme qui l'énonce»*.¹

Il s'agissait pour ce fin connaisseur de l'écriture savitzkayenne de mettre en relief chez ce jeune auteur belge cette tâche et cette obsession premières et fondatrices, à savoir:

*«Nier la langue. La machine dévastatrice s'appliquera donc d'abord à produire de l'illisible - et ce n'est pas si simple d'à ce point défier les règles de la syntaxe d'écrire d'une langue tant affolée qu'elle résiste, encore et toujours, aux envahissements de l'interprétation, aux ajustements rhétoriques, aux attentions empressées du lecteur affable qui toujours cherchera dans le texte d'autrui ce qui relève du sens commun et d'une communauté sensible: non, pas si simple»*²,

par le biais d'un travail chimique faisant constamment appel au (x) corps, aux orifices, aux excréments, aux vicissitudes des échanges vitaux, en tant que matières premières dérivées, comme le suggère Mathieu Lindon en préface, du sperme, du sang et des larmes; fluides sacrés et païens tout à la fois³.

Les premiers écrits dits de *jeunesse*, comme si l'écriture était vouée par une quelconque logique intrinsèque à vieillir ou à mûrir, constituent, dans la droite ligne du surréalisme, un refus et une saisie du monde par une sensibilité suractivée, mise à rude épreuve jusqu'au désordre inhérent au langage, jusqu'à la révolte contre le sens commun et l'intelligibilité rassurante des idées. Souvenons-nous:

*«Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule [...]»*⁴.

Chez Savitzkaya, la première phrase a tout simplement pris l'allure et l'importance d'un engendrement du monde. Là, la chair s'est faite verbe,

émittant par là même ses cris les plus originels et primitifs. Comme dans toute auto-analyse ou descente aux enfers de soi par la parole c'est le langage qui sort gagnant, tel une glossolalie anatomique et pulsionnelle, méprisant nos attentes hermeneutiques, éprouvant nos habitudes de lecture relâchant, inconditionnellement des phantasmes luisants sur nos appareils conceptuel, rhétorique et moral:

«Dans le profond, mammissse urine, illumine l'ortie qui grimpe et grimpe, détruit le premier pas au moulin (maman dedans à quatre pieds: sous la neige formée doucement, tombée derrière l'oreille avant qu'elle se retourne: miche, Mammiche). Mammiche lève tout, est gardienne d'éléphants, du fuligineux africain, Grouche et Grouce la terre sur ses tas, ses monticules, ses premières pattes enfoncées, touchant une première membrane, une seule paroi entre les chambres distinctes, pleines chambres sur un veau, un coma caressé, atteint jusqu'à ses lécheuses, longue retournée; touchant tout près, sans m'atteindre, qui sécrète, mâche sans fin la mamelle matée mêlée au cœur: quand le sang entre sans porte: mamme tes membranes, mamme tes grises qui montent en graine et provoquent le couturier, le mince et sphincter à l'abri des corpulences, des grosses sur un mot et l'air dévore la peau autour du central divisible, le poumon chevauché donnant un petit, un plus chaud que lui quand pleut sur l'épaule»⁵.

Cette tendance, disons plutôt cette obsession, s'est maintenue plus ou moins fidèlement, diluée tout au long des «romans»⁶ postérieurs. Un fil cohérent s'est thématiquement ancré sur l'écriture du narrateur de **Mentir, Un jeune homme trop gros, La Traversée de l'Afrique, La Disparition de Maman, Les morts sentent bon, Bufo bufo bufo** et de **Sang de chien**, et dont Françoise Delmez nous dresse le précieux inventaire⁷. Des débris de mémoire dans le bâtissement ressassé d'une *autofiction* qui nous font mieux comprendre l'irrespect envers les consignes strictes d'un pacte autobiographique tel que le conçoit Philippe Lejeune⁸. Nous avons, toutefois, de bonnes «[...] raisons de soupçonner, à partir des ressemblances que nous croyons deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer»⁹.

La thématique savitzkayenne fait également un vibrant appel au corps, au clan, au «*fatum immémorial*»¹⁰, à des rituels et tabous dont le rôle pratique demeure volontairement mal défini dans l'économie générale du récit. La densité du descriptif, la richesse des images poétiques (notamment celles

liées de près ou de loin à l'univers infantile¹¹, le recours constant au «roman», genre malléable et en devenir, s'il en est¹²; ou plutôt à la «prose»¹³ comme Savitzkaya aime à qualifier son outil et sa passion, non pas pour rendre une «histoire», mais bien, plutôt, pour opérer une transformation passionnelle et radicale du langage¹⁴ (d'où le maniement expansif de la phrase à laquelle s'accroche une pléthore de propositions relatives, d'où l'infraction syntaxique, l'obsession énumérative et descriptive jusqu'au ressassement); tout cautionnait la certitude du génie: «*Sans doute que, quand j'étais adolescent, j'étais très sûr de ce que j'écrivais, j'avais une espèce d'orgueil, je savais que j'écrivais bien. Mais maintenant, c'est fini ça*»¹⁵.

Cependant, les derniers «romans» d' E. Savitzkaya, **Marin mon coeur**, **En vie**, ainsi que la pièce de théâtre **La folie originelle** sont le lieu d'une autre inquiétude. Dans **La folie originelle**, le quotidien fait l'objet d'une naïve et aurorale redécouverte suite à une catastrophe incertaine à plus d'un titre: «Cela s'est passé comme ça il y a longtemps, exactement comme cela se passe d'habitude. Exactement comme cela devra se reproduire régulièrement»¹⁶ nous dit Quelqu'un ... ou n'importe qui. Les bases de notre approche du réel sont ébranlées et réclament une conscience renouvelée sur tout:

*«Ouvrez la porte. Fermez la porte. Ouvrez la porte. Fermez la porte. Ouvrez et fermez. Voici le jardin de roses que nous aimions nous ne savons plus pourquoi. Baisons le jardin de roses [...]»*¹⁷.

Dans **Marin mon coeur**, nous sommes en présence d' «un livre différent», selon le dire de Sémir Badir¹⁸, puisqu'il fut rédigé à partir de notes sur les débuts *terrestres* de bébé Marin, le fils de l'Auteur, ce qui en fait un «[...] conte sorcellaire, anthropologique des débuts [...]»; un accompagnement naïf, lui aussi, d'une phénoménologie du répétitif où se joue l'Exceptionnel. Partout, c'est, pour reprendre le titre d'une étude originale et pertinente sur l'œuvre savitzkayenne, un «souci de l'origine», du primitif, du premier qui sous-tend et oriente les vues et l'écriture pulsionnelle de Savitzkaya «*si bien que l'écriture se veut vierge, radicalement; non pas pure et innocente, mais conforme aux principes d'une origine préservée. Pas de calcul ici, mais une énergie libérée, immédiate, persuasive*»²⁰.

