

Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

INTERCÂMBIO

nº 6, 1995

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 Nº 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

O MÉTODO DE ANDRÉE GIROLAMI-BOULINIER: UM S.O.S. EM CASOS PROBLEMÁTICOS DE (I)LITERACIA? <i>Maria da Graça Lisboa Castro Pinto</i>	7
VERSION FRANÇAISE <i>Claude Ollier</i>	27
UNE LECTURE DU PAYSAGE — TEXTE RESENTI COMME UN VOYAGE DU RÉEL À L'IMAGINAIRE: LES ÉCRITS DE ROUTE DE VICTOR SEGALEN <i>Elisabeth Démiroglou</i>	35
VERS UNE PHILOSOPHIE DU VERS <i>Leopold Peeters</i>	47
LE MODÈLE CULTUREL FRANÇAIS: DE L'UNIVERSALISME AU NARCISSISME? <i>A. Ferreira de Brito</i>	59
O ROMANCE HISTÓRICO NA PRIMEIRA PESSOA <i>Maria de Fátima Marinho</i>	67
À LA RECHERCHE D'UNE NOUVELLE PATRIE — LE ROMAN POST-COLONIAL DU PORTUGAL ET DE L'ANGOLA <i>Isabel Pires de Lima</i>	81
"ATTEINDRE LA GLOIRE DE WALTER SCOTT". SOURCES ET RESSOURCES DE <i>HAN D'ISLANDE</i> DE VICTOR HUGO <i>Maria do Nascimento Oliveira</i>	99
TRAHISON LITTÉRAIRE <i>Serge Abramovici</i>	105
CLAUDE ROY, ET "L'ATTRAPEUR DE POÉSIE" <i>Jacqueline Michel</i>	141

O TÉDIO DAS TARDES DE DOMINGO E AS VERTENTES DA ALTERIDADE EM O PEQUENO MUNDO , DE LUÍSA COSTA GOMES	149
<i>Maria Graciete Besse</i>	
BRUGES-LA-MORTE DE GEORGES RODENBACH AU RISQUE DE TODOROV L'ÉPREUVE FANTASTIQUE	157
<i>José Domingues de Almeida</i>	
"OS APÓSTOLOS DAS TREVAS NO TEATRO PORTUGUÊS: ANTICLERICALISMO E INTERVENÇÃO PROGRESSISTA NOS ANOS 70 DO SÉCULO XIX	171
<i>Cristina A. M. de Marinho</i>	
PARA UMA ABORDAGEM DA <i>POÉTICA</i> — L'ENSEIGNEMENT DE LA POÉTIQUE AU COLLÈGE DE FRANCE PAUL VALÉRY	193
<i>Judite Gasparinho</i>	
ENTRE PRIMEIRA E TERCEIRA PESSOAS, EM QUATRO TEXTOS DE MARIA ISABEL BARRENO	213
<i>Paulo Alexandre Jorge dos Santos</i>	
LA MUSIQUE DES SPHÈRES — IMAGES DU MONDE DANS LE ROMAN DE CHRÉTIEN DE TROYES ÉREC ET ÉNIDE	225
<i>Ana Sofia Laranjinha</i>	
POEMA EM PROSA E ROMANTISMO: CAMINHOS INICIÁTICOS	241
<i>Luísa Benvinda Pereira Álvares</i>	
EXÍLIO REFERENCIAL E EXÍLIO INTERIOR OU UMA POÉTICA DA ERRÂNCIA (uma leitura de Nas Margens do Exílio de Maria Graciete Besse)	253
<i>Alexandra Moreira da Silva</i>	
O FANTÁSTICO EM NODIER OU A BUSCA DA HARMONIA	265
<i>Maria Isabel Rego</i>	

O MÉTODO DE ANDRÉE GIROLAMI-BOULINIER: UM S.O.S. EM CASOS PROBLEMÁTICOS DE (I)LITERACIA?

Parte I - Algumas reflexões suscitadas pelas notícias "Ignorância assusta cientistas" (*Expresso* de 7/10/95) e "A herança negra da educação" (*Público* de 18/10/95)

O espírito da *Revista Intercâmbio* - onde a presença da cultura francesa se revela uma constante inevitável - faz-me tentar fazer chegar de novo ao leitor, sem pretender com isso ser repetitiva, o impacto pedagógico da obra de Andrée Girolami-Boulinier ¹. É que, antes de mais, afigura-se-me que a lição que se pode extrair desta entusiasta estudiosa da linguagem pode dar também resposta a problemas nossos actuais como aqueles traduzidos pelos inquietantes conteúdos das notícias que ocorreram respectivamente no semanário *Expresso* de 7 de Outubro de 1995 sobre o presente estado da cultura (científica) no nosso país e, uma semana mais tarde, na imprensa diária e informação televisiva sobre os resultados obtidos a partir da avaliação directa do grau de literacia ² dos portugueses. Isto é, entre outras, das práticas de leitura, de escrita e de cálculo da população inquirida. (Por razões óbvias, está fora de questão neste momento a crítica que possa vir a ser feita - e com toda a pertinência - ao modo como foi seleccionada a população inquirida e a metodologia utilizada. Estas minhas reflexões tomam por isso unicamente como ponto de partida o material publicado nos referidos órgãos de comunicação.)

Efectivamente, se o artigo publicado no *Expresso* dá uma particular atenção à Matemática - muito embora nele se leia, a certo momento, que o problema não se fica por esse domínio, o que prepara indubitavelmente o terreno para a notícia ulterior sobre a situação da literacia -, não me afastarei seguramente da verdade se expressar que um deficiente uso da linguagem - começando pela linguagem oral e, por isso, pelo uso que dela faz a criança em idade pré-escolar - está com certeza na base de tal panorama desolador.

Ora é exactamente a insistência numa prática adequada primeiramente da linguagem oral que me faz pensar seriamente como um bom uso do método inerente à obra de Andrée Girolami-Boulinier poderá, se bem aplicado, (ajudar a) alterar o estado deficitário de uma cultura (científica) e conseqüentemente de qualquer desastrosa situação de (i)literacia.

A dada altura da notícia publicada no *Expresso*, lê-se precisamente o seguinte: "...Em causa está um fenómeno mais vasto, designado pelos cientistas como uma crescente falta de cultura científica dos cidadãos, uma

espécie de novo analfabetismo que cresce a ritmo acelerado”³. O excerto acabado de transcrever faz-nos pensar que não seria totalmente desconhecida do articulista a notícia relativa à literacia que viria a ser publicada onze dias depois. No entanto, qualquer cidadão mais sensibilizado para estas temáticas ou familiarizado com problemáticas educativas também leria com facilidade nas entrelinhas a interligação das duas situações.

Procurar a causa para tal *statu quo* compete obviamente a alguém e não me admira que se possa tornar para qualquer pessoa responsável uma verdadeira obsessão. Saber que o problema é planetário apazigua-nos até certo ponto, o que não nos consola definitivamente é constatar onde nos situamos em termos comparativos. Será que o velho ditado “Em casa onde não há pão...” deixará em aberto uma possível causa para a classificação por nós obtida?

Com efeito, uns vêm a culpa aqui, outros ali, mas o que não conseguem vislumbrar é a metodologia que conduza a outros comportamentos mais aceitáveis. Que os programas de ensino ficam frequentemente aquém das capacidades dos grupos etários a que se destinam não será porventura de menosprezar em termos de desenvolvimento⁴. Os programas têm de motivar os seus destinatários. Por outros termos, os programas devem oferecer também *resistência*. Isto é, no jogo que se pretende operar entre *sujeito* (aluno/estudante) e *objecto* (matérias: programa ou manual, por exemplo) deve travar-se uma relação de conquista e não de mera acumulação (passiva) dos conhecimentos já existentes, cuja organização se revela uma incógnita na maioria dos casos. Se o aluno já se encontrar, por exemplo, na fase do raciocínio hipotético-dedutivo criem-se então situações próprias de tal modo de pensar e agir. Não se devem concretizar demasiado os conteúdos programáticos quando o momento já foi ultrapassado. Por outro lado, a exigência de um mínimo de conhecimentos estimados indispensáveis para a prossecução dos estudos, sobretudo em Português e em Matemática, precisa de ser tida em consideração com muita seriedade.

Relativamente ao Português, nota-se frequentemente que o domínio da língua, quer oral quer escrita, é relegado para um plano secundário em favor de uma transmissão precoce - e não sei se, por vezes, mesmo despropositada - de *conhecimentos* relacionados com uma ou mais terminologias “meta qualquer coisa” (quantas vezes por força das modas) que, num primeiro momento, podem cair num perfeito vazio se a criança ainda não souber exactamente a que se aplicam tais designações tão sofisticadas (deixo aqui por especificar voluntariamente as diversas correntes adoptadas). Não exagerarei se disser que à partida tal tomada de posição não é a mais adequada e traduz unicamente a pretensão de preencher um espaço que muitas vezes não existe ainda na mente da criança para poder ser rotulado. Que interesse representará transmitir a uma criança uma

determinada metalinguagem, se ela ainda não domina, em termos de funcionalidade, a linguagem que usa todos os dias? O modo como a criança se expressa oralmente ou por escrito demonstra, por vezes, muito bem como esse desfasamento é efectivamente uma realidade, persistindo infelizmente ao longo da vida quando a escolaridade se fica por níveis básicos (cf. no artigo sobre literacia o momento em que se refere a dificuldade manifestada na compreensão da literatura que acompanha os medicamentos 5). Não quero obviamente significar com o acabado de expor que a terminologia metalinguística não é importante. Ela é de tal forma importante que antes de mais deve ser muito bem dominada pelo professor, que graças à sua experiência esperamos que tenha a capacidade e o bom senso de só transmitir tais conhecimentos quando achar que chegou o bom momento. Ora o problema reside frequentemente em saber localizar com exactidão no tempo esse bom momento.

Consequentemente, interessa antes de mais que a linguagem faça sentido no espírito da criança. Tudo o que a criança diz, ouve e lê deve encontrar sentido no seu dia-a-dia. Enquanto a linguagem não fizer sentido, isso significa que a criança está face a um *continuum sonoro* do qual não é capaz de fazer emanar os elementos que o constituem e que finalmente são peças de outros momentos de linguagem, de outras frases, que ela encontrará com frequência noutras circunstâncias. Este jogo que representa o destacar do que existe de igual e distinto no *continuum sonoro*, por outros termos este trabalho de *classificação*, é seguramente o maior desafio a que a criança se expõe quando começa a conquistar o objecto-linguagem. E como é interessante presenciarmos essa conquista por parte da criança!

A linguagem, como qualquer objecto da realidade, tem de ser objecto de conquista/construção e é nessa medida que poderíamos dizer que a criança, na sua escala, também é *cientista*. Na verdade, a criança conquistará o "real" a uma escala, e o cientista conquistá-lo-á a outra. Para isso, no entanto, o adulto deve conferir à criança as condições necessárias. Deixemos pois que a criança observe o *objecto*, o questione, o interrogue, o desmonte para que acabe por dominá-lo dentro das suas possibilidades. No caso do objecto linguagem (oral), o acesso terá de ser, no entanto, bem mais especial, devido ao seu carácter efémero e à sua apresentação meramente auditiva. Obviamente que as atitudes aqui realçadas face ao *objecto* não têm nada a ver com posturas que tocam a destruição e concomitantemente muitas vezes a agressividade. Trata-se antes de atitudes construtivas e só nessa medida é que me permito aproximar esse comportamento do do cientista.

Na verdade, o pensamento da criança passa por um processo de *descentração* que lhe vai permitindo observar simultaneamente diferentes

aspectos de um dado objecto ou de uma determinada situação e consequentemente também do objecto-linguagem. Vai-se instalando assim em relação ao objecto-linguagem a consideração de vários pontos de vista e é essa visão dinâmica - e já não estática - que lhe vai permitir passar a ter em atenção tanto o que quer expressar como as necessidades do ouvinte ⁶.

Ora esses pressupostos prepararão por certo o espírito científico de que se falava no início em relação à notícia do *Expresso* ⁷.

Tomar uma atitude deste género em relação à linguagem deve começar precisamente pela *linguagem oral*. Um domínio fácil desta linguagem constitui um pressuposto para um domínio posterior com êxito da linguagem escrita e de todas as actividades a ela ligadas.

Na verdade, em termos de aprendizagem, é possível tratar conjuntamente a leitura, a escrita e o cálculo e referir, como tão bem faz Andrée Girolami-Boulinier ⁸, que as condições necessárias para o sucesso destas três actividades são as seguintes:

1. *Perceber, reter e emitir* de um modo exacto e em ordem um mínimo de três símbolos, sons, sílabas ou palavras;
2. *Reconhecer ou construir* uma frase com três elementos (sujeito, verbo, complemento);
3. *Reconhecer* a existência de um *agora/antes/depois* nos actos simples da vida corrente" ⁹.

Efectivamente, o exposto reforça a ideia de que a preparação pré-escolar se revela de uma importância sem limites para a prevenção de qualquer futuro insucesso e para a "instalação (como diz A. Girolami-Boulinier) de uma vida escolar e social equilibrada e feliz" ¹⁰.

Não será, por isso, exagerado insistir que, se bem conduzidos, os primeiros contactos com as diferentes facetas do "real" tornar-se-ão condições indispensáveis à instalação de atitudes perante a literacia (e a matemática) que evitam situações inquietantes como as focadas nos artigos supra-mencionados.

A situação relacionada com usos deficientes da linguagem oral e escrita merece-me, no entanto, em virtude da minha formação, uma leitura mais aprofundada. No entanto, apesar de a minha formação estar essencialmente relacionada com problemas ligados à linguagem, considero outrossim que um domínio aceitável do cálculo passa seguramente por bases sólidas de linguagem.

Os estudiosos da linguagem reconhecem que parte da economia da linguagem reside na possibilidade de se poder empregar em diferentes situações da cadeia falada formas linguísticas idênticas, quer como unidades livres, quer como unidades presas. Separar, mesmo que a nível auditivo,

porque a linguagem começa normalmente por ser oral, o que é igual do que o não é constitui uma tarefa de *classificação* - certamente difícil em virtude da velocidade com que o material sonoro se desenrola no tempo - mas que em nada se afasta de todo o outro tipo de classificação que a criança pratica face ao objectos do mundo que a rodeia. No fundo este classificar implica a descoberta de regularidades no meio e é precisamente neste sentido que eu também aproximaria o trabalho *ingénuo* da criança do trabalho *premeditado* do cientista. Em ambos a prossecução do conhecimento está sempre em causa, muito embora obviamente para fins distintos e com ópticas diferentes.

Ora uma boa forma de treinar a criança para operar essa classificação a nível da cadeia falada reside em familiarizá-la, desde muito cedo, por exemplo, com a audição de poemas, de cantilenas, de recitações e de outros materiais onde a rima também seja uma constante. Trata-se de uma prática assente na oralidade e que desperta a criança tanto para o mundo que ela passa a imaginar como para o jogo da linguagem, preparando-a - sem que ela se dê conta disso - para uma linguagem oral mais elaborada, para uma leitura compreensão e não decifração ¹¹ e posteriormente para a escrita.

A documentar o referido, não ousou deixar de transcrever a experiência de Sophia de Mello Breyner. No artigo "O mundo de Sophia" publicado na Revista do semanário *O Independente* de 13 de Outubro de 1995, diz a certa altura ¹² a poetisa em resposta a duas das várias perguntas que lhe foram feitas:

"Disse que aprendeu a gostar da poesia não através da literatura mas pela oralidade, por ter tido de decorar o poema da Nau Catrineta... Em casa de minha mãe havia uma criada, que era como se fosse da família, a Laura, que eu adorava, e foi ela que me ensinou a Nau Catrineta aos três anos. Aprendi os poemas visualmente; via os barcos, o mar revolto, aquelas coisas todas.

E por isso tinha uma visão diferente da poesia. Sim. Acho que as crianças devem ler poesia, desde pequenas porque é a melhor maneira de aprender, porque lhes dá as palavras no seu melhor sentido. Situa as palavras numa razão especial com as coisas. Quem nunca leu poesia não chega a conhecer a língua." (Sublinhado meu.)

Não se deve esquecer todavia que se a criança ainda não consegue ler sozinha poemas ou prosa, o adulto pode brincar com ela um pouco ao "faz de conta" praticando a chamada *leitura indirecta* ¹³. Isto é, o adulto lê ou recita por grupos de sentido e a criança repete imediatamente a seguir como se ela própria também estivesse a ler.

A leitura indirecta, ao favorecer os grupos de sentido, também faz com que a criança sinta o que ouve e o que reproduz, conferindo às palavras

o seu melhor sentido - como diz Sophia - e partindo para o conhecimento, sem limites, da sua língua e do seu imaginário.

As partes finais das respostas de Sophia de Mello Breyner aqui transcritas, nas quais a poetisa realça, por um lado, a aprendizagem (por via visual) do mundo através dos poemas e, por outro lado, o conhecimento da língua igualmente por meio da poesia na medida em que se gera uma situação especial entre as palavras e as coisas, traduzem de uma forma simples a problemática do processo do conhecimento e dos instrumentos de que nos servimos nesse processo.

De uma maneira mais adequada à sua formação científica, H. Sinclair retrata assim esse processo: "The knowing person expresses "his knowledge" in this code (the language). As such, language takes the place of symbolization in the relationship knower-symbolization-known. But this code is itself an object of knowing; as such it takes the place of the "known" in the knower-known relationship" 14.

Reproduzir poemas ou grupos de sentido extraídos de textos por meio da leitura indirecta não só serve para despertar na criança a re-ocorrência de formas linguísticas na cadeia sonora mas também constitui um recomendável exercício de memória imediata e concomitantemente de enriquecimento vocabular.

Aprender a ouvir, caso da leitura indirecta, como mais tarde **aprender a ver**, caso da leitura silenciosa 15, são práticas sobre as quais se deve insistir não só para treinar a memória imediata e a sua abrangência de acordo com a idade mas também para que não se venham a instalar posteriormente problemas de linguagem oral e escrita.

Aprender a ouvir e aprender a ver revelam-se, em meu entender, exercícios da maior utilidade. Com efeito, o material linguístico é demasiado redundante - porventura para nossa própria defesa - e por isso somos levados, à medida que convivemos com ele, a processar a informação de preferência de modo descendente - tirando partido das nossas expectativas e do nosso conhecimento -, desprezando o estímulo que nos chegou auditiva ou visualmente. Ora também é importante saber ouvir e saber ver em pormenor, evitando, quando necessário, um acesso directo ao sentido.

É bem possível que residam nessa falta de prática as dificuldades manifestadas com frequência tanto a nível de memória imediata auditiva como de leitura. No que toca ao material escrito, evitar-se-iam seguramente determinados erros ortográficos 16. Mas também se tornaria com certeza mais facilitada a leitura de figuras, desde desenhos a gráficos, passando por quadros, esquemas, plantas topográficas, etc. Aprender a ver colmataria, no fundo, algumas das deficiências destacadas no artigo sobre a nossa situação de literacia.

Ouvir e reter constituem, por sua vez, requisitos da supramencionada leitura indirecta preconizada por Andrée Girolami-Boulinier e que tem sobretudo como objectivo fazer com que a criança, face ao material escrito, aprenda a ouvir e a reter e sinta ao mesmo tempo que a linguagem se organiza em grupos de sentido (conduzindo-a à *leitura compreensão*). Por outros termos, a linguagem não pode ser sentida como um aglomerado de palavras soltas ou, em casos extremos, de letras soltas (terreno propício, na pior das hipóteses, ao tipo de leitura que deve ser evitada, isto é, à *leitura decifração*). A *leitura compreensão* torna-se assim uma condição necessária à não existência de "iliteracia" e por certo uma solução viável para as ilimitadas desvantagens que advêm de uma *leitura decifração*.

Efectivamente, como diz A. Girolami-Boulinier, é preciso que "L'enfant retrouve dans la lecture *une matérialisation du langage intérieur*."¹⁷ Por outras palavras, exige tal recomendação que, primeiramente por via silenciosa, o material escrito se constitua em linguagem interior, passando depois a ser transmitido como se de um discurso oral se tratasse. Esta atitude faz lembrar que a identificação da leitura com a linguagem só é possível se partirmos de grupos de sentido (*leitura compreensão*) imprescindível ao combate à iliteracia, onde predominará, por sua vez, a *leitura decifração*. Ora uma leitura tornar-se-á tanto mais coincidente com o discurso oral bem organizado quanto mais praticada for e quanto mais automática se revelar. O oral e o escrito, quando atingirem esse nível de dependência mútua, usufruirão necessariamente de compensações ilimitadas.

Como a leitura, a escrita e o cálculo ainda são indispensáveis no mundo em que nos movemos, torna-se imprescindível criar o ambiente propício a um bom exercício de tais tarefas. O futuro trará provavelmente surpresas neste domínio...¹⁸ No entanto, enquanto nos preocuparmos com a cultura (científica) do nosso país e com a nossa situação de literacia, teremos de estar com certeza atentos à formação dos nossos cidadãos, começando pela criança em idade pré-escolar.

Com o objectivo de trazer alguma resposta a esta problemática passarei a abordar de um modo rápido e tão apelativo quanto possível uma parte do método de Andrée Girolami-Boulinier. Trata-se, na minha opinião, de um método que vai ao encontro de muitos dos problemas com que nos deparamos presentemente e que prima por apresentar uma vertente prática que se tem revelado extremamente bem sucedida. Para quem estiver interessado em conhecer um pouco mais em profundidade o método desta autora não serão poupadas, ao longo desta exposição, referências bibliográficas que darão por certo resposta às interrogações que se forem mentalmente instalando.

Parte II - Breve introdução ao método de Andrée Girolami-Boulinier na expectativa de um ulterior estudo mais aprofundado da sua obra por parte do leitor interessado

A vasta obra de Andrée Girolami-Boulinier ¹⁹ impede-me evidentemente de apresentar, neste espaço, o conteúdo de todos os seus trabalhos com a atenção que mereceriam.

No âmbito da temática que optei por discutir na I Parte deste artigo, foi possível, no entanto, evocar modos de agir que na obra de A. Girolami-Boulinier - pelo menos na minha perspectiva - constituem verdadeiras *referências* no seu método. Assim, a título exemplificativo, citarei: *leitura indirecta; leitura directa silenciosa; funcionalidade da linguagem; leitura compreensão vs. leitura decifração; percepção, retenção e emissão exacta e na ordem de um mínimo de 3 elementos (verbais ou não verbais); reconstrução ou construção de uma frase a 3 elementos; reconhecimento da existência de um agora/antes/depois nos actos simples da vida corrente; ouvir e reter; ver e reter.*

Nesta II Parte, e porque acho que o oral deve ficar bem alicerçado para que a leitura, a escrita e o cálculo encontrem as bases necessárias ao seu desenvolvimento, começarei por tratar da linguagem oral, servindo-me essencialmente da última obra da autora (1993) ²⁰ e adicionalmente de outros trabalhos seus já tornados clássicos (1978, 1984, 1989) ²¹, quando tiver de recorrer a aspectos tanto relacionados com o oral como com o escrito. Tentarei mostrar, percorrendo assim uma parte da obra de Andrée Girolami-Boulinier, alguns tópicos do método que a autora apresenta e que recomenda firmemente com o objectivo de criar as condições indispensáveis ao sucesso escolar da criança e conseqüentemente à auto-estima que a deve acompanhar ao longo da sua vida. Por outras palavras, no combate à *iliteracia* e à *falta de cultura* - debatidas na I Parte deste trabalho - investiria, num primeiro momento, numa intervenção a nível pré-escolar e escolar, muito embora não exclua, em virtude da sua viabilidade, a aplicação do método supramencionado a níveis mais avançados, nos quais, infelizmente, também podem acabar por se instalar problemas escolares de alguma gravidade²².

No 1º. capítulo da obra "L'apprentissage de l'oral et de l'écrit" ²³, quando Andrée Girolami-Boulinier consagra algum espaço às *palavras* e ao *discurso*, a autora realça a importância de alargar o vocabulário da criança em idade pré-escolar, apontando para a necessidade do enriquecimento do seu discurso por meio do domínio de um número cada vez maior de nomes e verbos.

Os nomes

No que se refere aos nomes, do ponto de vista metodológico, devem fornecer-se à criança, de acordo com a autora, nomes relacionados com uma determinada temática: peças de vestuário, partes do corpo humano, nomes de flores, nomes de árvores, objectos relacionados com as refeições, etc.

Como técnica de procedimento, a autora propõe um suporte material constituído por imagens correspondentes aos nomes que se querem trabalhar com as crianças. Primeiramente, essas imagens/nomes são enumeradas isoladamente sem artigo e posteriormente são reconhecidas e evocadas. Salientam-se, desta forma, neste modo de agir três palavras-chave: *enumeração, reconhecimento e evocação* ²⁴.

Este exercício reveste-se de grande utilidade porque, por vezes, a criança profere correctamente - sem compreender, na maior parte do tempo, o que diz - uma ou outra palavra mais erudita e desconhece, em contrapartida, nomes de objectos banais. Por outro lado, a referência ao nome sem artigo ajuda a criar no espírito da criança uma determinada consciência morfológica que lhe vai permitir reconhecer ulteriormente que a palavra não vive presa a um artigo, podendo surgir ou isolada ou enriquecida tanto pelo artigo como por outro tipo de determinante ²⁵.

Os verbos

Quanto aos verbos ²⁶, segundo A. Girolami-Boulinier, o contacto com eles vai prestar-se de novo a operações importantes como a *enunciação, o reconhecimento e a evocação* ²⁷.

Não se torna demasiado insistente referir que a criança tem de sentir que o que ela diz quer dizer qualquer coisa na sua vida real. E, por outro lado, os actos que ela executa no dia-a-dia podem ser traduzidos linguisticamente por meio de verbos (verbos-actos).

Assim, de acordo com a metodologia seguida pela autora, mimam-se actos simples diante da criança (beber, comer, correr, saltar, etc.) e diz-se ao mesmo tempo o termo linguístico que corresponde a cada acto mimado, mas no infinitivo. Paralelamente, outra criança pode enunciar um acto e uma outra efectuar o gesto correspondente ao termo proferido. O facto de o acto ser referido no infinitivo ajuda mais uma vez a criar distância relativamente à palavra e a criança começa a tomar consciência de que não existe somente a forma linguística que ela usa quando é ela própria o agente da acção ²⁸.

Subsequentemente, seguindo a metodologia proposta, passa-se à localização no espaço e no tempo e praticam-se essas localizações exercitando expressões locativas e espaciais.

Uma vez trabalhados os *nomes* e os *verbos*, Andrée Girolami-Boulinier

propõe a passagem ao discurso ²⁹, ou seja, à utilização dos nomes e dos verbos em frases.

O discurso

Com vista à consolidação da estrutura frásica, a prática da leitura indirecta constitui um excelente exercício, que, para além do mais, prepara a criança não só para a tomada de consciência de que a linguagem integra grupos de sentido mas também para a posterior prática da leitura compreensão.

A frase simples

Na leitura indirecta, A. Girolami-Boulinier propõe à criança a repetição oral de grupos semânticos constitutivos, primeiramente, de frases simples. Tomemos como exemplo a frase: “os meninos da escola / bebem / um refresco de laranja”. A criança ou as crianças repete(m) os grupos de sentido (no exemplo atrás transcrito separados por barra) à medida que o adulto os vai propondo. Se se verificar que a frase comporta grupos de sentido demasiado longos para a criança com a qual se está a trabalhar, parte-se para uma frase mais simples do tipo: “a mãe / vê / televisão”. Adaptar-se-á sempre a extensão do grupo de sentido à sua capacidade. Trata-se assim de uma forma de treinar a criança para a construção e compreensão da frase simples (a três elementos: sujeito, verbo, complemento).

Uma outra maneira de praticar este tipo de frase consiste em fornecer à criança sequências de imagens que ela legenda (sob a forma de frases simples) atribuindo-lhes a ordem que convém do ponto de vista lógico e que, de um modo geral, traduz uma relação de causa-efeito ³⁰.

Deste modo, a criança familiariza-se com a narração de uma história contada por meio de frases simples e educa, ao mesmo tempo, a sua memória imediata.

Essa mesma história, por sua vez, poderá vir a ser evocada mais tarde pelas crianças, mais uma vez por meio de frases simples ³¹. Tal reconto tanto pode traduzir uma mera evocação de nomes e verbos já conhecidos como ser enriquecido através da introdução casual de uma ou de outra palavra nova, facto que aumenta imediatamente o interesse verbal do exercício.

Fazer viver a linguagem seguindo esta metodologia exercita a memória e ajuda a solidificar, na opinião da autora, um discurso apoiado em frases simples bem constituídas. Esta espécie de prática, defendida por A. Girolami-Boulinier, leva a que a criança em fase pré-escolar aprenda a falar, sob a forma de frases simples, sem problemas, com prazer e sabendo com exactidão o que quer transmitir. Servirá este exercício igualmente para dar resposta a determinados problemas de ordem articulatória quando estes existam.

Antes da aprendizagem da escrita, convém por isso sublinhar que a criança deve estar sensibilizada para a frase a três elementos (sujeito + verbo + complemento ³²).

Andrée Girolami-Boulinier, apoiando-se em actividades lúdicas, procura que a criança construa frases e as compreenda. Sugere, assim, por exemplo, dois nomes sem artigo e um verbo no infinitivo (*beber / água / menino*) e seguidamente confia a cada uma de três crianças um dos três elementos, pedindo-lhes que “se organizem em frase” obedecendo à ordem lógica que convém.

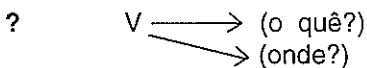
Depois de distribuídos os itens linguísticos pelas crianças, que se organizam de acordo com a linguagem com que se foram familiarizando, a frase constitui-se. Por outros termos, *menino / beber / água* toma forma como frase na mente da criança e passa a ser repetida da seguinte maneira: “O menino / bebe / água” ³³.

Este tipo de material presta-se a diferentes metodologias ³⁴, todas elas conducentes ao domínio da construção da frase, tomando como base, por exemplo, um verbo acto completado, um eventual agente/actor e um lugar ou momento onde se passam a desenrolar os acontecimentos.

As frases passam, por conseguinte, a ser sentidas como constituídas por *palavras-centro* (nomes e verbos) com determinadas funções (sujeito (S), verbo (V), objecto directo (O), circunstancial (C)), o que conduz ao domínio da estrutura da frase e a uma linguagem que encerra em si uma organização lógica. A este nível etário, torna-se por conseguinte necessário que se vá instalando a compreensão, pelo menos, da frase simples.

Segundo A. Girolami-Boulinier ³⁵, conforme a criança encontra a frase a partir dos nomes sem artigo e dos verbos no infinitivo também vai ser capaz de encontrar/reconhecer nas várias frases com que depara o verbo/acto no infinitivo e os nomes que eventualmente o completam.

O quadro seguinte é exactamente concebido para que a criança reconheça a função dos vários termos que integram a frase.



(Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1993, p.22.)

Numa frase como “O pai chega a casa”, sempre de acordo com o método em discussão, a criança é capaz de encontrar logo o verbo - *chegar* - e completa depois o sentido (onde?) - *a casa* -; passa então a enunciar a frase, seguindo sempre a ordem de emissão dos respectivos elementos, e indica-os sucessivamente, de acordo com a ordem de emissão, no quadro das funções proposto.

O pai / chega /
a casa

Ou seja, usando mais explicitamente as funções:

S V C
O pai chega a casa

Noutra frase do tipo “Os meninos vêem os desenhos animados”, as crianças questionarão (interiormente) ³⁶:

verbo? *ver*
o quê? *os desenhos animados*

As *palavras-centro* da frase (enriquecidas ou não) são então identificadas.

Os meninos / vêem / os desenhos animados

À medida que a frase é proferida, os elementos que a constituem e que foram, do ponto de vista funcional, devidamente identificados podem então ser individualmente localizados, no quadro das funções, no símbolo respectivo, respeitando sempre a ordem de emissão ³⁷.

S V O
Os meninos vêem os desenhos animados

(Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - 1989, p. 68 e 1993, pp. 22, 23 e 63.)

Neste momento **só se encontra em causa a linguagem e não a gramática de um modo explícito**; a gramática, as crianças aprendê-la-ão com facilidade posteriormente, uma vez que segundo este procedimento todas as peças da linguagem se destacam com naturalidade.

Na verdade, o importante nesta fase da existência da criança é que ela *viva a linguagem*.

Toda esta convivência com a linguagem organizada é relevante

porque, deste modo, antes de começar a aprender a ler, a criança já sabe que vai encontrar sob forma visualizada elementos linguísticos com sentido (*leitura compreensão*) e que correspondem a frases que ela se habituou a ouvir e a proferir. Estas bases constituem igualmente uma condição necessária para a compreensão da escrita e do cálculo que lhe irão ser propostos no momento oportuno.

Reforçando a ideia de Andrée Girolami-Boulinier, a criança antes de chegar ao acto de ler, deve preencher as condições, já referidas na página 10 e respectiva nota 8 da I Parte.

Dessas condições ressalta o *número três*, indispensável ao estabelecimento de uma relação ordinal, mesmo que primária, e de que a criança necessita de tirar partido quando estão em causa a leitura, a escrita e o cálculo ³⁸. Trata-se, na verdade, de uma relação ordinal que já incorpora um número de elementos que propicia operações, embora a nível ainda elementar e concreto, como, por exemplo, a transitividade ³⁹.

Se isto se passa antes da entrada na escola, à entrada na escola a criança já deve estar apta a uma abordagem mais *abstracta*, no sentido de que se lhe exigem então operações mentais mais elaboradas, tomando como base o material para o qual foi sensibilizada previamente.

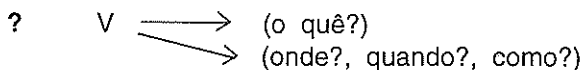
Relativamente ao *nome*, por exemplo, à medida que o programa escolar for permitindo, deve familiarizar-se a criança, como refere a autora, com as diversas formas de “enriquecimento do nome” ⁴⁰. A criança, a partir da sua experiência verbal, deve sentir que é possível “enriquecer” o nome por meio de adjectivos, de complementos nominais e de orações relativas e não só através de determinantes. Por outro lado, a vivência verbal da criança deve levá-la a estar atenta ao facto de o *nome* poder ser substituído, em determinados contextos, pelo *pronome*, o qual, à semelhança do nome, pode igualmente ser passível de “enriquecimento”.

Este exercício ajuda de uma maneira viva a demonstrar a individualidade e liberdade das palavras, mesmo daquelas que são corporizadas com poucas letras, como é o caso de certos determinantes.

Após uma prática oral da linguagem com vista a que a criança construa/crie e compreenda frases a três elementos (sujeito, verbo, complemento), dos quais deve reconhecer a respectiva natureza e função, chega o momento, com a entrada na escola, de passar à escrita de algumas frases.

De acordo com A. Girolami-Boulinier, a construção/criação da frase a este nível obedece à mesma metodologia: *memorização das palavras que lhe são propostas quando ainda não as conhece; reconhecimento do verbo; detecção dos elementos que completam o verbo; dedução do actor (sujeito); apresentação da frase no quadro das funções* ⁴¹.

A configuração do quadro das funções onde são indicados os termos da frase é, pois, como já vimos anteriormente, a seguinte:



(Cf. A. Girolami-Boulinier - *ob. cit.*, 1993, p. 63.)

Relativamente à compreensão, a criança procura as *palavras-centro* que constituem a frase que lhe é proposta identificando a sua natureza (nome, verbo) e reconhece imediatamente as suas funções (verbo, objecto, circunstancial, sujeito) no quadro das funções ⁴².

Na opinião da autora, por meio deste procedimento a compreensão da frase passa pela organização lógica desta e não se faz de modo condicionado, isto é, sem que a criança a compreenda ⁴³.

A frase complexa

Depois de a *frase simples* estar bem dominada, a criança, obedecendo ao seu nível escolar, é então posta, na altura própria, face à *frase complexa* ⁴⁴.

A frase complexa propicia um exercício de flexibilidade mental que só pode trazer benefícios ao raciocínio em desenvolvimento (que se espera cada vez mais complexo) e ser da maior utilidade não só na organização do discurso oral e elaboração de textos escritos - que devem traduzir sempre um pensamento organizado -, mas também na resolução de problemas de todo o teor: matemáticos, lógicos, etc.

Na frase complexa estão essencialmente em causa os vários modos de relacionar (dois) acontecimentos por meio de elementos subordinativos ⁴⁵.

O exercício exigido pela prática da frase complexa pode consistir em solicitar às crianças (dois) acontecimentos que possam ser relacionados e pedir-lhes que os façam depender um do outro salientando o tipo de relação que pretendem ver realçado.

A título de exemplificação, consideremos os dois acontecimentos seguintes:

1. a mãe chama
2. os filhos vêm logo a correr

Vejam agora as maneiras que pode revestir a relação entre os dois acontecimentos:

- a. tempo { *quando* a mãe chama
os filhos vêm logo a correr
- b. causa { *porque* a mãe chama
os filhos vêm logo a correr
- c. consequência { a mãe chama
de tal modo que os filhos vêm logo a correr
- d. fim { a mãe chama
para que os filhos venham logo a correr /
para os filhos virem logo a correr
- e. comparação { *conforme* a mãe chama
(assim) os filhos vêm logo a correr
- f. condição { *se* a mãe chama
os filhos vêm logo a correr
- g. eventualidade { *se* a mãe chamasse
os filhos viriam (vinham) logo a correr
- h. oposição ⁴⁶ { *muito embora* a mãe chame
os filhos *não* vêm logo a correr

(Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1993, p. 101.)

É evidente que estes acontecimentos também podem ser ligados por meio de elementos de coordenação - o que constitui um outro excelente exercício linguístico e de raciocínio - mas nesse caso, de acordo com o método de Andrée Girolami-Boulinier, manter-nos-íamos de novo a nível da frase simples. Ora, para o tipo de trabalho mental que se pretende pôr em exercício nesta fase de desenvolvimento, interessa-nos sobretudo a frase complexa ⁴⁷ ou então o cotejo das duas possibilidades de expressar o mesmo tipo de relação, isto é, por meio de coordenação e por meio de subordinação ⁴⁸.

Nas frases complexas encontram-se obviamente também as *palavras-centro* com as suas respectivas natureza e função, tal como acontece nas frases simples. A complexidade da frase advém então do facto de um dos termos da frase corresponder a uma oração (subordinada) com sujeito e verbo próprios que se encontra directamente ligada ao verbo principal/núcleo

da frase (ver, nos exemplos atrás apresentados, as orações introduzidas por elementos subordinativos e que constituem *grupos-verbos sub*, i.e., centros de subordinada e que correspondem, apesar disso, a um mero complemento circunstancial - a nível funcional - da frase (complexa) a que pertencem 49).

Se bem que de uma forma breve, penso que ficaram realçados ao longo desta exposição alguns dos aspectos mais relevantes do método de Andrée Girolami-Boulinier. Tais aspectos, conjuntamente com a leitura indirecta, fortemente recomendada em casos de problemas de linguagem e de compreensão de leitura, e com a leitura directa silenciosa, essencialmente praticada nas situações em que a ortografia coloca problemas, permitem criar as condições propícias ao sucesso escolar, tanto a nível de linguagem como de outras actividades que nela se apoiem.

Não seria por isso aqui neste espaço tão exíguo que se poderia esperar uma apresentação mais pormenorizada do método em causa. Existem, evidentemente, diferentes estudos - incluindo em língua portuguesa 50 - que constituirão preciosos elementos de consulta e de trabalho para todos aqueles que estiverem interessados em conhecer e praticar este método.

Selecionei esta parte do método de Andrée Girolami-Boulinier em resposta aos problemas mencionados na I Parte deste trabalho porque se me afigura que foca modos de agir com implicações não só a nível da *linguagem* mas também do *raciocínio*. Ora o desafio que proponho, nas circunstâncias actuais, residirá em apostar seriamente em práticas pedagógicas que actuem com insistência nessas áreas.

O contacto que tenho tido com o método de Andrée Girolami-Boulinier faz-me obviamente recomendá-lo de um modo muito empenhado e com a certeza de que trará benefícios em casos problemáticos de linguagem, de leitura, de ortografia e de todas as actividades simbólicas superiores intimamente dependentes da linguagem.

Maria da Graça Lisboa Castro Pinto
Universidade do Porto

NOTAS

¹ Doutora em Letras e Ciências Humanas, Doutora em Pedagogia, Professora de Letras Clássicas e de Ortofonía e Presidente Fundadora da Association Langage Lecture Orthographe. Autora de numerosos artigos e das seguintes obras: *Acquisition du vocabulaire*, Neuchâtel et Paris, Delachaux et Niestlé, 1973; *Vocabulaire et langage*, Delachaux et Niestlé, 3e éd., 1976, épuisé; *Prévention de la dyslexie et de la dysorthographe dans le cadre normal des activités scolaires*, Delachaux et Niestlé, 4e éd., 1978; *Contrôle des aptitudes à la lecture et à l'écriture*, CALE, Issy-les-Moulineaux, EAP, nouv. éd., 1982; *Les niveaux actuels dans la pratique du langage oral et écrit*, Paris, Masson, 1984; *Pour savoir lire, techniques d'apprentissage*, EAP, 1987; *Les premiers pas scolaires*, Issy-les-Moulineaux, EAP, nouv. éd., 1988; *La grammaire langage en 20 leçons*, EAP, 1989; *Pour une pédagogie de l'écriture*, EAP, 1990; *L'apprentissage de l'oral et de l'écrit*, Col. Que sais-je? 2717, Paris, PUF, 1993.

² No artigo inserido no jornal *Público* de 18 de Outubro de 1995, relativamente ao termo *literacia* pode ler-se: "palavra nova para o velho problema do analfabetismo funcional" (p.2). Noutro momento do referido artigo, pode ainda ler-se: "É um retrato fiel do estado da literacia em Portugal, isto é, da capacidade ou incapacidade para ler e entender o que se leu e para realizar cálculos elementares. Este conceito de literacia, um pouco mais vasto do que o de analfabetismo funcional, permite avaliar o grau de educação e de formação dos portugueses" (p.1).

³ Passagem extraída do subtítulo "Analfabetismo científico" integrado na notícia "Ignorância assusta cientistas" (Revista do semanário *Expresso*, 7 de Outubro de 1995, p. 17).

⁴ A este respeito, leia-se, no mencionado artigo do jornal *Expresso* (subtítulo "Observar o caso português"(p.17)), o seguinte: "Para a Sociedade Portuguesa de Matemática, "as matérias são infantilizadas e cada vez mais pobres ".

⁵ Cf. p.3 do citado artigo inserido no jornal *Público* (subtítulo "Médias preocupantes") quando se faz alusão à compreensão (da leitura) da posologia de um medicamento.

⁶ Cf., entre outros, GINSBURG, H.; OPPER, S. - *Piaget's theory of intellectual development*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 2nd ed., 1979, pp. 111 e 155.

⁷ O facto de me parecer importante aproximar o trabalho da criança do do cientista leva-me a transcrever a seguinte passagem de H. Sinclair, extraída da Introdução à obra *La production de notations chez le jeune enfant*: "Les différents auteurs de ce livre viennent d'horizons variés mais partagent une perspective psychologique constructiviste et interactionniste, c'est-à-dire l'idée que l'enfant construit ses connaissances en interagissant avec le monde qui l'entoure. Selon la formule profonde et lapidaire de Piaget, l'enfant construit son monde en construisant son intelligence. Une longue tradition associacionniste confond méthodes d'enseignement et processus d'apprentissage de l'enfant ainsi que techniques ou habitudes perceptivo-motrices et compréhension ou compétence. Pourtant, selon la théorie constructiviste, il est essentiel d'étudier l'acquisition des systèmes de notation comme celle d'autres objets de connaissance impliquant les mêmes processus de différenciation et d'intégration, d'abstraction et de généralisation, de conflits et de

régulations (p.13)". (SINCLAIR, H. (ed.) - *La production de notations chez le jeune enfant. Langage, nombre, rythmes et mélodies*, Paris, PUF, 1988)

⁸ Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - *Les premiers pas scolaires, Acquisitions indispensables pour prévenir l'échec scolaire*, Issy-les-Moulineaux, Editions EAP, 1988.

⁹ *Ibidem*, 4^a.capa.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Relativamente à *leitura compreensão e decifração*, ver GIROLAMI-BOULINIER, A. - *Les niveaux actuels dans la pratique du langage oral et écrit*, Paris, Masson, 1984, p. 86.

¹² Cf. Revista *Vida do semanário O Independente* (13 de Outubro de 1995, p. 13).

¹³ Por *leitura indirecta*, entendem A. Girolami-Boulinier e Nicole Cohen-Rak "Lecture du groupe de mots proposé par l'enseignant et répété par un élève au hasard". (GIROLAMI-BOULINIER, A.; COHEN-RAK, N. - *S.O.S. au C.E.S.*, in "Bulletin de la Société Alfred Binet et Théodore Simon", n^o. 604, III, 1985, p. 11, nota 1) É óbvio que quem diz "enseignant" pode dizer educador no seu sentido mais amplo, incluindo evidentemente os pais.

¹⁴ SINCLAIR-DE-ZWART, H.- *A possible theory of language acquisition within the general framework of Piaget's developmental theory*, in P. ADAMS (ed.) - *Language in thinking*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Education, Penguin Books Inc., 1972, p. 364.

¹⁵ A definição de *leitura directa silenciosa* é dada por A. Girolami-Boulinier e Nicole Cohen-Rak da seguinte maneira: "Le groupe de mots, aussitôt lu silencieusement, "d'une seule coulée", peut être, à l'occasion et pour vérification, dit tout haut par un élève qui en réfère à l'enseignant sans plus regarder le texte" (GIROLAMI-BOULINIER, A.; COHEN-RAK, N. - *art.cit.*, 1985, p. 11, nota 2).

¹⁶ Não é pouco frequente ouvir dizer-se que os erros ortográficos já não têm a importância que tinham. Se alguns erros ortográficos não revestem grande importância, outros haverá que merecem uma atenção particular em virtude das suas repercussões em termos linguísticos. Torna-se, por isso, relevante identificar o tipo de erro ortográfico praticado e partir, se for caso disso, para a reeducação adequada. (Ver a este propósito GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1984, p. 127 e segs.)

¹⁷ Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, - 1988, p. 24.

¹⁸ Existem, na verdade, visões pessimistas sobre o futuro do livro - e o que daí decorrerá naturalmente - como a citada na Revista do semanário *Expresso* de 4 de Novembro de 1995 (cf. *O futuro do livro*, p.128) com base no que Sven Birkerts prevê para o final de século, *i.e.*, uma mudança do "tipo de diálogo que tradicionalmente se estabelecia entre o livro e o leitor" e de um modo mais radical um "empobrecimento cultural que resulta do facto de a literatura ter de se subordinar aos constrangimentos dos códigos informáticos". Muito embora o futuro nos traga certamente surpresas, talvez seja mais saudável visionar a situação de uma forma menos pessimista. Não devemos, no entanto, ficar com os braços caídos e esperar sem mais.

¹⁹ Ver nota 1.

²⁰ Para mais referências relativas à obra de 1993, ver nota 1.

²¹ No tocante às datas mencionadas, consultar a nota 1.

²² Cf. artigo *S.O.S. au C.E.S.* (nota 13).

- 23 Col. Que sais-je? 2717, Paris, PUF, 1993, p.11 e segs.
- 24 *Ibidem*, p. 12.
- 25 Ver, entre outros, GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1984, pp. 21-23.
- 26 Ver GIROLAMI-BOULINIER, A.- *ob.cit.*, 1993, pp. 12-13.
- 27 *Ibidem*, p. 13.
- 28 Diz a autora sobre este assunto : "A ce propos, il est utile d'énoncer les verbes à l'infinifitif, tels que les enfants les retrouveront dans les dictionnaires, quand ils sauront s'en servir, et cela leur permettra de recourir à la forme "mère", dès que le verbe sera conjugué dans les phrases" (GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1993, p. 13).
- 29 *Ibidem*, pp. 14-15.
- 30 *Ibidem*, p. 14.
- 31 Na ausência, agora, das imagens que constituíram o suporte da história.
- 32 Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1988, 4ª. capa e GIROLAMI-BOULINIER, A. - *Langage: pour une pédagogie de l'immédiateté*, in "Bulletin de la Société Alfred Binet et Théodore Simon", nº. 610, I, 1987, p. 31.
- 33 Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1993, p. 20 e segs.
- 34 *Ibidem*.
- 35 *Ibidem*, p. 22.
- 36 Ver também no respeitante a esta metodologia PINTO, Maria da Graça L. Castro - *Desenvolvimento e distúrbios da linguagem*, Colecção Linguística 3, Porto, Porto Editora, 1994, p. 45.
- 37 Não está ainda em causa, neste momento, o domínio do nome da função. A criança limita-se a colocar o dedo, no quadro das funções, sobre o símbolo que corresponde ao termo da frase que vai identificando, sem o pronunciar. (Cf. *ibidem*, p. 46.)
- 38 Relativamente a esta temática ver GINSBURG, H.; OPPER, S. - *ob.cit.*, 1979, p. 131 e segs. e PIAGET, J.; INHELDER, B. - *La psychologie de l'enfant*, Col. Que sais-je? 369, Paris, PUF, 1966 (ed. consultada: 6ª., 1975, p. 80).
- 39 Ver PIAGET, J. - *Six études de Psychologie*, Genève, Éditions Gonthier, S.A., 1964, pp. 77-78, no que toca à resolução de problemas, em pleno pensamento concreto, por meio da manipulação de objectos ou por meio de enunciados verbais.
- 40 Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1984, p. 21 e segs. e GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1993, p. 78.
- 41 Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1993, p. 63.
- 42 *Ibidem*, p. 63.
- 43 *Ibidem*, p. 64.
- 44 *Ibidem*, Cap. IV, p. 95 e segs.
- 45 *ibidem*, p. 101 e GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1978 (ed. consultada: 1974, p. 146 e segs.).
- 46 A relação de *oposição* obriga a um trabalho mental suplementar que implica a negação do segundo acontecimento (GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1993, p. 101).
- 47 Cf. este género de exercício com o que se pode praticar, a nível proposicional, com o *grupo* na teoria de Piaget (PIAGET, J.; INHELDER, B. - *ob.cit.*, 1966 (ed. consultada: 1975, pp. 110-111).
- 48 Cf. GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1993, p. 102.

⁴⁹ Para uma leitura mais aprofundada desta problemática, consultar GIROLAMI-BOULINIER, A. - *ob. cit.*, 1989, pp. 45-47 e 73-78. Ver ainda PINTO, Maria da Graça L. Castro - *ob. cit.*, 1994, pp. 64-68.

⁵⁰ Cf. PINTO, Maria da Graça L. Castro - *ob. cit.*, 1994.

Agradecimentos: Aos Drs. Raúl Ribeiro de Almeida e João Veloso, o meu reconhecimento pela leitura comentada da versão manuscrita deste trabalho.

VERSION FRANÇAISE

Que tout signe se crispe sitôt écrit, dans le temps même où il s'écrit, perde contact avec le présent, impuissant à l'ancrer, à captiver l'instant, ne s'inscrivant que pris dans les rets de récits déjà et les réseaux de textes, déboîté de l'instant mouvant, si faible soit l'écart; et que le geste simultanément de tracer ce signe laisse le corps comme jamais flotter dans la substance dilatée de l'instant, voilà un paradoxe de l'action d'écriture, d'un acte, d'une posture que chacun assume quotidiennement ou presque, et où s'énonce au plus bref, comme à l'état naissant, entre oscillation minime du poignet et tracé de jambage, la question majeure qui agite nos livres depuis un certain temps: la contradiction entre écriture et narration.

Qu'on l'ait vécu comme conflit, ce déboîtement, cet écart au départ, depuis longtemps sans doute, c'est ce qu'atteste maint texte du passé: conflit plus ou moins manifeste selon les époques, plus ou moins tu, latent, à l'arrière-plan le plus souvent. Mais c'est ouvertement de nos jours qu'il a pris possession de la scène, et il s'est précisé, a dénoncé ce qui l'anime, et c'est ainsi qu'on le vit aujourd'hui, chez nous, qu'on le pense, l'écrit, c'est là-dedans qu'on écrit: dans une contradiction entre écriture et narration.

Il semble bien qu'il n'en a pas toujours été ainsi en effet, de cet écartèlement, ou de l'ampleur de vue qu'on en prenait, que ce soit là signe d'époque, indice fort, symptôme actuel — de la dissociation grave: entre sujet et société, entre écriture et société. C'est sans doute de lot échu à l'écrivain de ce siècle, et singulièrement depuis la fin de la seconde guerre mondiale, que d'avoir été alerté, ici et là, par la nouvelle disposition de cet écart, de ce hiatus conflictuel, et d'avoir plus ou moins obstinément cherché à en repérer l'effet dans le courant de l'invention narrative, à l'épier, à l'écouter plutôt — l'écouter vibrer dans le creux de la phrase, ou le creuset, puisqu'aussi bien de temps en temps on entend parler de "laboratoire" à propos de nos livres, et pas toujours pour créditer le chimiste du prestige de la recherche. Mais attention s'il est une science de l'écriture un jour, il lui faudra tenir compte de la perception de cet intervalle, et de la déchirure qui y résonne.

D'où la nécessité, par certains ressentie dans les années quarante, de reprendre les choses à la base en ce domaine, de s'attarder à ce degré naissant de l'écoute, au frottement, au battement de la dissociation entre le geste et le donné à lire de ce geste, et de se faire attentifs à ce présent de l'écriture, ravageur, dans son rapport à tout récit, à toute histoire, donc à l'économie, à l'environnement culturel, au devenir de notre société dans ses épreuves de violence et ses translations muettes, spasmodiques, occultées. C'est l'apport de ce que nos "lettres françaises" ont enregistré

comme un "nouveau roman" que d'avoir repris à la base ce roman, enfoui ces années-là sous les couches d'une narration "à l'américaine" où les modèles valeureux s'étaient chargés par trop d'impératifs de morale. Ce qui ne veut pas dire que ces romans nouveaux ne devaient rien à Faulkner ou Dos Passos, mais qu'il fallait chez ces derniers aussi écouter l'intervalle, comme chez Kafka ou Joyce, et Roussel, Michaux, où les rapports entre matières s'inscrivent avec force sur une portée qui fait écho aux "catastrophes" cinglantes de Mahler et Webern, et Strawinski, et Cage: toute une algèbre!

En quoi consiste cette reprise en main, cette attitude neuve, que Beckett a tôt portée au plan radical d'un narratif "au mot à mot", dans le moment où il choisit la langue française pour y voir plus clair par plus de contrainte grammaticale et ainsi mieux localiser et désigner l'écart? Elle consiste essentiellement — après le dépérissement des pratiques narratives en l'honneur à l'époque, consécutif au désastre national et au brouillage des valeurs qui sous-tendaient l'édifice romanesque — elle consiste à réaménager les rapports entre des types de matériaux, à en revivifier l'intrication, à en relancer l'enjeu: matériaux disposés par le vocabulaire et la syntaxe, d'une part; et matériaux, d'autre part, livrés par le fonctionnement du corps et de cette entité mystérieuse à désignation négative que la psychanalyse, selon la formule simple de Freud, a "insérée entre la physique et ce qu'on a appelé jusqu'ici le psychique". Insertion scandaleuse, capitale, et qui a contribué à relancer loin le jeu. Il s'est donc agi de renouer différemment ces rapports, entre lexique, temps du verbe, pronoms de narration, effets de métaphore et de transfert de sens, tempo, débit du récit, scansion et découpage et par ailleurs sensations, perceptions, lignes et surfaces, volumes pleins ou vides, sentiment des distances, des durées, relations fixées sur un geste, une démarche, un objet, trajets du regard et de l'écoute, impressions du silence et du mouvement, de l'inertie, des saisies éphémères, des traversées du corps dessinées en graphismes comme réseaux de nerfs et de sang, persistance sur rétine et conduits à souvenirs, naissance d'événements, pulsations d'espace et de lieux d'origine, mémoire... Récits du lieu présent et de la mémoire, où passe la contradiction, ressentie avec violence, car la mémoire est écriture aussi, elle cadre, isole, évide, différencie, aveugle, masque, contrecarre le récit. Ce qu'il faut préciser ici, quand nous parlons de contradiction, c'est qu'il ne s'agit pas, en attente d'élaboration conceptuelle, d'une vue théorique sur une pratique plus enjouée que morbide, quoi qu'on en dise ici ou là, mais d'un phénomène quotidien (et ces notes n'ont d'autre but que de le localiser, le décrire, le souligner) expérimenté à l'envi, à longueur d'essai narratif, en effets de gêne, de réticence, d'empêchement à "pousser" la tentative de récit au-delà d'un instant d'inscription que la main tend impérativement à retenir, à bloquer, à diviser, à clore, à noyer dans le blanc. Effets de submersion, d'effacement

de blanchiment, de rupture. De bégaiement. De censure, d'arrêt. D'impossibilité de continuer à raconter, à constituer un minimum de récit, une fable sortie d'ornière, tirée d'affaire, sonnante "juste" au sortir d'un défilé étroit de phrase, risquée à ras d'écueil, et conservée parfois, recopiée, engrangée — en fonction de quoi? "C'est fait sur la conviction", me disait un jour un ami cinéaste d'un film américain à grand spectacle dont il tentait en vain d'expliquer les mérites... Morceaux narratifs arrachés à la contrainte physique, au harcèlement d'une crampe, d'une crispation projetée sur le papier, marquée abruptement dans le dessin des lignes, le grimoire des signes, butoir en bout de ligne, inaccessible bout de ligne. Invention mot à mot d'un récit nouveau, émergence d'un dépassement dans l'aléatoire, relève d'une garde terrorisée, éparpillée, en débandade.

Roman, ce récit neuf? Nous l'avons un moment appelé "fiction", ce produit de la contradiction manifestée, produit qui doit bien receler quelques innovations, car c'est en vain que, depuis vingt ans, les systèmes simples d'oppositions se sont évertués à en rendre compte. On l'a dit "objectif" au début, "objectal", et comme cela n'avancait pas beaucoup, "subjectif" un peu plus tard, tout aussi bien: tout l'un, tout l'autre, opposition impertinente s'il en fut, sans autre apport que confusion accrue. Puis on l'a dit "textuel", "scriptural", opposant "non-réaliste" à "réaliste" ou "quotidien", en s'efforçant de démontrer que le critère était d'un engendrement textuel pur de toute source étrangère ou "mise" préalable, de tout lien préconstitué avec le tissu social, économique, biographique, ou que, si liens il y avait, ils n'intervenaient pas dans le tracé premier des lignes et ne devaient pas être pris en considération par l'analyse. Mais que vaut semblable analyse, d'un récit inventorié en ses excès, ses abîmes, ses dégénérescences, ses avaries, ses guerres, ses transmutations, ses enlisements, dès lors qu'on a coupé ce récit — par une décision qui ressemble fort à un a-priori idéaliste, faisant du texte une entité en soi, un absolu — des déterminations de l'époque en ses excès de guerre, ses catastrophes économiques, ses avaries historiques, ses transmutations sociales, ses abîmes racistes, son enlèvement idéologique, ses occultations coloniales? On parle d'écriture, on parle de narration, on dit que l'écriture produit la narration, ce n'est pas faux absolument, c'est vrai à un certain moment, partiellement mais on manque à cerner le lieu exact de la lutte, on restreint le conflit, on ne le conçoit pas dans l'échelonnement complet de ses pratiques, et surtout pas dans le temps, bien avant le premier tracé de texte, où mémoire biographique et symbolisation linguistique opèrent, par toutes sortes de schémas et d'organisations préalables dérivés des déterminations d'enfance, d'adolescence, d'éducation, d'apprentissage, une sélection complexe où narration et écriture s'affrontent déjà, se blessent, se modèlent, s'aiguisent. N'est-il pas remarquable que les deux mouvements d'"avant-garde" qui se sont partagé pendant

quelques années en France le champ de la réflexion théorique en matière de prose et de poésie contemporaines, ont mis l'accent l'un (à l'opportuniste déconcertant: *Tel Quel* sur l'écriture seule, et l'autre, *Change*, avec plus de compétence et de sérieux) sur la seule narration, incarnant ainsi chacun, curieusement, en leurs publications et querelles, l'un seul des deux termes, vécu et conçu comme fonctionnant sur une opposition, et non dans un jeu antagoniste, conflictuel, dialectique en un mot?

Car dialectique est ce procès de constitution de la fiction en ses stades successifs: avant, pendant et après le travail proprement dit sur le texte. Toute enquête sur la fiction moderne qui ne se propose pas de retrouver ce mouvement, de se loger dans le sillon de cette aimantation violente, constante, de renouer avec les crises du texte pour en dénouer les composantes, tout discours qui excise, dissèque, extirpe et exhibe séparés, en surface et non en volume, les éléments de la contradiction au travail, ne livre de ce travail que lettre morte, fût-elle littérale, et passe à côté de ce qui importe avant tout: non seulement la compréhension véritable de ce qu'a été la pratique d'élaboration et la pulsion qui l'animait, mais aussi, et surtout, ce que cette élaboration a laissé de traces sensibles à la lecture, à chaque tour de phrase, et qui fait que le lecteur est poussé à lire, épousant le mouvement d'invention en ses incertitudes, ses émotions, ses périls. Un livre comme *S/Z* expose tout, sauf l'essentiel, impuissant qu'il est, hypnotisé par les contours les plus voyants de la "structure", à désigner ce qui a fait que l'inventeur du texte a transmué une structure dans une autre, lorsqu'il a écrit, au terme d'un dépassement qui a marqué la vie de ce texte de traits indélébiles et qu'on peut repérer, en se plaçant à bonne écoute: à l'écoute des conflits, non au spectacle des oppositions structurales. Ce sont ces impasses, ces retours, ces abandons, ces reprises, ces échelons gravis, ces passages en catastrophe, qui donnent pulsation à un texte, et à une fiction son *suspense*, terme que la critique structuraliste a été bien incapable, par "lâcheté", d'incorporer à son lexique: elle l'a laissé filer entre ses mailles. Mais le *suspense*, c'est précisément l'histoire en train de s'inventer, l'histoire du texte en sa précarité, ses refus, ses élans, ses déraillements, ses failles, ses percées, ses éclairs. Et ça n'a rien à voir avec la chronologie des événements contés, comme on l'a dit souvent, ni avec la dé-chronologie, bien entendu: opposition non pertinente, ici aussi, dérisoire, à cent lieues de la question. Mais il existe une chronologie de la fiction, complètement indépendante, celle-ci, d'une éventuelle chronologie événementielle: c'est celle du procès germinateur en ses gels et blocages, sursauts, regains; et elle va chercher loin avant le premier tract de texte.

C'est là le grand problème de la "créativité" et matière d'invention fictionnelle contemporaine. On a fait un sort au mot, toutes ces années dernières, mais c'est comme si le mot mis en exergue avait occulté le

phénomène. Et le grand point à éclairer serait, pour commencer: comment les données biographiques sont traitées par la mémoire, c'est-à-dire comment opère déjà la contradiction à ce stade, entre *narration* (les données vécues comme récit et doublées toujours d'un récit second, continûment repris, mis à jour, remodelé) et *écriture* (la mémoire cadrant les "flashes" de ce récit, fixant leurs traces dans l'espace et le temps, les décalant, les entourant de blanc, les frappant d'intervalles, produisant des clichés, positifs-négatifs, à exhiber, à refouler, à développer). Tout au long de ces épreuves s'articule une première mise en fiction — des sensations, des émotions, des discours, des rêves, des projets, des scènes élues, des gestes récurrents, des lectures, des textes multiples de l'environnement socio-culturel. Puis d'autres mises en fiction interviennent, comme autant de "tours d'écrou" sous forme de germes narratifs, de schémas, d'ébauches de parcours, de pré-figurations plus ou moins précises, souvent d'ordre géométrique, ou arithmétique, fondées sur des croquis, des cartes, des jeux de nombres. La fiction proprement dite, bien ultérieure, "ne fait que" se construire sur ce long, minutieux, copieux découpage préalable privilégiant certaines traces au dépens de nombreuses autres, élisant des repères, surdéterminant des ensembles de signes, opérant des sélections strictes, essayant des "mise en page", provoquant des heurts, des frictions ébranlant de longue date tout le système des rapports entre les deux types de matériaux définis plus haut. Tout une grille de "symptômes" se met en place, répétitions, résurgences croisées par les faits de langage et de rhétorique narrative inculquée de gré ou de force, et affectées plus tard d'indices fictionnels opérant une véritable symbolisation du biographique en certains points cruciaux dont s'empare le texte. Et il n'est pas exagéré de dire que ce qui s'écrit noir sur blanc par la suite, sur le papier cette fois-ci, est bien plus une *ré-écriture* déjà — d'où la jouissance éprouvée à cet instant, d'une reprise, d'un renouveau, d'un dépassement, tant il est vrai, comme le note Stevens à la fin de sa vie, "que c'est merveilleux qu'on vous laboure le terrain, et de pouvoir s'offrir le luxe de goûter le seul véritable plaisir de l'écriture: ré-écrire".

Ce sont là, oui, faits d'exploration, jalonnement de pistes, aventures... On a beaucoup parlé d'"itinéraire", à propos de ces livres et de quelques autres plus récentes fictions construites sur un parcours et ses obstacles, ses embûches, ses raccourcis, ses boucles, voire ses "épreuves", pour ceux qui ont voulu rattacher le récit nouveau au roman d'apprentissage (il y a même eu l'inévitable variante spiritualiste débile). Effectivement, nombre de ces livres relèvent d'une esthétique du *steelpetchase* qui a fait ses preuves, policières ou non. Mais s'est-on avisé que les premiers obstacles, sur le parcours étaient ces schémas inauguraux, qui existent toujours, structurés ou non, et sur lesquels s'étaie l'essai fictionnel? Car c'est le point central: le stade décisif de l'inscription textuelle est celui de la destruction des pré-

figurations initiales: ce qui s'écrit "produit" la fiction, si l'on veut, mais par "relève" de ces schémas, de cette première organisation qui s'en trouve violentée, fissurée, disloquée. Et cette relève est inattendue le plus souvent, inespérée, son résultat surprenant. En réalité, il y a transmutation du projet par la tentative de réalisation du projet elle-même, écriture contre narration, et c'est condition nécessaire, apparemment, que cette transmutation. Mais ce n'est pas le dernier stade: souvent l'organisation nouvelle se dévore elle-même à mi-parcours, ou en fin de parcours, pour déboucher sur quelque chose d'inédit, chaotique parfois, précipité, une manière de "strette" cacophonique, qui peut aussi annoncer la "suite", en filigrane, au travers des césures et des liquidations narratives. Si, dans le récit classique l'itinéraire était lourd d'évolution psychologique, porteur d'insertion sociale et de clôture métaphysique, et qu'il trouvait sa justification dans ces pesanteurs historiques mêmes, ici, c'est de tout autre chose qu'il s'agit: l'itinéraire est vecteur du procès d'éclosion du texte fictionnel. Et l'itinéraire dialectique n'est pas réversible. S'il y a quelque chose de non-réversible dans toute fiction, ce n'est pas la chronologie événementielle, ni l'"évolution du personnage" qui d'ordinaire s'y rattache, mais bien la mise en branle des rouages producteurs. C'est donc à une authentique mutation de l'itinéraire romanesque que nous avons assisté depuis deux ou trois décennies, elle-même due au fait décisif qu'il n'était plus possible (depuis quand? depuis le début du siècle? depuis la fin de la seconde guerre mondiale, en tout cas) d'élaborer un schéma d'histoire, ou d'intrigue, comme on le faisait auparavant, sauf à reconduire l'ancien mode d'écriture romanesque avec histoire linéaire et personnages à "qualités", comme si rien ne s'était passé, comme si rien ne s'était radicalement déplacé sur notre territoire géographique et culturel, sur la carte des rapports de force entre société et économie, comme si le problème de l'identité européenne, par exemple, se posait toujours dans les termes de la même synthèse narrative. Comme si l'idée de l'"histoire à raconter" ne faisait pas question, après cela, en ses fondements, et son devenir. C'est parce qu'on ne peut plus constituer sciemment, pour tout un ensemble de raisons historiques, de tels schémas de départ, que l'écriture du roman s'est trouvée bouleversée de fond en comble et que s'est révélé le conflit latent entre écriture et narration — moteur secret — dans toute sa force, sinon en pleine lumière encore. Une discontinuité brutale est advenue dans les années quarante, une catastrophe narrative, proclamant sourdement que notre société ne pouvait plus raconter comme cela, se doubler de ce genre d'histoires-là, comme elle l'avait fait jusqu'alors, par le moyen de *genres* justement — constitués, institués pédagogiquement et fonctionnant correctement comme réserve de récits et structures de reconnaissance. Il s'est passé que ces figures narratives fondées sur le repérage de mécanismes enseignés et assimilés de longue date, ces remarquables figures de rhé-

torique fictionnelle très communément admises, répertoriées, imposées par l'usage d'un "bagage" culturel qui avait fait ses preuves, se sont retrouvées en porte à faux, en déséquilibre, superstructures tournant à vide. Certes, on a tenté de les retravailler, de les redéployer, de les moderniser, mais les essais de reconduction par injection massive de tournures "à l'américaine" n'ont fait que mettre en évidence leur impuissance à articuler des liens nouveaux entre société et récit — économie des mots, économie des signes sociaux. C'est à ce moment-là qu'un récit nouveau s'est essayé — sur le dépérissement des genres romanesques, par contournement de leurs règles, détournement de leurs mythes, brouillage de leurs pistes, croisement de leurs figures, recodage de leurs signes. Certaines des fictions nouvelles sont ainsi apparues comme le travestissement d'un ou plusieurs genres tels que le roman policier, le roman d'anticipation, ou d'aventures coloniales, le roman d'idylle, l'épopée guerrière, le roman psychologique, le roman de quête ou d'apprentissage, le roman d'espionnage. Par la suite, les formes narratives ont subi d'autres transformations, se décomposant, se fragmentant à l'extrême, jouant sur le discontinu, la coupure, l'impossibilité ou le refus de constituer une totalité narrative, s'attachant à provoquer des frottements entre ordre quotidien (économique) et fictionnel ("mythique"), des défragations suractivant l'effet de "quotidien", l'effet "documentaire", et maintenant une tension permanente entre "document" et "fiction" et non pas en substituant au "quotidien" un "scriptural" de nature, lui, subrepticement mythique. Il serait intéressant, dans cet ordre d'idées d'étudier les transitions, dans ces livres, entre les deux pôles, les modes de passage, surtout quand le passage s'effectue dans le courant de la phrase; ce serait une façon, parmi d'autres, de débusquer la contradiction au travail.

Ce serait en tout cas plus valable, à notre avis, que de poser les problèmes de la fiction actuelle en termes de "représentation" et d'"expression", fût-ce pour affecter ces derniers d'un exposant négatif. Il semble bien en effet que ces termes appartiennent au vocabulaire d'une problématique dépassée, celle du roman dit traditionnel, et que la fiction ainsi prônée (du moins son analyse) se fonde sur un retournement pur et simple d'un découpage oppositionnel périmé, une perpétuation non-pertinente de son questionnement — et non sur un décentrage radical des perspectives.

Ce décentrage s'est opéré, peu à peu, au sein d'une économie nouvelle, celle de l'inscription des conflits entre sujet et langage, entre langage et société, entre sujet et société, culture, environnement. Cette économie se caractérise par les moyens — bien différents selon les "auteurs" — dont elle inscrit le biographique par symbolisation de ses données élues, prenant valeur de *documents*, ou par la façon, si l'on préfère, dont elle grave le surdéterminé biographique de chacun en ses contradictions particulières, successives, qui ont toutes travaillé, en leur enchaînement, sur celle, fon-

damentale, présente à chaque stade, entre faits d'écriture et faits de narration. Ce sont les traces de ces luttes qui sont données à lire, telles que disposées sur la page en leur occupation spécifique de l'espace, leur répartition, leur disposition d'intervalles, de scansion, leur jeu de précises *différences minimales* entre signes: vocable, ponctuation, silences; retards, anticipation; retours, césures. Rythmes. Débit des signes. Nietzsche a depuis longtemps attiré l'attention sur ce dernier point, dans *Ecce homo*, chapitre "Pourquoi j'écris de si bons livres" "Communiquer par des signes — y compris le *tempo* de ces signes — un état, ou la tension interne d'une passion..."

Une directive, donc: ne pas faire de fautes quant aux signes, et au tempo de ces signes. Et laisser traces vives, aussi minutieuses, irréfutables que possible, dans le sillon de chaque ligne — traces à repasser, à revivifier, à ranimer, par une lecture en sympathie avec ces signes, avec leur mouvement, et leur pouvoir de résonance.

Lecture neuve, aussi, par conséquent, nouveaux gestes de lecture, attentifs aux métamorphoses. Rien d'étonnant que certains trouvent la tâche parfois ardue, disant ces livres difficiles, et — pourquoi pas — illisibles. Vieux problème, à l'écho de cet après-guerre. C'est notre société qui ne l'est plus — lisible. Et sa "littérature". Car la "littérature" est une invention des médias. Depuis l'invention de l'imprimerie, en tout cas. L'écrivain, lui ne connaît que la curieuse position plus haut décrite, attentif à *déposer correctement son legs*.

Claude Ollier

*Nous tenons à remercier M. Claude Ollier de sa conférence à l'Université de Porto et de nous avoir autorisé la publication de ce texte datant de 1980 et qui nous paraît capital pour la compréhension du phénomène esthétique du **Nouveau Roman**.*

F. B.

UNE LECTURE DU PAYSAGE - TEXTE RESSENTI COMME UN VOYAGE DU RÉEL À L'IMAGINAIRE : LES *ECRITS* DE ROUTE DE VICTOR SEGALEN.