Suivre de près l'exceptionnel surgissant violemment dans l'aire du quotidien, et surtout le personnel (un fils nouveau-né), n'est pas une entreprise viable à long terme sous peine de voyeurisme ou d'encyclopédisme stérile. La retenue est ici une sauvegarde éthique d'une part (ne pas s'approprier l'Autre et l'intégrer à soi, gênant les voies imprévisibles de la liberté et du devenir); et métaphorique, d'autre part (ne pas laisser sombrer le discours, à force de ressassement et d'appréhension, en-deçà de ce qui

est communément et problématiquement désigné par *littérarité*. Pas étonnant non plus que père et fils se cachent sous les traits merveilleux du géant et du nain tout au long du récit:

«Aujourd'hui (pour la quantième fois?), j'ai joué avec Marin au géant et au nain. Je suis le géant, il est le nain. Tout dépend du bon vouloir du géant, mais le pouvoir du nain est proprement illimité»²¹. Nous voilà donc devant les règles du jeu.

Cette démarche d'Eugène Savitzkaya s'affirme et s'épuise simultanément dans **En vie**²², évocation de l'espace et des jours qui passent, bâti en fonction d'une famille dont l'odyssée banale nous est rendue, du point de vue attentif et accueillant de l'Auteur - narrateur, à la faveur d'une liturgie de gestes et de tâches domestiques.

Coïncidence! **En vie** est paru début 1995, juste après le polémique essai de J-M Domenach, **Le crépuscule de la culture française?**²³ qui met à l'Index une bonne part de la production littéraire française d'aujourd'hui pour *lèse-humanisme*, atteinte au bon goût, crise d'imaginaire, dé(sen)gagement social et politique. Bref, règnent désormais la sinistrose et l'ennui:

«[...] chute de potentiel dans presque tous les secteurs, primat de l'interprétation sur la création, du commentaire et de l'allusion sur l'invention, recyclage des chefs - d'œuvre, ensevelissement de l'authentique sous le spectaculaire, abus du flash-back, de l'onirique et de tous les moyens d'éviter la discipline du récit, la construction des personnages et la véracité des dialogues»²⁴.

Le bilan est lourd, sévère et sans appel. Le *Nouveau Roman* est directement visé dans cette diatribe; et J-M Domenach de manifester son horreur envers ce «[...] dégoût de ce méli-mélo humaniste où s'enlisait la littérature française; la perception d'une distance à l'égard de l'Être, d'une perte de l'Être dans la prolifération des biens de consommation, et surtout la réhabilitation des choses telles qu'elles apparaissent dans la lumière froide du regard»²⁵.

Domenach ne recense pas Savitzkaya parmi ses lectures de parcours sérendibique en littérature minimale. Pas étonnant, du reste: Savitzkaya n'est pas de ceux qui, en vertu d'un prétendu retour du récit linéaire, accèdent au vedettariat médiatique spécialisé, toujours si éphémère, ou s'intègrent aux «écoles du compromis»²⁶. Son œuvre est, à en croire les critères de Domenach, implicitement visée. La chronique d'André Clavel dans **l'Express** ne

facilite certes pas les choses. Ce critique n'a sans doute pas entrepris l'effort de placer ce dernier texte savitzkayen à la suite des autres, dont il assume une part de cohérence thématique et envers lesquels il marque un tournant scriptural. Savitzkaya est bien plus original que ne le serait un simple «émule de Robbe-Grillet qui tiendrait chronique à 'Modes et Travaux'»²⁷. De même, nous ne partageons pas l'opinion de Clavel sur «[...] son étrange éloge des rituels domestiques [...] aussi délirant que désespérant. Un manuel de survie? Un traité maniaco-dépressif? On hésite encore sur le diagnostic»²⁸.

Nous nous sentons davantage proche de J-P Amette, pour qui le bouleversement, pas toujours compréhensible, dans le roman français actuel n'est que le signe de son renouvellement et de sa fraîcheur²⁹. Deux groupes d'écrivains s'opposent irrémédiablement. D'une part, le réservoir de «postbalzaciens», ceux qui construisent «une histoire avec une dramaturgie, des personnages plantés. Un cortège d'événements vraisemblables». Et puis, il y a les autres; «ceux qui cherchent autre chose»³⁰.

Ceux-là «[...] [jettent] le lecteur dans un gouffre verbal, dans une musicalité pure. Errez, lecteurs, dans le déconstruit, dans le gigantisme, dans le minimalisme. La littérature joue de la saturation, de la prolifération, de la progression infinie, du balayage des signes. Elle ressemble... à la télévision, à son tourbillon d'images, à son incroyable bruissement de situations zappées»³¹.

C'est justement parmi ceux-là qu'il nous faut placer Savitzkaya. Il trouve sa place, à juste titre, parmi ceux qui poursuivent en pleine postmodernité «[...] l'entreprise de déconstruction du roman [...] sur le plan expérimental de l'écriture [...]»³².

Alors, vu sous cet angle-là, **En vie** assume un tout autre projet: «La régularité des tâches devient l'événement, la question poétique»; «La minutie et la sociologie deviennent un éclair oblique sur la vie familière, familiale, dans ses surfaces»³³.

Ce qui se dégage d'**En vie**, c'est une puissante poétisation du Réel et du quotidien; un accueil étonné devant le réenchantelement poétique du monde; la surprise bienveillante, naïve et nonchalante devant les imprévisibles prolongements de la Nature, même dans nos vies et nos logis³⁴.

En vie accroît sensiblement l'espace *autobiographique*³⁵, selon l'expression désormais consacrée, et déjà à l'œuvre dans les «romans» précédents. Plusieurs repères nous mènent explicitement à rapprocher définitivement, et au-delà de tout souci théorique, l'Auteur et le narrateur. L'investissement déictique suggère un cadre qui ne laisse aucun doute à qui-conque s'est enquis d'un minimum biographique sur Savitzkaya. L'espace et le temps sont bien ceux de l'Auteur:

*«Dans cette maison, il n'y a que la clenche qui brille, la clenche de la porte d'entrée»³⁶;
«[...] dans l'après-midi de ce jeudi fumeux d'octobre [...]»³⁷.
«On nous l'avait prédit, compte tenu de la manière dont nous nous étions mis à vivre, ici, dans la maison située rue Chevaufosse, l'ancien chemin à flanc de colline»³⁸.*

Les jours qui passent (ce jeudi, ce samedi, le jeudi, dans l'après-midi de ce jeudi fumeux d'octobre, ...), entrecoupés de tâches ménagères récurrentes et diverses, par les appels de la famille ou du cœur, ou encore par la fatigue de l'Auteur-narrateur-jardinier-père de famille, sont bien ceux de Savitzkaya, dont la mise en «roman», prose sereine et linéaire, désormais, lisible à souhait, détournent du simple journal.