1. Le vécu expérimental : une immense faculté d'accueil

Si l'on embrasse la vie et l'oeuvre de Segalen dans leur ensemble, on constate un parfait accord entre ce qu'il a fait ou rêvé de faire dans le domaine du *réel* et ce qu'il a accompli dans celui de l'*imaginaire* et de la *pensée*. 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 est commandée par un élément commun: l'impatience de vivre. C'est elle qui conduit les pas de l'explorateur vers les terres reculées et vers les régions les plus hautes de l'esprit; c'est elle aussi qui le pousse à "aller jusqu'au bout de sa lancée et [à] épuiser fiévreusement toutes les sources offertes à sa soif".¹

Chez Segalen, l'événement est d'abord visuel. C'est par le regard qu'il mesure l'altérité d'un lieu et le premier plaisir que lui offre un paysage est celui de l'oeil. D'ailleurs, dans son journal, il se hâte de noter ses premières impressions des îles océaniques dont aucune n'égale en beauté Tahiti, qu'il évoque avec cette ferveur du premier jour et à travers des phrases qui témoignent "de sa maîtrise du langage, de son habileté à traduire par des mots ses impressions visuelles. (Il était de toute évidence plutôt fier de ce passage, puisqu'il le recopia pour ses parents à la fin d'une lettre [...])"²:

Pendant que, derrière nous, les gros cumulis se bousculent sur un ciel gris-bleu [...], c'est, en face, dans un ciel pâle, la découpée brutale de l'île attendue. Elle se lit, inscrite en violet sombre sur la page délavée du ciel. De gauche à droite, un éperon longuement effilé, puis une crête déchiquetée qui le prolonge, puis deux pics dont le géant de l'île, puis un autre sommet, et encore une pente lente vers la ligne d'horizon. Deux plans. Les sommets durement accusés, et comme encerclés d'un trait plombé de vitrail, et les versants très doux et vert-velouté, perdus en bas dans le pailleté frémissant de la mer. Les brisants sur le récif de corail délivrant une blancheur qui tressaute et s'irise. Le soleil grandit.³

De même, quand il contemple le paysage montagnard, lors de ses

expéditions aux chaînes élevées et souvent enneigées des Tsing-Ling ou des Ta-Tao-Ling en Chine, il trouve de nouveau le même plaisir ressenti devant les contours polynésiens :

Quant aux montagnes, vues de la plus haute terrasse, elles furent splendides. Un manteau de nuages blancs coupait leur pied et les séparait de la plaine des hommes. Leurs sommets très aigus, très cernés de bleu et de violet s'avançaient avec une majesté effrayante, et je serai resté là, indéfiniment.⁴

L'imagination itinérante de Segalen se trouve aussi enrichie par les odeurs et la tactilité à tel point qu'on peut dire que le voyage est d'abord et surtout une aventure d'ordre sensuel. Nous lisons, à titre d'exemple, dans *Feuilles de route*:

Et que le bain dans l'eau courante est frais après une marche, et la marche longtemps légère après le bain. Ceci est le contact, la sensation tactile. Mon visage se pose à chaque foulée dans un air à nouveau souffleté sur ma face.⁵

Mais cette expérience vécue avec une telle intensité, cette affirmation d'énergies qui vibrent dans ses cellules, n'est-elle pas la même qui existe "dans chaque parcelle du monde? Et que cherche-t-on sinon à tracer des sentes, à composer des rencontres, des lieux où puisse habiter, s'étendre le feu jailli d'une gerbe de mouvements [...]. Cette joie du moins est vraie".⁶

Il faut également noter l'importance des couleurs, qu'il s'agisse de la lumière polynésienne ou des "bandes longues roses gouachées" ou des "Roses abritant des vert tendre et vif, véronèse"⁷ ou même de ces terres "violet-manganèse" du Seautch' ouan avec "des lavandes délicats, des mauves en reflets ou en puissance: du pourpre sourdement surgi, on ne sait d'où"⁸. Selon toute apparence, "la mobilité nomade" de Segalen bousculant "les frontières entre nature et culture"⁹, dès ses premières impressions de l'itinéraire oriental, recherche à créer, par la narration et la description, une atmosphère édénique, "dans la mesure où la découverte de l'altérité spatiale apparaît [...] comme une aventure sensuelle à travers laquelle le sentiment de l'étrangeté éveille en lui une émotion voluptueuse d'ordre purement érotique".¹⁰

Les belles pages d'*Equipée* qui sont écrites à la louange des sensations physiques attestent que, pour Segalen, le Réel est toujours promesse de

jouissance et sa passion pour la peinture est née d'une volonté remarquable à saisir la beauté des formes et l'intensité des couleurs. Le Réel dans *Feuilles de route, Journal des îles et Peintures*, il le sent avec force et il en fait partie intégrante de leur univers. Ce désir intense de contact, de sensation et d'intégration est sans doute sa meilleure solution pour naviguer entre tristesse et joie, entre illusion et angoisses dans cette période de jeunesse féconde où sa vie et son art "atteignent leur plein déploiement, ou une intensité inattendue [...]" et deviennent "les lieux où pour un instant s'intègrent, se fondent, ces mouvements apparemment contraires"¹¹:

Le Réel, c'est d'abord pour l'adolescent libéré, comme pour le poète ivre, épris des formes et des couleurs, l'univers du sensible. L'apologie constante de la sensation, qui apparaît au début même de son oeuvre, il semble qu'elle fonde sa vocation littéraire. Il ne conçoit pas, au début, d'oeuvre artistique qui ne soit la mise en valeur de la sensation [...]. La nostalgie des îles du Pacifique, qui scande toutes les étapes de sa vie, est faite du souvenir des heures de joie sensuelle qui vinrent le guérir du mal de l'enfance et de la maladie qui avait failli l'emporter. Il n'a jamais songé à disqualifier ou à rabaisser la vie du corps.¹²

Son Exotisme est ainsi fondé. C'est d'abord un exotisme dans l'espace. Les îles du Pacifique et l'énorme continent de la Chine lui procurent à la fois l'oubli et le plaisir des choses vues, des spectacles peut-être déroutants et superflus, mais nécessaires pour que le poète fasse entendre son chant et naître la beauté de son esthétique du Divers: "La conquête du superflu, écrit Bachelard, donne une excitation spirituelle plus grande que la conquête du nécessaire. L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin"¹³:

Le récif, ligne blanche tendue et vibrant à se rompre, coupant le ciel ardoisé et la mer métallique.¹⁴

Des images tactiles, des images sensuelles de la peau qui forment la synesthésie la plus insistante de Segalen dans les journaux de route, nous passons ensuite à sa fascination pour le doré chinois. L'or devient la couleur à travers laquelle Segalen perçoit la Chine, dans son étrangeté millénaire et mythique. Ainsi, des *tableaux littéraires* qui présentent et décrivent les "chairs d'ambres" des danseuses polynésiennes, le "brun-ocreux des Javanaises" ou la "malésie cuivrée", nous passons à la rêverie et à la

méditation sur l'antique calligraphie qui, elle aussi, épouse les rêveries de la matière et se transforme en célébration de la peau:

Avant que nous sachions si ces gens d'autrefois savaient écrire ou non, ces gens coulaient le bronze comme nous le plomb ou l'étain qu'on pétrit dans les doigts. Leurs caractères bégaient encore : mais leur métal est splendide: plus riche que l'or qu'il contient; adouci d'argent, d'une couleur composée qu'on n'oublie pas; moins soleil cru que l'or; une couleur à surface de peau humaine... Mais on ne la voit qu'aux points où les contacts ont porté. C'est la densité enrichie [...].¹⁵

Cette immense faculté d'accueil, si elle attire notre attention sur le banal et le quotidien, c'est pour nous révéler que le poète est créateur et non imitateur du beau, que son rôle n'est pas passif, puisqu'il doit effacer en lui tout préjugé, toute tentation de l'homogène, pour préserver le côté *imaginaire* des objets défigurés par l'habitude et l'usage, et en faire surgir le *merveilleux*. Segalen est trop épris des formes de la terre pour les imiter. L'exotisme bien sûr s'évanouit si l'on renonce au réel, mais il n'y a pas question de disqualifier l'un pour l'autre. S'il repousse avec horreur le naturalisme qui valorise spécialement le réel, il n'est pas moins hostile à l'idée de Rousseau que "rien n'est beau que ce qui n'est pas". La beauté est le résultat de la tension entre *réel* et *imaginaire* et de leur "opposition fraternelle":

L'opposition établie, maintenue, proclamée entre le Réel et l'Imaginaire est une opposition fraternelle. Ni l'Imaginaire ni le Réel n'ont de valeur en soi, chacun n'existe pour la poésie que par rapport à l'autre. Le Réel est un tremplin pour l'Imaginaire et l'Imaginaire a besoin du Réel pour servir les valeurs de l'esprit.¹⁶

C'est ce qu'affirme, dans ses *Notes en marges*, L. Gaspar, quand il parle de ce qu'est l'écriture à ses yeux :

L'écriture ne m'intéresse que dans la mesure où elle peut m'aider à mieux approcher, "comprendre" les faces cachées de ce qui m'apparaît aller de soi, et à déplier quelques-uns de mes innombrables replis obscurs. Ou encore: remonter le courant d'une infinité d'articulations qui me lient, m'insèrent dans la puissance infinie d'un flux [...].

Il me semble que l'écriture n'est rien sans la vie du corps, de la pensée, sans ces choses dont la présence, les mouvements se tissent sans cesse intimement aux nôtres. Il faut aller plus loin et dire que sans le compagnonnage quotidien de tout ce qui nous paraît utile, agréable, néfaste ou indifférent, nous n'existerions pas et ne penserions à rien.¹⁷

Aussi, dans toute l'oeuvre segalénienne, est-il question de "la confrontation permanente entre le *Réel* et l'*Imaginaire*, la *Parole* et l'*Action*, la connaissance de soi et l'apprentissage de l'écriture"¹⁸, en même temps que de la soumission du réel, perçu et imaginé "à la recherche des chemins de l'écriture".¹⁹

2. Le statut de l'Imaginaire: l'évasion dans la fiction narrative et le fascinant qui déconcerte

Le thème "littérature et peinture" est en fait un thème inépuisable sur lequel ont été brodées, au cours des siècles, les variations les plus fascinantes et les plus incompatibles, de Lessing affirmant que ces deux arts reposaient sur des principes irréconciliables, à René Char écrivant des poèmes à propos de tableaux de Georges de la Tour ou de fresques de Lascaux, et se réjouissant de voir certains peintres de ses amis, Braque par exemple, illustrer ses oeuvres.²⁰ Selon Baudelaire, un tableau peut susciter un poème et les surréalistes, peintres et poètes, sont d'accord sur cette identité première au service de l'image-choc : il y a des peintres écrivant des poèmes ou, plus souvent, des poètes dessinant ou peignant.

Mais, dans la suite, les rapports entre littérature et peinture sont devenus plus complexes. Cocteau par exemple se considérait poète, qu'il écrive, dessine ou tourne un film, d'où les titres qu'il a donnés lui-même à l'édition de ses oeuvres complètes, édition qu'il n'a pas d'ailleurs achevée: "poésie de théâtre", "poésie de roman", "poésie critique", "poésie de poésie" etc. En outre, il ne manque pas d'exemples d'écrivains qui ont écrit à propos de la peinture et de peintres qui se sont inspirés d'oeuvres littéraires.

L'entreprise de Segalen est d'un genre bien différent dans *Peintures* et *Equipée*, où il ne se propose pas simplement de mettre la littérature au service de la peinture et de décrire des tableaux qu'on pourrait voir dans un musée, une galerie ou en reproduction, mais surtout d'interroger sur le statut de l'Imaginaire, travaillant à partir d'un texte écrit et se référant à des "peintures" que personne n'a jamais vues ou peintes. Ainsi, s'il faut montrer un tombeau, il faut fermer les yeux et se laisser emporter par son imagination:

Mais non! Vous ne verrez rien, si vous restez ainsi spectateurs ébahis de l'apparence. Laissez-moi vous mener en profondeur. Il faut pénétrer ce tombeau. Pour cela fermez vos yeux ronds, vos yeux visibles, et convenez de voir aveuglément chacun des mots que je dis.²¹

C'est ce qu'entend Bachelard quand il nous invite à "retracer la route onirique qui conduit au poème"²², en descendant "assez profondément dans le germe de l'être pour trouver la solide constance et la belle monotonie de la matière" et pour "aller à la racine même de la force imaginante".²³ D'ailleurs, selon Bachelard toujours, "la critique de la littérature n'a pas pour fonction de rationaliser la littérature"²⁴, mais d'analyser "les valeurs oniriques"²⁵, qui échappent à la connaissance objective.

Peintures est une des rares oeuvres de Segalen qui ait paru de son vivant. C'est une entreprise menée, du début à la fin, d'une même idée directrice ou d'une même stratégie d'ensemble: il s'agit de peintures chinoises et par leur technique et par leurs procédés.²⁶ Ces mêmes peintures sont également chinoises à cause de leurs sujets, qui se réfèrent à la mythologie, à l'histoire ou à la culture chinoises des temps les plus reculés jusqu'à nos jours, car l'auteur, dans la dernière des *Peintures Dynastiques*, évoque l'occidentalisation de la Chine au début du XXe siècle. En d'autres termes, alors que toutes ces peintures sont données pour imaginaires, il n'en est aucune qui ne repose sur un long travail de documentation historique, archéologique ou culturelle: Imaginaire ne signifie pas inexact et Segalen nous en avertit.

Ces *Peintures* "imaginaires et chinoises" ne pouvaient être l'oeuvre que d'un écrivain de métier, voyageur par nécessité d'aventures. C'est à la suite d'un séjour de six années en Chine [...] que Victor Segalen, déjà connu sous le nom de Max Anély par un curieux roman d'exotisme maori, *Les Immémoriaux*, rassemble les pages de ce livre.²⁷

L'expression "écrivain de métier" montre sans aucun doute le choix véritable et profond de l'auteur, qui ne se veut ni médecin, ni marin, ni interprète de chinois, ni critique d'art. Il s'agit d'un écrivain professionnel qui ne veut mettre la littérature au service de la peinture, mais qui insiste à lui restituer des possibilités entendues ici comme travail d'écriture sur et à partir des mots.

Cette conception sur la création littéraire coïncide, croyons-nous, parfaitement avec la théorie bachelardienne:

Les thèses [...] reviennent toutes à faire reconnaître, dans l'âme humaine, d'un noyau d'enfance, une enfance immobile mais toujours vivante, hors de l'histoire, cachée aux

autres, déguisée en histoire quand elle est racontée, mais qui n'a d'être réel que dans ses instants d'illumination - autant dire dans les instants de son existence poétique.²⁸

Or, pour lire *Peintures* - ainsi que toute l'oeuvre de Segalen -, il faut un esprit constamment en alerte. Le lecteur ne se trouve pourtant pas devant d'indéchiffrables images, dont on ne donne pas la clé. Bien au contraire, l'écrivain installe un commentateur entre le texte et le lecteur, pour expliquer d'abord et pour déconcerter ensuite. L'étrangeté de cette technique laisse au lecteur le temps de "comprendre":

La montagne reprend et envahit.

De nouveau, les courbes des versants se balancent d'un bout à l'autre de l'étendue; puis se dressent, se brisent, et pénètrent le ciel de leurs pics. Il n'y plus de chemin passant; il n'y a même plus de chemin possible, autre que les sillons du vent, où les oies lancent la charrue de leur vol triangulaire.²⁹

A côté du fascinant de l'ellipse, nous avons le satisfaisant de l'explicité. Le commentateur vient à notre aide, dit plus que le texte et empêche l'auteur de s'enfermer dans une contemplation et une méditation non contrôlées:

Moins que les visages renforcés des façades, ce sont les ondulations des toits que nous dominons. Ils se poussent et se pressent, ailes déployées, ces grands oiseaux couveurs de familles humaines. On en voit toutes les crêtes, les cornes et les chevrons volants : ils disputent entre eux le diagramme dentelé du Ciel; ils appellent la pénétration du clair d'en haut dans les mordants obscurs: toute la Divination de la ville. Et c'est le soir.³⁰

Le lecteur est souvent arraché, par l'intervention du bonimenteur, à son confortable statut de spectateur et à son illusoire évasion dans la fiction narrative, à travers un ton ironique, qui empêche la satisfaction d'une histoire élégamment racontée pour faire retourner à l'inconfortable nécessité de comprendre. Nous citons, à titre d'exemple, le cas de l'étrange comportement de l'impératrice:

Ailleurs, regardez ce rectangle rouge-feu, coupé d'une barre luisante. C'est la Mare-aux-Jugements, traversée du Pont de Bronze - cette unique poutre graissée. Le coupable passe en dansant; l'innocent se trouble, glisse,

tombe dans le feu: on discerne l'innocent du coupable. Cette femme a l'esprit de justice.³¹

Ainsi le lecteur ne se livre-t-il pas à une lecture basée sur l'attendu, car les mots qu'il lit ne le renvoient pas à des formes habituelles et à des couleurs connues, bref à un code en linguistique courant: les cigognes sont bleues, les génies, vieillards au front bossu, chevauchent de magnifiques oiseaux blancs, "flèches bien empennées, au bec acéré, avec des pattes rouges et fines".³² Le dépaysement culturel renvoie au fascinant qui déconcerte et aux mots:

Je manquerais à tous les devoirs du voyageur, si je ne décrirais pas de paysages - le genre est facile. C'est un exercice et un sport ... Et l'abondance même de ce qu'on a lu permet de passer facilement du souvenir visuel au "mot qui fait image". Un paysage en littérature est devenu le plaisant chromo verbal. On en est même venu à discréditer la vision pure, jouissant d'elle seulement. Voir, pour certains voyageurs: ils ont ouvert les yeux en récitant les mots expressifs.³³

Et Segalen de préciser dans un texte rédigé à la demande d'un ami pour présenter *Peintures*:

Néanmoins, on a dit : "Peintures Imaginaires". A l'exception de quelques-unes (*Ronde des Immortels, Triomphe de la Bête, Fête à la cour d'un prince Ming*, et de vastes fragments de *Cortèzes*), de telles peintures n'existent plus, ou même n'ont jamais existé à la Chine. C'est le don de leur auteur que d'aller emprunter aux peuples étrangers - moins ce qu'ils ont réalisé, et qu'il suffirait de comprendre et de décrire - que ce qu'ils *auraient pu réaliser*. Il a donc composé, dans le monde authentique de la Chine ancienne [...] cette série de tableaux inspirés d'un exotisme vraiment créateur.³⁴

Les similitudes entre *Peintures* et *Equipée* sont aussi impressionnantes. Segalen n'y tente pas non plus une mise en scène que permet la fiction chinoise, en y interposant la perturbation d'un rapport simplificateur entre une peinture et sa description, une réalité hors de nous et son image mentale. Nous avons l'occasion de suivre, ici aussi, sa virtuosité d'écriture et, surtout, la confrontation entre les vertus spécifiques du Réel et de l'Imaginaire:

C'est donc à travers la Chine que ce voyage se fera. Grosse impératrice, d'Asie, pays du réel réalisé depuis quatre mille ans. Mais n'être dupe ni du voyage, ni du pays, ni de soi! La mise en route et les gestes et les cris au départ, et l'avancée, les porteurs, les chevaux, les mules et les chars, les jonques pansues sur les fleuves, toute la séquelle déployée, auront moins pour but de me porter vers le but que de faire incessamment éclater ce débat, doute fervent et pénétrant qui, pour la seconde fois, se propose: l'Imaginaire déchoit-il ou se renforce quand on le confronte au Réel?³⁵

Il faut dire ici qu'alors que *Peintures* s'interroge sur l'existence et la valeur de l'Imaginaire, *Equipée* conduit méthodiquement la comparaison entre le Réel et l'Imaginaire, sans conclure en faveur de l'un ou au détriment de l'autre. Le symbolisme de Segalen n'y fait pas de l'Imaginaire une fuite loin du Réel et du Réel un univers rebutant et grossier qu'on serait incapable d'affronter. Aussi le Réel et l'Imaginaire deviennent-ils en réalité deux approches de l'être. L'auteur précise ce qu'il entend par Réel:

Je me garde d'une confusion sur les mots. Le Réel n'a rien voulu dire ici que ce qui s'oppose au jeu pur de la pensée: ce qu'on touche, ce qu'on voit et flaire, ce qu'on mesure, ce qu'on sent.

Le débat a lieu entre ces deux exclusives données.³⁶

Le spectacle du réel est toujours pour Segalen, poète du grand air, des marches et des chevauchées, une source de joie, en même temps que la quête du Tout-Autre. A travers la référence chinoise, il ne prétend pas donner une image exacte du pays, c'est-à-dire une image conforme au Réel, mais il veut parler de l'Autre qui reste inaccessible en son altérité. L'ouverture au Divers ou à l'Exotisme se fait à travers "une Chine imaginaire et mythique, plus vraie poétiquement que le modèle, démontrant par là que la vertu poétique a pour effet de transmuter la vérité du Réel en celle de la fable [...] et d'accuser dans chaque objet du Réel sa propension à glisser du sensible à l'Imaginaire"³⁷:

C'est donc un *défilé, horizontal, de choses précieuses, venant de par toute la terre, marchant vers le même but pour se composer en un même lieu, au pied de quelqu'Un. C'est donc aussi le Voyage - le pouvoir dans l'étendue, la présence de ce qui n'est point ici, qui*

vient de loin, et que l'on va chercher si loin - le DIVERS - qui n'est pas ceci que nous sommes, mais *autre*, et donne aux confins du monde ce goût d'un autre monde, - s'il se pouvait par-delà le Ciel trop humain. C'est le Voyage.³⁸

Ainsi, chaque mot nouveau ouvre de nouvelles directions de sens, qui exerceront une contrainte inévitable sur l'écriture: "Au fur et à mesure que le poème en formation s'ajoute une pierre, *le poids de ce qui n'est pas encore* se fera plus pressant. Une poussée de l'intérieur permet de deviner la consistance de ce qui sera".³⁹ Par cette situation, "tout mot-carrefour peut être l'occasion d'aller plus loin vers l'horizon désigné par l'élan initial du poème, mais aussi de s'en détourner et d'entrer dans l'espace de l'égarément [...]. Par cet effacement, la poésie suggère qu'il y a dans tout événement quelque chose qui échappe, un fond insondable qui empêche de le réduire à une réalité circonscrite et identifiable, et qui fait de lui un avènement, toujours énigmatique, du monde".⁴⁰

L'écriture romanesque et poétique de Segalen baigne dans cette tonalité spirituelle, affective et psychologique, étant donné que "*le poème éclipse la présence dont il reçoit son propre liant*"⁴¹ et que "la vérité n'est rien d'autre que ce à quoi les mots manquent".⁴² Par conséquent, rien n'interdit au poète de développer son propre exotisme et de lier ainsi le *désir* au *savoir*, retournant tout constat d'échec en puissance:

[...] si je place l'Exotisme au centre de ma vision du monde, si je me complais à le chercher, à l'exalter [...], ce n'est point comme unique essor d'esthétique, mais comme la Loi fondamentale de l'Intensité de la Sensation, de l'exaltation du sentir, donc de vivre [...]. Car, cherchant d'instinct l'Exotisme, j'avais donc cherché l'Intensité, donc la Puissance, donc la vie.⁴³

Elisabeth Démiroglou
Université de Thessalonique

NOTES

1. Henry Bouillier, "Victor Segalen", *Mercure de France*, 343, septembre, 1961, p. 53.
2. Michael Taylor, *Vent des royaumes ou les voyages de Victor Segalen* (traduit de l'anglais par Annie Saumont), Seghers, 1983, p. 37.
3. Victor Segalen, *Journal des îles*, Papeete, Ed. du Pacifique, 1978, p. 40.
4. *Id.*, *Lettres de Chine*, Plon, 1967, p. 167.
5. *Id.*, "Feuilles de route. Voyage au pays du réel", *Le Nouveau Commerce*, cahier G, printemps 1980, p. 17.
6. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, Gallimard, 1986, p. 15.
7. V. Segalen, "Feuilles de route II", *Le Nouveau Commerce*, n° 44, automne 1979, p. 100.
8. *Id.*, *Ibid*, Fin, n° 46, printemps 1980, p. 26.
9. L. Gaspar, "Nomades et sédentaires: notes, remarques et souvenirs", *Aporie*, (*Egée - Judée*), n° 9, Marseille, février 1988, p.31. Sur "l'esprit nomade", nous lisons également à la p.16: "[...] l'esprit nomade de l'homme est loin d'être mort. Les errants, les migrants, les contestataires d'ordres et d'idées reçus, ont existé de tout temps à l'intérieur de toutes les grandes civilisations solidement organisées, contribuant, sans le savoir, à leur renouvellement [...]. L'esprit nomade peut se manifester dans la rapine et le crime, autant que dans la pensée et dans l'amour".
10. Marc Gontard, "La relation du voyage chez Victor Segalen", *Actes du Colloque International Victor Segalen*, 13 au 16 mai 1985, Centre de Recherche sur la poésie contemporaine, Université de Pau, p. 43.
11. L. Gaspar, *art. cit.*, p. 32.
12. H. Bouillier, *art. cit.*, pp. 56-57.
13. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949, p. 34.
14. V. Segalen, *Journal des îles*, p. 85.
15. *Id.*, "Feuilles de route I", *Le Nouveau Commerce*, n° 41, automne 1978, p. 106.
16. H. Bouillier, *art. cit.*, p. 61.
17. L. Gaspar, "Notes en marges", *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*, Publications de l'Université de Pau, octobre 1993, pp. 57-58.
18. Elisabeth Démiroglou, "Victor Segalen: une allégorie de la lecture", *Ibid.*, p. 126.
19. Jean Verrier, "Segalen lecteur de Segalen", *Poétique*, n° 27, 1976, p. 343.
20. Cf. sur ce point la thèse d'Edmond Nogacki, *René Char: poésie et peinture*, Université de Lille, III, 1977.
21. V. Segalen, *Stèles-Peintures-Equipée*, Club du Meilleur Livre, 1955, p. 293.
22. G. Bachelard, *L'Eau et le rêve*, J. Corti, 1942, p. 24.
23. *Ibid.*, pp. 2 et 3.
24. *Id.*, *La Terre et les rêveries de la volonté*, J. Corti, 1948, p. 320.
25. *Id.*, *La Terre et les rêveries du repos*, J. Corti, 1948, p. 48.
26. Par le terme "technique", on entend la peinture sur rouleaux que l'on

déroule du haut en bas et de gauche à droite ou en sens inverse; et par le terme "procédés", on se réfère aux moyens employés, dans l'art occidental, en matière de perspective, d'organisation de l'espace, de représentation, moyens qui sont complètement ignorés et absents dans l'art chinois.

27. V. Segalen, *Stèles - Peintures - Equipée*, p. 561.

28. G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, P.U.F., 1960, p. 85.

29. V. Segalen, *Stèles - Peintures - Equipée*, p. 247.

30. *Ibid.*, pp. 321-322.

31. *Ibid.*, p. 283.

32. *Ibid.*, p. 173.

33. *Ibid.*, p. 468.

34. *Ibid.*, p. 562-563.

35. *Ibid.*, p. 361.

36. *Ibid.*, p. 503.

37. H. Bouillier, *art. cit.*, p. 63.

38. V. Segalen, *Stèles - Peintures - Equipée*, p. 235.

39. André Frénaud, *Il n'y a pas de paradis*, Gallimard, 1967, pp. 243-244 (*Poésie*).

40. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, P.U.F., 1989, pp. 166 et 182 (*Ecriture*).

41. Michel Deguy, *Jumelages*, Ed. du Seuil, 1978, p. 179.

42. J.-C. Milner, *L'Amour de la langue*, Ed. du Seuil, 1978, p. 28.

43. V. Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 66.

VERS UNE PHILOSOPHIE DU VERS

Pendant les deux dernières décennies les poètes ont été engagés dans une guerre de libération contre les diktats à la fois de la linguistique et de la psychanalyse, contre les postulats et axiomes de la "Théorie", une lutte qui voulait désengager leurs textes (les poèmes) du grand texte que le ça leur dicterait à travers les structures de la langue. Mais tant du côté de la linguistique que de celui de la psychanalyse une réalité a continué à résister aux efforts de systématisation et de décentrement du sujet, à savoir la voix. D'où chez les poètes contemporains l'importance accordée à celle-ci: est à l'oeuvre un désir de la voix¹ que le poète aimerait faire entendre dans son poème, même imprimé. Les réflexions qui vont suivre tenteront de dégager quelques conditions de possibilité pour une telle entreprise.

Quand poètes et métriciens se penchent sur les problèmes de la forme poétique, surtout quand ils n'omettent pas de les aborder d'un point de vue historique, ils en arrivent à des constatations paradoxales concernant le statut du vers dans la poésie contemporaine. Ce qui a pu être considéré comme contrainte artificielle et impersonnelle, le vers et sa prosodie, maintenant, devient arme efficace dans la stratégie contre le déterminisme: écrire en vers permet de réactiver une marge de liberté et de jeu dans cette langue que ses théoriciens avaient réduite et condamnée à être système de signes permettant la communication qui, idéalement, devrait être la plus claire, la plus transparente, la plus efficace possible. Dans son article de 1992, intitulé "Vers, prose, langue", Jean-Pierre Bobillot² souligne cette idée en employant les italiques: "*le vers devient le lieu de la plus grande indétermination*", tout en concluant son texte en disant que le vers est également le lieu où s'inscrit la subjectivité dans la langue. La première question sera donc de savoir comment cela est possible? Comment les règles apparemment les plus arbitraires de la versification, les contraintes les plus artificielles (on ne dit rien en vers qu'on ne puisse très souvent exprimer aussi bien dans notre prose disait Rivarol)³ prédéterminant la parole, peuvent-elles permettre cette libération? C'est que, disons-le d'emblée, le vers sans mots n'est rien: "*quar vers ses verba es niens*"⁴; en d'autres mots, la métrique, pour autant qu'elle s'attache à l'étude du vers dans l'abstrait et théoriquement, en comprenant son objet comme un "système" permettant une différence spécifique, celle qu'on résume dans le concept de "fonction poétique", ne s'occupe pas de poésie, l'élimine du lieu où elle peut surgir. Je ne veux pas suggérer que la poésie est simple expression d'une subjectivité: elle consiste justement dans cette mystérieuse rencontre d'une tonalité intérieure avec celle du monde, cela est évident depuis les troubadours et l'on peut formuler l'hypothèse

que le lieu de la rencontre c'est en toute probabilité le vers, non pas le vers abstrait (celui que Rivarol appelle le débris de la prose qui l'a précédé) mais les vers dans la façon dont ils organisent le temps concret, vécu dans le poème. Une première approche consisterait à montrer que le vers n'est pas forme pure mais qu'il est un formé-formant, comme le rythme, une forme-sens ou coïncidence du sens et de la forme, axiome, vérité qui ne peut pas être dite ni chantée autrement, espace-temps dans lequel s'élève une voix.

Deux préoccupations s'imposent dès lors à notre réflexion: quel est le sens de la forme vers, sa substance dirait Salah Stétié⁵ et qu'entendons-nous par "voix"? Un bref détour dans les publications récentes susceptibles de nous indiquer des pistes apporte le numéro spécial de la revue *Esprit*⁶ et plus particulièrement un livre dont le titre sonne prometteur *La voix nue*⁷ de J. L. Chrétien. Ce livre passionnant pourtant ne remplit pas vraiment la promesse de son titre. L'intention du philosophe-poète est de méditer phénoménologiquement sur la promesse mais cette intention ne correspond pas à l'ensemble de ces essais écrits sur une dizaine d'années et consacrés à des philosophes comme Platon, Plotin, St Thomas, Malebranche. C'est le psychanalyste Denis Vasse⁸ (quoique lacanien en inspiration) qui nous a été le plus utile, déjà par le fait qu'il accorde à la voix pouvoir de surgissement sans pour autant se libérer du "fait que ça parle". Nous reviendrons plus tard sur les positions psychanalytiques, mais quand on tient à "ça" comme le fait Vasse, il est difficile d'écouter autre chose que "la vocalisation des traces insignifiantes de soi mais marquées du chiffre de l'inconscient". C'est toujours le même problème dans ce genre de théorie: on veut toujours que le sens se construise avec du non-sens, que le sens est le non-sens qu'on laisse de côté ou qu'on prétend ignorer, comme si le sens devrait être uniquement "donnée", comme si le sens n'était pas d'abord et avant tout don dans la rencontre, prise de responsabilité, promesse. Je retiens donc le surgissement, l'énigme de la voix.

Quand on fait abstraction du cadre lacanien dans lequel Denis Vasse médite sur la voix et que l'on s'approprie au sens herméneutique du mot les remarques judicieuses qu'il lui consacre, il devient possible, il me semble, de relier la voix au vers, celui-ci étant l'espace verbal où celle-là peut surgir. Mon point de départ sera la remarque que "*la voix ne s'adosse pas à son contraire immédiat*"⁹. J'en déduis, quant à moi que la voix ne tombe pas sous la compétence d'une pensée structuralisante et différentialiste qui, par degrés, fait aboutir l'autre au même ou l'inverse, pensée malgré tout de la continuité dans laquelle rien de nouveau ne peut surgir, où tout est réglé d'avance, tout immergé dans l'eau dissolvante de la raison qui ne résonne

plus. La voix conserve donc une altérité irréductible. Si les signifiants en arrivent, par toute une série de glissements, par un travail ou par flottement, à signifier toujours la même mort du sens, alors la voix reste originaire en ce que les signifiants articulés par elle cessent d'être uniquement situables quelque part dans le réseau des oppositions phonologiques: ce que produit la voix est en excès sur l'immatérialité des signes tels que la linguistique les a réduits. Ce que produit la voix ne se situe pas dans une langue mais dans un corps, dans une chair. Cet excès sur les significations, Denis Vasse le met d'abord sur le compte du sentiment: la voix dirait la sphère affective d'un individu que le système des signes est incapable de signifier. J'ajoute pour ma part que cette affectivité (tonalité serait peut-être un meilleur terme) ne saurait être réduite aux caractéristiques anatomiques de l'appareil phonateur de l'individu: la voix n'est pas réductible à ses traits phonatoires uniquement, elle n'est pas seulement la voix empirique enregistrable et décomposable, ni la somme de ses traits distinctifs. De quelle voix s'agit-il alors si ce n'est pas celle que le détenteur d'une carte de crédit chuchote dans l'automate qui lui versera du comptant en retour? D'autant plus de billets qu'elle aura été convaincante ou séduisante! On le comprend, il s'agit de plus que de la communication que la langue déterminerait à l'aide de ses différences minimales. La voix n'est pas seulement apte à faire servir les sons articulés à l'expression de la pensée et de la subjectivité, elle manifeste la tonalité d'une conscience qui se fait entendre. Elle n'est pas liée à une langue spécifique, elle est à la fois ce qui est le plus unique en l'homme et ce qui est le plus universellement humain. Par elle se manifeste l'esprit qui est souffle, vide générateur de sens, mieux, où le sens peut surgir, témoignage et promesse. Au sein de la matière un espace vide, un rien mais dans lequel tout passe. La voix nous tire du vide originaire: vivre c'est avoir voix et se faire entendre. Présence indubitable avant toute grammaire, insaisissable car de l'ordre du vent, elle est notre défense contre toute violence discursive, contre la volonté de tout comprendre en anticipant sur la parole de l'autre, faille dans notre propre discours. Le vers, c'est justement l'instrument (au sens musical du mot) qui introduit la faille dans le discours, peut rendre la parole à sa vérité.

La linguistique moderne nous a habitués à considérer la langue comme un système immatériel dans la mesure où les différences phonologiques et sémantiques seraient arbitraires par rapport au locuteur et au réel désigné, même le sujet se disant s'évaporerait derrière ou avant le jeu des différences codifiées en langue. D'où la conséquence que les organes producteurs des sons articulés ne sont étudiés que pour leur fonctionnement dissociateur. Que la réalisation des phonèmes ne se résorbe pas entièrement dans cette différenciation articulatoire pourtant est évident: en français, la hauteur et

la force avec laquelle sont prononcées les syllabes ne sont pas fonctionnelles, pourtant, ce sont ces variables qui, dans la parole, décident de la tonalité de l'énoncé et c'est le timbre de la voix qui manifeste la tonalité spécifique de l'âme dans sa relation avec la tonalité du monde. Celle-ci ne fait l'objet ni d'une information (le poème, mais finalement toute phrase réellement dite et assumée dans une situation concrète de dialogue, ne sont pas des bulletins météorologiques, ils ne donnent pas des informations à propos de cette tonalité, celle-ci se manifeste directement, sans aucune "médiation" qui viendrait la déterminer) ni de communication. Dès lors, pour notre propos, il s'agit de savoir si une parole véritable est possible dans et à partir de l'écrit publié, le poème qui ne raconte pas mais chante. Une fois de plus, le vers se signale à notre attention comme instrument de cette musique. La prosodie, et le français en a une, comme l'affirmait Baudelaire, "profonde", n'en déplaise à Rivarol qui assurait que "la nôtre (le français dans son opposition au grec des anciens, "sauvages plus harmonieusement organisés que nos ancêtres") (serait) à jamais dénuée de prosodie", la prosodie donc n'est pas seulement le moyen d'obtenir une certaine régularité par mesure, mais en même temps celui de marquer une tonalité, par la pulsion qui se fait sentir au sein des vers et les tons qui se font entendre grâce aux contrastes variés dans la rime. C'est ainsi que le poème peut faire entendre une voix. Dans le poème, ce qui est dit, est indissociable de la façon dont c'est dit, mais cette dernière phrase pourrait également définir le rapport entre la voix et ce qu'elle fait entendre, non pas information à propos d'un contenu qu'on pourrait tout aussi bien et plus clairement formuler en bonne prose, en discours, la voix est la faille dans le discours et c'est ce que fait le vers également: son organisation, la relation dynamique entre ses parties et leur tout, ne correspond pas aux nécessités du fameux ordre progressif du français, les unités prosodiques ne se délimitent pas pour coïncider avec les syntagmes des phrases, les frontières de ces unités brisent l'unité syntaxique et, faisant cela, peuvent, au moins mais souvent bien plus, faire entendre une hésitation, une émotion, la reprise correspondant à un élan, à une pulsion. Le vers organise des ouvertures, des ruptures, des brisures, interruptions dans le discours, brouilles et troubles dans la communication, mais c'est effectivement ce que fait la voix dans la parole de vérité. Quelques exemples. Dans le premier quatrain des "Correspondances" de Baudelaire: les deux premiers vers ont le ton de l'affirmation sûre d'elle-même alors que les deux derniers vers mettent un adverbe juste avant la césure, créant ainsi hésitation et attente, la voix n'est plus si assurée, elle tremble:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Une crainte vague accompagne l'affirmation, crainte emportée plus tard dans le tourbillon des "comme" des deux tercets dans lesquels deux fois une énumération crée une accélération du rythme correspondant au passage du niveau sensible à celui des valeurs et d'ici au niveau spirituel. Au début de *L'effraie*¹⁰ Jaccottet lui aussi fait sentir l'hésitation, l'appréhension après une affirmation apparemment assurée:

La nuit est une grande cité endormie
où le vent souffle.... Il est venu de loin jusqu'à
l'asile de ce lit. C'est la minuit de juin.

L'adjectif "grande" auquel le e muet donne une certaine expansion en passant par dessus la césure creuse ainsi la profondeur de cette nuit, de cet espace où l'infini vient sous la forme du vent inquiéter le poète endormi dans le lit où il a trouvé asile, venue précédant ce qui vient, précédant l'appel mystérieux:

Tu dors. On m'a mené sur ces bords infinis,
le vent secoue le noisetier. Vient cet appel....

De nouveau hésitation dans le e muet à la sixième position (ou cinquième, on ne sait) isolant "noise" de son "noisetier". Puis le rhème (vient) précède son thème (cet appel) dont le démonstratif ne peut pas référer à du connu dans ce qui précède dans le poème. Les propositions se brisent ainsi dans les vers et disent l'attente anxieuse. Le vers ne règle pas le discours mais le fragmente, faisant entendre plus, une voix qui hésite. La condition de possibilité pour ce "jeu" au sens de la manière dont le poète joue de son instrument qu'est le vers, en français en tout cas, me semble être la structure bi-latérale. Tant le décasyllabe que l'alexandrin s'organisent autour du vide central de la césure, vide autour duquel le rythme de la "versura", le retour comme d'une eau qui coule dans un conduit étroit, heurtant les parois et rebondissant selon le poids de ses molécules, je veux dire le poids des vocables¹¹. Se fait donc sentir, par et dans ce renversement, une pulsion, arrêt et reprise. La structure du renversement correspond d'ailleurs à un des aspects les plus marquants de la structure profonde du français, à savoir la phrase segmentée si fréquente dans la parole courante, la phrase du genre (exemples pris dans *La Grotte d'Anouilh*)¹²

C'est un fait, le côté policier, ça plaît toujours.

Si vous saviez comme je peux m'en moquer, moi, mon pauvre ami, du suspense.

qui s'organise binairement, les deux termes principaux (thème et rhème) disposés des deux côtés d'un arrêt, chacun représenté dans l'autre segment par un pronom. Cette structure, on la trouve également dans la *Chanson de Roland* (*Trenchet lui ad li conte lo destre poinz*)¹³. Segmentation et continuité s'assurent ainsi autour du vide central de la césure, dynamisme typiquement français manifestant la rivalité entre la raison (l'ordre progressif) et l'émotion (la phrase segmentée). Le vers permet de jouer de cette structure profonde, en ce que sa propre structure lui correspond. Il est dès lors possible de considérer le vers comme forme-formante, espace organisé qui organise ce qui y surgit. Mais la voix n'est pas pure forme non plus, fût-ce force qui s'élève contre ce qui tout le temps risque de l'avaler, de l'étouffer dans l'opacité de la matière morte, dans le labyrinthe des déterminations insensées. Dans le vers et dans la voix il y va de bien plus que d'un déni impuissant et vain de notre appartenance à un univers indifférent par rapport auquel notre conscience et la voix qui la manifeste ne seraient qu'épiphénomènes. Il est donc nécessaire, contre les explications théoriques et réductrices parce que simplement métriques et préoccupées de quantités sonores en elles-mêmes dépourvues de substance et de signification, de donner au concept formel du vers une interprétation spirituelle. A qui s'adresser pour amorcer cette interprétation sinon aux poètes eux-mêmes, ceux qui encore maintenant, en "temps de disette"¹⁴ pratiquent l'art du vers? Impossible de les écouter tous, je propose de nous adresser à un de ceux qui a réfléchi avec consistance et patience aux problèmes de son art, Yves Bonnefoy. Notre point de départ sera un commentaire que Bonnefoy a fait dans une thèse que Jérôme lui a consacrée¹⁵. Il s'agit de la diction poétique. Deux remarques préalables: nombreux sont ceux qui tiennent la diction comme décisive pour le phénomène poétique. Même des poètes croient qu'il suffit de découper arbitrairement un quelconque texte en prose pour obtenir de la poésie, celle-ci devenant une "question de forme", simple formalité dans le sens péjoratif du mot. Mais même si, comme Deguy¹⁶ et Stétié¹⁷, le poète parle de poésie en l'appelant "cela", ce qu'ils en disent vise quand même une substance.

La poésie, cela est dans l'extraordinaire rencontre, dans la "formule" qui est axiome comme dit Roubaud¹⁸ à propos des troubadours. La poésie n'est pas question de diction uniquement. S'il en est ainsi (voilà pourquoi sans doute d'autres comme Gaspar et Jacottet, même s'ils ne composent pas des chansons et ne font pas mettre leurs poèmes en musique, continuent à viser le chant pour s'élever du silence mortel), la diction ne saurait être réduite à une expressivité imposée par la rhétorique des sentiments. Comme

l'affirme Bonnefoy, la diction n'est pas imposée mais relève d'un choix. Dans la diction expressive le sujet récitant resterait maître: en mes mots, je dirais que le discours versifié resterait de l'ordre de l'expression plus ou moins réussie (mais quels critères appliquer si c'est affaire de diction: l'authenticité sombre dans le cabotinisme) mais du monde dans lequel la voix s'élève il ne resterait que des impressions subjectives. "Cela" n'est pas la poésie qui, si cela est, dit plus que quelque sentimentalité. A la diction expressive Bonnefoy oppose la diction prosodique, recourant à une voix en quelque sorte impersonnelle; pour moi l'expression "en quelque sorte" est décisive. Quoique n'étant pas l'instrument de la sensibilité subjective elle n'est pas pour autant la voix de l'inconscient. J'aurais recours à l'expression thomiste de "vox cordis", la voix qui témoigne de notre appartenance au monde, la voix qui témoigne de notre enracinement dans plus grand que nous et qui se manifeste à travers nous (il faudrait pouvoir employer l'adverbe latin "trans" qui dit à la fois "à travers" et "dans") sans nous oblitérer. Dans le vers, ce qui joue, c'est à la fois nous et ce que nous trouvons en nous, ce qui est "trans" nous, un sens qui est "trans" nous, les autres et le monde. Dans un contexte différent, quand Bonnefoy discute du vers en tant que poète traducteur de poètes, il a recours à la notion du "sacré"¹⁹ pour justifier son choix de traduire en vers (et contre toute prose) sans doute parce qu'il a entendu, c'est-à-dire s'engage dans un dialogue avec cette autre voix. A ce point, il me semble que se réimpose à notre attention une possible détermination du vers en termes impersonnels, celle qui reconnaît à l'oeuvre, surtout dans l'alexandrin, ce principe de symétrie (que Plotin rejetait, on le sait, car l'Un ne saurait être le composable, la relation motivée et correspondante entre parties et tout), détermination plus abstraite que celle de la symbolique des nombres telle qu'elle fut pratiquée dans la poésie profondément musicale (non pas expressive mais réintégrant la personne dans l'harmonie musicale du monde dans une tonalité commune) du moyen âge. Il peut sembler clair que de telles déterminations ne peuvent plus jouer pour les modernes que nous sommes, mais la modernité nous a-t-elle débarrassés une fois pour toutes du sacré? Avant de répondre à cette question, posons d'abord celle de Bonnefoy concernant la relation entre vers et sacré qui maintenant, pour nous modernes, est affaire de choix, ce qui n'a pas pour conséquence que ce sacré devienne "nul" et ne sera jamais plus "avenu". Il est vrai que la modernité se caractérise surtout par son ontologie fonctionnaliste, considérant ce qui est comme système ou partie d'un système: l'origine, le devenir et la disparition des phénomènes ne s'expliquent pas. Une conséquence méthodique de cette ontologie, c'est le formalisme des recherches et des analyses, même dans le domaine des sciences humaines et des sciences de la littérature. Une approche formaliste de la poésie ne considère que la forme de la forme, sa fonction, mais

purement formelle, qui serait dissociable du contenu. Mais la substance de cela qui est poésie ne préexiste pas à sa forme ni n'en dérive, comme la métrique le suggère dans son approche. Elle n'en existe pas pour autant hors de la forme. Ces remarques situent la réflexion de Bonnefoy-traducteur de poètes sur le recours au vers. Bonnefoy fait observer d'abord que rien ne saurait être analysé (et j'ajoute expliqué: la méthode scientifique prétend justement délimiter son objet, le séparer pour pouvoir l'analyser séparément) en lui-même. Il en découle que rien dans le poème, même pas cette forme si caractéristique du vers, ce qu'on appelle si injustement le discours versifié, ne peut être détaché du sens ni de l'intention de son auteur, ni du moment historique de son avènement, et j'ajouterais, ni de la structure profonde de sa langue. De la sorte, la pratique des formes prosodiques conventionnelles manifeste la relation que les poètes, à travers (trans) leur poésie, entretiennent avec les croyances et les valeurs de leur société. Cette participation aux mythes communs, bien sûr, semble problématique pour les modernes, car, semble-t-il, les mythes ont cessé de valoir. C'est pourquoi le recours à une prosodie est le fait d'un choix, mais un choix motivé non pas par des mythes passés que les sciences dures sont toujours en train de détruire mais le mythe tout court que je définirais, pour faire bref, comme l'établissement d'un sens (et non pas une explication embaumée par des fleurs de rhétorique) entre les hommes et le monde, la prise en compte d'un destin. Ce destin bien sûr ne s'établit pas grâce aux contributions de la sécurité sociale. Il n'est pas sûr non plus que les mythes "anciens" ou "primitifs" aient eu l'intention de répondre à des questions, ils seraient plutôt des voies d'exploration de la profondeur du mystère de l'Être. Ce mystère, ce que j'ai désigné plus haut avec les termes de transcendance (trans-cendance, l'être à travers nous) et de sacré ne s'explique pas mais s'éprouve. Le vers serait ainsi l'instrument permettant cette "épreuve" (si l'on me permet ce mot qui bouscule un tout petit peu les lois de la phonétique historique ayant établi qu'à un certain moment seulement les toniques libres se sont diphtonguées), dans la réalisation vocale (on s'y attendait, la voix y a part) de la parole. Recourir au vers, ce n'est pas dire mieux ce qui est déjà su, mais éprouver le chiffre à travers (trans) lequel le destin individuel dans son rapport avec le commun est vécu comme mystère. Certes la parole en vers est nombrée, a un nombre, un chiffre pourtant au sens étymologique (hébreu): une forme verbale dans laquelle se trouve cachée l'entité secrète d'un réel (étant, chose, événement), cette entité étant à trouver (à trobar diraient les troubadours) dans (trans) ce nombre. C'est dans ce sens que Bonnefoy peut dire que le vers participe à la création du sacré, et j'espère ne pas le mécomprendre en ajoutant que le sacré n'est pas de l'ordre de l'objet qu'on analyse, dissèque, décompose dans ses parties mesurables et computables, mais qu'il n'est pas non plus illusion: se réalise dans un

processus de co-création. De la sorte la conscience individuelle et collective peuvent se désengager des préoccupations et motivations profanes qui fragmentent l'existence et obscurcissent leur destin spirituel. Le poème restaure au-delà de la dispersion, que l'analyse aggrave, et de la fragmentation, l'unité, en établissant un réseau (un filet) de significations et de chiffres. Le vers n'opère donc pas à lui seul mais assure à travers sa structure la circulation de la sève du sens: les répétitions, rime et assonance et allitération, groupes rythmiques sensiblement égaux, créent d'abord une tension, une attente anxieuse (cfr. les exemples discutés plus haut) de ce qui est à venir et que la résolution n'objective pas ni ne dissout.

Le poème pourtant ne se referme pas sur lui-même, la langue qu'est le poème constitue, comme le dit Bonnefoy, une épiphanie. Comment comprendre ce dernier terme? Il ne s'agit pas de la manifestation du petit Jésus aux Rois-Mages, bien sûr, mais de l'apparaître, dans les mots adéquats, d'un réel, une relation nouvelle entre la conscience humaine et le monde d'une telle intensité que les deux sont transformés et que du nouveau paraît et se montre, se manifeste dans la parole poétique, verbe véritable dans une situation de co-création entre monde et conscience. Mais pourquoi cela arrive-t-il dans le vers? Sa structure permet aux mots de préserver leur densité matérielle dans le poids des syllabes (qui d'ailleurs sont la seule réalité sonore, vocalisée réellement par rapport et en opposition aux phonèmes qu'analyse et définit la phonologie et qui sont plutôt des êtres de raison situés dans le système de la langue qui elle-même n'existe nulle part en tant que telle). C'est dans cette densité que le mot résiste à toute tentative de conceptualisation et de dématérialisation, densité analogue à celle du monde, comparable à la densité infragmentée des choses et événements. Le poème devient ainsi un acte de présentification dans lequel l'union entre l'homme et le monde est restaurée, recrée. Tout poème constitue cette co-création, non pas retour ou rappel d'une origine, mais cette origine même de sorte que le poème continue à être origine tout en appartenant à une tradition. Celle-ci à son tour ne saurait être réduite à la simple persistance d'un réel, culturel ou autre, dans le temps historique, mais doit être conçue comme le jeu combinant érosion et sédimentation, pareil ainsi au travail du fleuve qui transforme la terre en se laissant transformer par elle. Le vers est comparable à ce fleuve en ce qu'il est un instrument de recherche, en vue de l'établissement d'un ordre sacré qui n'est pas immuablement statique mais un ordre organisateur (organisant-organisé), non pas un ordre conceptuel mais perceptuel: au concept il faut opposer le "percept" dans lequel apparaît ou se révèle l'unité des étants que la conceptualisation fragmente toujours dans ses aspects, unité pour autant que cette chose baigne dans une ambiance dont elle participe pour être

elle-même. Cette union de la chose avec son ambiance se fait sentir dans ce que les phénoménologues appellent la tonalité: le vers permet de verbaliser cette tonalité dans l'organisation de la matière sonore en vue d'un sens.

Ce dernier mot est à comprendre dans son double sens de "signification" et de "direction": le sens ne se combine pas, dans le vers, d'un "conceptus" avec un "vector" mais résulte de l'union entre "perceptus" et "vector" celui-ci indiquant où se situe le réel sensible dans l'ambiance du monde, un sens que le lecteur peut réactiver car dans le vers la parole ne s'immobilise pas, elle garde sa pulsion du fait même de la tension entre unités syntaxiques et prosodiques, tension constituant la courbe mélodique ou chant. Une pulsation se fait sentir au lecteur qui en sera saisi pour autant qu'il s'ouvre pour permettre au courant de ce fleuve sensible et sensé de passer: "trans" le vers (se) passe un réel qui s'y incarne pour devenir partageable et transformer à son tour la relation que la conscience du lecteur entretient avec son monde. Et ce nouveau rapport est durable, comme l'affirme Hölderlin à la fin de son grand poème intitulé "Andenken". S'ouvrir au poème c'est le dire et être dit par lui, l'entendre: entendre c'est être interpellé par le vers et lui répondre. Alors une voix s'élève.

Leopold Peeters
Université de Pretoria

NOTES

1. Je fais allusion ici à la thèse que Michèle Fink a consacrée à l'oeuvre de Bonnefoy (*Yves Bonnefoy. Le simple et le sens*. Paris, José Corti, 1989) et plus spécialement l'article du même auteur dans la revue *Critique* n°. 503 pp. 270-276. Est-il besoin de signaler le nombre de poèmes de Bonnefoy qui portent le titre de "voix", que ceux qui s'appellent "pierre" représentent la voix écrite des morts?
2. J.P. Bobillot, "Vers, prose, langue" in: *Poétique* n°. 89 (1992), p. 88.
3. Dans son fameux essai "De l'universalité de la langue française" in: *Rivarol. Les plus belles pages*. Mercure de France, Paris, 1963, pp. 57-86. Les remarques sur les vers et la prose se trouvent à la page 80 de cette édition.
4. Cité par Jacques Roubaud, *La fleur inverse*. Les Belles Lettres, Paris, 1994, p. 156. C'est toujours les poètes eux-mêmes qui parlent le mieux de la poésie, même de celle pour la compréhension de laquelle il est besoin d'érudition. Ce livre, on le remarquera sans peine, a résonné en moi et inspiré et parfois dirigé ma propre réflexion.
5. Dans son essai sur Jouve, "Une dialectique de la substance" in: *Archer aveugle*. Fata Morgana, 1985.
6. *Esprit*, Juillet 1980
7. J.L. Chrétien, *La voix nue*. Paris. Editions de minuit, 1990.
8. Denis Vasse, *L'ombilic et la voix*. Editions du Seuil, 1974, surtout le chapitre V, intitulé "La voix", pp. 183-218.
9. Denis Vasse, "La voix qui crie dans le désêtre" in *Esprit*, Juillet 1980, p.63
10. Philippe Jaccottet, "L'effraie" in: *Poésie 1946-1967*. Coll. Poésie. Gallimard, 1971, p. 25.
11. Allusion au titre du beau livre de Boris Cyrulnik, *De la parole comme d'une molécule*. Coll. Points/Essais. Editions du Seuil, 1995, dans lequel il montre qu'une parole peut soulager les souffrances humaines, par l'effet moléculaire de toute expression des émotions.
12. Exemples pris au hasard dans Jean Anouilh, *La grotte*. La Table Ronde, 1961. On pourrait en trouver tout aussi facilement dans les oeuvres de Queneau et de Céline.
13. Le vers 1903 de la version d'Oxford de la *Chanson de Roland*.
14. Hoelderlin dans la 7^e strophe de "Brot und Wein".
15. Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*. Genève, 1983, pp. 253 ss.
16. Michel Deguy, "Air poétique 166" in: *Donnant donnant*. Paris, Gallimard, 1981, pp. 65-75.
17. Salah Stétié, *Obscure lampe de cela*. Editions Jacques Bremond, 1994.
18. Le terme est employé dans ce sens par Roubaud dans son livre sur les troubadours.
19. Dans son article "Comment traduire Shakespeare" in: *Etudes anglaises*. Vol. 17 (1964), pp. 341-351.

LE MODÈLE CULTUREL FRANÇAIS DE L'UNIVERSALISME AU NARCISSISME?

Ne voulant pas du tout reproduire un épisode supplémentaire de cette "Querelle des Anciens et des Modernes" qu'a fini par s'avérer le plus récent livre de Jean-Marie Doménach, *Le Crépuscule de la Culture Française?* ¹ — lequel a véhiculé une certaine mauvaise conscience pour une culture comptant plusieurs siècles de grandeur exemplaire, — nous entendons dresser, bien à propos, une vue d'ensemble du **modèle culturel français**. Nous voudrions le suivre diachroniquement et déterminer sa vitalité actuelle à une époque gratuitement déclarée comme celle de la fin des idéologies, si peu compatible avec l'avènement de nouvelles et grandes civilisations.

Les repères chronologiques de cet excursus se situent par stratégie méthodologique entre le XVI^{ème} et de XX^{ème} siècles, sur une longue durée, qui nous permettra de suivre son essor et son développement. On devra accepter aussi au préalable la légitimité de ce parcours de la littérature en tant que domaine privilégié de la Culture dans son jeu polyédrique du réel et de l'imaginaire.

Le **modèle culturel français** repose sur un très vaste patrimoine historique, politique, religieux, philosophique, littéraire, architectural, pictural, qui ne s'est pas borné à son espace géographique originel, mais s'est répandu, finissant par s'universaliser non pas en fonction d'un impérialisme contraignant, mais bien d'une séduction esthétique visible dans les expressions "charme" et "finesse".

Des figures préliminaires et emblématiques de cette civilisation, comme Rabelais et Montaigne, tracent les contours génériques de ce modèle culturel en formation depuis longtemps. L'introspection des *Essais*, en une poursuite très originale de l'homme, en quête d'une singularité et d'un individualisme, allait devenir le paradigme de l'humanisme occidental, puisque l'homme, découvert à l'instar d'un nouveau continent (pour emprunter l'image d'Eduardo Lourenço ²), ne faisait guère un avec l'homme français circonscrit dans une géographie contraignante, mais bien l'homme tout court, maître de soi-même, épigone de l'Histoire et des histoires. Cette sérieuse démarche des *Essais* avait été précédée par le burlesque rabelaisien dont le "rire de l'âme" constituera l'autre côté du diptyque de ce modèle culturel naissant. Cette combinaison si parfaite de l'introspection / extrospection s'est enrichie d'un précieux apport philosophique. Descartes a marqué l'esprit français de façon profonde. L'esprit français se confond métonymiquement dès le départ avec l'esprit cartésien. Avec les *Regulae ad Directionem ingenii* et le *Discours de la méthode*, la pensée et l'**esprit français** franchissent une autre étape, une étape en qualité. Le "que sais je?" de Montaigne dans sa quête intros-

pective du "vrai homme", même si le doute n'en était pas moins prégnant (puisque tragique devant le statut ontologique de l'homme et du monde), est remplacé par un nouvel agencement logique ou processus cognitif basé sur une méthode qui prend comme point de départ la bisubstantialité du monde (pensée et étendue) que le "cogito, ergo sum" exprima d'une façon si concise et exemplaire. On n'y parvient que par le biais d'idées claires et distinctes et par une rigoureuse définition des termes.

A l'édifice cartésien d'une pensée soumise à une discipline dans l'analyse de la science physique et métaphysique, Pascal est venu ajouter un apport non moins précieux. Lui aussi, à l'instar de Descartes, méprisait chez Montaigne "le sot projet qu'il a de se peindre" (*Pensée*, 780). Il souligne au contraire le côté rationaliste et universaliste de l'homme. Pascal prônait que la dignité de l'homme ne consiste qu'en la pensée et partant, tout comme Descartes, se souciait avant tout de définir les règles de bien penser. Dans *De l'esprit géométrique* et *La logique ou l'Art de penser*, il propose une méthode universelle qui soit à même de remplacer les règles traditionnelles de la logique scolastique et opte pour l'exercice des géomètres et des mathématiciens, abandonnant ainsi tout le hargenux pyrrhonisme et tout dogmatisme arrogant. Les vérités auxquelles l'on parvient par l'emploi de cette méthode seront toujours relatives. Pascal a donc apporté au modèle français en expansion une forte structuration par la combinaison de la géométrie et de la finesse de l'esprit, des traits essentiels de cette même culture. On serait donc tenté de dire que **l'esprit français** se trouvait désormais défini dans ses grandes lignes matricielles, des lignes que les siècles suivants ne feraient plus que sublimer ou déconstruire.

Rationaliste et universaliste, modérément individualiste, solidaire en vertu de sa composante chrétienne, la pensée française allait, cependant, continuer de s'enrichir par l'effort ininterrompu de brillant polissage d'une langue et d'une culture montante qui revendiquait l'exemplarité universelle.

L'oeuvre dramatique de Corneille, avec sa galerie de héros créés à l'aune d'une morale néo-stoïcienne, ainsi que l'"opus tragicum" racinien qui forme un unique poème sur l'homme soumis à un temps de cérémonie, concentré, tel miroir trop lucide de la pénible condition humaine, viennent nuancer la pensée française d'un tragique sublime qui est l'une des marques distinctives des grandes civilisations gréco-judéo-chrétiennes. L'"honnête homme" du règne personnel de Louis XIV est l'héritier naturel de tout cet échaffaudage culturel et éducatif formé chez de grands esprits.

Avec Molière et sa galerie (in)temporelle de types tels Tartuffe, Don Juan, le Misanthrope, c'est le divorce entre la nature et le plaisir, entre la liberté et la morale, entre l'irrévérence et la retenue qui s'exprime cette fois. Des moralistes et des libertins viennent habilement compléter, tout en le nuancant de quelques fines retouches, le modèle culturel en cours. Le

libertinage, par sa désacralisation libératrice, imprima sur l'**esprit gaulois** l'un de ses traits distinctifs. Le cadre global du classicisme, discipliné et disciplinant, sobre quant au récit et à la description, en quête d'une ligne de partage entre le "vrai" et le "vraisemblable", tout en ménageant les dérèglements de l'exubérance baroque italo-hispanique, synthétise le plus pur **esprit français**.

(Dé)servi par une langue qui, dès de début, a pris conscience d'être véhicule de communication universelle, fière pas autant que la portugaise et l'espagnole d'être "partenaire de l'Empire", elle étalait surtout ses parchemins esthétiques dont la richesse intrinsèque modelait la plupart des chefs-d'oeuvre, et consacrait plusieurs génies à la renommée universelle.

Le XVIII^{ème} siècle français sera d'apothéose pour le modèle culturel rationaliste. Les 'lumières' correspondent à l'apogée du triomphe de la Raison dans son conflit permanent contre la Révélation. La lutte de l'Encyclopédie contre les forces centrifuges de l'irrationalisme de type mystico-métaphysique semblait mettre en cause l'indispensable harmonie entre l'"homme de coeur" et l'"homme de tête". Toutefois, Rousseau se devait de compenser Voltaire. L'athéisme naturaliste de Diderot et D'Holbach a fini par susciter le déisme rationaliste voltairien. Les excès du terrorisme de Robespierre firent sombrer une révolution qui se voulait un appel universaliste de Liberté, Égalité, toutes deux filles aînées de la Raison. *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand corrigerait plus tard le cri de guerre ambigu de Voltaire: "Écrasons l'infâme". Napoléon avec son empire a tenté une synthèse précaire de retour à la grandeur inaugurale de la civilisation française, non pas par une quelconque opération de charme, mais bien par la baïonnette. Il voulait imposer militairement son modèle culturel à d'autres pays. Une contrainte bien inutile, parce que ce modèle s'imposerait de lui-même ou chancèlerait. Et il ne vacilla puisqu'il s'orna de nouveaux attributs. Le Romantisme français, tout comme les autres romantismes européens, fit vibrer avec intensité les cordes de la sensibilité sur une brève durée. Victor Hugo prophétisa les États-Unis d'Europe: "il n'y aura plus ni France, ni Portugal, ni Allemagne, ni Italie. Il y aura Paris, capitale du monde, et l'Europe, centre et lumière des continents" ³. L'aculturel traité de Maastricht n'est qu'un travestissement de l'universalisme idéal, servi non par un espéranto, mais bien, plutôt, par la langue de civilisation aux plus riches nuances. En effet, Hugo gronda tel un tonnerre apocalyptique dans le monde entier et son décès fut vécu comme un événement aux conséquences cosmiques. Voltaire et Hugo s'universalisèrent et rendirent universel le modèle culturel français, lequel devint patrimoine de l'Humanité. L'emportement sentimental du Romantisme français avec Lamartine et Musset (qui semble virtuellement suspendre l'esprit rationaliste gaulois), n'est qu'un moment de plus dans le combat exacerbé entre l'idéalisme et le réalisme. Rolla détrôna temporairement Voltaire.

Candide, d'un rire acide, dilua chimiquement les séquelles de l'intolérance. Rolla, ne croyant pas au mysticisme comme voie personnelle, n'était pas capable non plus, d'assumer l'ironie dissolvante reprise du rationalisme encyclopédiste qui, d'après lui, créait de monstrueux héros. Le Romantisme français avec sa retenue, se maintint pourtant bien plus équilibré dans son déversement affectif que ses congénères européens et au nom d'une sobriété classique inhérente à sa spécifique dimension anthropologique.

Pour la gestation de ce modèle en question, il ne faudrait pas omettre l'important apport de Fourier, Saint-Simon et Proudhon, avec leurs traités de socialisme utopique, car l'utopie est l'une des sources éternelles d'énergie créatrice. L'universalisme qui caractérisa la pensée française des siècles durant impliqua depuis ses origines un filon de solidarité sociale que Babeuf et sa "Société des Égaux" manifestèrent dans leur projet d'une société égalitaire, mais dont l'objectif expira tragiquement dans l'insatiable guillotine.

Une fois éteint le souffle romantique et humanitariste, Comte, Taine et Sainte-Beuve imprimèrent un nouvel élan à la pensée française. Le Positivisme présenta un nouvel essor de réalisme et naturalisme. Ce sont eux qui ont modelé les romans de Balzac. Flaubert et Zola, Stendhal et Baudelaire, quoique dans des genres différents, annoncèrent une aventure nouvelle de l'**esprit français** sur la modernité. Lorsque Stendhal proclama: "le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde"; lorsque Baudelaire écrivit cette alchimie-ci: "J'ai pétri de la boue, et j'en ai fait de l'or", ils ouvraient à la littérature française, et à la pensée qui la sous-tend, d'autres voies esthétiques. Pour ce qui est des *Fleurs du Mal*, un satanisme corrosif supplantait irrémédiablement un inoffensif démonisme folklorique traditionnel. Proust plongea encore plus fond dans le temps existentiel et, tout en exorcisant Sainte-Beuve, se lançait dans les réminiscences *À la recherche du temps perdu*.

Tournant du XIX^{ème} siècle. La culture française allait entrer dans son ère de dé-construction des principales coordonnées de la pensée cartésienne. Apollinaire élargira la poétique avec une proposition globale d'un "feu nouveau".

Le Premier Manifeste du Surréalisme fut un volcan qui se voulait internationaliste et entendait bien courir le monde entier à partir de la France. Une guerre sans quartier était ainsi déclarée à tout un patrimoine qui se résumait à des concepts comme "Beaux Arts et Belles-Lettres, qui firent la gloire, em somme, de la France d'antan. Des rhétoriques et des préceptistiques classiques tombaient par terre devant la furie dada et l'humour surréaliste. Les genres ne constituaient plus de digues et les codes esthétiques et moraux chancelaient dans leur pouvoir normatif. C'est le règne arbitraire de la métaphore libératrice. Le concept de génie tombe em miettes. Les muses émigrent et se cachent, étourdies, derrière quelques complexes psych-

nalitiques qui minent le sublime tragique de certains mythes grecs. Au dualisme matriciel de la culture occidentale, source de toutes les oppositions linguistiques, le Surréalisme contrepose une vision moniste de la matière et de la vie. L'écriture devient automatique et se démocratise. Écrire ne serait plus un privilège social, mais un pur acte de langage à la portée de tous. Le texte inspiré, le style surveillé, le discours chargé d'idéologie éclatent. Rien ne résiste à la force de l'humour noir. Breton restera dans l'Histoire comme le pape de ces nouvelles chevauchées de l'**esprit français**, en état apparent d'autophagie. Des auteurs récupérés du passé ne subsistent que ceux qui, à l'instar de Sade, Baudelaire et Rimbaud, avaient bouleversé les codes et étaient devenus sismographes d'une secousse sismique dans la Culture Française. Le temps à venir serait d'incontournable modernité à la faveur d'une exploration irrationaliste du phénomène esthétique. Or, tout ce projet subversif et ravageur, ne déboucha pas sur un nihilisme inopérant. Au contraire, sur ce projet planait un idéal de salut de l'homme par le biais d'une révolution totale: morale, esthétique et politique que la Psychanalyse et le Marxisme allaient s'acharner à développer. Pour les surréalistes, Dieu était mort depuis la constatation de décès déicide de Nietzsche. Le modèle culturel français était ainsi menacé de toutes parts dans son équilibre pluriséculaire de sobriété et de logique. Cependant, de grandes références culturelles françaises traversèrent indemnes cette impressionnante Mer Rouge. Claudel, Gide, Montherlant, Saint-John Perse furent les gardiens du flambeau de la grandeur du style et du message.

L'Existentialisme correspondit encore à un moment culminant de l'**esprit français** universaliste. La théorisation de l'absurde, au sein d'une totale contamination jamais vue dans l'histoire de la pensée européenne entre le discours philosophique et le discours poétique, se révéla, de par la profondeur ontologique qui anima la quête angoissée de l'homo absurdus', l'une des dernières diastoles de l'humanisme français. Sartre et Camus devinrent des symboles de la plus sérieuse recherche d'un sens pour l'homme et pour la société. Cette société n'était-elle pas, d'ailleurs, plongée dans la guerre la plus terrible où le jeu macabre de la vie et de la mort débouchait sur un massacre absurde? *La Condition humaine* e *L'Espoir* de Malraux constituent le noyau de la dernière grande réflexion humaniste sur le statut historique et ontologique dont Michel Foucault avait fini par déclarer la mort de l'homme. Les structuralismes anthropologiques, philosophiques, linguistiques et poétiques entendirent vider l'homme de ses fonctions démiurgiques et construisirent leur métalangage sur un considérable appareil scientifique à un moment qui était d'euphorie technologique et technocrate. Très vite, on oubliait le postulat de la "primauté de l'existence" sur la bi-millénaire "primauté de l'essence". Les structures prévalent sur le sujet et l'évacuent. L'homme cessait ainsi d'être le constructeur du langage pour en

devenir, par métamorphose, l'objet. La désintégration atomique annonçait déjà la désintégration du sujet. Avec cette désintégration, le langage, le personnage, le temps et l'espace s'atomisèrent. Le "nouveau roman" et le "nouveau théâtre" furent sans doute le laboratoire où s'opéra cette 'déconstruction'. Ils assumèrent, non sans le violent refus d'autres secteurs culturels traditionnels, la nouvelle aventure du langage détaché de son émetteur, en pirouettes aux significations versatiles, au-delà du sens ou des sens. Sans paradigmes, sans codes, sans sens, l'absurde, qui dans l'Existentialisme devait déboucher sur la révolte, se résignait désormais à n'être que passivité neutre. La poésie veut se borner à ne parler métalinguistiquement que d'elle même. Elle se passe bien, dorénavant, de la pensée infiltrée d'un quelconque intermédiaire troubleur, trop chargé d'idées et de préjugés pour son goût. Pour que l'engourdissement soit vraiment anesthésiant, l'on proclame la fin des utopies et la fin des idéologies, la fin de l'Histoire et des histoires. Mais, paradoxe du système, c'est justement dans ce contexte de désertion que surgissent en France les grands maîtres en l'art de raconter l'Histoire tels Delumeau, Braudel, Le Goff, Duby et Ariès.

Mai 68 est un spasme à impact sociologique mondial. L'anarchie se présente sous les traits angoissants d'une liberté précaire et provisoire. Plus près de nous, a été démolie, pierre par pierre, le Mur de Berlin. On comprend que, après Auschwitz, la littérature se soit déshumanisée et acheminée vers le délire esthétique et morale. Une atmosphère de soupçon avait enveloppé tout et tout le monde. Nathalie Sarraute l'a justement baptisée l'"ère du soupçon". Non plus celle du doute méthodique en quête de la vérité sur l'homme, mais plutôt celle de la suspicion quant à la valeur axiologique de la parole dans la communication sociale et poétique. D'après Jean-Marie Doménach, le roman français est passé de la psychologie à une idéologie qui refuse de se reconnaître comme telle, mais qui n'est qu'un ensemble bien marqué, quoique fragmentaire, d'opinions, de préjugés, de clichés, de tabous et d'allégeances qu'une pensée, à première vue, malgré elle, déstructurée, finit par structurer. Le sujet se chosifie et les objets prolifèrent de façon menaçante, dévorant l'espace existentiel de l'homme. La description cesse d'être un décor qui conditionne l'événementiel narratif pour se transformer en mise en série entomologique. Tout ce qui sent l'humanisme, l'intrigue, la psychologie, le personnage, l'engagement, est pris par le narrateur comme une forme désuète, abandonnée. Les personnages irreconnaissables ne sont que des embrayeurs du discours. Ils ne sont qu'autistes dans une froide dé-construction toute conçue d'avance où il n'y a même plus de place pour un narcissisme centripète. Sans profondeur et sans transcendance, le langage tourne sur lui-même, effrayé à l'idée de se dire où, le cas échéant, faire du sens. Enfin, les "Intellocrates" (Doménach *dixit*) ont en général, vidé le "nouveau roman" de toutes ses traces humanistes. Ils ont par là même

fini par liquider la grande querelle de la civilisation française, à savoir, la querelle de l'homme, à la recherche de soi.

Notre discernement ne se sent pas à même, par défaut d'écart historique, de porter un jugement synchronique complaisant sur un si noble modèle culturel; lequel se serait désagrégé au cours des dernières décennies. Un déclin qui irait de pair avec la perte de l'hégémonie politique de la France et signalerait le passage d'un humanisme universaliste à un individualisme narcissiste. Or, s'il est vrai que le modèle culturel français est passé, tout au long de ce siècle, de l'évidence cartésienne à la voyance délirante, du rationalisme lucide à l'irrationalisme démesuré, il n'en demeure pas moins vrai qu'il a totalement élargi le concept esthétique du beau. Le "nouveau roman" et le "nouveau théâtre" sont déjà pléiadiés, transformés en produits incontestés d'une vaste consommation mondiale. D'où la prudence avec laquelle il convient de lire la thèse à réflexions sombres de Jean-Marie Doménach, tenant compte des réserves qu'il formule lui-même: crépuscule matinal ou crépuscule du soir dans l'éternel mais toujours historique jeu des lumières et des ténèbres?

A. Ferreira de Brito
Université de Porto

NOTES

1. DOMÉNACH, Jean-Marie, *Le Crépuscule de la Culture Française?*, Paris, Plon, 1995.
2. LOURENÇO, Eduardo, *Montaigne 1533-1592*, Bordeaux, L'Escampette Édition, 1992, p. 10.
3. *Lettre de Victor Hugo à Guilherme Braga*, in "A Gazeta Democrática", Porto, nº 1, Março, 1870.

O ROMANCE HISTÓRICO NA PRIMEIRA PESSOA

No início do século XIX com o desenvolvimento dos estudos históricos e a preocupação de cientificidade, a atitude face ao romance que evoca épocas passadas transforma-se substancialmente. Se textos como *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette, publicado no século XVII, se limita a colocar personagens da época em tempos recuados, sem ter a mínima intenção de recriar de uma forma verosímil o ambiente evocado, romances como os de Walter Scott, Alfred de Vigny, Victor Hugo ou Alexandre Herculano pretendem reconstituir o passado, tirar ilações para o presente e, em última instância, assumir um papel didáctico que está longe de poder ser menosprezado. Todo o século XIX, assim como a primeira parte do século XX, se norteiam por estes princípios que definem estável e coerentemente o género designado por romance histórico.

Curiosamente, as últimas décadas têm demonstrado um entusiasmo crescente por este tipo de texto e muitos são os grandes romancistas da actualidade que se deixaram deslumbrar pelo passado e pelas potencialidades que essa evocação permite. Tendo em conta, porém, as modificações que a estrutura e concepção do romance sofreram de há um século a esta parte, não será de admirar que o romance histórico tenha também criado as suas próprias regras e se distancie do seu congénere romântico.

A multiplicidade dos romances históricos produzidos em Portugal nos últimos anos impossibilita um tratamento adequado no exíguo espaço de uma comunicação. Resolvi então cingir-me a um *corpus* de três romances, todos eles narrados em 1ª pessoa, o que os afasta do tipo de narração tradicional do género. Os textos abordados são *A Voz dos Deuses* de João Aguiar¹, *A Casa do Pó* de Fernando Campos² e *Memórias de Agripina* de Seomara da Veiga Ferreira³. Embora cada um possua uma especificidade própria, como é natural, o facto de terem um narrador homodiegético confere-lhes uma certa unidade e fá-los remeter para um tipo de problemas semelhantes.