Entre les tâches ménagères (le jardinage y compris) et l'écriture, point de barrière, ni de dichotomie; point de niveau, non plus: *«Il me faudrait deux paires de mains. L'une pour les travaux domestiques, l'autre pour les gestes d'écriture»³⁹.*

Ici, on a définitivement tourné le dos aux stériles séparations ontologiques et anthropologiques de la Raison. L'affirmation de compartiments étanches pour la vie et la pensée n'est plus de mise. Cette posture intégrale et unitaire «renonce» à vouloir dépasser le réel par la construction romanesque et par l'invention du monde⁴⁰; rappelle et instaure *«le procès du dualisme cartésien [...]»⁴¹*, en ignorant toutes ses conséquences. Il s'agit pour Savitzkaya (puisque c'est bien à lui qu'on a affaire), partant de l'extraordinaire banalité du au jour le jour:

«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 [...]»⁴²,

en une approche holistique des choses, pour reprendre Carmelo Virone⁴³, (*«Tout a évolué en même temps, chaque élément travaillant pour son propre compte [...]»⁴⁴*; *«Les mêmes mains servent à tout et font communiquer les parties du monde[...]»⁴⁵*, de surélever la quotidienneté au statut poétique par le traitement métaphorique de tout. L'humaine condition est évoquée à la faveur des repas ou des aliments: *«Pourquoi suis-je né? est une question traitée après les repas, c'est-à-dire entre deux repas, dans cet intervalle incertain [...]»⁴⁶*; les tuyauteries mènent aux profondeurs des mémoires collectives, aux consciences souterraines: *«Ce n'est que lorsque l'odeur de la merde est montée de la cave que nous avons su que, depuis cent ans, nous avons fait sous nos pieds»⁴⁷*; le paillason suggère nos fins dernières:

«Toujours, il appelle les questions les plus graves: sommes-nous en mesure de laisser d'autres traces?»⁴⁸; l'aspirateur, lui, nous renvoie à l'effacement de nous-mêmes: «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»⁴⁹; la casserole où mijote le dîner; la cuisson transformante et lente de l'univers: «Donc voilà que mijote l'univers ramené à de plus justes proportions»⁵⁰.

Elever le banal au poétique est surtout affaire d'énergie⁵¹; et Jacques-Pierre Amette a bien raison de souligner la «résonance magnétique [poétique] du quotidien»⁵² chez Savitzkaya jusqu'à l'harmonie innée et soudée de toutes les composantes de la vie:

«[...] comme s'il [le geste de lutte contre la repousse des envies] participait de préparatifs ancestraux dont les autres mouvements étaient le coït, [...], l'usage de la truelle, de la cuillère et de la pelle des fossoyeurs, l'entretien de la bêche à long fer, l'élevage des colombes, la vidange du seau d'aisances, la taille des coursonnes et l'apiculture»⁵³, auxquelles nous ajouterions volontiers l'écriture.

La sérénité scripturale dans **En vie** n'est que trompeuse. Le narrateur-Auteur-jardinier-père de famille y amorce, en fait, un questionnement ontologique sur les fondements de notre être-au-monde; un questionnement que le quotidien ne cesse de susciter à l'instar d'un éclair d'une conscience poétique aux aguets, à la faveur de l'énergie du moment. Nos *latences* sont éveillées et sommées de révéler leur vérité première. La saisie aphoristique des choses, comme stabilisation du Réel dans le langage, rappelle le meilleur style beckettien et fait de **En vie** un enchaînement d'apophtegmes sur tout et sur rien.

Oui, définitivement, le quotidien donne à penser. Savitzkaya cultive, à notre époque si obsolescente, la valeur infinie des gestes primordiaux, fussent-ils les plus répétitifs ou banals. Il trouve les mots pour (se) les dire; lui qui n'a de cesse de faire l'alliage vie et écriture. Ses deux bras complices, sa main soudée à un quelconque outil ou au stylo-feutre se donnent une tâche immémoriale:

«Un outil a toujours prolongé mon bras. Ma main a toujours été armée. Mon premier couteau fut mon épée et ma baguette magique, un levier pour soulever les montagnes»⁵⁴.

Affirmer le monde dans sa toute-puissance unitaire et la poésie dans son sens premier et étymologique, celui d'un seul Faire.

A l'heure de l'éphémère, gravir la rue Chevaufosse, «*l'ancien chemin à flanc de colline*» prend l'allure d'une retraite poétique, d'un pèlerinage spirituel au refuge de la parole.