Antes de estudarmos a problemática ligada ao tipo de narração e à focalização que lhe é inerente, pensámos oportuna a referência ao género do romance histórico enquanto teorização assumida nos textos contemporâneos em contraposição com os princípios enunciados no fim do século passado. Para não nos atermos apenas a Alexandre Herculano, introdutor e principal teorizador do género em meados de oitocentos, optámos por apontar autores mais próximos do fim do século afim de concluirmos pela sua falta de originalidade e pela subserviência em relação ao mestre. Arnaldo Gama, em *Um Motim Há Cem Anos*⁴, na Introdução, exprime exactamente a mesma ideia de Alexandre Herculano no texto «A Velhice», de 1840⁵.

Herculano afirma: «Quando o caracter dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições ou as chronicas desenharam esse caracter com pincel firme, o novelleiro pode ser mais verídico do que o historiador; (...)»; Arnaldo Gama põe na boca do narrador a concepção que deve presidir ao romance: «Sabe muito bem que não estou habituado a escrever. Demais eu não o queria no estilo severo e seco em que se escreve a história; queria-o de maneira que todos o lessem, que instruisse deleitando, *utile dulci*; uma coisa assim a modo de novela, de conto, de romance. Queria... queria uma novela, um romance histórico, que toda a gente lesse, que toda a gente quisesse ler; porque enfim, meu caro amigo, estou convencido que a maneira de ensinar a história àqueles que não se aplicam aos livros, àqueles cuja profissão os arreda de poder fazer estudos sérios e seguidos, é o romanceá-la, dialogando-a, e dando vida à época, dando vida aos personagens, dando vida às localidades; (...)»⁶. O romance histórico surge, assim, como um meio que o intelectual tem à disposição para educar o povo.

Paralelamente a esta apologia do romance histórico, é também moeda corrente no século XIX, a preocupação em afirmar a veracidade dos factos narrados, mesmo se essa atestação é irónica, como é o caso de Herculano em *O Monge de Cister*, quando diz em nota que é uma «historia tirada de um manuscripto que só eu vi, o que lhe dá certo perfume de sancto mysterio»⁷. Em *O Segredo do Abade*, Arnaldo Gama faz pouca distinção entre a ficção e a realidade, escrevendo que o seu texto se chama «novela, e não história, porque é por esta feição que a história se dessemelha das novelas, que nela procuram o enredo. No mais é-lhes tudo quase comum. Ambas têm de respeitar a verdade dos factos e do cenário; ambas devem acatar a fidelidade dos caracteres e dos costumes. Naquilo se apartam somente. A história narra o acontecimento seco e desenfeitado; a novela adonaira-o com as galas do movimento e dos affectos.»⁸

Esta visão simplista leva a que *Um Motim Há Cem Anos* seja prioritariamente apresentado como a história da instauração da Companhia do Vinho do Porto, ou *O Sargento Mor de Vila*⁹ como um relato da invasão francesa comandada por Soult.

Eça de Queirós, em *A Ilustre Casa de Ramires*, tem já uma visão moderna da ingenuidade romântica, desconstruindo a técnica própria do romance histórico e mostrando a sua inegável artificialidade.

Os estudiosos que se têm debruçado sobre o problema do género, apontaram desde sempre a relatividade desta verdade que se queria irrefutável. Já Vigny, em 1827, falava de «l'amour du VRAI» e de «l'amour du FABULEUX»¹⁰, e, mais recentemente, Joseph Turner, entre outros, alerta para o facto de ser mais importante fazer sentido histórico do que ser histórico¹¹. Como diz Carlos Reis, num artigo publicado na revista *Dedalus*,

«Le Fait Historique et Référence Fictionnelle: Le Roman Historique»¹², o que deve prevalecer é a lógica da narrativa, numa interação constante entre a ficção e a história.

Os três autores modernos de que preferencialmente nos vamos ocupar, têm em relação a este problema uma noção mais lúcida e livre de condicionalismos. João Aguiar na Advertência Prévia diz que o seu livro «é uma obra de ficção e não um ensaio histórico rigoroso»¹³, enquanto Fernando Campos põe na boca do narrador a seguinte tirada: «Cada dia que passa eu nasço-me outro e a noção do real é movediça, a confundir-se sem fronteiras definidas com o sonho...»¹⁴.

É partindo deste princípio que Fernando Campos apõe uma nota onde explica o que de fictício há no seu romance, afirmando não ter pretendido «buscar a cor ambiente e epocal à maneira dos românticos»¹⁵, uma vez que a sua personagem «é personagem de um romance e não de uma biografia histórica»¹⁶. É que, como escreve Marguerite Yourcenar, «No nosso tempo, o romance histórico, ou o que, por comodidade, se consente em designar como tal, só pode ser imerso num tempo reencontrado, tomada de posse de um mundo interior.»¹⁷

A relatividade da verdade histórica é magistralmente definida pela mesma autora: «Tudo nos escapa, e todos, e nós mesmos. A vida do meu pai é-me mais desconhecida que a de Adriano. A minha própria existência, se eu quisesse escrevê-la, seria reconstituída por mim, de fora, penosamente, como a de outra pessoa; teria que recorrer a cartas, a lembranças de outrem, para fixar essas flutuantes memórias. Nunca são mais que paredes desmoronadas, divisórias de sombra. Conseguir que as lacunas dos nossos textos, no que se refere à vida de Adriano, coincidam com o que teriam sido os seus próprios esquecimentos.»¹⁸.

Todavia, e apesar de todas estas tomadas de posição, os autores de romances históricos contemporâneos não se furtam à apresentação de dados documentais, quer da ordem da genealogia das personagens referenciais envolvidas (I, *Claudius* e *Claudius the God* de Robert Grave¹⁹, com a genealogia da família imperial até ao ano 41 d.C. e a da família real dos Herodes, respectivamente; as das famílias Tudor, Boleyn e Howard em I, *Elizabeth*, de Rosalind Miles²⁰; ou a da ascendência de Agripina, mãe de Nero, em *Memórias de Agripina*, de Seomara da Veiga Ferreira), quer da referência a factos históricos concretos como as dissertações sobre druidismo ou cristianismo em *Claudius the God* e *Memórias de Adriano*, assim como a descrição pormenorizada de um auto-de-fé e da circuncisão de uma criança em *A Casa do Pó*. Fernando Campos diz mesmo que para o capítulo sobre o auto-de-fé se inspirou em Camilo, lendo romances como *O Olho de Vidro* ou *O Judeu*.

A criação de ambiente propício a uma distanciação e a um empe-

nhamento simultâneos é também favorecida pelos nomes em latim dos capítulos de *Memórias de Agripina*. O uso do latim propicia um certo mistério que o discurso da narradora vai desvendando. Curiosamente, em 1992, nas Editions de Fallois, Pierre Grimal publicara *Mémoires d'Agrippine*, romance de que o seu homónimo português se aproxima em mais de um aspecto. Há, porém, diferenças fundamentais entre os dois e que iremos apontando à medida que formos desenvolvendo o estudo do texto de Seomara da Veiga Ferreira. De momento, queríamos apenas salientar que o tempo escolhido para o início não coincide: enquanto o livro de Pierre Grimal começa com a morte de Britannicus, o da autora portuguesa evoca os últimos momentos da vida da narradora. Como facilmente se constatará, ambos os casos instauram uma narração analéptica, embora o primeiro marque o princípio da consciencialização da quebra da influência de Agripina sobre o filho, e o segundo aponte para o período da desilusão definitiva.

Ainda numa tentativa de criar uma certa cor local, a autora de *Memórias de Agripina* apõe, à semelhança de I, *Claudius* e de *Mémoires d'Agrippine*, notas que explicitam certos procedimentos textuais. Nos três textos, os autores explicam por que actualizaram alguns topónimos ou por que conservaram outros: «Não conseguimos nunca imaginar a Imperatriz dizer Saint-Rémy, Mayence ou Marselha. Quando muito Gleanum (localidade perto de Saint-Rémy), Mogontiacum e Massália. (...) A um ou outro nome da geografia germânica demos a grafia actual. Se não nos enganamos apenas dois. Tentámos uma solução de relativo compromisso para não tornar difícil a leitura do livro, já que era essencial não cair na fácil adaptação de termos que nunca teriam sido proferidos por alguém na época da Imperatriz».²¹ No caso de Pierre Grimal, é interessante a preocupação do autor com a actualização dos nomes das personagens, chegando mesmo a demonstrar como determinada opção pretendeu destruir qualquer conotação criada por um código cultural demasiado estabelecido: «La transcription des noms propres pourra sembler peu cohérente. On lira par exemple Sénèque, et non *Seneca*; *Nero*, *Messalina*, au lieu de Néron ou Messaline. Certains personnages conservent donc leur nom antique, d'autres reçoivent celui qui nous est familier. Ce choix n'est pas indifférent, chaque nom rappelant des harmoniques inséparables de la tradition des historiens modernes: (...) Néron est, pour nous, le nom d'un tyran monstrueux. *Nero* est celui d'un fils. Un parti pris rigoureusement logique eût masqué ces nuances et introduit des anachronismes incongrus.»²² Há, todavia, dois momentos, ao longo do romance, onde o nome de Nero aparece na sua versão francesa actual²³. Nenhum deles parece especialmente motivado, antes pelo contrário, uma vez que, em ambos os casos há uma certa ironia da narradora, sabendo o narratário perfeitamente que é o contrário que tem validade:

«(...) Il m'arrive [Seneca] parfois de penser que, si deux frères

[Britannicus e Nero] étaient appelés ensemble au pouvoir, cela pourrait être avantageux pour tout le monde. L'un porterait la toge, l'autre le manteau de guerre. Mais il faudrait qu'ils s'entendent bien. Cela est-il possible, crois-tu, Agrippine?"

Ce fut à mon tour de sourire. C'était pour moi une idée nouvelle, de penser que Britannicus et Néron pourraient se partager l'Empire et régner côte à côte, et je ne pensais pas que Sénèque parlât sérieusement.»²⁴; «Néron, (...), apparaissait comme le plus sûr garant de la liberté.»²⁵

Falámos, no início do nosso trabalho, que nos iríamos debruçar sobre três romances em 1ª pessoa. É agora o momento de analisarmos as características desses narradores que se assumem como autores de um livro autobiográfico. Como diz Lukacs, «L'histoire devient une scène vaste et fastueuse qui sert de cadre à des événements privés, intimes, subjectifs.»²⁶. A narradora de *Memórias de Agripina* é perfeitamente consciente da dificuldade da autobiografia, mesmo se ela é fictícia, uma vez que não há coincidência entre autora e narradora: «Quando escrevemos sobre alguém ou nós próprios descobrimos facilmente que a nossa vida, como até a de um autor conhecido, tem tantas lacunas e inverosimilhanças que nunca ninguém conseguirá atingir o fim proposto.»²⁷, porque «Todos nós, mesmo quando recordamos, mentimos, alteramos, distorcemos as cenas das mínimas tragédias familiares, as grandes desgraças que se sucederam no tempo, as nossas dores e alegrias.»²⁸.

De acordo com Michal Glowinski, toda a narrativa em 1ª pessoa é dependente da *mimesis formal*, isto é «c'est une imitation par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire.»²⁹. Entre os exemplos possíveis conta-se o das *memórias fictícias* cuja característica essencial é a semelhança do texto a uma forma de expressão extra-literária³⁰. Apesar desta presumível semelhança, o leitor dar-se-á forçosamente conta do simulacro e deverá entrar no jogo proposto pelo discurso, sob pena de quebrar a ilusão romanesca. É exactamente o que nos propõe o narrador de *A Casa do Pó*, quando, logo no primeiro capítulo, diz: «Procuro ir ao fundo do tempo, vasculhando nas minhas recordações, numa tentativa de isolar na infância o primeiro momento, a primeira circunstância em que tive consciência de mim (...)»³¹, ou quando usa e abusa do discurso indirecto livre para dar mais verosimilhança ao narrado, transpondo para o discurso uma apropriação das falas dos *outros*, sem, contudo, lhes conferir o estatuto de sujeitos falantes autónomos. Caso semelhante no que concerne ao desvendar da memória é o de *A Voz dos Deuses* ou *Memórias de Agripina*. *Memórias de Adriano* aparece-nos em forma de carta, ou testamento político de Adriano a Mário. Esta obsessão pelo eu traduz-se não só pela ocorrência de uma focalização particular, como

veremos” mas também por uma atenção especial ao processo de escrita, atenção que vem desde o clássico romance histórico em 1ª pessoa — *I, Claudius*. A referência ao método utilizado reforça a ilusão da existência de verdadeiras memórias, de Agripina, autora e narradora, de Cláudio, autor e narrador: «Hoje preciso de utilizar somente as palavras necessárias e despojar o meu pensamento de tudo o que é adventício, secundário, banal.»³²; «Claudius, you tedious old fellow, here you have come to within an inch or two of the end of the fourth roll of your autobiography and you haven't even reached your birthplace.»³³. Esta pretendida ilusão é, contudo, subtilmente quebrada em pequenos pormenores como é o caso de prolepses que ultrapassam o tempo cronológico da vida das personagens: «Se um dia a noção de romanidade se perder, será por um curto e triste período de trevas na vida dos povos, porque em breve retomaremos, ou alguém por nós, o leme desta grande nave que é a Europa e tenho a certeza que, durante milhares de anos, mesmo quando grande parte das nossas obras de arte tiverem caído e os nossos próprios ossos se tiverem desfeito em pó nas cinzas que o tempo dispersa e absorve, os homens de qualquer parte do mundo olharão sempre para Roma como a mãe eterna da Vida e da História, o exemplo moral e cívico perfeito para o seu destino.»³⁴

Personagens referenciais (Agripina³⁵, Cláudio³⁶, Adriano³⁷, Frei Pantaleão de Aveiro, D.Teodósio, duque de Bragança³⁸, Viriato³⁹ ou Isabel I de Inglaterra⁴⁰) são convocados, transformados, repensados. No Romantismo, os grandes mestres do romance histórico adoptavam, em geral, duas atitudes opostas—ou optavam por tratar das personagens referenciais de uma forma discreta, atribuindo-lhes papéis secundários, como é o caso de Walter Scott, Almeida Garrett ou Alexandre Herculano, ou então punham-nas em primeiro plano, como preconiza Alfred de Vigny, em «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», texto que precede *Cinq-Mars*, onde Richelieu e Luís XIII são figuras predominantes: «Comme la France allait plus loin que les autres nations dans cet amour des faits et que j'avais choisi une époque récente et connue, je crus ne pas devoir imiter les étrangers, qui, dans leurs tableaux, montrent à peine à l'horizon les hommes dominants de leur histoire; je plaçai les nôtres sur le devant de la scène, je les fis principaux acteurs de cette tragédie dans laquelle j'avais dessein de peindre les trois sortes d'ambition qui nous peuvent remuer et, à côté d'elles, la beauté du sacrifice de soi-même à une généreuse pensée.»⁴¹

O perigo das personagens referenciais é evidente — é mais difícil distorcê-las à vontade do narrador e a ilusão romanesca entra em choque se se modifica completamente o carácter e a actuação de uma personagem demasiado conhecida. Autores como Alexandre Herculano relegaram, nos seus romances, as personagens históricas para segundo plano, enquanto Camilo Castelo Branco as põe frequentemente a agir como se de personagens

inventadas se tratasse. Em *O Regicida* ou em *A Caveira da Mártir*, D. João IV ou D. João V assumem papéis de relevo, assim como Luís XI, de França, em *O Filho do Baldaia*, de Arnaldo Gama.

Nos três romances de que prioritariamente nos ocupámos, Viriato, Agripina ou Frei Pantaleão de Aveiro ocupam lugar de destaque. Se Viriato não é o narrador, deixando o autor esse papel para uma personagem inventada, Agripina e o frade são eles próprios os narradores das suas experiências de vida. O facto de atribuir a focalização a personagens históricas tem consequências a nível da estrutura do romance e da própria construção do universo diegético. Por definição, um narrador homodiegético possui sempre uma visão parcial dos acontecimentos e a trama é obrigatoriamente contada a partir desse ponto de vista que, por vezes, deforma ou altera a realidade ou o que idealmente se pode considerar como tal. Agripina é bem consciente disso quando afirma: «Agora eu digo para mim e escuto a minha voz no centro do meu espírito como se o tempo tivesse parado. Como as verdades têm tantas faces e nenhuma pode ser definitiva!»⁴² Por isso, ela pode saber das suas incapacidades, anotando a dificuldade inerente a toda a recordação: «Na realidade nesse fim de ano, em 783, só restava Caio, em liberdade, de todos os meus irmãos varões. Para o proteger de Sejano, a avó Antónia enviara-o para Capri, junto de Tibério. que o aceitou. Mas o que se passou entretanto'? Oh Agripina, como é difícil recordar!»⁴³ A parcialidade da focalização leva a conclusões interessantes se compararmos o relato dos mesmos episódios em *I, Claudius, Memórias de Agripina ou Mémoires d'Agrippine*. O narrador do primeiro romance surge como mais informado, possuidor de conhecimentos que teria adquirido através dos próprios intervenientes ou através do estudo das fontes históricas. No que diz respeito à actuação de Livia, mulher de Augusto, Claudius consegue que ela lhe confesse todos os assassinios por que foi responsável: «I convinced her that I meant what I said, and so for four hours or more I asked her the most searching questions; (...) Yes, she had poisoned my grand-father, and no, she had not poisoned my father in spite of Tiberius's suspicions — it was a natural gangrene; (...)»⁴⁴. Agripina é menos conhecedora da verdade, a sua focalização assume-se como mais parcial: «Houve quem dissesse que o excesso teria sido provocado pelos emissários de Livia que discretamente teriam preparado o vinho e a comida com drogas e afrodisíacos...»⁴⁵. O uso do condicional composto imprime exactamente esse tom de dúvida característico da focalização interna. São comuns no romance de Seomara da Veiga Ferreira expressões como, «As más línguas diziam também(...)»⁴⁶, o que reforça a ideia da relatividade do saber, que não é mais do que a afirmação inegável da relatividade histórica. No romance de Pierre Grimal, Agrippine recorre mais ao diálogo, recriando o que teria ouvido enquanto criança, através da mãe que lhe relata importantes acontecimentos

contemporâneos ou até anteriores ao seu nascimento. Uma certa veracidade é instaurada, na medida em que a narradora por várias vezes, se refere ao facto de na altura não entender completamente a mãe ou de tirar apenas algumas ilações, que se lhe gravaram no espírito: «J'écoutais tout cela avec un peu d'ennui, comme le récit des choses lointaines auxquelles se complaisent, inexplicablement, les grandes personnes, qui leur attachent un intérêt qu'elles essaient vainement à faire partager à de jeunes auditeurs. J'en retenais toutefois que le destin avait fait de moi, avant même le début de ma vie, une héroïne de tragédie.»⁴⁷ Da mesma forma, Agrippine denuncia mais claramente os seus informadores do que Agripina que recorre com maior frequência a expressões indefinidas como tivemos ocasião de referir.

As várias focalizações apresentadas justificam a diferente visão que Agripina, Agrippine ou Claudius têm das mesmas personagens: Póstumo, o primeiro marido de Livia ou Julia são apresentados de formas diferentes, se não opostas, no romance de Seomara da Veiga Ferreira ou em *I, Claudius*; as relações de Agripina e Cláudio são perspectivadas distintamente nos dois romances homónimos; o marido de Agripina tem conotações muito mais negativas no texto português e só Pierre Grimal refere que as dificuldades sexuais entre os dois provinham de uma promessa de Domício a Tibério — não terem filhos antes da sua morte; Seomara da Veiga Ferreira recusa as relações incestuosas da heroína (com o irmão ou com o filho), Pierre Grimal afirma-as sem nenhum rodeio — «Meu irmão foi acusado de tudo, até de incesto com as três irmãs. Nem eu escapei, antes e depois do meu casamento com Gnaeus. Nunca dei resposta a essas mentiras.»⁴⁸; «Il [Gaius] ajoutait qu'il avait connu des compagnes plus agréables et, en même temps, il ne cessait de me regarder avec une expression évidente de désir. Mais cela ne se produisit que bien plus tard.»⁴⁹; «Como se os beijos trocados, o aflorar da sua mão na minha face, a carícia do seu rosto no meu seio, o abraço suave ou estreito com que me apertava a si, ou eu a ele, pudessem ser transformados no amplexo sedento, quantas vezes venal, de dois amantes!»⁵⁰; «Nous échangeâmes des baisers, qui n'étaient pas ceux d'une mère et d'un fils.»⁵¹; a morte de Crispus, segundo marido de Agripina, varia consoante a diferente focalização da mesma personagem referencial, em cada um dos romances.

Marguerite Yourcenar, nos seus «Apontamentos às *Memórias de Adriano*», aponta as consequências que derivam deste tipo de focalização: «Um certo número de seres cujo retrato gostaríamos de revelar: Plotina, Sabina, Arriano, Suetónio. Mas Adriano só podia vê-los obliquamente. O próprio Antínoo só pode avistar-se por refração, através das recordações do imperador, quer dizer, com uma minúcia apaixonada e alguns erros.»⁵²

Esta postura narrativa implica, por vezes, pequenas diferenças na construção da diegese. Agripina, ao rever horas antes da morte, toda a

vida passada, faz pequenas prolepses que mostram o conhecimento do futuro até àquele momento; em *A Casa do Pó*, Frei Pantaleão parece não dominar o futuro, isto é, a sua atitude narrativa, baseada também na técnica do *suspense*, impede a referência ao que se irá passar em momentos posteriores. No último romance, a diegese vai-se construindo como um mistério a resolver, enquanto nos outros (homónimos), as características memorialistas, com tudo o que lhe é inerente, assumem o primeiro plano.

Algumas das consequências resultantes das diferentes atitudes são as preocupações d'Agrippine em relação à condição feminina ou a angustiada procura do *eu* no livro de Fernando Campos.

Agrippine, e não Agripina, é perfeitamente consciente da sua precária posição de mulher. Enquanto no romance português, a heroína nunca se refere abertamente a este problema, no livro de Pierre Grimal há uma constante referência à sua revolta: «Tout ce que l'on demandait aux femmes, était-ce vraiment de tisser les tuniques de leur mari?»⁵³; «On me dit que, dans la lointaine Bretagne, il y a des reines qui ont toutes les prérogatives des rois. Pourquoi n'en est-il pas de même à Rome, et faut-il qu'une femme ne puisse devenir puissante qu'en se faisant obéir d'un homme?»⁵⁴; «Pourtant, si je veux être sincère envers moi-même, il me faut avouer que, dans le plaisir que me donne un amant, je ne me sens jamais engagée toute entière. Les bras qui m'entourent ne sont pas des liens qui m'asservissent. Loin de là! C'est moi qui tient l'autre sous ma dépendance, même au plus fort de nos étreintes. (...) C'est lui le serviteur et moi la maîtresse.»⁵⁵

Desconhecedor da sua verdadeira identidade, à semelhança de tantas personagens camilianas, frei Pantaleão de Aveiro repete, como em eco, o desconhecimento da sua verdadeira identidade. «Quantos *eus* sou eu?»⁵⁶, pergunta desesperado o frade. Tentando recordar o tempo, porque o espaço parece sonegar-se-lhe («Identifico sensações da infância no tempo que não no espaço. O espaço roubavam-mo com as contínuas mudanças, já que não podiam ou não queriam tirar-me o tempo.»⁵⁷), o narrador chega a dizer «O que eu sei...não sei»⁵⁸, demonstrando uma ignorância essencial. O desvendar da identidade faz-se aos poucos, e de uma forma bastante idêntica à que Camilo usa em muitos dos seus textos. Os processos utilizados são inclusivé muito semelhantes, avendo até um objecto cuja única função é facilitar o reconhecimento — o medalhão. É claro que antes do desvendar pleno do mistério vão aparecendo indícios, ou através de personagens anáforas (como é o caso da cigana que lê a sina) ou através de encontros só aparentemente casuais (a ida a casa de Jacob e Sara na companhia de frei Gaspar, o frade que tinha casado os pais do narrador). Processo idêntico é o que nos aparece em *A Voz dos Deuses*, com a

intromissão dos oráculos que vão descobrindo, embora simbolicamente, o destino do narrador e de Viriato.

A utilização da estrutura em abismo, no episódio da venda do folheto de cordel no livro de Fernando Campos, ao mimar, simplisticamente, a trama, concorre também para tornecer alguns indícios que não poderão escapar ao leitor mais atento.

O caminho que Frei Pantaleão percorre até ao conhecimento total da sua identidade está imbuído dos processos próprios de Camilo ou de Arnaldo Gama, em *Um Motim Há Cem Anos*, por exemplo. Há um acumular de personagens misteriosas que sabem a verdade, mas que por qualquer razão a encobrem e há até, uma tímida alusão, velada embora, à *voz do sangue*, tão tratada em romances como *Mistérios de Lisboa*, *Mistérios de Fafe* ou *O Sangue*, de Camilo Castelo Branco. Este autor, ora aceita o reconhecimento intuitivo dos laços familiares, ora o ridiculariza, mostrando a sua total ausência e inadequação. No último romance citado, depois de uma série de mal-entendidos, o narrador exclama: «Um filho só pode ser filho de quem é seu pai, quando não herda oitenta contos de outro que foi casado com sua mãe.»⁵⁹ Camilo, contudo, nem sempre é tão mordaz, e há textos em que aceita essa hipotética *voz do sangue*. Em *Mistérios de Lisboa*, o narrador pensa: «Senti que era filho daquela mulher, porque mo dizia á voz profética da alma.»⁶⁰ Em *A Casa do Pó*, assistimos a uma certa ingenuidade na apropriação deste indício, ingenuidade que provém de um determinado fazer narrativo: «Mas na retina dos meus olhos, nos meus ouvidos, permaneciam fragmentos de sensações que eu não sabia ainda examinar: um semblante, uma voz, um retalho de órgão e coro, a imagem fugidia de Margarida e Elsa, e sobretudo a impressão concreta, epidérmica, de que alguém ali tinha uns olhos que me enviavam uma mensagem particular.»⁶¹

E curioso observar que um dos temas principais do romance, além da procura do *eu*, é o da questionação da vocação sacerdotal, na linha dos românticos, tal como Alexandre Herculano em *Eurico, o Presbítero* e *O Monge de Cister*, que, por sua vez já se situava na esteira de autores como Matthew Lewis, em *The Monk*, Victor Hugo, em *Notre-Dame de Paris* ou Lamartine, em *Jocelyn*.

Frei Pantaleão reconhece a precariedade da sua condição: «Também eu, como Hércules, me encontro perante a encruzilhada da vida e tenho de tomar uma decisão. E não é, de nenhum modo, a escolha entre o vício e a virtude, entre o mundo e a sua renúncia, entre a carne e o espírito, entre o bem e o mal. Sei bem que não é necessário ser-se padre para se ser um perfeito cristão. A minha dúvida tem raízes mais fundas. É que não me sinto com vocação, sei-o bem. Sei também que não toi por minha escolha que desde longa data me encontro entre frades, que por eles fui

educado, que sou noviço franciscano.»⁶² Esta ausência de vocação não assume, porém o carácter trágico ou vicioso das obras românticas. Atraído por mulheres, o narrador deixa-se seduzir por elas, não tendo posteriormente um excessivo complexo de culpabilidade. O facto de os padres cristãos no Oriente serem casados, contribui para pôr em causa a regra, sem, porém, se revoltar contra ela: «O serem casados provocava-me profunda meditação. Subiam-me dos recônditos esquecidos da alma velhos desejos, hesitações, escrúpulos. Em horas de solidão e melancolia, como eu desejaria poder de novo enlaçar Margarida ou Elsa!»⁶³

Aproximando-se embora dos modelos oitocentistas, *A Casa do Pó* imprime uma maior modernidade aos seus heróis, jogando de uma forma mais aliciante com a construção do texto narrativo. O prólogo é deceptivo, no bom sentido, isto é, o livro apresenta-se como um roteiro de viagem à Terra Santa, expurgado de qualquer nota pessoal: «Armo-me em censor da minha própria obra e, se deixo nela transparecer algo da minha espontaneidade e sinceridade, é em coisas exteriores e mínimas. (...) Espero não deixar, contudo, nenhuns importantes indícios. Que também sobre mim se faça silêncio! Retiro da obra toda a nota íntima e pessoal. Tiro-me da obra no mesmo gesto defensivo e paternal com que um dia aqueles que me deram o ser me retiraram da sua vida para me protegerem de um destino maldito.»⁶⁴ Todavia, tal não é conseguido nem sequer pretendido — o livro que lemos tem um duplo sentido, «Nos últimos dias de Abril de setenta e um abalo na companhia do inglês das doces terras de Itália que por tanto tempo me abrigaram e donde um dia, que já lá vai tão distante, eu partira para a peregrinação à Terra Santa e às origens da minha vida.»⁶⁵ Apesar de se considerar *fora da história*, «Eu sou a personagem que colocaram fora da história, dos acontecimentos, (...)»⁶⁶, ele sente uma certa ligação com a Pátria que também está prestes a perder a sua identidade, com o desastre de Alcácer Quibir. Daí a referência especial a Camões, símbolo de uma outra Pátria, de uma outra espécie de gente: «A Pátria! Vêm-me à cabeça ideias insensatas. Pátria é a *terra dos pais*... Então não tenho pátria... Porque regressar então, se a pátria me não espera nem tem lugar para mim? Sou como essa inumerável multidão de judeus escorraçados de que não se sabe o nome, nem a vida, errante pelo mundo à procura de poiso, de trabalho, de pão...” Mas quem os escorraçou não foi a pátria!”, diz-me, empoleirado no meu ombro, o espectador de mim mesmo ao ouvido da minha consciência. “Foi um punhado de fanáticos que se apoderaram da religião de Cristo e a adulteraram.”»⁶⁷ A semelhança com o fanatismo social ou económico que levou a que o narrador fosse apagado da *história* é evidente. É tão difícil dizer o seu passado, que até a primeira vez que ele é referido é em segredo de confissão (feita a Frei Pantaleão enquanto padre), o que impede a sua repetição ao nível do próprio discurso. Só mais

tarde e em outras circunstâncias, o narratário é informado do mistério tão bem guardado.

A *Voz dos Deuses* possui uma estrutura narrativa simples, tendo o narrador homodiegético, um importante papel na humanização da figura de Viriato e na recriação dos tempos da resistência lusitana ao invasor romano. Tal como fizeram Herculano ou Arnaldo Gama, João Aguiar escolhe como tema de diegese um momento fulcral para a definição de uma identidade portuguesa. Se *Eurico, o Presbítero* evoca o início da luta visigótica contra os árabes, *O Bobo*, a formação da nacionalidade e *O Monge de Cister*, a sua reconstituição com D. João I, Arnaldo Gama retrata em alguns romances as invasões francesas, tal como Carlos Malheiro Dias, em *A Paixão de Maria do Céu*, publicado em 1902. O perigo da perda da independência, que todos estes romances reflectem, espelha-se neste fim de século no romance de João Aguiar. A narração em primeira pessoa permite uma focalização, idealmente mais próxima, embora sem distanciação e sem comentários típicos de um narrador heterodiegético. Os três romances abordados representam três tipos diferentes de narrativas em 1ª a pessoa: as memórias, o narrador que se busca através do discurso e o que se propõe contar a vida, embora à sombra de um herói lendário. Tal construção implica uma modificação na concepção e transformando os seus objectivos. Não interessa tanto recriar o passado, como apresentá-lo de um ponto de vista diferente, em autobiografias fictícias, que se assumem como tal.

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto

NOTAS

1. Porto, Edições Asa, 1984. A edição de que me sirvo é a 13ª, de 1992.
2. Lisboa, Difel, s/d [1988].
3. Lisboa, Editorial Presença, 1993.
4. Porto, Livraria Simões Lopes de Manuel Barreira, Ed., 1949 (1ª ed., 1861).
5. «A Velhice», in *Panorama*, nº 170, 1/8/1840 e *Scenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa Bertrand, 1934.
6. *Um Motim Há Cem Anos*, pp. 11-12.
7. Alexandre Herculano, *O Monge de Cister*, Lisboa, Bertrand, s/d, Tomo II, p. 380.
8. Arnaldo Gama, *O Segredo do Abade*, Porto. Livr. Simões Lopes de Manuel Barreira Ed., 1951 (1ª ed. 1864), p. 1.
9. Arnaldo Gama, *O Sargento-Mor de Vilar*, Porto, Livr. Simões Lopes de Manuel Barreira Ed., 1951 (1ª ed. 1863).
10. Alfred de Vigny, «Réflexions sur la Vérité dans l'Art», in *Cinq-Mars*, Paris, Le Livre de Poche, 1970, p. 24.
11. Cf. Joseph Turner, «The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology», in *Genre XII*, rev. da Universidade de Oklahoma, Outubro, 1979, p. 341.
12. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, nº 2, Dezembro de 1992, pp. 141-147.
13. *A Voz dos Deuses*, p. 9.
14. *A Casa do Pó*, p. 353.
15. *Idem*, p. 431.
16. *Idem*, p. 432.
17. Marguerite Yourcenar, «Apontamentos sobre as Memórias de Adriano», in *Memórias de Adriano*, Lisboa, Ed. Ulisseia, Trad. de Maria Lamas, 1974 (1ª ed., 1951), p. 256.
18. *Idem*, p. 257.
19. London, Penguin Books, 1953 e 1954, respectivamente (1ª ed. 1934).
20. London, Sidgwick & Jackson, 1993.
21. *Memórias de Agripina*, p. 349.
22. Pierre Grimal, *Mémoires d'Agrippine*, Paris, Ed. de Fallois, 1992, p. 9.
23. Cf. *idem*, pp. 279 e 298.
24. *Idem*, pp. 278-279.
25. *Idem*, p. 298.
26. Georg Lukacs, *Le Roman Historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p. 223.
27. *Memórias de Agripina*, p. 315.
28. *Idem*, pp. 107-108.
29. Michal Glowinski, «Sur le Roman à la première personne», in *Poétique*, nº 72, Nov. 1987, p. 500.
30. Cf. *idem* «Parmi les exemples qu'on peut mentionner d'application des principes de la mimésis formelle à la littérature écrite, il y a ces variantes du genre romanesque que sont les Mémoires fictives ou le Journal intime actif, et dont la

caractéristique essentielle est la ressemblance du texte de fiction à un genre littéraire, voire à une forme d'expression extérieure à la littérature», p. 501.

31. *A Casa do Pó*, p. 11.
32. *Memórias de Agripina*, p. 13.
33. *I, Claudius*, p. 50.
34. *Memórias de Agripina*, pp. 148-149.
35. *Memórias de Agripina e Mémoires d'Agrippine*.
36. *I, Claudius e Claudius the God*.
37. *Memórias de Adriano*.
38. *A Casa do Pó*.
39. *A Voz dos Deuses*.
40. *I, Elizabeth*.
41. Alfred de Vigny, *op. cit.*, pp. 23-24.
42. *Memórias de Agripina*, p. 112 e cf. *Mémoires d'Agrippine*, p. 13, «J'ai trop de souvenirs, je connais trop de secrets pour laisser tout cela périr. Et puis, je veux me justifier, dire ma vérité, rendre justice à ceux qui m'ont entouré ou don't l'image a accompagné toute mon existence, entendre de nouveau leurs voix».
43. *Idem*, p. 93.
44. *I, Claudius*, p. 290.
45. *Memórias de Agripina*, p. 41.
46. *Idem*, p. 90 e outras.
47. Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 22.
48. *Memórias de Agripina*, p. 157.
49. *Mémoires d'Agrippine*, p. 138.
50. *Memórias de Agripina*, p. 332.
51. *Mémoires d'Agrippine*, p. 353.
52. *Memórias de Adriano*, p. 260.
53. *Mémoires d'Agrippine*, p. 61.
54. *Idem*, p. 240.
55. *Idem*, p. 328.
56. *A Casa do Pó*, p. 168.
57. *Idem*, p. 16.
58. *Idem*, p. 77.
59. Camilo Castelo Branco, *O Sangue*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 11ª ed., 1965, p. 264.
60. Camilo Castelo Branco, *Mistérios de Lisboa*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 10ª ed., 1969, 1ª vol., p. 68.
61. *A Casa do Pó*, p. 81.
62. *Idem*, pp. 37-38.
63. *Idem*, p. 162.
64. *Idem*, p. 10.
65. *Idem*, p. 414.
66. *Idem*, p. 376.
67. *Idem*, p. 336.

A LA RECHERCHE D' UNE NOUVELLE PATRIE - LE ROMAN POST-COLONIAL DU PORTUGAL ET DE L' ANGOLA -

Note préalable: Les textes en langue portugaise ont été cités dans l'original, cependant, leur traduction apparaît toujours en note.

L'histoire récente du Portugal, qui nous met face à notre dimension métropolitaine de petit rectangle de plage penché vers l'occident, violemment obligé à tourner la page de son histoire séculaire et impériale de nation navigatrice ouverte sur l'Atlantique, a suscité un regain d'intérêt pour l'histoire en tant que mémoire collective, parallèlement à une nécessité obsessionnelle et presque puérile de revendiquer une identité nationale - cette nécessité a même conduit Eduardo Lourenço, l'un des essayistes portugais de l'autognose nationale les plus intéressants, à défendre l'idée selon laquelle le Portugal ne souffre pas de problèmes d'identité mais d'*hyperidentité* (1).

L'expérience de la perte - perte, historiquement prévue, d'un empire que la stratégie idéologique du régime renversé par la "révolution des œillets", le 25 Avril 1974, avait fait croire éternel pendant 40 ans, - a été profondément traumatisante, ce qui est d'autant plus normal lorsque l'on sait qu'elle est passée par la douloureuse épreuve supplémentaire d'une guerre coloniale qui a duré une quinzaine d'années (entre 1961 et 1974). Il est clair que l'euphorie du début, découlant de la coïncidence entre la fin de la guerre coloniale, l'indépendance des ex-colonies et notre propre reconquête de la liberté, a escamoté le traumatisme, à tel point que le même Eduardo Lourenço, en 1978, s'étonnait du fait unique que la chute de notre empire de cinq cents ans, qui semblait essentiel à "*imagem corporal, ética e metafísica de portuguesas*", se soit terminé "*sem drama*"(2). Bien sûr, le temps s'est chargé de raviver le drame.

A un moment où ce drame n'avait pas encore été clairement intégré par notre conscience collective, une nouvelle donnée surgit comme un élément perturbateur dans la redéfinition en cours de notre propre image en tant que pays. Soudain, l'Europe transpyrénéenne à laquelle nous avons tourné le dos, compte tenu de notre position géographique et de la politique basée sur le "orgueilleusement seuls" (*leitmotiv* du régime renversé), nous apparaît comme une soeur, avec laquelle nous avons fait la paix, une soeur qui entre temps s'était enrichie, tandis que nous, continuions à lutter our

un destin impérial; une Europe prête maintenant à nous aider fraternellement en échange, bien sûr, du règlement de quelques fractures et de l'acceptation de notre vocation ou de notre dimension d'européens que, culturellement, nous n'avons jamais cessé d'être.

Nous voilà devenus ou redevenus Europe, après avoir été un pays multiracial et multicontinental, un peuple en diaspora; nous étions le centre d'un empire, foyer rayonnant d'une civilisation, même si cette civilisation était réduite au visage d'une administration répressive et d'une guerre sans espoir d'issue, nous voici devenus périphérie, parents pauvres et éloignés d'une Europe riche, qui sait peu de choses de nous, qui a tendance à expulser tout ce qui n'est pas elle-même et dont nous sentons bien que les centres de décision nous échappent. Sommes-nous un pays en queue des statistiques? Ou seulement une longue plage vaguement dépolluée? Sommes-nous le pays de Fernando Pessoa, ce poète excentrique qui se multiplie en plusieurs? Ou plutôt un peuple de vieux argonautes qui continue paradoxalement d'attendre qu'un jeune roi, - D. Sebastião - disparu jadis en Afrique du Nord dans une aventure impériale de plus, traverse des siècles de brume pour accomplir le vœu d'un autre poète visionnaire - Camões - qui lui avait annoncé la destinée messianique de devenir la "*Maravilha fatal da nossa idade*"?

Ainsi, le climat fin-de-siècle se conjugue avec les circonstances de notre parcours national pour produire, au niveau de l'imaginaire national, en général, et de l'imaginaire culturel et littéraire, en particulier, un questionnement sur la patrie, sur sa destinée présente, en fonction d'un passé mi-mythifié mi-réel. Pour le prouver, depuis les années 80, se multiplient les rituels officiels de commémoration des gloires de jadis, les essais portant sur l'identité nationale, les nouvelles histoires du Portugal, les textes de fiction qui proposent des récits sur les destins de la patrie.

Et l'Angola, la plus grande des colonies portugaises en Afrique, comment vit-elle sa libération du joug colonial et son indépendance difficilement conquise? Comme on le sait la guerre coloniale a largement contribué à l'épuisement du pouvoir installé à Lisbonne, à sa chute, et la révolution du 25 Avril 74 a signé la fin de l'empire et l'indépendance de l'Angola, reconnue l'année suivante.

L'Angola est une société culturellement double, résultat de la spécificité du colonialisme portugais sur ce territoire, responsable de la création d'une société bio-culturellement mixte depuis les temps les plus reculés de la colonisation. Ainsi, la société angolaise actuelle est basée sur la coexistence d'une société créole, qui vit dans un monde citadin et

moderne, et de sociétés traditionnelles (3). L'UNITA, - le mouvement d'opposition qui, depuis l'indépendance, a mené la lutte contre le gouvernement du MPLA, reconnu par les instances internationales, lutte qui a conduit à une sanglante guerre civile, - accuse d'ailleurs l'élite gouvernante et intellectuelle siégeant à Luanda d'imposer les valeurs créoles à toute la nation, qu'elle-même, également sur le chemin d'une modernisation sociale, possède, au contraire, dans son origine, une base ethnique évidente. On pourra alors admettre que la future identité culturelle angolaise sera le résultat de la dynamique de ces trois raisons identitaires.

Entre-temps des intellectuels et des politiciens proches du MPLA, légitimés par leur passé de lutte anticoloniale et de l'exercice effectif du pouvoir, véhiculent, à travers le concept d'"angolanité", une vision du monde qui converge vers une société créole moderne, régie par une harmonie entre classes et par un mélange racial et ethnique, qui adopte le portugais comme langue d'unification nationale, et s'élargissant à tout l'espace angolais à "nationaliser", c'est-à-dire, appelé à devenir nation. Il est évident que ce concept a tendance à se rapprocher du devenir politique angolais et se révèle efficace dans le sens de la construction et de la consolidation de la nation.

Cette manière créole de proposer sous forme de projet ou d'utopie l'"angolanité" s'exprimera de façon exemplaire dans la littérature angolaise actuelle.

Revenons au Portugal. Dans le domaine de l'essai qui aborde la question de l'identité nationale, deux voies distinctes ont été parcourues, qui se concrétisent par des discours essentiellement différents: dans la première voie, il nous faut citer un discours mythique et ontologique ainsi qu'un discours plutôt mythico-psychanalytique; dans la seconde, dont l'ambition est scientifique, dominant un discours sociologique-anthropologique et un discours historique.

Le premier type que nous avons classé comme mythique et à tendance ontologique, est un discours très volontariste à caractère nationaliste ayant une longue tradition parmi nos élites culturelles. Il réclame l'existence d'une identité portugaise sans équivoque et d'un caractère portugais, issus d'un prétendu génial local mythifié. Il s'agit d'un discours excessif, prophétique qui, plus que de se pencher sur le présent, se réfère au passé ou à l'avenir mystifiés, et qui croit à un destin historique spécifiquement portugais. Il présente plusieurs nuances et des formes d'expression différentes, plus ou moins conservatrices. L'un des coryphées de cette tendance, António Quadros, revendique l'existence d'un homme portugais

archétypal, capable de donner forme à un projet national transtemporel et à une *paideia* chrétienne-européenne portugaise (4)

Dans le cadre de la deuxième voie définie auparavant, dominée par un évident souci de scientificité, on constate un effort qui vise à répondre non pas tellement aux questions: quelle est notre véritable identité? existe-t-il ou non une identité portugaise? - en revisitant des mythes et des lieux communs, mais qui vise plutôt à nous identifier par le biais d'études appartenant au domaine des sciences humaines. Il est urgent de nous connaître vraiment, à travers une historiographie et, bien sûr une sociologie ou une anthropologie modernes, ce qui n'a pas toujours été possible durant la dictature, lorsque les sciences humaines étaient considérées comme l'espace des marxistes et de leurs semblables.

L'un de nos sociologues actuels les plus actifs, Boaventura Sousa Santos, nous dit (5) qu' il faut transformer le sens commun concernant les portugais, issu des mystifications généralisatrices de nos élites culturelles à propos du passé national, en un "senso comum auto-crítico" construit à partir d'une connaissance scientifique-sociale sur la place du Portugal au sein du système mondial, qu' il conçoit, plus particulièrement dans le contexte européen, comme celle d'une "sociedade de desenvolvimento intermédio ou semi-periférico", qui a fonctionné en tant qu' intermédiaire inscrit sur l' empire colonial et dont le modèle de développement des dernières années "tem maior potencial periférisante do que centralizante" (6). Ce nouveau sens commun, qui permettra d' envisager les rôles qui incomberont au Portugal, dans un avenir plus ou moins immédiat, présuppose une critique sévère de la pensée mythique et psychanalytique sociale, défendant l' idée selon laquelle le Portugal possède une destinée messianique, qui s'est accomplie au moment des grandes découvertes, mais dont la réalisation complète devra passer par la rencontre avec soi-même ou dans le cadre ibérique, de l'Europe ou de l'Atlantique. La matrice commune aux discours que ce type de pensée a engendrés est désignée par cet auteur comme une *jeremiade nacional*: "É um discurso de decadência e de descrença e quando projecta uma ideia positiva do país fá-lo de modo elitista e desfocado e por isso está à beira da frustração, da queda e do ressentimento." (7), manifestant, à son avis, deux pathologies principales: l'ibérisme et le nationalisme.

Pour ce qui est de l'Angola, il nous est impossible d' évoquer un ensemble d' essais de ce type, ce qui est tout a fait naturel pour un pays si jeune et soumis à un processus colonial aussi long. D'ailleurs, comme il n'y avait pas de tradition essayiste enracinée, la littérature était devenue, depuis la fin du XIXème siècle, le moyen d' expression de l' "angolanité"

en gestation, c' est-à-dire de la conscience selon laquelle la destinée de l'Angola passait par la construction d' une société supra-raciale et par l'acceptation de la dénonciation de la société coloniale. Que ce soient les intellectuels de cette époque, que ce soient les nativistes des années 20 et 30, ou encore, plus tard la "génération de 50", d'où sortiront les "nationalistes" qui fonderont le MPLA, tous ont utilisé la médiation de la littérature dans ce processus de prise de conscience, indépendamment de l'influence exercée sur ces derniers par des mouvements comme la négritude ou le modernisme brésilien. Il nous semble donc possible d' affirmer avec José Carlos Venâncio, essayiste portugais qui s' est intéressé aux relations entre la littérature, le pouvoir et la société en Afrique lusophone, que "a literatura tem ocupado em Angola o papel que em princípio estaria destinado à sociologia, antropologia ou à filosofia, domínios que ainda se encontram aí num estágio de desenvolvimento incipiente." (8)

La littérature angolaise va donc donner corps à une tendance que certains critiques littéraires africanistes appellent de *réalisme africain*, c'est-à-dire, une littérature très attachée à la référence historique, ayant souvent recours à la satire sociale, mais traversée en même temps par un certain messianisme politique. D'ailleurs, tandis que le sens social et national de la représentation esthétique s'est perdu dans les sociétés dites "centrales", dans les sociétés "périphériques", la satire et l' allégorie politiques fonctionnent comme le mode de représentation privilégié. Les premières manifestations littéraires qui ont suivi l'indépendance ont choisi, bien sûr, comme thème principal une problématique typique d' une société dualiste, la relation entre le passé colonial et la société en voie de construction, en fonction de l'expérience individuelle de réalisation partielle de l'utopie. Aujourd'hui, cependant, d'autres tendances commencent à apparaître.

Mais retournons, une fois de plus au Portugal. Que se passe-t-il ici, dans le domaine de la fiction?

Avant tout, je voudrais inclure dans la fiction la première voie des essais que j'ai évoqués tout à l'heure. Dans le fond, son discours nationaliste typique, en défendant des identités ontologiques et transtemporelles et des destins de type téléologique et transcendant, qu'il soit plus conservateur ou plus progressiste, plus ibériste ou plus européiste, plus atlantiste ou plus localiste, est toujours un discours fictionnel, qui invente le Portugal, aussi bien dans le passé que dans le futur.

Le genre de l'essai mythique et le très vaste *corpus* fictionnel, paru après 74, centré sur l'auto-connaissance nationale (9), sont, la plupart du temps, des récits sur l' "être" de la patrie (sur son essence), des récits de

destin, en fonction d'un passé et d'un avenir mythiques, des récits de décadence et de renaissance, qui, de ce fait, cohabitent problématiquement avec l' "être" de la patrie (sa situation).

De ce vaste domaine possible de fiction, nous avons choisi deux romans des années 80 où l'on imagine le Portugal de façon différente, quoique proche, bien qu' ayant recours à des solutions narratives des plus variées:

Le roman d Almeida Faria, *Lusitânia (Lusitania)*, paru en 1980, dont l' action se déroule sur une année, entre deux dimanches de Pâques, celui de 1974 et celui de 1975, le 25 Avril survenant entre-temps, reflète l' immédiatisme des réactions provenant de différentes consciences - il s' agit d' un roman épistolaire où, par conséquent, s' affirment plusieurs subjectivités devant l' avalanche d' événements survenus cette année-là, une année qui en valut plusieurs. Simultanément, ce roman demeure, malgré tout, un roman d' introspection de la mémoire nationale.

Le roman de José Saramago, *A Jangada de Pedra (Le radeau de pierre)*, paru en 1986, est une histoire délirante et fantastique, où la Péninsule Ibérique - le Portugal et l' Espagne, réclamant une vocation ibérique - se détache de l' Europe, précisément au niveau des Pyrénées, et fait voile, tel un *radeau de pierre*, à travers l' Atlantique, en quête d' un destin qui est aussi une mémoire.

Ces deux romans, ne serait-ce qu' au niveau des titres, nous renvoient à un imaginaire national qui, d' une manière plus ou moins explicite, a un rapport avec la mer, le vieux destin de la patrie. *Lusitânia*, tout en ramenant, d' une part, à la surface du présent les racines ethniques les plus éloignées des Portugais - peuple lusitanien -, conduit, inélectablement, d' autre part, au titre du poème de la geste lusitanienne des Découvertes - *Os Lusíadas* - avec lequel, d' ailleurs, il entretient un dialogue intertextuel constant. *A Jangada de Pedra* est, bien sûr, à son tour une métonymie de la patrie navigatrice, atlantique et aventurière.

Il s' agit de deux récits de destin, où la patrie troublée par des changements profonds et bouleversants s' interroge face au présent, en fonction d' une mémoire collective, dans le sens de l' édification du futur, de l' appréhension devant ce même futur ou même de l' impossibilité de l' entrevoir. De ce fait, dans ces romans, la mémoire collective est évoquée par le biais de repères mythico-culturels, ou est tout simplement suggérée par des métaphores et des symboles tels que la mer, le navire, ou le voyage,

Dans *Lusitânia*, le déroulement des événements révolutionnaires crée progressivement, dans la conscience des auteurs des différentes lettres, une sensation de débâcle de la nation. Dans la première partie se dégage une certaine vague d' espoir, voire de communion dans l' euphorie puérole généralement ressentie - "naquele engano de alma ledo e cego que o O.G.E.

não deixa durar muito.” (10), bien que des visions menaçantes traversent les rêves peu tranquilles des personnages. Tel le fantôme du vieux domestique, Moisés, sorte de “Velho do Restelo”: “Moisés, de fraca fala, com um saber só de experiência feito, tais palavras tirou do estreito peito, que me deu vontade de fugir para não ouvir o que dizia.” (11) Mais dans les deux autres parties, la patrie est une nef à la dérive, percée de trous dans sa coque et qui coule petit à petit; Lisbonne est une mer de “dejectos do transatlântico há quatro séculos encalhado que é esta decadente capital com aspecto de pedir que a esqueçam, que não liguem à sua retorcida insistência em existir” (12). *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, en tant qu'épopée nationale, symbole de la mémoire collective, est paraphrasée par un des personnages, à la veille du 25 Avril, afin de démystifier la patrie (13). Quatre mois s'étant écoulés après cette date, c'est à nouveau à la paraphrase d'*Os Lusíadas* qu'un autre personnage recourt pour verbaliser le désarroi général qui est aussi le sien: “Tantos perigos passados, tantos duros trabalhos, no mar tanta tormenta e tantos anos, tantas fezes e mijo diluído, na terra tanto berro e tanto esgano, tanta ruim idade poluída, onde pode acolher-se um pobre humano, onde verá lonjura a curta vista?” (14)

Une forte dimension tragique se dégage du roman, annoncée également par la mort suspecte du grand propriétaire agricole décadent et par la pendaison du vieux domestique, qui, liée à une ambiance pessimiste, fait en sorte que l'épigraphe de Eça de Queirós, l'un de nos maîtres du roman du XIXème, épigraphe qui ouvre le roman - “pátria para sempre passada, memória quase perdida!” - y fasse un long écho. Malgré le NON en majuscules de Marta, dans son exil doré de Venise, là où se clôt le roman, répondant sous forme d'action au souhait d'ostracisme manifesté par João Carlos, le protagoniste, lorsqu'il affirme: “apetece-me o ostracismo, a austeridade mais total, espécie de vida monástica” (15). Nous nous trouvons, sans aucun doute, devant un récit de destin où l'“être” (la situation) de la patrie est toujours évoquée en fonction de son “être” (l'essence), en fonction de la mémoire d'une Lusitania révolue qui impose une vision pessimiste du présent, mais qui finit par se projeter en avenir à travers le NON final.

Avec *A Jangada de Pedra*, c'est également le destin de la patrie qui est en cause, non pas la patrie prise séparément, mais plutôt incorporée dans l'Ibérie, vue en tant qu'un tout avec sa spécificité propre. Malgré, ou plus exactement, à cause de l'intégration dans la CE en cours, survient cet événement fabuleux constitué par détachement de la Péninsule Ibérique au niveau des Pyrénées, laquelle “começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido.” (16)

Ici, l'évocation de la patrie se fait par le souvenir de la vocation maritime et atlantique des peuples péninsulaires. Tous les personnages du

roman, portugais et espagnols, voyagent à travers les deux pays ibériques ou par la mer, tels Ulysse ou le Hollandais Volant, auxquels il est fait référence dans le roman, dans une navigation à la dérive, semblable à celle du *radeau de pierre*, ce en quoi la Péninsule s'est transformée. Il s'agit de voyages sans route définie, de voyages de découverte, tous précédés d'événements prodigieux; des voyages de recherche qui incluent la Péninsule en soi, une Péninsule qui hésite sur son parcours, qui faillit heurter les Açores, semble avancer sur l'Atlantique entre l'Afrique et l'Amérique du Sud, où cinq siècles auparavant s'étaient fixés les conquistadors ibériques, renouant ainsi avec le passé, et faisant le pont entre le vieux et le nouveau monde.

Une fois bouleversée la dimension spatiale, transformée en "ilha, ali quieta no meio do oceano" (17), la Péninsule symbolise nettement un espace insulaire d'utopie, l'espace matriciel que le groupe voyageur recherche certainement, de façon plus ou moins inconsciente. Le temps, lui aussi, subit une suspension: "Não era inverno, outono não era, primavera nem pensar, verão também não podia ser. Era uma estação suspensa, sem data, como se estivéssemos no princípio do mundo e não tivéssemos sido ainda decididas as estações e os tempos para elas." (18)

De son côté, que pourrait bien vouloir la Péninsule, en plus de refuser son vieux rôle de périphérie de l'Europe et son nouveau rôle de région continentale, le dos tourné sur l'Atlantique? Métaphoriquement, un des personnages affirme: "esta outra ilha, a ibérica, que era península e deixou de o ser, vejo-a eu como se (...) tivesse decidido meter-me ao mar à procura dos homens imaginários". (19) Les voyageurs rêvent toujours d'une île pour ce qu'elle représente, symboliquement, de refuge et d'espace de perfection primordiale, où il serait possible de tout recommencer. La Péninsule, devenue île, recherche son passé, mais cherche surtout à réinventer un avenir propre, loin de la vieille Europe, à réinventer des "hommes imaginaires", dans un univers où les coordonnées de la normalité sont tout autres: "visto da península, o universo transformava-se pouco a pouco. (...) como se (...) estivesse a ser reorganizado dum a ponta a outra, talvez por se achar que o primeiro não dera resultado." (20) - commente le narrateur.

Ainsi, donc, à nouveau, la Péninsule, et le Portugal avec elle, renouant avec une vocation oubliée, ou en voie de le devenir avec la fin de l'empire et l'intégration dans la CE, une vocation d'inventeur de nouvelles Atlantides, de constructeur d'hommes nouveaux, en un rituel de renaissance mythique, que trahit la grossesse simultanée de toutes les femmes fertiles de la Péninsule, constatée au moment où, finalement, la Péninsule s'arrête.

Une fois encore, dans ce roman qui constitue, lui aussi, un récit de destin, on se souvient et on interroge l'avenir, on met en question l'"être"

(l'essence) de la patrie, mais dans une attitude d'espoir, qui mise sur une renaissance nationale qui intègre, simultanément, le passé mythique.

Quant à l'Angola, nous avons choisi deux récits: une nouvelle de Manuel Rui, *Quem me dera ser onda* (*Que j'aimerais être une vague*), parue en 1984, qui confirme, d'une certaine manière, cette tendance satirique de la littérature angolaise d'après l'indépendance dont nous avons parlé auparavant, et un roman récent de Pepetela, *A Geração da Utopia* (*La Génération de l'Utopie*), de 1992, qui est une claire affirmation de désenchantement, à travers une liaison profonde avec la référence historique.

Quem me dera ser onda tourne autour des équivoques risibles provoquées par l'initiative d'engraisser un cochon dans un appartement de Luanda afin d'échapper au manque de nourriture que l'on connaît dans la capitale. Le point de vue des enfants de l'immeuble, qui se prennent d'affection pour le cochon, permet de critiquer ironiquement la corruption de la bureaucratie intermédiaire et de démystifier les intentions prétendument révolutionnaires de la petite bourgeoisie.

De son côté, *A Geração da Utopia* est une vaste fresque sur le parcours existentiel et historique de la "génération de 50", clairement envisagée comme la génération de l'utopie. Le roman est composé de quatre parties, qui recouvrent les quatre décennies, entre 60 et 90, accompagnant le parcours d'un groupe de jeunes universitaires angolais, étudiants à Lisbonne, depuis l'heure, pleine d'espoir, de l'éclosion des mouvements de libération, en passant par l'exil européen, par la guérilla anti-coloniale en Angola, jusqu'à l'arrivée au pouvoir, à son exercice pervers, au désenchantement.

La nouvelle de Manuel Rui est basée sur une stratégie carnavalesque qui, ayant recours à l'ironie, propose au lecteur un monde à l'envers, par rapport aux normes imposées par l'impératif national révolutionnaire, même si ces normes sont réclamées à tout moment par les personnages, du moins au niveau de l'exercice du langage. Le verbiage révolutionnaire est parodié, soit, tout simplement, parce qu'il est incorporé sans critique ou sans à-propos dans les paroles des adultes, soit parce qu'il est utilisé de manière naïve et imitative par les enfants. Des mots comme "fractionniste", "petit bourgeois", "tribaliste", "corrompu", "réactionnaire", "révolutionnaire" sont constamment utilisés par les personnages.

Pour que les voisins n'entendent pas les grognements du cochon qui est en train d'être engraisé dans l'appartement, le père de famille monte le son de la radio et le cochon, obéissant, s'habitue rapidement à la musique,

la réclame même, en grognant lorsqu'on éteint la radio: "- Estás-te a aburguesar", proteste le père de famille, "- Quem te viu e quem te vê. É a luta de classes!" (21). La famille improvise des écouteurs pour mettre sur les oreilles du cochon, de façon à plaire simultanément à la bête et à faire taire le voisinage qui proteste contre la musique trop forte. Le cochon réagit bien, restant comme anesthésié: "- Conquistas da revolução!", s'exclame le père, "- Estás politizado! Isto é que a comissão de moradores devia ver." La mère proteste: "- Mas assim nós nem sequer podemos ouvir o noticiário." "- Porra, Lilocal!" - réagit le père agacé - "Merdas da pequenaburguesia. Querem o céu e a terra. O capitalismo e o socialismo. Música e carne de porco". (22) Il faut souligner qu'un peu auparavant le narrateur avait annoncé que l'animal en cause "era dos seres vivos que mais benefícios haviam tirado com a revolução." (23)

Comme par hasard, les enfants appellent le cochon "Carnavaló", car il était destiné à être mangé, après l'engraissement, à l'époque du Carnaval. Entre-temps, dans leurs ruses ayant pour but de maintenir clandestinement le cochon dans l'appartement, ils menacent le contrôleur, venu en mission, en lui faisant croire qu'ils ont un cousin appartenant à la Sécurité, lequel cousin serait en train de se baigner, au moment même où l'on entendait le bruit provenant de la douche, provoqué par le cochon dissimulé. Le contrôleur, servile vis-à-vis du pouvoir, prend peur, laisse tomber et les enfants, victorieux, rebaptisent le cochon: "Carnaval de la Victoire". C'est évidemment le carnaval de la victoire angolaise dont il s'agit, représenté métonymiquement par le cochon et toute l'histoire rocambolesque.

"Carnaval de la victoire" a son destin tracé, lorsque le Carnaval approche - "faca! é o fim de todos os burgueses!" (24), menaçait le père. Les enfants, attachés au cochon, utiliseront de multiples stratagèmes pour écarter de ses intentions le "maniaco carnívoro" (25) qu'était devenu le père, qui criait: "Revolução começa na barriga." (26) En vain, "Carnaval de la Victoire" finira sur les braises, dégusté par tous les adultes de l'immeuble qui pactisent finalement avec la situation. Tout comme la révolution? pouvons-nous demander.

Mais l'espoir subsiste. Entre-temps, les enfants - avenir - ignorant que le cochon était déjà devenu viande, "confiavam na força da *esperança* para salvar", "carnaval de la victoire" (27) et l'un d'eux s'exclame, à la fin du récit: "- Quem me dera ser onda!" (28). Quelques jours auparavant, un autre des enfants, en contemplant la mer, avait formulé le même désir. Car "se uma pessoa fosse [onda] entrava com essa força do mar onde a gente queria. Onda ninguém amarra com corda"(29). Voilà l'utopie relancée dans *Quem me dera ser onda*.

Le roman de Pepetela, *A Geração da Utopia*, joue sur un autre échiquier: nous nous trouvons devant un roman à thèse, où l'on cherche à mettre en évidence les parcours suivis par la génération des nationalistes qui ont lutté pour l'indépendance et qui, partant d'un idéal communautaire, finissent par assumer des pratiques politiques et existentielles très différentes, ayant des implications variées dans leur relation à la patrie.

On essaie d'orienter le lecteur vers la compréhension des motivations d'ordre socio-politique, anthropologique et culturelle du delta dans lequel a échoué cette génération héroïque.

Bien que le narrateur construise un roman polyphonique, nous plaçant devant une multiplicité de voix et de points de vue, il met en évidence, dans chacune des quatre parties, un personnage différent. L'un d'eux adopte d'abord une action militante suivie d'un désenchantement prophétique qui provoque l'adhésion du lecteur et trahit le statut idéologique du narrateur. Il s'appelle Aníbal, mais ce n'est pas un hasard si son nom de guerre est "Sage", surnom qui lui collera toujours à la peau, car, comme il le dit lui-même: "ser sábio é ser incompreendido"⁽³⁰⁾.

Après avoir déserté de l'armée portugaise, pris dans la première mobilisation d'hommes pour la guerre coloniale, après avoir été cadre à haute responsabilité dans la guérilla, reconnu comme responsable de beaucoup de victoires, le Sage s'éloigne de l'armée et de la vie active, en 1977, c'est-à-dire à peine deux années après l'indépendance et devient une sorte d'ermite moderne, retiré sur une falaise, contemplant la mer, jouissant du soleil, se nourrissant du poisson qu'il pêche lui-même, dans une attitude de désenchantement, avec une certaine amertume et un désengagement critique par rapport au processus politique en cours qu'il critique sévèrement, à cause de l'écart par rapport aux utopies juvéniles. Il admet lui-même que sa génération devrait s'appeler "geração da utopia" et conclut "A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefacção. Dela só resta um discurso vazio" ⁽³¹⁾.

Le roman semble revendiquer, avec le Sage, "o direito à desilusão". Parfois, surgit une certaine rage provoquée par ce "passado de quimeras que trouxe este presente absurdo" ⁽³²⁾, mais ce qui prédomine est le désenchantement et la désillusion, ainsi que le constat selon lequel la lutte est devenue impossible pour sa génération: "Perdi poucas batalhas, mas sou um vencido. No fundo somos todos uns vencidos (...). Não temos futuro, nem representamos o futuro. Já somos o passado. A nossa geração consumiu-se. Fez o que tinha a fazer a dado momento, lutou, ganhou a independência. Depois consumiu-se. É preciso saber retirar se não temos mais nada para dar." ⁽³³⁾

Pour cette génération l'avenir est bouché, même pour cette partie qui est au pouvoir, responsable d'avoir fait de l'Angola "um país de

depredadores" (34), où règne le libéralisme économiciste effréné, la corruption, le désordre, la misère, où la barbarie se réinstalle et où l'Etat s'est discrédité. "Parece colono, pior que colono." (35) - s'exclame un domestique noir devant les mauvais traitements infligés par ses nouveaux maîtres.

Le futur n'existe pas, il s'est envolé des mains de la génération héroïque qui avait été décrite comme pleine d'espoir dans les deux premiers chapitres, mais qui avait aussi été présentée dans ses contradictions, en particulier celles qui se sont définies tout au long de la lutte anti-coloniale et qui ont abouti à la guerre civile après l'indépendance. Une fois de plus, l'avenir appartient aux jeunes qui réaffirment l'espoir à la fin du roman, en refusant "o relento descrente do conformismo" (36) qui traverse la voix des plus âgés. Le passé ne peut pas devenir un alibi pour la passivité du présent, s'exclame Judite. C'est certainement sa voix qui conduit le narrateur à ne pas conclure son roman. L'étrange parole qui l'ouvre "cependant", le ferme, c'est-à-dire, l'ouvre pour un autre recommencement. Le dénommé "épilogue" dit ceci: "Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto." (37) L'utopie renaît des cendres. Et le Sage se demande: "Será o sul a minha última utopia?" (38)

Mettre en question l'"être" (l'essence) de la patrie semble être, enfin, un trait commun aux récits abordant le destin de la patrie, dominant tout un filon significatif de la fiction portugaise actuelle et d'une partie de nos essais, contribuant ainsi à poursuivre l'invention d'une image du Portugal ou à l'inventer à nouveau, à une époque de recherche de nouvelles voies, d'autres destinées qui ne cessent pour autant d'intégrer le passé mythique. Il s'agit toujours de récits d'espoir et de désespoir, de lumière et d'ombre, faits de certitude et d'incertitude, de passé et d'avenir, réclamant de façon implicite ou explicite, un "être" (l'essence) utopique de la patrie, reniant le présent l'"être" (la situation) de la patrie et se projetant vers l'avenir.

Quant aux récits angolais que nous avons évoqués, seront-ils si loin de l'orientation portugaise, par la manière dont ils questionnent le destin de la patrie? Oui et non.

Il s'agit aussi de récits de destin, où la patrie devient un objet de fiction, où l'on renie l'"être" (la situation) de la patrie, ayant cependant recours à des solutions esthétiques différentes soit par rapport à elles-mêmes, soit par rapport aux cas portugais évoqués. Mais ici l'"être" (l'essence) de la patrie est une projection, il est lui-même une utopie, ne pouvant pas être un objet réel et fictionnel de remémoration, comme dans le cas portugais. Il s'agit d'une utopie conforme au désenchantement et au sarcasme qui servent à renier l'"être" (la situation) de la patrie, c'est-

à dire une utopie qui se projette dans le futur, à travers les détours déconcertants du présent. L' "être" (l'essence) de la patrie est, pour l' écrivain portugais, un héritage séculaire qu' il ne peut ou ne sait pas et probablement ne veut pas aliéner, se limitant indélébilement à remémorer. L' "être" (l'essence) de la patrie, dans le cas angolais, est certainement une utopie que les nouvelles générations, devenues *vagues*, pourront encore dessiner: il se nommera "angolanité" ou pas, il sera ce que les angolais voudront qu' il soit, il sera, c' est tout. "Será o sul a minha última utopia?" (39) - se demandait le Sage. Vous rappelez-vous?

Isabel Pires de Lima
Universidade do Porto

NOTES

(1) LOURENÇO, Eduardo, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 3^a ed., 1990, p. 10.

(2) LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 3^a ed., 1988, p. 43.

("l'image corporelle, éthique et métaphysique des portugais", se soit terminé "sans drame")

(3) "Deriva tal particularidade do facto de existir em Angola desde os tempos mais recuados da colonização, pelo menos desde o século XVII, uma sociedade culturalmente crioula, confinada à região de língua kimbundun, que o mesmo será dizer a Luanda e seu interior, sociedade esta que tem servido às suas élites políticas e culturais de trampolim e de laboratório experimental para a integração das sociedades tradicionais num todo mais harmónico. Este facto levou-me também a classificar a atitude de tais responsáveis de *crioulista*, já que o seu discurso nacionalista surgia, e surge ainda, impregnado de valores crioulos que absorveram na infância, tais como o uso do português com interferências do kimbundun, a convivência inter-rácica, a tolerância dos costumes, etc." (VENÂNCIO, José Carlos - *Literatura versus Sociedade - Uma visão antropológica do destino angolano*, Lisboa, Vega, 1992, p. 97).

("Cette particularité est due au fait qu'en Angola il existe depuis les temps les plus anciens de la colonisation, du moins depuis le XVIII^{ème} siècle, une société culturellement créole, confinée à la région de langue kimbundun, c'est-à-dire Luanda et son intérieur, société qui a servi de tremplin et de laboratoire expérimental à ses élites politiques et culturelles pour l'intégration des sociétés traditionnelles dans un tout plus harmonieux. Ce fait m'a conduit aussi à classer comme *créoliste* l'attitude des responsables, dans la mesure où leur discours nationaliste apparaissait, et apparaît encore, traversé par des valeurs créoles qu'ils ont assimilé dans leur enfance, comme l'usage du portugais avec des interférences du kimbunbu, la fréquentation interraciale, la tolérance des coutumes, etc.)

(4) La bibliographie de António QUADROS à ce sujet est très vaste; dans ce travail, j'ai utilisé surtout *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.

(5) SANTOS, Boaventura de Sousa, "11/1992 (Onze teses por ocasião de mais uma Descoberta de Portugal)", *Via Latina*, Coimbra, Maio de 1991, pp. 58-64. Cet article a été incorporé comme le chapitre 3 dans un livre du même auteur, *Pela Mão de Alice - O social e o político na pós-modernidade*, Porto, Edições Afrontamento, 1994, pp. 49-67. Voir encore de ce même auteur, *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto, Edições Afrontamento, 2^a ed., 1992.

(6) *Idem*, p. 61.

("sens commun auto-critique")

"société de développement intermédiaire ou semi-périphérique"

"a davantage de potentiel périphérisant que centralisant")

(7) *Idem*, p. 63.

(C'est un discours de décadence et de scepticisme, et, lorsqu'il projette une idée positive du pays, il le fait de façon élitiste et décentrée étant pour cela, toujours enclin à la frustration, la chute et le ressentiment.)

(8) VENÂNCIO, José Carlos, *Idem*, p.90. À ce propos voir encore du même auteur, *Literatura e Poder na África Lusófona*, Lisboa, ICALP, 1992.

“(la littérature occupe en Angola une place semblable à celle qui serait occupée par la sociologie, l'anthropologie ou la philosophie, domaines qui s'y trouvent encore dans un faible état de développement.)”

(9) On peut encore évoquer, au goût de la mémoire et sans souci d'ordre quelconque des livres comme *As Fúrias*, de Agustina Bessa-Luís, *As Naus*, de António Lobo Antunes, *Portuguex*, de Armando Silva Carvalho, *O Cais das Merendas*, de Lídia Jorge, *O Naufrágio de Sepúlveda*, de Vasco Graça Moura, *A Nau de Quixibá*, de Alexandre Pinheiro Torres, *O Bosque Harmonioso*, de Augusto Abelaira, *O Viúvo*, de Fernando Dacosta, *Bestiário Lusitano*, de Alberto Pimenta, *Partes de África*, de Helder Macedo. Et on pourrait continuer...

(10) FARIA, Almeida, *Lusitânia*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 88.

Il existe une traduction française de ce roman par Maryvonne Boudoy et Anne-Marie Quint, *Lusitania*, Paris, Pierre Belfond, 1991.

(“dans cette aveugle et douce illusion de l'âme que la Pompe à Phynances ne laissera pas durer longtemps” - p. 89)

(11) *Idem*, p. 39.

(“Moïse, avec un savoir fait de sa seule expérience, exhala de tels mots de sa poitrine étroite, qu'il m'a donné envie de me sauver pour ne pas entendre ce qu'il disait”. - p. 40)

(12) *Idem*, p. 78.

(“d'éjections du transatlantique échoué depuis quatre siècles quest cette capitale décadente avec son air d'implorer qu'on l'oublie, qu'on ne remarque pas son irréductible insistance à exister” - p. 78)

(13) Les vieilles carcasses qui font la traversée du Tage, “São o que nos resta das descobertas e viagens, do apregoado império e seus naufrágios, dos sublimes sucessos, dos desastres em má hora anunciados por um velho de venerando aspecto, que ficara entre as gentes no cais, postos em nós os olhos, meneando três vezes a cabeça, descontente, a voz pesada um pouco alevantada, que nós no rio ouvimos claramente. (*Idem*, p.14) (“Elles sont ce qui nous reste des découvertes et des voyages, du fameux Empire et de ses naufrages, des sublimes épisodes et des désastres à la mal heure annoncés par un vieillard à l'aspect vénérable, qui se tenait parmi la foule sur le quai, les yeux fixés sur nous, par trois fois secouant la tête d'un air sombre, élevant quelque peu sa voix grave que nous pûmes du fleuve entendre clairement. - p. 14)

(14) *Idem*, p. 126.

(“Tant de dangers surmontés, tant de rudes efforts, sur mer tant de tempêtes et durant tant d'années, tant d'excréments, de pisse diluée, sur terre tant de cris, de râles étouffés, tant d'abjectes époques polluées, où peut se réfugier un misérable humain, où s'ouvrira l'espace à notre lendemain?” - p. 126)

(15) *Idem*, p. 140.

(“J'ai envie d'ostracisme, de l'austérité la plus totale, une espèce de vie monastique” - p. 145)

(16) SARAMAGO, José, *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986, p. 45.

Il existe une traduction française de ce roman par Claude Fages, *Le radeau de pierre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

("commença de bouger, barque qui s'éloigne du port et met le cap vers l'océan, une fois encore inconnu." - p. 44)

(17) *Idem*, p. 297.

("île, au milieu de l'océan tranquille" - p. 281)

(18) *Idem*, p. 302.

("Ce n'était pas l'hiver, l'automne non plus, le printemps encore moins et bien entendu ce n'était pas l'été. C'était une saison en suspens, sans doute, comme si l'on se retrouvait au commencement du monde quand les saisons et leurs temps n'étaient pas encore établis." - p. 286)

(19) *Idem*, p. 65.

("cette autre île, l'Ibérique, qui était une péninsule et a cessé de l'être, je la vois comme si elle avait décidé, elle aussi, de prendre la mer pour partir à la recherche d'hommes imaginaires." - p. 61)

(20) *Idem*, p. 301.