José Domingues de Almeida
Universidade do Porto

BIBLIOGRAPHIE

1. SAVITZKAYA, Eugène - **Mongolie, plaine sale**, Bruxelles, Labor, 1993, p. 163.
2. *Ibid.*, p. 165.
3. Cf. *Ibid.*, p. 8s.
4. BRETON, André - **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1983, p. 42s.
5. SAVITZKAYA, Eugène - **Mongolie, plaine sale**, p. 35.
6. Cf. Entretien avec Hervé Guibert, précédé de «Lettre à un frère d'écriture», par Hervé Guibert et suivi de «La perversité si simple et si douce», par Mathieu Lindon, in **Minuit**, n.º 49, Paris, mai 1982, p. 5: «Non, plus j'écris et plus j'ai l'impression qu'on peut tout écrire. Le roman n'est pas un genre restrictif, comme la poésie».
Cf. aussi l'entretien qui suit où E. Savitzkaya expose sa conception du genre romanesque.
7. Cf. DELMEZ, Françoise - «Un autre (*de même*). (Eugène Savitzkaya)», in **Ecritures**, n.º 1 octobre 1991, Liège - Bruxelles, Université de Liège les Eperonniers, p. 24ss
8. Cf. LEJEUNE, Philippe - **Le pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975, p. 15.
9. *Ibid.*, p.25.
10. DELMEZ, Françoise - «Un autre (*de même*)» p. 30.
11. Sur l'impact des «régimes» d'images (Bachelard et Durand) dans l'œuvre d'Eugène Savitzkaya, voir PEZZA, Franck - **Le gâteau de Papouasie. Analyse thématique et anthropologique de l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya**. Mémoire de licence en philologie romane, Université de Liège, année académique 1986-1987 (inédit).
12. Cf. TODOROV, Tzvetan - **La notion de littérature et autres essais**, Paris, Seuil, 1987, p. 29; d'où nous extrayons ce passage qui s'appliquerait si bien à l'écriture de Savitzkaya: «Tout se passerait donc comme si, dans la littérature romanesque, et peut-être dans toute littérature, nous ne pouvions jamais reconnaître la règle que par l'exception qui l'abolit [...]».
13. Voir sur ce point notre entretien avec E. Savitzkaya qui suit.
14. Voir l'entretien qui suit: «[...] il faut s'en [du langage] servir, l'utiliser, un peu le malmenier. Une des fonctions, quand même, de l'écrivain, c'est de transformer la langue, de jouer avec cette langue-là!».
15. «Août 1991», entretien avec Françoise Delmez, in **Ecritures**, n.º 1, p. 40.
16. SAVITZKAYA, Eugène - **La Folie originelle**, Paris, Minuit, 1991, p. 9.
17. *Ibid.*, p. 10.
18. BADIR, Sémir - «Cœur de père», in **Le Carnet et les Instants**, n.º 78, mai 1993, Bruxelles, Promotion des Lettres, p. 9.
19. *Ibidem*.
20. SCEPI, Henri - «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», in **Critique**, n.º 550-551, mars-avril 1993, p. 143.
21. SAVITZKAYA, Eugène - **Marin, mon cœur**, Paris, Minuit, 1992, p. 37.

22. Cf. - **En vie**, Paris, Minuit, 1994.
23. Cf. DOMENACH, Jean - Marie - **Le crépuscule de la culture française?**, Paris, Plon, 1995.
24. **Ibid.**, p. 61s.
25. **Ibid.**, p. 76.
26. Cf. DELMEZ, Françoise - «Un autre (*de même*)» p. 31.
27. CLAVEL, André - «Les bricoles de la vie», in **L'Express**, n.º 2279, 16 mars, 1995, p. 64.
28. **Ibidem**.
29. Cf. AMETTE, Jacques-Pierre - «Une certaine tendance du roman français», in **Le Point**, n.º 1173, 11 mars 1995, pp. 58-60.
30. **Ibid.**, p. 58.
31. **Ibid.**, p. 60.
32. DELMEZ, Françoise - «Un autre (*de même*)», p. 22s.
33. AMETTE, Jacques-Pierre - «Une certaine tendance du roman français», p. 59.
34. Cf. VIRONE, Carmelo - «L'univers dans une casserole», in **Le Carnet et les Instants** n.º 78, mars 1995, Bruxelles, Promotion des Lettres, p. 50.
35. Cf. LEJEUNE, Philippe - **Le pacte autobiographique**, p. 41.
36. SAVITZKAYA, Eugène - **En vie**, p. 7.
37. **Ibid.**, p. 9.
38. **Ibidem**.
39. **Ibid.**, p. 13.
40. MILLOIS, Jean-Christophe - «Eugène Savitzkaya: L'écriture en vie», in **Prétexte, Littératures contemporaines**, n.º 8, Paris, C.N.L., janvier - mars 1995, p. 40.
41. **Ibidem**.
42. SAVITZKAYA, Eugène - **En vie**, p. 31.
43. Cf. VIRONE, Carmelo - «L'univers dans une casserole», p. 50.
44. SAVITZKAYA, Eugène - **En vie**, p. 8.
45. **Ibid.**, p. 14.
46. **Ibid.**, p. 51.
47. **Ibid.**, p. 12.
48. **Ibid.**, p. 13.
49. **Ibid.**, p. 27.
50. **Ibid.**, p. 50.
51. Cf. VIRONE, Carmelo - «L'univers dans une casserole», p. 50.
52. AMETTE, Jacques-Pierre - «Une certaine tendance du roman français», p. 60.
53. SAVITZKAYA, Eugène - **En vie**, p. 97.
54. **Ibid.**, p. 83.

UNE DANSE SUR LES POINTES¹

ETUDE DE L'AIGLE A DEUX TETES DE JEAN COCTEAU

"... Dans la babélisme contemporain, la danse représente un espéranto. Elle traverse le mur des idiomes. Elle donne la traduction directe d'une poésie que les termes trahissent"²

Ce n'est un secret pour personne que *"Toutes les formes de l'expression artistique ont été par lui utilisées"³. "Guidé, disait-il par ses muses Terpsichore étant de loin la plus récalcitrante"⁴. N'oublions pas que Cocteau, ce *"touche-à-tout de génie"⁵*, n'a jamais pratiqué la danse, comme en témoigne ce fragment de lettre daté de février 1917, adressé à sa mère: *"Tu rirais de me voir devenu danseur"⁶*. Ce qui, soit dit en passant, ne l'empêcha pas d'y "toucher", et de créer des ballets.*

On sait depuis Aristote que *"Les figures de danse imitent caractères, passions et actions"⁷*.

Et voilà Cocteau pris au piège de la danse. Et qui dit danse en parlant de Cocteau dit Ballets Russes. Car il ne faut surtout pas oublier le rôle crucial qu'ont joué les Ballets Russes et surtout la fameuse injonction de Diaghilev: **ETONNE-MOI**, dans la vie créative de Cocteau. Séduit par les Ballets Russes et leur séduisante alliance des arts, qui l'ont incité, non seulement à collaborer aux Ballets Russes en créant des ballets: Le Dieu Bleu; Parade, Le boeuf sur le toit, le train bleu, les mariés de la tour Eiffel, le jeune homme et la mort, Phèdre, Oedipe, Orphée, et la dame à la licorne, mais lui ont appris à exploiter cet art pour affirmer ses idées sur la danse. (N'oublions pas que Cocteau s'était déjà adonné à cet art avec La danse de Sophocle, oeuvre de jeunesse, reniée par lui).

Une des ses idées était de remplacer le terme classique de **Danse au théâtre** par celui de **Danse de théâtre**. Cocteau a toujours été très explicite sur ce terme: *"Je m'efforce de communiquer aux gestes le relief des mots. C'est la parole traduite dans le langage corporel"⁸*. Ce terme laisse rêveur... On pourrait être tenté de dire que Cocteau est le précurseur de **La danse théâtre (Tanzthéâtre)** de Pina Bausch. Ce n'est donc pas surprenant que Cocteau, ce touche-à-tout de génie, touchant à tous les arts plastiques sans les avoir étudiés, fasciné par la danse qu'il appelle "Cette grande gesticulation", ait selon nous, structuré sa pièce **L'Aigle à deux têtes** d'après "cette grande gesticulation". "Cette grande gesticulation", que l'on pourrait définir comme *"... le mouvement par lequel le sensible se présente est toujours une gesticulation; une danse"⁹*.