("Vu de la péninsule, l'univers se transformait lentement (...) comme si, d'un bout à l'autre, l'univers était en train de se réorganiser, ayant sans doute jugé que le précédent n'avait pas donné de bons résultats." - p. 285)

(21) RUI, Manuel, *Quem me dera ser onda*, Lisboa, Edições Cotovia, 2^a ed., 1993, p. 24.

("Tu es en train de t'embourgeoiser", proteste le père de famille. "Qui t'a vu et qui te voit. C'est la lutte des classes!")

(22) *Idem*, p. 26.

("Des conquêtes de la révolution!", s'exclame le père, "- Tu es politisé! C'est ça que la Commission des Habitants devrait voir!". Proteste la mère: "- Mais nous ne pouvons même pas écouter les informations". - "Bon sang, Liloca", répond le père agacé. Des merdes de la petite bourgeoisie. Ils veulent ciel et terre. Le capitalisme et le socialisme. La musique et la viande de cochon.")

(23) *Idem*, p. 22.

("était l'un des êtres vivants qui avait bénéficié le plus de la révolution.")

(24) *Idem*, p. 27.

("le couteau! C'est la fin de tous les bourgeois!")

(25) *Idem*, p. 50.

("carnivore maniaque")

(26) *Idem*, p. 53.

("La Révolution commence par l'estomac")

(27) *Idem*, p. 69. C'est à nous l'italique.

("avaient confiance dans la force d'espérance pour sauver «carnaval de la victoire»")

(28) *Ibidem*.

("Que j'aimerais être une vague!")

(29) *Idem*, p. 63.

("si l'on est une vague, on pourrait entrer où l'on voudrait avec la force de la mer. Là où personne ne vous attache avec une corde.)

(30) PEPETELA, *A Geração da Utopia*, Lisboa, Publicações D.Quixote, 2^aed., 1993, p.221.

("être sage signifie être incompris.")

(31) *Idem*, p. 202.

("L'utopie est morte. Et aujourd'hui elle sent mauvais, comme n'importe quel corps en voie de putréfaction. Il n'en reste qu'un discours vide.")

(32) *Idem*, p. 193.

("le droit à la désillusion")

("ce passé chimérique qui a abouti à ce présent absurde")

(33) *Idem*, p. 214.

("J'ai perdu peu de batailles, mais je suis un vaincu. Dans le fond, nous sommes tous des vaincus (...) Nous n'avons pas d'avenir, nous ne représentons même pas l'avenir. Nous sommes déjà le passé. Notre génération s'est éteinte. Elle a fait ce qu'elle avait à faire à un certain moment, elle a lutté, elle a obtenu l'indépendance. Après, elle s'est éteinte. Il faut savoir se retirer lorsqu'on n'a plus rien à donner.")

(34) *Idem*, p. 303.

("un pays de déprédateurs")

(35) *Idem*, p. 293.

("Il semble un colon, il est pire que le colon")

(36) *Idem*, p. 308.

("la rosée incrédule du conformisme")

(37) *Idem*, p. 316.

("Evidemment, il ne peut pas y avoir d'épilogue ni de point final pour une histoire qui commence par cependant.")

(38) *Idem*, p. 308.

("Serait-ce le Sud ma dernière utopie?")

(39) *Ibidem*.

("Serait-ce le Sud ma dernière utopie?")

“ATTEINDRE LA GLOIRE DE WALTER SCOTT”. SOURCES ET RESSOURCES DE HAN D'ISLANDE DE VICTOR HUGO.

De 1807 à 1813, le jeune Victor Hugo a vécu dans sa vie familiale ce que la nation entière avait vécu collectivement durant les époques révolutionnaires et impériales: l'émancipation de l'attirance vers la frénésie, la confusion de la réalité sanglante et du monde théâtral et enfin la révision de ces expériences dans l'univers de fiction.

Deux pays en proie à la guerre, où sa mère l'amena en compagnie de ses frères Abel et Eugène, jouent un rôle capital: l'Italie et l'Espagne. Hugo se rendit en janvier 1807 au royaume de Naples gouverné par le roi Joseph Bonaparte. Il dut y entendre parler d'un brigand patriote presque légendaire à la tête de “quinze cents hommes” (1). C'est son père, Léopold Hugo, qui venait, sur l'ordre de Joseph, de terrasser ce Fra Diavolo au bout d'une suite de combats d'une extrême violence (2).

Sur la route de Naples, les frères Hugo, eux-mêmes, “voyaient de distance en distance, des tronçons humains aux arbres de la route. C'étaient des bandits qu'on pendait pour intimider les autres” (3).

Le voyage en Espagne, de mars 1811 à avril 1812, est d'une portée plus profonde encore dans la vie spirituelle de Hugo. Jean-Bertrand Barrère définit cette Espagne comme un des maîtres dans l'apprentissage de l'imagination de Hugo adolescent: ce maître “a dressé son oeil à la couleur, son coeur à la violence, qui est la couleur dans l'âme” (4). En effet, le feu, le sang, les cadavres s'y alliaient pour effrayer et fasciner à la fois les jeunes voyageurs. A Burgos, Hugo fit sa “première rencontre” avec l'échafaud; les frères Hugo, s'échappant d'une place d'exécution, “se croisèrent avec une confrérie de pénitents gris et noirs”; “ces spectres”, aux visages masqués, entouraient un condamné à mort “hébété de terreur”(5). A Vittoria, leur voiture passa au-dessous d’“une croix sur laquelle étaient cloués les membres d'un jeune homme coupé en morceaux” et ensuite reconstitué; “les enfants se rejetèrent en arrière pour ne pas recevoir les gouttes de sang”(6). La traversée périlleuse d'une contrée ennemie, par la suite, les aurait conduits plus d'une fois à s'identifier à ces victimes mutilées(7). Ces réalités sinistres contaminent l'imagination des enfants et la poussent vers un glissement morbide: ils comparaient des maisons noires sur la neige à “des tombeaux sur un linceul” et trouvaient “le sombre Escorial, bien fait pour régner sur ce cimetière”(8).

Au retour de ce voyage d'effroi et d'excitation, retrouvant la vie parisienne paisible et monotone, Hugo se procure, grâce au hasard, une bonne occasion de revivre, dans la fiction, des souvenirs ineffaçables de

l'empire de la cruauté qu'il vient de traverser. La fréquentation du cabinet de lecture Royol par les frères Hugo se situe le plus vraisemblablement au lendemain de leur retour de l'Espagne, soit vers 1812. Introduits dans l'entre-soi où le loueur Royol "reléguait les ouvrages d'une philosophie trop hardie ou d'une moralité trop libre pour être exposés à tous les yeux", "les enfants se couchaient à plat ventre et dégustaient ce qui leur tombait sous la main. Quand l'intérêt les empoignait, ils restaient quelquefois là des heures entières"(9). Cette liberté totale de la lecture a initié Hugo à la littérature extravagante: dans l'inventaire de la bibliothèque de Royol, dressé en 1821 et qui ne met en lumière qu'un dixième de la totalité des livres conservés (10), figurent des romanciers "noirs" tels que Singer, Radcliffe, Ducray-Duminil" Barthélemy-Hadot.

Tout cet apprentissage d'une sensibilité sombre, semblable à celui des milieux bourgeois et populaires, se reflète dans les premiers essais littéraires de Hugo. L'adolescent écrit, vers le temps de ses lectures passionnées chez Royol, deux pièces de théâtre: *l'Enfer sur terre* et *Le château du Diable*(11). Toutes les deux portent sur le thème de l'apparition diabolique.

Cette culture de base s'enrichit et se développe au cours de la formation ultérieure. Le cœur, une fois ouvert à des stimulations livresques et théâtrales, ne cesse d'en accueillir, d'en amonceler dans l'arsenal de souvenirs. G. Vanzac, le plus éminent biographe de la jeunesse de Hugo, ne minimise point l'apport de la *mauvaise* littérature chez Hugo: il y attache autant d'importance, qu'aux lectures de Hugo obligées para l'enseignement scolaire et sa vocation de journaliste, à ses "lectures irrégulières" faites pêle-mêle avec peu de contrainte(12).

Si la vocation littéraire de Hugo s'éveille au contact de l'école noire il joue aussi le rôle, au temps de *Han d'Islande*, d'un poète ultra-royaliste: il a pour but de "servir (...) le trône et la littérature", de "propager le royalisme"(13). Sa vie littéraire doit se déployer dans la limite des doctrines royalistes et c'est dans ce cadre plus ou moins contraignant qu'il doit participer à la réforme littéraire. Convaincu de la tâche de "cette grande et noble profession des lettres" (14), il n'est pourtant pas favorable aux idées surannées du classicisme, qui persistent chez certains membres du parti.

Pour justifier l'esthétique "noire", Hugo semble avoir fait sien le point de vue de Nodier: la littérature doit représenter l'époque et la société; or, la société, sous la Restauration, est imprégnée des souvenirs de la violence et de l'exaltation populaire; la littérature contemporaine a donc tort de faire trop peu de cas de ce qu'il y a de monstrueux, d'effrayant, de frénétiques. La littérature est, d'après Hugo, l'interprète de l'ensemble des caractéristiques nationales, et surtout populaires: "Il est reconnu que chaque littérature s'empreint plus ou moins profondément du ciel, des moeurs et de l'histoire du peuple dont elle est l'expression" (15); la littérature doit demeurer en liaison

intime avec l'évolution de la société: la littérature du passé, quelle que soit sa qualité, ne s'accorde point aux besoins du présent: "les littératures antérieures, tout en laissant des monuments immortels, ont dû disparaître, et ont disparu avec les générations, dont elles ont exprimé les habitudes sociales et les émotions politiques" (16). Dans "ce siècle de sang" (17), né de "notre convulsive révolution" (18) et qui a traversé la crise d'"une société malade dont les goûts dépravés et les facultés engourdies eussent rejeté tout aliment savoureux ou salutaire" (19), la présence du goût "noir" dans la littérature doit être, quoique déplorable, inévitable. La littérature moderne est, "en un mot, ce que doit être la commune pensée d'une grande nation après de grandes calamités" (20). D'où vient l'une de ces deux écoles aussi authentique l'une que l'autre de la littérature du XIXe siècle:

"L'une voit tout du haut du ciel; l'autre, du fond de l'enfer. La première place au berceau de l'homme un ange qu'il retrouve encore assis au chevet de son lit de mort; l'autre environne ses pas de démons, de fantômes et d'apparitions sinistres" (21).

Mais voici Hugo plus franc et plus hardi. Il met en relief sa prédilection pour l'esthétique de l'atroce et du terrifiant:

"Nous avons entendu critiquer, comme hideuse et révoltante, la peinture de l'*Orgie*. C'est, à notre avis, l'un des plus beaux chapitres de ce livre. Walter Scott, ayant entrepris de peindre ce fameux brigand surnommé *le Sanglier des Ardennes*, aurait manqué son tableau, s'il n'eût excité l'horreur. Il faut toujours entrer franchement dans une donnée dramatique, et chercher en tout le fond des choses. L'émotion et l'intérêt ne se trouvent que là" (22).

La vérité littéraire réside donc dans ce qui paraîtrait repoussant aux partisans du beau artificiellement raffiné.

Hugo espère-t-il devancer et diriger, par la création de *Han Islande*, la réforme littéraire au coeur du romantisme royaliste? Nodier, en particulier, avait déjà mis le doigt sur le problème: "Le fait est qu'il n'y a point de genre romantique en France, tant qu'il ne s'est pas élevé dans ce genre un talent qui nous en fasse comprendre la puissance"(23). Ainsi cette première tentative romanesque, prenant pour modèles "les compositions de Walter Scott", est selon V. Hugo, conçue "dans l'intérêt de notre littérature"(24), et il ne cessera de souligner l'intérêt qu'il porte aux romans de Walter Scott les jugeant même

au-dessus de la poésie contemporaine: "les dix plus médiocres pages du moins bon d'entre eux, valent mieux que bien de longs poèmes publiés depuis trois ans"(25).

On ne jurait plus que par Walter Scott. Nodier voyait dans les romans de l'écrivain écossais le seul genre capable de renouveler la littérature sans heurter trop les idées retardataires.

Cet engouement pour Walter Scott va d'ailleurs de pair avec l'appréciation que portent des journaux royalistes sur les romans du vicomte d'Arlincourt. Une telle publicité prouve à la fois l'admission des romans d'effroi dans la construction de la nouvelle littérature mais, du même coup, la pauvreté même de celle-ci dans sa réalisation créatrice.

L'entreprise de *Han d'Islande* prend donc racine dans ce décalage entre la nécessité ressentie de l'apparition d'un romancier romantique, surtout d'un Walter Scott français et l'impuissance constatée chez des écrivains en carrière. C'est la prise de conscience de ce fossé qui semble lancer Hugo dans la conquête d'un domaine inexploré.

Le besoin d'ordre artistique d'un nouveau roman renvoie d'autre part au besoin politico-social. L'histoire dans le temps moderne équivaut à la mythologie au sein d'une communauté primitive, en ceci qu'elle interprète et enregistre des faits opaques immédiats dans un système, d'allure immuable, de l'intelligence du monde, et qu'elle assure une unité chez tous les membres de la communauté face aux événements survenus. Le pouvoir politique cherche à s'équiper d'une histoire à son image. La mission première de la littérature royaliste consiste, ni plus, ni moins, à prendre part à la création de cette mythologie moderne.

Hugo se rend bien compte de la portée de cette fonction nouvelle du roman. Il assigne, au même titre qu'au poète, une tâche de prophète de la société au romancier du type de Walter Scott:

"Nous nous abusons peut-être, mais il nous semble que peu d'écrivains ont aussi bien rempli que Walter Scott, les devoirs du romancier relativement à son art et à son siècle; car ce serait une erreur presque coupable dans l'homme de lettres que de se croire au-dessus de l'intérêt général et des besoins nationaux, d'exempter son esprit de toute action sur les contemporains, et d'isoler sa vie égoïste de la grande vie du corps social. Et qui donc se dévouera si ce n'est le poète? (...) qui bravera les haines de l'anarchie et les dédains du despotisme, sinon celui auquel la sagesse antique attribuait le pouvoir de réconcilier les peuples et les rois, et auquel la sagesse moderne a donné celui de les diviser?" (26).

Par ailleurs, ce chantre de l'âme française est autorisé à recueillir des matériaux aux quatre coins du continent et à leur donner une couleur nationale. Une réversibilité théorique s'établit entre le un et le tout dans le roman historique conçu comme tel par Hugo. Il n'y a ni opposition, ni antinomie, d'une part, entre l'individuel et le collectif: "l'autre (W. Scott) mêle à l'histoire d'un individu, la peinture de tout un peuple, de tout un siècle"(27); d'autre part, entre le particulier et l'universel: "le talent est de tous les lieux comme de tous les temps" (28); W. Scott "laisse à la physionomie des siècles ce que la sagesse de Dieu a mis d'immuable et d'éternel dans leurs traits, et ce que les folies des hommes y ont jeté de variable et de passager"(29). Chaque épisode historique ou fictif, pourvu de spécificités historiques et géographiques, devient une figure représentative de l'humanité; cet homme immuable a la capacité d'embrasser l'homme du XIX^e siècle, réductible, lui, à l'universalité. Hugo suggère ailleurs la marque ineffaçable de la nationalité de l'écrivain dans toutes ses productions: le personnage de Louis XI peint par W. Scott n'est rien de moins qu'une inspiration de la muse anglaise"(30).

Han d'Islande peut tenter donc doublement d'incarner la littérature nationale à venir: sur le plan aussi bien artistique que politico-social. C'est dans un tel objectif que le penchant personnel de Hugo peut rejoindre le goût qui imprègne et enivre les classes inférieures hiérarchiquement, mais d'une importance majeure dans la société.

Hugo témoigne, à l'égard du genre de l'horreur, d'un point de vue synthétisant: il essaiera, dans sa pratique du roman, non de renier, mais de dépasser la "célébrité" de romanciers "noirs" pour atteindre la "gloire" de Walter Scott: "Sir Walter Scott partage aujourd'hui, dans un *certain monde*, la célébrité des Paccard et des Ducray-Duminil"(31); mais W. Scott les éclipse, en ce sens que "ses romans n'ont fait qu'accroître, parmi les gens de goût, sa réputation, qui est aujourd'hui de la gloire" (32). Un des accès à cette "gloire" est obtenu par la réanimation des thèmes "noirs" usés et déjà banaux; il faut les faire revivre avec un pinceau original: "On a blâmé, comme choses usées, les tournois, les châteaux, les souterrains, les voleurs, etc., qui se rencontrent fréquemment sur la route des héros du roman, mais on a oublié que le coloris qui anime ces peintures est entièrement neuf, et que les descriptions de Walter Scott ne ressemblent en rien à ces descriptions qui ressemblent à tout "(33).

La rencontre du genre frénétique et de l'oeuvre de Walter Scott s'est révélée donc un bon instrument de fixation du romantisme naissant, laissant des traces profondes dans un bon nombre d'oeuvres à venir.

NOTES

- (1) — *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, OCVH, t. I, p. 845.
(2) — Voir *ibid.*, pp. 843-849.
(3) — *Ibid.*, p. 850.
(4) — J. B. Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, réédition, 1973, t. I,
p. 19.
(5) — *V. H. raconté*, OCVH, t. I, p. 926.
(6) — *Idem.*
(7) — *Ibid.*, p. 927.
(8) — *Ibid.*, pp. 910-911.
(9) — *Ibid.*, p. 928.
(10) — Cet inventaire est publié par Jacques Seebacher avec une liste
d'identification des ouvrages mentionnés: "En marge des *Misérables*", *Revue d'histoire
littéraire de la France*, oct.-déc, 1962, pp. 575-592. Pour la portée de cet inventaire,
voir *ibid.*, p. 578.
(11) — Ce sont les ouvrages hugoliens les plus anciens qui aient subsisté.
(12) — G. Venzac, *Les Origines religieuses de Victor Hugo*, p. 174.
(13) — "Préface à la 11e livraison", *Le Conservateur littéraire*, OCVH, t. I,
p. 616.
(14) — V. Hugo à Adèle Foucher, (7 décembre 1821), OCVH, t. II, p. 1103.
(15) — Préface, *Nouvelles Odes* (1824), OCVH, t. II, p. 471.
(16) — "Sur Georges Gordon-Lord Byron" (1824), *La Muse Française*, OCVH,
t. p. 460.
(17) — V. Hugo, *Le Télégraphe* (1819), OCVH, t. I, p. 408.
(18) — "Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI, Par sir Walter
Scott" (1823), *La Muse Française*, OCVH, t. II, p. 433.
(19) — *Idem.*
(20) — Article cité, OCVH, t. II, p. 461.
(21) — *Idem.*
(22) — Art. cit. sur "Quentin Durward", OCVH, t. II, p. 437.
(23) — "Avertissement des traducteurs", Bertram, 1821, pp. iij-iv.
(24) — V. Hugo à Adèle Foucher, Samedi (16 février 1822), OCVH, t. II,
p. 1168.
(25) — "Walter Scott, *L'Officier de fortune, La Fiancée de Lommermoor*", *Le
Conservateur littéraire*, OCVH, t. I, p. 479.
(26) — Quentin Durward (...), OCVH, t. II, p. 432.
(27) — "Histoire de Gil Blas de Santillane (...)", *Le Conservateur littéraire*,
OCVH, t. I, p. 702.
(28) — "Ivanhoé (...)", *Le Conservateur littéraire*, OCVH, t. I, p. 626.
(29) — "Quentin Duward (...)", OCVH, t. II, p. 431.
(30) — *Ibid.*, p. 435.
(31) — "Walter Scott, *L'Officier de fortune* (...)" (1819), *Le Conservateur littéraire*,
OCVH, t. I, p. 479. Le soulignement est de Hugo.
(32) — *Idem.*
(33) — "Ivanhoé (...)", (1820) *Le Conservateur littéraire*, OCVH, t. I, p. 630.

TRAHISON LITTÉRAIRE

Toute discipline d'enseignement comprend un corpus et une activité. Le corpus est une sélection opérée dans le champ du réel, soit par la discipline elle-même, qui établit ses classifications, son lexique, ses instruments, soit par l'histoire humaine qui a très tôt divisé les tâches — la définition de ces champs obéit à des critères opératoires et historiques, et non de perception ou d'observation: la division sociale entre chasseurs et cultivateurs détermine le critère de différenciation entre zoologie et botanique; il n'existe pas de science de la rousseur qui inclurait l'écureuil et la noisette. L'activité impliquera le réinvestissement des connaissances tirées du corpus — observation, manipulation expérimentale en biologie; enquête en sociologie, etc. La littérature, en tant que discipline d'enseignement, a toujours maintenu ses contours «flous» — «histoire littéraire» —; elle n'a jamais défini ni son corpus — qui ne correspond pas à la bibliothèque, puisque de celle-ci il faut ôter d'une part les textes religieux et philosophiques qui concernent des disciplines spécifiques, ainsi que tous les écrits produits par les autres disciplines, d'autre part la «para-littérature», la littérature «populaire», la chanson, la bande dessinée, etc. — ni son activité: la rhétorique et les joutes oratoires sont tombées en désuétude dans l'institution universitaire où ne survit guère que la forme dégradée de la dissertation. L'enseignement littéraire a établi son corpus tardivement — mais le concept de «littéraire» au sens moderne ne date que de deux siècles — et partialement — il reflète les goûts et la morale d'une classe au pouvoir; en 1940, l'*Anthologie de l'Humour noir* se présentait comme une «contre-histoire» littéraire. L'idée d'un critère d'analyse et de sélection, la «littérarité», n'a vu le jour qu'assez récemment et n'a guère été adoptée par l'institution en raison des présupposés idéologiques sur lesquels s'appuyaient aussi bien Jakobson que généralement les «structuralistes», de Levi-Strauss à R. Barthes. Quant à l'activité, elle se réduit en pratique à la lecture et au commentaire de texte — i. e. ne vise pas la production. C'est que les Lettres ne sont pas véritablement une discipline mais, comme l'explique Bourdieu, un capital symbolique assurant la «distinction» sociale. La littérature est d'ailleurs la seule matière d'enseignement qui, alors que la pédagogie ne fait pas partie de son domaine — comme c'est le cas pour la philosophie —, fonctionne en circuit fermé et forme exclusivement des enseignants de Lettres.

La littérature, matière d'enseignement, aujourd'hui stagne. Dans une société en évolution rapide où les formes les plus pérennes sont touchées, elle ne parvient pas à accompagner son objet même — nous tâtonnons encore pour rendre compte d'une forme nouvelle (qui a déjà plus d'un siècle) telle que le «poème en prose», aussi bien quant aux conditions de son

surgissement (lié à la traduction de vers étrangers puis, devenu forme autonome, accompagnant curieusement des représentations picturales (1)) que dans la définition de critères permettant d'identifier un «poème en prose» contemporain par rapport à une «prose poétique». Par ailleurs, le versant productif de son activité, l'écriture, a été totalement abandonné. Le fait que l'écriture littéraire relève du domaine de l'art ne saurait constituer une justification: tous les autres «arts», de la musique à la peinture, sont objet d'enseignement. Si bien que la seule occasion où l'écriture littéraire intervient dans l'enseignement des Lettres s'avère être dans les cours de «traduction». Il existe cependant d'autres modèles d'enseignement des Lettres et, aux Etats-Unis par exemple, l'écriture littéraire s'enseigne selon un programme allant des «ateliers d'écriture» aux cours de stylistique. Les étudiants y apprennent le métier d'écrivain. Il est évident que l'introduction de cette composante dans nos Universités impliquerait une redéfinition totale des objectifs, des méthodes et du profil de l'étudiant, à l'entrée et à la sortie. Dans les conditions actuelles, l'activité de traduction est donc exercée par des étudiants n'ayant aucune autre pratique d'écriture littéraire. Bien entendu, les enseignants de traduction admettent qu'ils forment des traducteurs-interprètes qui n'exerceront leur activité, dans le cadre du marché du travail, que sur des textes de type journalistique ou technique; il n'empêche que les textes littéraires apportent la caution du capital symbolique nécessaire aux cours de traduction, qu'ils hantent l'âme tant des enseignants que des étudiants, qu'ils apparaissent ponctuellement comme exemples, contre-exemples, exercices, etc.

C'est dans ce cadre que s'inscrivent les réflexions qui suivent.

I. L'INSTRUMENT (LA LANGUE)

Peut-être en raison de l'apparence naturelle de son acquisition, la langue reste le lieu de toutes les idées reçues, et ce malgré le développement des théories linguistiques — celles qui mettent en cause certains préjugés de base sont soit rejetées par un réflexe «conservateur», soit ignorées en raison du caractère abstrus de méthodes et jargons qu'un souci de scientificité leur a fait élaborer — ou parfois à cause de lui — trop récent et trop engagé dans une polémique, il n'a pas élaboré sa propre épistémologie et accompagne la demande créée par le développement technique (théories de la communication et informatisation des télécommunications); par ailleurs les «grammaires textuelles» se montrent parfois plus normatives que ne l'a jamais été aucune grammaire traditionnelle, postulant une rationalité et une homogénéité du sens qui n'est autre que la projection d'une esthétique fonctionnelle et utilitaire combattue par la littérature. Il est au moins trois caractères de la langue, immédiatement perceptibles, dont ces théories —

et plus encore la vulgarisation qui en est consensuellement colportée — ne semblent pas envisager toutes les conséquences; nous les passerons rapidement en revue dans la mesure où ils incident sur les problèmes de la traduction; par ailleurs, nous ne reprendrons pas les analyses, tenues pour acquises, de la poétique et de la sémiotique, de Genette à Barthes.

a) La diversité: la multiplicité même des langues est en contradiction avec la conception de la langue comme simple instrument de communication. Sans approfondir ici le sens de cette contradiction, il convient toutefois de tirer la conséquence de cette pluralité: de même qu'en phonologie c'est le trait distinctif entre deux phonèmes qui sera le support de la variété des combinaisons et devra être valorisé, dans l'étude d'une langue — maternelle ou étrangère — ce sont ses particularismes qui fondent le génie, l'originalité, la valeur d'une langue. Si d'un côté la conscience de ces particularismes sera favorisée par la confrontation à une autre langue, de l'autre, l'activité de traduction sera nécessairement une activité de gommage des mêmes particularismes puisqu'ils sont par définition ce qui n'existe pas dans une autre langue, donc ce qui d'une langue est intraduisible sauf à forcer par l'introduction d'une structure étrangère le génie propre de la langue d'arrivée. Nous retrouverons ce problème lorsque nous aborderons plus loin la pragmatique de la traduction. Ce que nous voudrions souligner ici, c'est simultanément la solidité et la fragilité de tels particularismes. Solidité dans la mesure où ils se sont conservés à travers les vicissitudes et les transformations de la langue, assurant une continuité transhistorique de chaque langue, même à partir de bases communes — cas des langues latines. Ce sont eux qui dans une culture nationale confèrent à chaque membre d'une communauté linguistique ses racines et son identité — car les rites et les croyances sont moins divers que les langues, l'*habitus social* et l'organisation politico-économique moins variés encore. Mais fragilité aussi et surtout: en effet ils témoignent d'une diversité à l'intérieur même d'une communauté linguistique, ils sont régionalismes, indices d'une classe sociale ou d'une catégorie professionnelle précise, rendent compte de l'envers d'une histoire nationale homologuée, composée de luttes, de prises de pouvoir, de rêves de gloire et de grands travaux — qui n'a jamais été le fait que d'une minorité de la population. Chaque langue a stratifié dans ses tournures, locutions figées, dictons, etc., la valeur d'usage de chaque mot correspondant à la réalité de ses successifs états sociaux. Or, si ces particularismes ont survécu tant que les modèles, de vie, d'organisation politique et de gestion économique restaient locaux, donc à peu près jusqu'à la révolution industrielle, à partir du XIX^{ème} siècle en Europe, on assiste à l'élaboration de modèles universels — déclaration des droits de l'homme, principe démocratique de gouvernement, etc. — qui correspondent à la prise du pouvoir par une classe sociale qui s'érige en patron de l'humanité «la bourgeoisie» et caractériseront

désormais la quasi-totalité des modèles sociaux conçus et mis en place depuis lors, du communisme au libéralisme — les exceptions sont soit des modèles de résistance soit des projets hégémoniques dictatoriaux. Mais surtout, transcendant frontières géographiques et oppositions idéologiques, un unique mode de civilisation urbaine et technocrate s'est installé sur la surface entière de la terre. Ces transformations ont profondément altéré les langues: au nom de l'unité nationale, les régionalismes ont été combattus dans les écoles, les tournures socialement trop marquées ont été condamnées sous les étiquettes «populaire» ou «familier», bref, poursuivant un mouvement amorcé à la cour et parallèle à la centralisation du pouvoir, on a voulu, après leur avoir imposé une norme, standardiser les langues. Mais l'écart qui s'est d'abord renforcé entre une langue imaginaire, conçue à partir d'une tradition écrite, possédée par la seule classe dirigeante et initialement fortement conservatrice, et d'autre part une langue réelle, orale, variant selon l'origine géographique et sociale, écart qui pouvait encore prêter à sourire il y a quarante ans (2), se comble rapidement, à mesure que les corporations disparaissent, que les antagonismes sociaux se nivellent et que les «communications de masses» se développent. Ce ne sont plus seulement les régionalismes, accents et particularismes de couches défavorisées de la population qui sont atteints mais le standard même de la langue écrite — de haute culture. Ce qui est en cause, c'est une prosodie — les intonations d'un présentateur de télévision sont plus proches de celles d'un autre présentateur dans une autre langue que de celles d'un de ses concitoyens; ce ton neutre fait boule de neige et contamine tous les produits télévisés: les déclarations d'amour dans les feuilletons sont prononcées comme des bulletins d'information; la prosodie télévisuelle se répand peu à peu dans la partie du public qui se trouve encore en situation d'apprentissage et pour qui la télévision fonctionne comme «école parallèle». C'est, à travers la langue, un mode d'expression et de pensée original qui se trouve atteint. La langue est effectivement en train de devenir un code normalisé selon un système de communication translinguistique. Cette opération de normalisation ne va pas sans pertes, linguistiques — disparition de modes et temps verbaux, de constructions syntaxiques, réduction du lexique — et existentielles — la sensualité de la langue —; en revanche, elle favorise la diffusion de nouveaux parlars — argot des cités de banlieue — que l'écrit n'assimile que lentement et partiellement.

b) L'ambiguïté: Nietzsche a sans doute attiré le premier l'attention sur l'importance et la fonction du mensonge. Steiner (3) y voit la principale cause probable de la complexité inouïe de l'outil linguistique: en permettant le mensonge, et partant la ruse, la tromperie, le parjure, etc., la langue s'avère une formidable arme capable de renverser la loi «naturelle» du «droit du plus fort» — toute la geste d'Ulysse retrace dès la plus haute antiquité cette

puissance de la parole et du mensonge. Sans entrer ici dans des considérations d'ordre éthique, contentons-nous de constater que l'univers du formulable n'est pas homologique du réel, que les critères de jugement ne sont dans la vie pratique pas les mêmes que dans l'expression verbale — et *a fortiori* que dans la littérature. Plus que le problème du vrai et du faux est en cause le problème de l'exprimé et de l'inexprimé — et si d'un côté les recherches d'une théorie de l'énonciation s'appuyant sur la présence de marqueurs d'un «vouloir dire» ne coïncidant pas avec le «dit» paraissent fécondes, décrivant un énoncé non plus comme un aboutissement mais comme une formulation suspendue où chaque mot, chaque intervalle est le lieu d'un choix et le résultat d'un combat mental entre pensée et expression (4), donnant sens à une lecture «entre les lignes» intuitivement postulée depuis toujours, d'un autre côté les théories de traduction interprétative, qui gomme hésitations et ambiguïtés, résolvent le problème par un coup de force grâce auquel le cliché normatif remplace les méandres et finasseries de l'énonciation (sans même parler de la censure exercée). Il s'agit au fond du problème du sens, ou plutôt des modalités de la «signifiante». Car le sens est opaque en dehors d'une réponse ponctuelle à une question pragmatique ou existentielle. Le sens du réel, de tout objet matériel, se réduit à l'habitus dans lequel il s'insère. Le sens des mots, s'il déborde celui des signifiés désignés — car la langue fixe les connotations et associations que l'histoire a pu engendrer, et qui survivent aux avatars de la matérialité des objets — reste, hors contexte, tout aussi opaque. Disons qu'un mot recèle toutes les significations de son «signifié» — objet matériel ou concept abstrait nommé — augmentées de toutes celles que la langue a fixé autour de ce vocable au cours de l'histoire — mais à vrai dire il faudrait aussi inclure toutes les associations strictement «linguales»: homonymes, anagrammes, etc. — à l'état latent: seul le contexte établira les liens isotopiques qui mettront en jeu tel ou tels traits sémantiques et excluront, provisoirement, les autres — U. Eco a opposé «actualisation» et «narcotisation» sémantiques(5). Par rapport à un mot donné, l'énonciation, orale ou écrite, est strictement formulation d'un contexte qui en dégagera le sens. Ce sens n'est qu'un des sens possibles, qu'un autre contexte, une autre énonciation, ferait apparaître. La langue n'est ni polysémique ni monosémique — cependant elle n'est pas neutre non plus, puisque nous avons vu au paragraphe précédent qu'elle doit être définie contrastivement par rapport aux autres langues, en fonction d'une histoire propre —, seuls les énoncés pourront faire jouer un ou plusieurs traits sémantiques pour un vocable donné. Et nous rencontrons ici un critère qui nous permet d'évaluer les énoncés en fonction du nombre de traits sémantiques mis en branle pour chaque élément nominal — du nombre d'isotopies qui se croiseront avec son occurrence. Sans prendre en compte, provisoirement, les messages publicitaires, condi-

tionnés par leur finalité pragmatique et par leur mode de réception/ consommation, l'on constate d'une part que la poésie, tendanciellement, se caractérisera par un tissage aussi serré que possible des isotopies (6) — ce qui était prévisible, nous en aborderons plus loin les conséquences — , d'autre part que la transformation de la langue en code que nous avons abordée plus haut s'accompagne d'un processus de désémantisation des mots: en deça même d'une monosémie, surnage un sens consensuel où les mots concrets sont limités à l'expression de leur signifié — et ne véhiculent que l'affirmation d'un habitus social établi et les mots abstraits ne sont que des «mots d'ordre» vidés des divers traits que l'histoire y avait emmagasinés — on peut décrire ce processus en termes fonctionnels: les communications de masses réduisent le langage à une unique fonction conative qui se dissimule sous l'apparence de messages référentiels neutres (7). La richesse et la complexité de la langue tiennent à l'ambiguïté du sens, la pauvreté du code débouche sur une vacuité sémantique.

c) L'unicité des énoncés: ce dernier caractère ne concerne plus, à strictement parler, «la langue», mais la «parole» — selon la distinction saussurienne —, c'est à dire notre usage de la langue. La parole est sans doute l'acte le plus courant de l'homme éveillé — c'est elle qui le définit au sein du vivant —; elle est d'une pensée continue ce que l'individu choisit de partager — car toute parole s'adresse à autrui: l'écriture suppose au moins un lecteur, ne serait-ce que celui, phantasmatique, qui lit par-dessus l'épaule de l'écrivain — ou l'écrivain ou le scripteur selon la terminologie choisie au moment où il écrit. Et cette parole, en dehors de certains rites — salutations, célébrations, prières, etc. —, ne se répète jamais. Au sein d'une organisation sociale et existentielle fondée sur des rythmes constants et donc essentiellement répétitive, la parole ne conçoit que des énoncés uniques: la répétition est indice de disfonctionnement, la parole n'admet que la reformulation. Cette unicité implique que toute parole se situe par rapport à d'autres énoncés antérieurs; elle est donc actualisation, c'est à dire énonciation d'un présent par rapport à un passé, proche ou lointain; elle est, au sein d'un univers matériel relativement stable et d'une régulation — par la répétition — des actes humains, notre conscience du temps. Le temps mesuré par la parole, temps de la pensée formulée — le temps de la pensée non-formulée est sans doute continu —, ne correspond pas au temps socialisé — en dehors de quelques rites de salutation, l'organisation des activités humaines ne prévoit pas la parole, ne réserve pas un temps de parole (bien que notre société mythifie la communication); au contraire, les individus sont conditionnés dès l'enfance à réprimer leur volonté de parole, à ne pas «bavarder». Une conversation nous fait «perdre la notion du temps» — temps social — c'est à dire, en fait, nous introduit dans autre temps, existentiel, à vitesse variable. Le rapport à l'écrit lecture ou écriture —

implique une retraite à l'écart du temps social. Et la langue possède, à côté d'un système de dénomination — celui que l'on trouve dans le dictionnaire — un système de mise en scène d'un temps, d'un temps à vitesse variable. La flexion verbale n'est, dans les langues européennes, qu'une composante de ce système, la simple succession dans l'énonciation suffisant aussi bien à établir des rapports de cause à effet dans les énoncés qu'à modifier la vitesse du temps mis en scène. L'énonciation engendre au moins deux séries temporelles distinctes: celle de sa propre durée et de sa propre vitesse — dans le cas de l'écrit, on doit ici considérer la seule vitesse de lecture — et celle représentée dans l'énoncé, le temps diégétique. Ces deux séries ne coïncident jamais — excepté, peut-être, le cas du commentaire radiophonique d'un match de foot-ball — et une large partie de la syntaxe consiste à contrôler l'écart entre les deux séries, entre les deux vitesses. Le texte narratif semble être caractérisé par un écart majeur — et certaines vitesses diégétiques ont fini par se conventionnaliser: ainsi dans un récit à énigme, seule la fixation d'une certaine vitesse interne à la narration peut provoquer, grâce à un ralentissement, l'effet dit de «suspense», la poésie par un écart négatif — du fait d'une sorte de pérennisation diégétique. Au fond, si la répétition apparaît si contraire à la parole expressive, c'est qu'elle entraînerait, sinon un arrêt du temps, du moins l'introduction d'un temps cyclique, comparable au temps socialisé — et bientôt intégrable à ce temps, comme cela se produit avec la parole télévisuelle.