Cette pièce appelée par nous "théâtre-dansé", est basée sur le mariage du discours verbal et gestuel où le corps gesticulé est le moteur de la représentation, plus révélateur que les mots et où la gesticulation a un lien organique avec les idées. Les idées ou L'IDEE à l'instar de Mallarmé: "La danse, seule capable par son écriture sommaire de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'idée"¹⁰.

Un voyage à l'intérieur de la structure de **L'aigle à deux têtes** nous permettra de mieux comprendre le système de "cette grande gesticulation", qui met en lumière les sentiments et les pensées cachées ou à demi révélées par le verbal.

C'est en relisant l'histoire des Wittelsbach que Cocteau a conçu l'idée de cette pièce.

L'action: La reine d'un royaume imaginaire (on sait que Cocteau s'est inspiré d'Elisabeth d'Autriche), morte au monde après l'assassinat de son jeune mari, attend la mort qui apparaît sous la forme d'un poète anarchiste. Ce poète anarchiste Stanislas chose étrange, ressemble comme un frère au roi. En présence du danger, la reine, qui n'existait plus que dans le royaume des ombres, revit. Vient l'amour. (On connaît la thématique de Cocteau: La connexion intime entre Eros et Thanatos). Les courtisans intriguent. Stanislas, amoureux de la reine, renonce à son attentat. Il s'empoisonne pour rendre à la reine sa vocation royale. Mais la reine, elle, tient à sa mort. Elle envisage son assassinat par Stanislas, comme un suicide par procuration. Elle se servira de lui pour recevoir le coup de grâce tant attendu.

Dans sa conversation avec André Fraigneau, Cocteau dit: "**L'aigle à deux têtes**, s'opposait au théâtre de paroles et au théâtre de mise en scène. Je ramenai le public sans l'ombre de ménagement au théâtre d'actes"¹¹. Dans la préface de sa pièce, Cocteau écrit: "J'imaginai (...) de mettre en scène deux idées qui s'affrontent"¹². Et, dans **Le Cordon Omphalique**, il confesse: "qu'en vérité les personnages qui peuplent notre oeuvre ont moins d'importance que son architecture"¹³.

De ces confidences, nous en déduisons, que les termes: *Idées/Action/Architecture*, forment le vocabulaire de "cette grande gesticulation".

Les écrits de Diaghilev, nous dévoilent sa technique concernant la composition du ballet: "*Plus je pense au problème de la composition de ballet, plus je comprends que le ballet ne peut être créé que par la fusion de trois éléments: Danse/Peinture/Musique*"¹⁴.

Nous en concluons que Cocteau, suivant la technique de Diaghilev, a substitué la fusion des trois éléments par une autre; comme on peut le constater d'après le schéma suivant:

Les trois éléments de Diaghilev

Danse
Peinture
Musique

Les trois éléments de Cocteau

Mouvement/rythme = ACTION
Mots/gestes/couleur = IDÉE
Structure/Composition = ARCHITECTURE

Fusion, qui forme, "cette grande gesticulation". A propos du terme *Architecture*, Cocteau est très explicite. Dans ses confidences à André Fraigneau, il avoue: *"Ma pièce est écrite en forme de fugue. Elle s'ouvre sur le thème de la reine. Au second acte, le thème de Stanislas prend sa place et les deux thèmes se résolvent pour s'emboîter et lutter ensemble jusqu'à l'accord final de la double mort"*¹⁵.

Nous essayerons de démontrer que le mécanisme de ce schéma, reflète la vision que Cocteau a de la *danse théâtre*, en donnant une lecture kinesthésique de la gestuelle corporelle basée sur "... des stratégies de déplacements fondées sur les paroles (qui) engendrent des figures gestuelles et les didascalies"¹⁶.

La pièce **L'aigle à deux têtes** est composée de trois actes ayant leur propre structure, *"où les gestes de la vie étant (...) amplifiés et magnifiés jusqu'à la danse"*¹⁷.

Suivant la composition musicale de Cocteau, nous avons divisé la pièce en trois: Le premier acte est lent, il donne naissance au rythme dynamique du second acte, pour alterner entre un rythme lent et un dynamique, au troisième acte. Cette structure forme la dialectique du corps dansant, "cette grande gesticulation".

Afin de dégager le dynamisme gestuel nous avons divisé cette pièce en quatre fragments ou séquences de mouvements:

I — Acte I:	scène I	Ouverture	Félix/Edith
	scène III	Ouverture	La reine
II — Acte I:	scène IV	La rencontre	La reine/Le jeune homme
	scène VI	La rencontre	La reine/Le jeune homme
III — Acte II:	scène XI	L'espoir	La reine/Stanislas
IV — Acte III:	scène VIII	La chute	La reine/Stanislas

Cette division commande le déplacement des personnages et forme la dialectique du corps dansant, dont le mouvement géométrico-spatial dessine des arabesques qui, comme on le verra, ont une parenté avec ceux de la chorégraphie.

Acte I: scène I — Felix et Edith sont en scène. Durant toute cette scène Edith ne bouge pas. On assiste au solo de Félix. Ses mouvements sont basés sur:

- 1) les didascalies: "Il se détourne-pirouette"
 "Il se redresse-arabesque"
 "Il les écarte - coupé/fouetté"
 "Il s'élançe - grand jeté en avant"

2) Sur le verbal: Les deux mots prononcés par Edith, "fauteuil" et "candélabres". Tous ces mouvements marquent une énergie intérieure; le besoin de Felix de se dépenser pour oublier cet amour impossible qu'il ressent pour la reine et en même temps en bon courtisant d'obéir aux ordres de la dame d'honneur de la reine.

Acte I, scène III — Le solo de la reine, est une synchronisation entre pantomime et gestuel, basé sur les didascalies: "Elle écoute debout devant la fenêtre — sur pointes. Elle va... s'arrête... elle va jusqu'à la table... — pas jetés fondus/pas marchés piqués sur la pointe. Ce mouvement montre son "sensible" et dessine dans l'espace un labyrinthe proche de la géométrie du cercle.

Acte I, fin scène III début de la scène IV — Saut double de Stanislas, serait-il celui de "l'ange-acrobate" qui, entre d'un saut périlleux dans la chambre par la fenêtre? ou bien celui calqué sur la fameuse sortie de Nijinski s'envolant par la fenêtre en un bond prodigieux, à la fin du Spectre de la rose. "Dans le Spectre de la rose, il (Nijinski) inventa de sauter double, de se nouer en l'air en coulisse et d'y retomber à pic"¹⁸. le bond de Stanislas serait le même, mais au lieu de s'envoler dans les coulisses, Stanislas s'envole sur scène. Ce saut double de Stanislas est basé sur les didascalies "Une forme escalade de balcon, retombe, se redresse". Stanislas se dresse debout sur les pointes dans le cadre de la fenêtre et descend d'un marché, dans la chambre. Ce saut qui n'est autre que la conquête de l'espace par Stanislas, annonce la conquête de la reine.

Acte I: scène IV — Stanislas — Pas tombé en coupé, pas basé sur la didascalie "Il tombe". La reine — jeté, basé, sur la didascalie "Elle s'élançe". La reine/Stanislas — pas de deux très lent, basé sur les didascalies "La reine le prend sous les bras et l'aide. Le jeune homme se redresse. Danse prélude de la séduction.

Acte I: scène VI — solo de la reine — Pirouettes et jetés très rythmés qui forment un kaléidoscope rappelant celui créé par les danseurs de ballets de cour, basés sur les didascalies "Va vers le lit, marche de long en large, marche vers Stanislas. Ces pas rythmés dévoilent le corps en conflit avec lui-même.

L'émotion qui agite la reine est à double sens: attirance vers cet inconnu qui ressemble tant à son époux et rejet. La reine lutte contre cette attirance qui la pousse vers Stanislas. Cette lutte est une sorte de révolte/rejet. Puis une décision, "Elle marche vers Stanislas" avec un pas jeté.

Acte II: scène XI — Pas de deux très lent sur pointes de la reine,

comme si elle voulait arrêter le temps, basé sur la didascalie "Elle s'approche de Stanislas, et les mains sur ces épaules".

Acte III: scène VIII — Synchronisation entre les mots: "Qu'est-ce que vous avez fait?" et le jeté très rapide de la reine. Pirouette de Stanislas sur lui-même en ligne descendante, se redresse — pas de deux, grands jetés, en parallèle la reine et Stanislas. Stanislas accélère son rythme; tel que l'acrobate, "(Il) s'élança (...) sur la piste vierge où il lui fallait reproduire avec ses pieds armés l'inextricable méandre d'une ligne qu'il portait en lui (...) il filait, virait, repartait attentif à ne jamais interrompre sa calligraphie. Pendant une heure il en boucla les pleins et les délies..."¹⁹. La danse de Stanislas atteint son paroxysme en retombant mort.

La reine accélère son pas de deux et ses pointes dans un rythme effréné qui lui aussi atteint son paroxysme dans la didascalie "La reine s'écroule".

Cocteau a assimilé la chorégraphie de Diaghilev et presque inconsciemment l'a reprise dans l'écriture théâtrale. Cette pièce, comme on l'a vu, fait ressentir la perfection de l'acte scénique traduit à travers l'éloquence des corps par le biais de la danse-théâtre "cette grande gesticulation du sensible". Avec "cette grande gesticulation", Cocteau ouvre la voie à la théâtralité dont les spectacles de Bob Wilson en sont les modèles. L'émotion, les sentiments de ce théâtre, sont orchestrés sur les mouvements du corps dansant.

Nous ne pouvons nous empêcher de terminer cette étude sur les mots de Martha Graham: "Tout est danse"²⁰.

Claudine Elnécavé
Université de Haifa

NOTES

1. Paul Morand, "L'enfant Septembre", in, **Cahiers Jean Cocteau**, I, Gallimard, 1969; p. 60. "Cocteau (...) reste cette merveille qui après tout n'est qu'un des génies de la France. Une danse sur les pointes".
 2. Jean Cocteau, "Danse", in, Jean Gueritte et Monique Lancelot, **Prestige de la danse**, Editions Charles Portal, Paris, 1955, pp. 26-27.
 3. Roger Lanem, **Jean Cocteau**, Poètes D'Aujourd'hui, Seghers, Paris, 1968, p. 3.
 4. Frank Z. D. Ries, **The dance theatre of Jean Cocteau**, Umi Research Press; Ann Arbor, Michigan, 1986, p. XI.
 5. Titre de l'article de Mario Brun, in, **Nice-Matin**, du 3 octobre 1952.
 6. **Cahiers Jean Cocteau**, I, Gallimard, 1968, p. 41.
 7. Aristote, **La poétique**, ch. 1.
 8. Jean Cocteau, **La difficulté d'être**, Editions Paul Morihieu, Paris, 1947, p. 256.
 9. Jean-François Lyotard, **Discours, Figure**, Klincksieck, 1974, p. 41.
 10. Mallarmé, **Revue Indépendante**, I, décembre 1886, p. 541.
 11. André Fraigneau, **Cocteau par lui-même**, Ecrivains de toujours, Editions du Seuil, 1957, p. 15.
 12. Cocteau, **L'Aigle à deux têtes**, Folio, Gallimard, 1947, p. 1.
 13. Cocteau, **Le Cordon Omphalique**, "Souvenirs", Editions Plon, 1962, p. 15.
 14. Cocteau, **Difficulty of being**, trans. Elizabeth Sprigge, Peter Owen, London, 1966, p. 149.
 15. Cocteau, **Les mariés de la tour Eiffel**, Gallimard, 1922 (2^{ème} édition), p. 20.
 16. Daniel Lemahieu, "Vers une poétique du vaudeville", **Europe**, octobre, 1994.
 17. Cocteau, **Difficulty of being**, London, 1966, p. 149.
 18. Jean Cocteau, **La difficulté d'Être**, Editions Paul Morihieu, Paris, 1947, p. 69.
 19. Jean Cocteau, **Appogiatures**, Monaco, Ed. Du Rocher, 1953, p. 18.
 20. Michel Corvin, "Mise en scène et silence", **Revue d'esthétique** 26/1994, p. 125.
- Les citations sont basées sur le texte de la pièce **L'Aigle à deux têtes**, Editions Folio/Gallimard, 1947.
- Le vocabulaire de ballet est basé sur **Les verbes de la danse** de Suzanne de Soye, L'Arche, 1991.

Le moteur négatif d'André du Bouchet

"Rien ne désaltère mon pas"

*Dans la chaleur vacante*¹

Dans la poésie d'André du Bouchet une écriture est en marche²

La parole jetée en avant inaugure constamment son avènement, oscillante et jaillissante, mobile. Cette figure des mots prenant, à l'image de leur auteur, un chemin caillouteux, semble fort séduisante. En effet, André du Bouchet, — après tant d'autres! —, est promeneur, assidu des exercices du souffle et du sentier. Le rythme de l'écriture mais aussi toute la thématique du paysage et du déplacement s'offrent ainsi spontanément à l'étude, dans l'ombre première du "pas". Pourtant, la polysémie de ce monosyllabe nous propose un itinéraire second — de ces chemins obscurs si troublants qu'on en oublie la pleine lumière —. Le pas, n'est-ce pas aussi l'élément forclusif le plus courant de la négation? "Rien ne désaltère mon pas" devient alors l'appel d'un négatif inassouvi. Cette hypothèse posée, il reste à savoir si elle renvoie à une réalité syntaxique et sémantique dans l'oeuvre. Le relevé de tournures négatives de *Air*³ à *Congère*⁴ devrait mettre en évidence l'importance syntaxique de la négation, l'emploi de "sans" et des préfixes privatifs complétant ce *champ* observable du "pas".

La syntaxe négative

La poésie, dans son avancée, même tâtonnante, questionnante, ne nous a pas accoutumés à la syntaxe négative. Le poète dit, et même si pour nommer elle doit d'abord détruire, la parole poétique étreint ce qui n'est pas dicible, ce "Qui n'est n'est pas tourné vers nous"⁵. Cette étreinte, la poésie d'André du Bouchet ne nous laisse pas y croire, en particulier par le biais des propositions⁶ négatives. Par exemple, dans le petit volume **Retour sur le vent**⁷ d'une trentaine de pages, pas moins de vingt-neuf tournures négatives sont répertoriables⁸. L'importance quantitative de la syntaxe négative justifie donc quelques lignes d'analyse. En comparant les propositions négatives, on est d'abord frappé par le retour des mêmes verbes. Etre, pouvoir et avoir sont au coeur des principales négations.

- (a) "ce que j'ai face à moi
je
- (b) ne l'ai pas."

Congère

D'un vers à l'autre, le verbe avoir s'épaissit sémantiquement, révélant le décalage entre le langage et l'être au monde: "ce que j'ai face à moi" est en fait une formulation faussée prétendant une propriété qui n'existe pas. L'effet sémantique de la négation ici est double⁹: d'une part elle récuse métalinguistiquement l'expression même du vers (a), d'autre part, renforcée par la contradiction qui découle du parallélisme entre les vers, elle déclare l'absence totale de prise du sujet sur le monde.

Cette humilité du sujet qui reconnaît ne pas posséder l'objet de sa vue s'applique jusque dans son rapport au langage qu'il dit ne pas être sien:

*Je me sers du langage que j'ai emprunté.
Il n'est pas à moi.*

Carnets

Du point de vue de la signification, ces deux vers sont tautologiques. Le second n'est significatif que dans la mesure où il porte une négation: le sens se dilate en se dramatisant dans le passage du constat positif à son revers négatif.

La possession n'est pas seule frappée de négation. L'est également le pouvoir:

*dehors — non, ce qui est redevenu le dehors, je ne
peux pas le dire.*

Ici en deux ¹⁰

André du Bouchet ne parle pas d'indicible, il n'instaure aucun subterfuge pour, s'en approchant, croire à son accès. Dans ces vers, c'est moins le non-dire que le non-pouvoir qui tend la lecture. En effet, placé en tête de vers, le verbe pouvoir retrouve la violence sémantique que le terme d'indicible a coutume de masquer. Une fois de plus, la limite désignée du sujet s'exprime dans une tournure négative qui n'est pas résignation mais pleine voix de la parole poétique.

Enfin, les adverbes de négation encadrent souvent le verbe *être*. On remarque avec intérêt la citation de Monet placée en exergue de **Retours sur le vent**:

"(...) ce n'est pas de la peinture."

Cette citation qui accompagne le lecteur au seuil du recueil témoigne bien d'une tentative de définition par la négative. Cette négation rend compte de la résistance à établir une identité, à effectuer un nominalisme juste, mais vise aussi parfois à établir un véritable cogito, comme dans ce vers:

si je ne suis pas en défaut, solidité, je ne suis pas.

Organisé selon la rigueur cartésienne du binarisme où le “donc” coordonnant deux propositions se métamorphose ici en “solidité”, ce vers offre bien entendu la particularité d’être doublement négatif. Plutôt qu’en la tradition rationaliste occidentale, c’est peut-être alors du côté des théologies négatives qu’il rencontrerait un reflet pertinent. “¹¹ n’est Dieu que Dieu”, pose l’Islam; c’est par la négation de ce qu’elle n’est pas que l’existence peut s’affirmer. André du Bouchet semble peu éloigné de cette démarche ontologique, mais son cogito reste suspendu dans la négation. C’est la situation “en défaut” ou “de défaut”, c’est à dire de décalage, de manque ou d’absence qui permet au sujet de s’éprouver. Dès lors, aucune présence ne s’affirme explicitement:

présence n’a pas de place.

lit-on à la page suivante de **Retours sur le vent**. Pourquoi, dans ce contexte, ne pas avoir nommé l’absence? Ce serait en effet une façon de lui donner corps et matière, c’est à dire le contraire du sens porté. Tout en nous éloignant des “poètes de la présence”, ce vers taillé dans la négation force la langue à produire un vide nécessaire, sans l’effacer.

En effet, la syntaxe négative est productrice de cet interstice entre ce qui est dit et le dire lui-même: dire négativement, c’est insinuer un sous-texte, une déclaration positive correspondante, tue mais palpable dans le débordement de la parole. Cet espace réclamé, projeté également dans “Les blancs d’André du Bouchet”¹¹ trouve donc un de ses points de naissance dans le choix syntaxique de la négation.

La subordonnée de condition crée également une distance avec le réel de référence, en produisant de l’irréel, comme ici, l’irréel du

*si
la main*

la longue main

*avait pu donner
fraîcheur*

*au feu
elle se serait tendue.*

Ici en deux

Comme la négation, l'hypothèse écarte l'énoncé du réel en éprouvant cet écart. La parole défie l'improbable posé en sous-texte du poème. La main ne s'est pas tendue, par son impuissance révélée. Le système hypothétique esquisse les contours d'une réalisation que le lecteur lui-même nie: "Elle serait tendue" sous-entend qu'elle ne l'est pas... Finalement, la négation et l'hypothèse cernent les mêmes espaces mais de part et d'autre d'un même lieu.

Les privatifs

On serait tenté, à priori, devant l'abondance de compléments introduits par "sans" de reconnaître dans cette poésie, une esthétique de la mutilation. D'ailleurs, dans ses **Carnets**, André du Bouchet révèle son entreprise de retranchement, de destruction même:

*Je n'aime que ce qui se prête à être supprimé, à
être retranché —, et j'enlève ce que j'aime*

*...je n'ai pu travailler
que pour détruire mon poème*

*...Tant j'ai travaillé
pour détruire ce qu'il y avait
de trop — j'avais créé
l'air — fait place*

Les privatifs semblent donc contribuer à une entreprise de suppression et d'appel d'air tel que l'étude de la négation l'a montré. Pourtant, les cas particuliers proposent une lecture un peu plus complexe. Dans **Retours sur le vent**, on relève:

- p. 11: la source issue du glacis sans atténuation.
- p. 12: elle ouvre au futur sans visage.
- p. 18: — matière sans destination.

Si le privatif se conçoit comme retranchement de l'inhérent, il faut convenir qu'un glacis (ou une source) comprend une atténuation, le futur un visage, la matière, une destination? Or ces attributs ne vont pas de soi. En usant d'un privatif, le poète fait plus qu'un retranchement, il donne pour mieux retirer et finalement, il retire pour mieux redonner. L'emploi poétique du "sans" opère une attribution paradoxale incluant l'acte de négation, qui

n'est pas sans rappeler l'effet de "cogito négatif" observé antérieurement. D'ailleurs, en cumulant négation et préfixe privatif, l'auteur produit clairement une double négation:

ne méconnaiss pas le mouvement du glacier
lci en deux

Le privatif, comme contribution au mouvement de la négation, n'est donc pas éloigné d'un acte affirmatif, il fait trembler lui aussi cet espace entre les deux faces d'une réalité rendue tangible

de face
l'irrespirable
comme
ici la face par quoi encore

respirer.
Axiales

Le poème s'organise dans le flux et le reflux d'un souffle menant de "l'irrespirable" au "respirer". L'emploi du préfixe privatif permet des structures de contrastes, d'oppositions, de contradictions¹² et de négations propres à attiser un état de décalage avec un réel qui serait simplement nommé.

* * *

Pour le poète, la négation, l'hypothèse, le privatif constituent des outils syntaxiques fidèles à l'approche oblique du réel qu'impose le langage. En effet, le mot ne saurait jamais être juste, toujours, "je suis à côté" lit-on dans **lci en deux**. Nommer directement, par *l'affirmative*, constituerait donc un leurre inacceptable en cette poésie. La rigueur d'André du Bouchet se révèle ici dans l'adéquation entre conception esthétique, voire éthique, et choix syntaxiques. Cette rigueur se révèle aussi tout à fait explicitement dans le traitement de l'image et la thématique de l'oeuvre. L'une et l'autre ne sont pas seulement teintées de négativité mais directement soumises à la négation. Il serait intéressant de montrer comment, chez André du Bouchet, la thématique déjà réduite et incluant le vide, le manque, la séparation, la disparition, témoigne de sa propre négation¹³. Quant à l'image, elle est rivée au voeu de cassure, voire d'annulation:

Annuler les images, au fur et à mesure qu'elles
surgissent, — les casser

lit-on en guise de poétique dans les **Carnets**. Au fil de l'oeuvre, André du Bouchet taillera dans son imaginaire et ses images, jusqu'à n'en laisser paraître que le noyau brut, sans contour. D'après le poème lui-même, dans **Congère**: "les images arrondies ont disparu." Le recueil s'achève pourtant sur cette belle figure de l'air

droit.

Sans fioriture, et criblée d'air, la parole a donc gagné, par le négatif, un possible. Ecrire, revient alors à tracer son *négatif*

dans la neige.

ici en deux

La négation, dans le "pas", peut finalement être considérée comme la révélation (quasi photographique!) d'un négatif qui ne relève pas d'un "pays du refus"¹⁴ mais d'une expérience de l'altérité. Toujours à côté, toujours différé, le poème chemine et contrechemine au gré de cette soif inassouvie, irréductible à ses contradictions, car n'est-il pas "la voix de ce qui n'a pas de voix"?¹⁵

Nathalie BRILLANT
Université de Rennes

NOTES

1. **Dans la chaleur vacante**, André du Bouchet, Mercure de France, Paris, 1961.
2. Lire par exemple les études de Michel Collot: "**Les carnets d'André du Bouchet, une écriture en marche**".
Carnets d'écrivains, 1/ Louis Hay... Ed. du CNRS, pp.177-199 ou la post-face aux *Carnets 1952-1956*.
publiés chez Plon, Paris, 1990.
3. **Airsuivi de Défets/1950-1953/**, André du Bouchet, Fata Morgana, France, 1986.
4. "Congère" dans **Poèmes et Proses**, André du Bouchet, Mercure de France, Paris, 1995.
5. **Qui n'est pas tourné vers nous**, André du Bouchet.
6. L'organisation spatiale, le rythme, la syntaxe et la ponctuation des poèmes d'André du Bouchet rendent délicat l'emploi de la notion de "phrase", d'où celui, faute de mieux et sans préambule syntaxique, de la notion de proposition.
7. **Retours sur le vent**, André du Bouchet, Fourbis, Paris, 1994.
8. En comparaison, la première partie de **Du mouvement et de l'immobilité de Douve** d'Yves Bonnefoy, par exemple, en comprend huit.
9. Dans **Syntaxe du Français** (Hachette, 1994), Dominique Maingueneau distingue négation descriptive/ négation polémique/négation métalinguistique.
10. **Ici en deux**, André du Bouchet, Mercure de France, Paris.
11. Selon le titre de la contribution d'Henri Maldiney à **L'Ire des vents**, 6-8, 1983, Châteauroux, France.
12. Sur l'"Énonciation poétique de la contradiction" voir l'article de Véronique Henninger, dans **Versants**, n°21, pages 49-67, Neuchâtel, 1992.
13. Jean-Pierre Richard a bien sûr déjà analysé de près la thématique d'André du Bouchet dans ses célèbres **Onze études sur la poésie moderne**, Le Seuil, Paris, 1964!
14. La citation "Le poème futur est un pays du refus" est d'Adonis.
15. **Désaccordé comme par de la neige**, André du Bouchet, Mercure de France, Paris, 1989.

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