Ces considérations très abstraites auront des incidences directes sur le problème concret qui fait l'objet de cette étude: la traduction littéraire. Il convient toutefois auparavant d'indiquer que la littérature — i. e. tout écrit faisant primer la fonction poétique sur toutes les autres — assure justement des fonctions précises par rapport à ces propriétés de la langue et de la parole et peut en partie être définie par la position originale qu'elle assume de recherche, d'approfondissement, mais aussi de défense de ces propriétés. L'oeuvre littéraire est celle qui, pour formuler du nouveau, doit recourir aux plus extrêmes particularismes d'une langue — que ce soit au niveau de sa syntaxe (Proust), d'une adaptation de sa prosodie orale (Queneau), de la perversion de cette même prosodie (Ajar) ou d'une tentative d'épuisement lexical (Perec), peu importe; toute oeuvre littéraire est appropriation, par l'auteur, et restitution, au lecteur, d'une facette spécifique d'une langue donnée; le style inclut le choix de cette facette. Parallèlement, l'oeuvre littéraire témoigne de l'état de la langue au moment de son écriture — témoignage conscient et assumé par l'auteur qui, à travers ses choix, prend position par rapport à cet état. L'oeuvre littéraire occupe ainsi toujours une situation paradoxale: elle est d'un côté *a priori* intraduisible, conçue par l'auteur en fonction d'une spécificité de la langue employée; de l'autre, seule une traduction surmontant ces obstacles assurerait à l'auteur qu'il a véritablement

été compris, que son parcours a été solidairement accompagné: le traducteur est le lecteur idéal pour lequel écrit l'auteur (8).

Les particularismes de la langue vont permettre à l'auteur d'atteindre *simultanément* la plus grande précision et la plus grande ambiguïté. Si la prise de conscience de cette propriété a été relativement tardive et a entraîné une crise profonde dans le rapport à la langue — conscience métalinguistique — et aux formes traditionnelles — de là est née la « modernité » —, l'ambiguïté a toujours dominé même la langue la plus classique — jeu de Malherbe sur le prénom de la fille de M. Duperrier, ambivalence du mot « raison » chez Pascal, etc.; en outre, le *quiproquo* est moteur aussi bien des situations comiques chez Molière que des dénouements tragiques chez Racine (« Ah! fallait-il en croire une amante insensée? Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée? » — **Andromaque**, Acte V, scène 3, v. 1545-1546). Le respect de cette ambiguïté fondamentale implique paradoxalement la plus grande précision au niveau de la traduction — un texte est défini par ses points d'ambiguïté (pas toujours lexicaux, nous l'avons vu); déplacer ceux-ci, créer une nouvelle ambiguïté, revient à créer un texte nouveau, et non pas une traduction.

Quant au caractère unique des énoncés, nous avons vu qu'il déterminait une nécessité intrinsèque d'originalité — même à des époques où l'originalité littéraire n'est pas considérée une valeur: peu importent les sources d'inspiration de La Fontaine, il reste original dans le ton, la versification, etc.; son originalité ressort du reste particulièrement de la confrontation avec ses modèles. Par ailleurs, ce critère nous a permis de préciser certains paramètres définissant le style comme une stratégie pour établir un écart, variable, entre deux vitesses — séries temporelles —: celle, prosodique et syntaxique, de la lecture, et celle, diégétique, des événements — au sens le plus neutre — énoncés (nous allons immédiatement retrouver cette problématique au cœur de la « littérarité »). Il est bien évident que les systèmes temporels verbaux des différentes langues constituent une part de leurs particularismes. D'une langue à l'autre, des nuances temporelles vont devoir être modifiées; cependant l'écart que nous avons décrit pourra être maintenu.

II. L'OBJET (LA LITTÉRARITÉ)

Sans doute parce que dans notre civilisation judéo-chrétienne notre rapport au texte est génériquement un rapport à la Loi, la poétique, science de la littérarité telle que l'a conçue Jakobson, fonde son approche du texte sur une conception statique du jeu de la « fonction poétique »: comme s'il s'agissait de découvrir une structure et un sens pérennes. Nous serions tentés de proposer une notion plus dynamique où le texte déploie une stra-

tégie induisant une vitesse de lecture et établissant un écart — une différentielle — entre lecture et diégèse. Cette stratégie prévoit une multiplicité de lectures, donc un renouvellement constant de sens du texte. La fonction «poétique», partant du «message» pour aboutir au «message», n'est pas pour autant interne à celui-ci, fonctionnant en circuit fermé: ce n'est pas le message qu'elle dédouble, mais ses lectures. Par ailleurs, «le double sens» à quoi l'on réduit souvent la fonction poétique à son niveau le plus simple — jeux de mots divers — n'est en aucun cas réductible à un problème lexical: si plusieurs sens — ne serait-ce que la variation propre/figuré — d'un mot interviennent potentiellement dans un énoncé, c'est que le contexte a organisé la superposition sémantique, sans éliminer l'un des sens. Plus, il doit exhiber la polysémie de l'énoncé c'est ce qui fait que la plaisanterie potache sur le vers de **Polyeucte**: «*Et le désir s'accroît quand l'effet se recule*», qui n'est possible qu'au prix d'une oblitération du contexte, ne saurait avoir valeur que de lapsus, tout au plus de *tongue twister* (mais il faudrait étayer cette dernière interprétation par une étude des techniques de diction au XVIIIème siècle).

L'ostentation d'une double lecture à mener — d'une pluralité sémantique des unités lexicales — s'opère à travers des marqueurs justement non-lexicaux: c'est au niveau de l'organisation des signifiants que jouent les mécanismes de la signification. Prenons un exemple: dans la phrase de Pascal «*le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas*», le double sens du mot raison n'est lisible que parce que le mot dans la même proposition occupe les deux places de sujet et de complément d'objet — marque syntaxique — et que les deux occurrences se distinguent par le nombre singulier/pluriel, marque morphologique —; ce n'est pas tant le sens de la phrase l'homme n'est pas un animal raisonnable, il reste soumis à ses affects — qui s'avère problématique que la mise en cause du concept de «raison» — toute la tentative de Pascal consiste, à l'opposé de Descartes, à avancer des justifications irrationnelles de la foi. Les cas où une fonction poétique s'appuie sur la stricte polysémie lexicale sont limités aux formes sybillines de la prophétie ou de la devinette, et de leurs variantes — charades, rébus, définitions de mots croisés, etc. Et même dans ces cas, une marque non sémantique interviendra: M. Foucault constatait que dans les phrases «éponymes» du premier procédé de R. Roussel, il restait au moins une différence pour faire office de «marque» — billard/pillard —; plus que sur l'homophonie, Roussel s'appuie sur les glissements phonétiques d'un mot à l'autre, pour en exploiter les conséquences sémantiques et fictionnelles (9). Les marques autour desquelles la fonction poétique s'articule peuvent donc aussi bien être de nature syntaxique que morphologique ou phonétique; elles appartiennent au système non-lexical de la langue. L'un des premiers recensement de telles unités se trouve dans l'ouvrage d'A. Jarry, **Gestes**

et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, où au chapitre «Du petit nombre des élus» sont détachées de la liste d'ouvrages établie deux chapitres plus tôt— «Des livres pairs» des unités poétiques: ainsi, d'**Ubu roi**, Jarry retient «*la cinquième lettre du premier mot du premier acte*». Il s'agit du second /r/ du mot «*merdre*» sur lequel s'ouvre la pièce. Ce /r/ qui défigure le traditionnel «mot de cinq lettres» — d'où l'importance de sa position dans le mot — fait apparaître de nouveaux liens par association phonique avec les verbes «mordre» et «perdre» — qui font jouer ainsi un rôle programmatique à ce premier mot de la pièce. Dans cette même liste, Jarry retient du livre de G. Darien, **Le voleur**, l'image des «*couronnes de diamants des perforatrices du Saint-Gothard*». Il nous faut ici, pour comprendre et l'image et le fonctionnement poétique qui l'instaure, considérer la phrase toute entière, telle qu'elle apparaît dans le roman de Darien: «*Elles étincelaient aussi du feu des pierres précieuses, ces perforatrices à couronnes de diamants qui tuèrent tant d'hommes lors des travaux du Saint-Gothard, mais grâce auxquelles on parvint à percer la montagne!*» L'image ne peut être comprise que par le contexte antérieur — car c'est la dernière phrase du chapitre XIII —: «*Tes pareilles — que Darien avait précisément définies à la page antérieure: «horizontales qui ont le port altier des grandes dames» —, à qui on ne reproche encore que de ruiner des imbéciles, finiront peut-être, à force de démoraliser la Société, par l'amener au bord de l'abîme; et alors*» ... L'image se présente donc comme une équivalence métaphorique — entre la montagne et la Société, les perforatrices et les cocottes — grâce à l'identité d'un élément, les «couronnes» de diamants. Pourtant, ce double sens du mot «couronnes» est au contraire retardé par l'ambiguïté provoquée par la présence du clitique «elles» qui en tête de la phrase semble renvoyer à un élément du même champ que le sujet de la phrase antérieure — identité renforcée par l'adverbe «aussi»; le mot «perforatrices» surgit ainsi comme un intrus qui bouleverse le sens possible de son complément «couronnes». C'est donc sur le pronom «elles» — et sur l'organisation syntaxique qui le place en tête — que porte la véritable ambiguïté. Mais nous voyons déjà dans cet exemple intervenir une stratégie de lecture, qui est le véritable rôle de la fonction poétique, l'essence de la littérature — on a trop tendance à réduire la fonction poétique à son effet sur les éléments lexicaux, alors qu'il s'agit d'un processus dynamique et subtil portant sur des unités discrètes, i. e. non sémantisées, qui altèrent le sens. La littérature est la parole qui met le sens en jeu — par opposition à une parole qui se satisfait du sens que l'habitus ou le consensus lui fournissent.

La lecture est un postulat de l'écriture. L'écrivain la prévoit et l'organise. Si la littérature est composée d'une somme d'écrits, la littérature induit une multiplication de lectures. Les deux grandes classifications des écrits littéraires, prose et poésie, recouvrent deux stratégies d'organisation de la lecture

opposées: l'une doit amener le lecteur à poursuivre sa lecture, l'autre doit au contraire le pousser à savourer le poème, à le relire, à s'arrêter à chaque mot. La stratégie de l'une définira essentiellement une syntagmatique, celle de l'autre une paradigmatique. L'une devra viser au maintien d'une certaine vitesse, l'autre cherchera le ralentissement de la lecture. C'est généralement l'accélération diégétique qui favorisera la stratégie de la prose, tandis que la diégèse poétique se contentera d'un balancement minime — encore que ces stratégies traditionnelles puissent s'inverser: c'est le cas du «roman moderne» depuis Joyce, et nous rencontrons une accélération formidable du mouvement diégétique dans les poèmes de B. Péret (10). Ces vitesses, tant au niveau diégétique qu'au niveau de la lecture, sont calculables. La vitesse diégétique est rigoureusement proportionnelle à l'ellipse qui sépare deux propositions: il ne s'agit pas de comparer le temps d'une action narrée à celui d'une action réelle — ce qui reviendrait à prendre comme patron le temps socialisé et à supposer un principe mimétique de la langue —, mais de mesurer l'intervalle séparant deux actions narrées. La permanence d'éléments — lieux, objets, sujets — constitue un critère d'immobilité, tandis que leur substitution rend compte du mouvement imprimé à la narration — ainsi pour une même action, et en un nombre à peu près équivalent de mots, la vitesse de ce passage de D. Hammett: *«Il sortit un étui à cigarettes étincelant, le lui tendit. Elle prit une cigarette, se pencha vers Klaus qui lui offrait du feu avec son briquet»*... s'avère supérieure (changement de sujet, échange des positions complément et sujet, multiplication des verbes, i. e. des propositions) à celle de cette phrase de R. Chandler: *«Puis elle tira une cigarette d'un étui en argent ouvert à plat sur la table et l'enfonça dans un fume-cigarette, long et mince, noir lui aussi»*. Il est évident que l'introduction d'éléments appartenant à une structure descriptive — adjectivation — dans la narration provoque un ralentissement. Du point de vue de la vitesse de lecture induite, par contre, les deux textes sont comparables — tout au plus le «lui aussi» clôturant la qualification du fume-cigarettes, renvoyant à la description du personnage au paragraphe antérieur, oblige-t-il à un léger arrêt pour actualiser cette information. Il n'en allait pas de même dans le passage cité plus haut de G. Darien où le «elles aussi» provoquait une erreur d'aiguillage et où l'image nous écartait totalement du fil du récit: l'indice «poétique» — double sens du mot «couronne» — révélait le passage brusque d'une structure syntagmatique de prose à une lecture paradigmatique de poésie. Les «poétiques du récit» n'ont jusqu'à présent guère amorcé que des analyses diégétiques; seul le développement d'une description des stratégies de lecture induite permettra l'établissement de différentielles plus ou moins stables. La lecture «cursive» étant celle dont tout lecteur a fait l'apprentissage, nous trouverons nos exemples d'une lecture essentiellement différente dans les corpus de poésie, mais nous avons vu

que ce fonctionnement poétique peut apparaître au sein de récits appartenant à la prose, de même que des structures syntagmatiques peuvent se rencontrer, plus au moins perverses, dans des poèmes. La structure paradigmatique de la poésie repose sur une possibilité de substituer (ou permuter) des éléments lexicaux. Cette possibilité implique une relation d'équivalence — qu'elle soit fondée sur la comparaison, la proximité phonique ou la synonymie — ou d'associabilité entre les termes: nous retrouvons au niveau de l'écriture la distinction que Breton posait entre une pensée logique et une pensée analogique (11). Disons que l'écriture poétique organise la mise en évidence de l'équivalence par analogie mais cette opération fonctionne à double sens: on peut aussi, en particulier à partir des théories freudiennes et des propositions surréalistes, admettre que cette équivalence, plus ou moins inconsciemment perçue, organise l'écriture poétique. Nous réunissons sous un même principe des figures aussi diverses que la comparaison — unités sémantiques —, le calembour (12) — unités phonétiques ou orthographiques — et l'anaphore — unités syntaxiques et prosodiques. Selon les poèmes considérés, nous rencontrerons la structure — poétique — paradigmatique au niveau de certaines unités plutôt que d'autres: ainsi les poèmes en prose de Rimbaud sont fondés sur une structure essentiellement anaphorique tandis que ceux de Max Jacob exhibent les calembours qui les fondent — que la poésie classique réservait à la place fixe de la rime. Nous retrouverons des problèmes d'équivalences d'un autre ordre lorsque nous aborderons plus loin la pragmatique de la traduction. Dans tous les cas, le recours à une compensation devra prendre en compte le type de stratégie d'écriture syntagmatique — ou paradigmatique — et la classe d'unités considérés.

III. L'ACTIVITÉ (LA TRADUCTION)

A *Principes*

La traduction est simultanément une impossibilité et une nécessité réclamée par le texte même. D'aucuns ont voulu élargir le concept de traduction et ont avancé que la lecture était déjà un embryon de traduction mentale. C'est confondre traduction et interprétation (13). L'interprétation consiste à «comprendre», à ramener l'inconnu au connu, l'obscur au clair, l'irrecevable au consensuel. Bien sûr, la traduction se réduit souvent, en pratique, à l'interprétation et exerce avec arrogance ses fonctions de censure et stéréotypisation (14), mais c'est de la traduction — «idéale» — que nous voulons ici traiter. La traduction est avant tout écriture. Il s'agit non pas de projeter un sens, mais de cerner la signifiante, de délivrer les sens que le contexte fait apparaître dans l'énoncé de départ. Le processus de la lecture est inverse de celui de l'écriture: tandis que l'une appréhende le texte par

le détail, le reconstituant peu à peu dans sa globalité, l'autre conçoit le texte globalement puis en matérialise le détail au fur et à mesure de l'énonciation. La traduction, qui vient toujours après de multiples lectures, doit réinverser encore une fois le processus pour parvenir à l'écriture. Ce qui signifie que le traducteur — littéraire s'entend — n'est pas — ne doit pas être — un interprète, mais un écrivain, aux prises avec la mobilité du sens et travaillant la littérarité du texte dans sa langue d'arrivée. On constate d'ailleurs que la plupart des écrivains et poètes se sont, au moins ponctuellement, confrontés à la traduction; que les traductions qui sont bel et bien apparues comme *textes* dans la langue d'arrivée sont le fait de poètes — en France: Poe par Baudelaire, Melville par Giono, Joyce par Larbaud, etc. Et les grands traducteurs, connus comme tels, apparaissent également comme de grands poètes — le cas de Luíza Neto Jorge au Portugal est exemplaire. La formation d'un traducteur doit donc nécessairement être d'ordre littéraire, mais une formation au niveau de l'écriture autant que de la lecture.

Il est deux notions, véritables ponts aux ânes, qui reviennent à chaque approche de la traduction et qu'aucune théorie n'est parvenue à, sinon résoudre, du moins cerner de façon satisfaisante: la «fidélité» et la littéralité — les deux notions ne se recoupent que partiellement. La première ne saurait recevoir de réponse qu'empirique: une traduction est une entreprise de prosélytisme, elle s'adresse à ceux qui n'ont pas accès au texte original. Elle ne se justifie que par la valeur littéraire spécifique attribuée au texte original et c'est donc cette dernière qui seule peut servir d'étalon. L'infidélité n'est jamais un parti-pris littéraire mais esthétique et idéologique — que ce soit par souci de respect des bienséances et du public ou par vanité d'auteur du traducteur —; elle ne saurait en aucun cas se justifier du point de vue littéraire — or c'est celui-ci qui en fondait l'entreprise. M. Tournier n'a jamais prétendu traduire D. Defoe; rien n'empêche un écrivain d'écrire sa version de telle ou telle œuvre — étrangère ou pas: les imitateurs n'ont jamais manqué, il n'y a aucune raison *a priori* qu'une imitation ou une adaptation ne s'avère pas — toujours du point de vue littéraire — supérieure à l'original. La traduction par contre est une écriture sous contrainte — les recherches de l'Oulipo et les réussites en particulier de Georges Perec ont démontré qu'une contrainte n'est pas assimilable à une limitation et s'avère productive, et surtout que le sens se joue même de contraintes extrêmes: les «traductions lipogrammatiques» de Perec permettent de vérifier aussi bien le rôle du contexte pour la détermination des effets de sens dégagés d'une unité lexicale, que le poids des unités non-sémantiques dans le processus de suspension de la lecture interprétative (i. e. la littérarité). Les contraintes premières sont évidemment celles que s'est donné l'auteur dans sa langue, que le traducteur doit simultanément respecter — au niveau de leurs prin-

cipes: régularité, registre, visibilité, etc. — et déplacer — selon les particularismes et les fixations de la langue d'arrivée. Nous ne pouvons quant à nous trouver la moindre justification à la paresse intellectuelle — aggravée de snobisme, voire de mercenariat — qui a permis de présenter ces dernières années au Portugal une traduction des **Fleurs du mal** faisant fi de toutes les contraintes de versification travaillées par Baudelaire — rime et rythme; alors que Baudelaire a choisi, après l'exemple de Nerval, d'exploiter jusqu'en ses moindres unités les contraintes du sonnet, quitte à peiner dix ans, pour des raisons *formelles*, sur un même poème — ou de **La vie, mode d'emploi**, n'essayant même pas d'adapter les contraintes d'écriture à partir desquelles Perec a élaboré son livre — citations, anagrammes, jeux de mots, etc.; il s'agit pourtant d'un ouvrage sur la composition duquel de très nombreux documents sont disponibles. Le véritable drame de la traduction, étant données les lois du marché, tient à son impunité, d'autant plus grave que le renouvellement des traductions reste particulièrement lent et soumis à des phénomènes de mode aléatoires — il a ainsi fallu l'expiration d'un contrat d'exclusivité pour que surgissent en France de nouvelles traductions de Kafka, bien que l'infidélité de celle de Vialatte ait été dénoncée depuis longtemps. La reconnaissance du statut d'écrivain et de poète du traducteur s'accompagne nécessairement d'une responsabilisation intellectuelle.

Le problème de la littéralité, par contre, est un faux problème. Le seul argument jamais avancé en faveur d'une traduction «littérale», qui respecterait donc les seuls particularismes de la langue de départ transcrits directement dans la langue d'arrivée — et non pas transposés —, tient, plus qu'à la fidélité, au renforcement du caractère d'étrangeté — d'hétérogénéité du texte — par rapport à la langue d'arrivée. Un tel argument ne résiste pas si l'on considère d'une part que tout texte, même le moins littéraire, «traduit» selon ce principe, provoquerait cet effet, qui profondément est un effet *comique* — le parler des «Bretons» d'Astérix — (la nécessité de rigueur littérale pour certains textes à caractère scientifique ou philosophique porte avant tout sur le lexique, pas sur la syntaxe); d'autre part que cette pratique existe, du fait de conditions aliénantes — tant du point de vue économique que des délais ou des compétences — dans lesquelles les traducteurs travaillent, au niveau des traductions de romans «populaires» de série — science-fiction, policiers, etc. Or si l'on vérifie dans ces traductions l'émergence d'une «proto-langue», intermédiaire et indéfinissable, de traduction — ou des traductions —, où la langue d'arrivée se moule sur une syntaxe qui n'est pas la sienne — cette proto-langue, dominée par la syntaxe anglaise (car la littérature américaine lui fournit la plus grosse part de son corpus), tend d'ailleurs à envahir toutes les langues latines qui se voient ajustées à sa toise comme sur le lit de Procuste —, on n'assiste pas à un renforcement de ce caractère hétérogène des œuvres originales — qui pourtant mettent en scène des

décors, des comportements, voire des mentalités, absolument étrangers à l'habitus du lecteur européen —, mais au contraire à l'effacement de ce caractère par une apparente soumission de la langue d'arrivée qui renonce à ses propres particularismes. Il s'agit ici encore de phénomènes touchant les instruments de la «culture de masses», du même ordre que ceux que nous avons relevés à propos de la langue télévisuelle. A cet argument enfin répond le seul qui puisse rétrospectivement cautionner historiquement les «belles infidèles», à savoir que c'est le renoncement à traduire et l'option d'une «adaptation» qui a amené les traducteurs à élaborer un nouveau modèle formel: le poème en prose.

La traduction s'adresse, nous l'avons dit, *a priori* à un public qui n'a pas accès aux œuvres originales. Si la traduction est écriture, elle s'inscrit dans la pratique littéraire de la langue d'arrivée. Les grands choix, fictionnel, stylistique, et même littéraire, ont été effectués par l'auteur, dans la langue de départ. Le texte se caractérise par une cohérence absolue de tous ces choix. La difficulté du traducteur tient avant tout à la détermination de l'espace littéraire où il aura à effectuer ses propres choix — toute écriture est choix — sans altérer ceux de l'auteur. Cet espace est celui de la langue d'arrivée définie par ses particularismes, son système temporel, les associations sémantiques fixées par son histoire et les manipulations «poétiques» — au niveau d'unités non-sémantiques — qu'elle permet. L'activité ici considérée est donc exclusivement la traduction interlinguale — c'est à elle que nous réserverons le terme de traduction; les «traductions» intralinguales relèvent de l'interprétation ou de l'adaptation. En effet, dans un résumé ou une paraphrase, les unités «poétiques» ne sont pas prises en compte. Ces exercices font intervenir des opérations de censure, d'explication ou de commentaire qui concernent, profondément, la lecture et non pas l'écriture. Borges a d'ailleurs, dans sa nouvelle **Pierre Ménard, auteur du Quichotte**, démontré par l'absurde l'inanité d'une véritable traduction intralinguale — en dehors, bien sûr, des nécessités d'actualisation orthographique, voire d'appareil de notes critique —: Ménard ne peut réécrire le **Quichotte** qu'avec les mots mêmes de Cervantes, toutefois il ne parvient à en réécrire que trois chapitres fragmentaires. Le changement d'instrument d'expression soulève d'autres types de problèmes — de la langue au graphisme pour les adaptations en bandes dessinées, à la mise en scène et au montage pour les adaptations cinématographiques. On ne saurait parler de changement de «codes»: ces nouveaux «arts» sont loin d'être codifiés — même si l'industrialisation de leur production a entraîné une stéréotypisation aussi bien des fictions que des moyens spécifiques de ces *media* (nous retrouvons les problèmes liés à l'élaboration d'une «culture de masses», qui n'ont de réponses que politiques) —; la littérarité est la propriété qui, nous l'avons vu, interdit la réduction de la langue à un code. Il existe cependant indéniablement une

«bédéïté» et une «cinémité» qui jouent, avec leurs procédures et leurs unités spécifiques, le même rôle que la littéarité dans un texte — cependant, de même que tout texte n'est pas littéraire (si un fonctionnement poétique peut être analysé dans le texte publicitaire, sa fonction pragmatique ne permet pas de l'assimiler à celui d'un poème; tout au plus peut-on constater les emprunts, pervertis dans leurs finalités, de la publicité à certaines procédures de la poésie), tout film ne fait pas intervenir dans les mêmes proportions les manipulations spécifiques qui permettent la suspension du sens en dehors des clichés admis par mimesis de l'habitus ou par convention (toutefois, la multiplicité des opérations et la division technique des tâches dans la réalisation cinématographique empêchent jusqu'à un certain point la codification des messages telle qu'elle apparaît dans les émissions télévisées). Et si les procédures et unités cinématographiques ne sauraient être comparées à celles de la littérature, elles travaillent cependant à une même mise en question — dégagement et suspension — du sens. Aussi, l'adaptation, dans la mesure où elle ne constitue pas une écriture — les moyens du cinéma ne sont pas ceux de la langue —, n'entre pas dans le cadre de cette étude; la comparaison des processus littéraires avec ceux du cinéma ne sera pas ici approfondie — nous sommes par contre constamment amenés à l'effectuer chaque fois que nous abordons les problèmes théoriques du cinéma, non tant pour dégager la spécificité de ce mode d'expression que pour la dissocier d'un lourd carcan conceptuel qu'une sémiologie, davantage héritière de la linguistique que de Peirce, a projeté sur lui (pour des raisons historiques de mode et de pouvoir, au sein ou à l'encontre de l'institution universitaire, la linguistique a fourni ses modèles de procédure à la sémiologie structuraliste et a élargi son territoire en s'attaquant à des domaines hétérogènes comme le cinéma; si bien que les théories du cinéma se sont pendant plusieurs décennies attachées à décrire le cinéma comme langue — pour les puristes, comme «langage» et que les concepts de Saussure y ont été plus commentés que ceux d'Eisenstein!); Deleuze est le premier à avoir finalement rassemblé la «somme» des unités et des moyens de la «cinémité» selon un cadre sémiologique et philosophique plus large —; nous devons signaler l'avantage d'une approche comparatiste, à condition que sa perspective ne soit pas hiérarchisée. Extérieures au milieu universitaire — relativement fermé et soumis à un habitus de pensée conditionné par sa situation sociale et son histoire propre —, «les réflexions d'un cinéaste» (15) comme Eisenstein, qui ayant eu à résoudre des problèmes spécifiquement filmiques de montage a tenté d'élargir le champ d'application de ses concepts, ne sauraient certes être directement transposées à un autre domaine, mais permettent un changement d'optique et un approfondissement, voire un renouvellement, de la description des procédures «poétiques». Eisenstein, quand il entend, dans son article «Montage 1938», l'analyse des fonctionnements narratifs d'énoncés littéraires, d'une part constate leur spécificité «intraduisible» en

images cinématographiques, d'autre part parvient, grâce à son expérience de montage cinématographique, à dégager dans un poème de Pouchkine un rythme narratif — correspondant à ce que nous avons décrit comme vitesse diégétique — distinct du rythme prosodique — vitesse de lecture. Certains problèmes sémantiques, qui supposent par exemple de détacher artificiellement un monème de la proposition justifiant son occurrence dans un énoncé, doivent couramment être résolus par tout monteur de film, car l'image d'un unique objet peut constituer au cinéma une unité «discursive» complète — «un plan». Le monteur domine ainsi certaines procédures de dégagement du sens — «effet Koulechov» ou rôle du contexte et ordonnance discontinue des isotopies — et d'organisation du rythme — tout raccord correspond à une ellipse. Si bien qu'alors que le «message» filmique obéit à de tout autres procédures que l'énoncé linguistique et qu'une transposition des opérations effectuées dans l'un de ces modes d'expression sur des unités hétérogènes est dans la pratique impossible (voir par exemple les expériences de cinéma «lettriste» d'Isou) —, de la même façon qu'un écrivain peut bouleverser d'un seul coup en abordant le cinéma certaines procédures de continuité qui tendaient à se codifier — cas d'A. Robbe-Grillet ou de M. Duras —, l'expérience cinématographique peut bousculer certains figements conceptuels — il est remarquable que tandis que la musicalité et le rythme du texte littéraire ont depuis toujours été reconnus, une approche systématique des phénomènes d'inscription du temps et dans le temps i. e. des vitesses relatives — ne soit pas encore accomplie. Cette démarche — sinon méthode — a été la nôtre pour poser le cadre théorique où nous nous proposons de traiter la pragmatique de la traduction; d'où le caractère limité des coordonnées retenues, les conditions mêmes de notre recherche ne permettant qu'un tâtonnement empirique qu'il serait vain de vouloir cautionner par des références élaborées en systèmes — formaliste, structuraliste ou autres — car, si nous leur empruntons concepts et méthodologies, leur valeur réside à nos yeux, plus que dans leur «scientificité», dans leur vocation expérimentale —; elles devraient cependant suffire à définir une perspective et à établir quelques critères opérationnels.

B *Pragmatique*

Il s'agit maintenant de décrire les modalités pratiques d'application des caractères dégagés. Nous nous efforcerons de procéder de façon systématique, ordonnant les critères selon l'unité sur laquelle ils portent, des plus larges le texte — aux plus réduites — unités non-sémantiques.

1) *Egalités et inégalités*

On détermine intuitivement qu'une traduction se présente quantitativement égale au texte original — on le vérifie dans les éditions bilingues par l'attribution d'un même nombre de pages aux deux textes. Pourtant, cette égalité n'est pas rigoureuse, ni au niveau du nombre de mots — l'anglais

n'emploie pas de déterminants indéfinis pluriels, le portugais pratique presque toujours la contraction entre préposition et article défini, etc. —, ni à celui du nombre de mots lexicalisés — là où l'anglais a une forme verbale dite «continue», le français introduit un verbe modal; le système de préfixation verbale en anglais permet l'économie d'adverbes nécessaires dans les langues latines; l'allemand emploie des noms composés là où le français recourra à une périphrase, etc. En fait, légalité se vérifie au niveau du nombre de propositions — qui ne recouvre pas exactement le nombre de phrases, nous examinerons le problème plus loin. Ainsi, *a priori*, toute traduction — au contraire d'une adaptation, paraphrase ou résumé — respecte la vitesse diégétique de l'original, qui dépend de l'ellipse entre deux propositions, donc directement du nombre de celles-ci. Les véritables problèmes commencent avec la gestion d'une vitesse de lecture induite — puisque nous avons pris le parti de caractériser un texte par la différentielle entre ces deux vitesses.

2) *Phrase et style*

Nous ne nous arrêtons qu'au cas des phrases complexes, où la phrase ne correspond pas à la proposition, et n'avancerons qu'avec précaution car il n'existe pas actuellement de théorie du style rendant compte des choix syntaxiques des auteurs, et de leurs conséquences. Considérant qu'une subordination n'établit pas un rapport sémantique entre les propositions — i. e. ce rapport, but, cause, conséquence, condition, concession, etc., existe entre les deux propositions en dehors de leur relation de subordination: la simple succession suffit à établir la plupart des valeurs sémantiques que la subordination ne fait qu'explicitier; le rapport est déterminé par le sens des propositions elles-mêmes et la subordination représente avant tout une économie syntaxique, lorsqu'un élément est commun aux deux propositions et n'a pas besoin ainsi d'être répété, et une hiérarchisation —, nous devons analyser le processus d'enchaînement énonciatif hiérarchisé qu'elle représente. La phrase complexe détermine des positions et crée un mouvement.

La polémique qui s'est développée pendant les années 60 en Italie à propos du «discours indirect libre» (16) éclaire ce fonctionnement de la phrase complexe — «le discours indirect libre» est l'énoncé qui sans solution de continuité fait parler ou penser un personnage à la 3ème personne tout en transcrivant son parler original, distinct de celui du narrateur. Il y a dans ce cas attitude double du narrateur, qui maintient son propre statut et conserve une position «dirigeante», mais qui donne la parole au personnage en respectant formellement son langage, ses idées, etc. — il s'agit souvent cependant d'un procédé ironique. L'emploi exclusif du «discours indirect libre», chez C.E. Gadda par exemple, produit un narrateur composé de tous les parlars de ses personnages, plus impersonnel finalement que le traditionnel narrateur neutre omniscient, voire irrepérable derrière ses personnages dans la mesure où Gadda en vient à effacer le rapport formel de subordination. Le cas particulier du «discours indirect libre» peut être élargi: la

subordination a toujours pour fonction de préserver la position du narrateur telle que la proposition principale l'instaure — extradiégétique ou non —, tout en établissant un rapport secondaire avec la situation diégétique de la proposition principale — projective (but, conséquence) ou rétroactive (cause, concession).

En même temps, la subordination imprime à la phrase un mouvement particulier, distinct de celui que crée une complémentation nominale. Ce mouvement est mimétique, au niveau de l'énoncé, d'un mouvement extérieur: la phrase met en scène, par son propre tracé, le mouvement diégétique des actions énoncées — avec leur hiérarchies et leurs rapports spatio-temporels — ou, selon le type de discours, un mouvement de pensée du narrateur — qui parfois assume dans ce dernier cas une identification, véritable ou simulée, avec l'auteur. Ce mouvement justifie la subordination dans la mesure où il peut mettre en cause le statut du narrateur ou du personnage tel que la proposition principale le présente, c'est à dire lorsque le mouvement, en soi, gagne un sens au-delà de la hiérarchie établie. Nous n'en donnerons que deux exemples: les restrictions continues apportées à une affirmation péremptoire — comme si l'auteur assumait une énonciation «terroriste», mais poussait le scrupule à en peser les moindres mots avant d'envisager où elle l'entraîne — qui font «rebondir» les phrases de Breton dans tous ses écrits théoriques et critiques (17); l'emploi très particulier, en anadiplose, des propositions relatives chez Benjamin Péret, qui ne fonctionnent jamais comme propositions adjectivales, mais déclenchent un mouvement de fuite généralisée des objets concrets — alors que le sujet des principales est généralement un humain, voire un «je» (18).

Il faut enfin tenir compte d'un «ton» incidant également sur le registre de langue (cf. infra) — qui calque plus ou moins consciemment un modèle de parole conventionnalisé. Nous adoptons ici ce concept proposé par R. Pinget (19) dans la mesure où, absent aussi bien des descriptions grammaticales que des manuels de rhétorique, il permet d'appréhender la dimension historique et sociale présente dans le choix d'un type de syntaxe par l'auteur. Le ton est en effet reconnu par le lecteur — le fait que chez Pinget il s'agisse d'un modèle oral est un cas particulier, encore que l'autonomisation de la littérature à l'égard des modèles oraux soit en fait très récente, produit d'une accumulation des écrits qui en viennent à se constituer comme modèles; le roman traditionnel et ses formes populaires gère deux structures fictionnelles dont l'origine orale est encore perceptible à la lecture: le récit et la dramatisation. Chez Pinget, «ragots» et «potins» sont identifiés par une structure syntaxique qui enchaîne les propositions en permutant les places respectives des personnages — de sujets à compléments, de complément de nom à pivot d'une proposition relative, etc. —, structure distincte du ton grandiloquent de Mortin — caractérisé par le mode impératif impersonnel (première personne du pluriel, infinitif ou modalisations impersonnelles).

L'auteur peut d'ailleurs jouer avec, c'est à dire déjouer, l'attente du lecteur: ainsi, dans les romans d'A. Christie, contrairement à ceux de D. Sayers, l'élucidation, à l'avant-dernier chapitre, de l'énigme par le détective, dans une situation où l'on attend un ton explicatif — identifiable par un mode de subordination dominé par le but et la cause —, nous n'avons que des récits composés de propositions indépendantes, où l'intention n'est formulée qu'à travers un champ lexical des verbes de volonté — i. e. un second récit et non une *explication*. Si, par ailleurs, on a rapproché souvent, intuitivement, la phrase de Breton de celle de Bossuet, ce n'est pas en raison d'une proximité formelle véritable mais parce que s'y retrouvait, à la fois dans le mode d'interpellation du lecteur et dans le champ lexical du jugement moral présent dans tout son discours, le ton particulier de la sermonnaire, historiquement remplacée au XIX^{ème} siècle par la diatribe politique.

Cette analyse, encore très incomplète, de la phrase complexe était indispensable pour apprécier les problèmes que pose sa traduction. Les modalités de la subordination varient d'une langue à l'autre. Le fait par exemple qu'un même pronom relatif assure les fonctions sujet et complément d'objet en portugais oblige le traducteur de B. Péret à recourir, sous peine de confusion quant à la fonction grammaticale — i. e. au rôle dramatique de l'objet antécédant dans la relative, à d'autres modes de subordination adjectivale — apposition, adjectifs verbaux, etc. Telle phrase complexe, traduite «littéralement», peut acquérir dans la langue d'arrivée une lourdeur inélégante qu'elle n'avait pas dans la langue de départ, un ton — de par une différence des modèles conventionnalisés dans les deux langues — différent de l'original, si bien que la construction, en vue d'une «bonne» traduction, en doit être altérée. Il semble dans ce cas légitime de considérer prioritairement les critères de ton, de mouvement de la phrase et de hiérarchie relative comme les véritables données à traduire, même si, *pour cela*, la construction syntaxique doit souffrir une transposition. La forme est le support inaliénable d'un sens dont nous n'appréhendons que les fondations et les états; ce sont ceux-là que le traducteur doit s'attacher à restituer afin de préserver le sens de l'original.

3) *Cadre formel*

A la structure syntaxico-prosodique de l'énonciation, la poésie ajoute le cadre formel de la versification. Les problèmes de traduction se multiplient ici dans la mesure où, d'une part le compte des unités, syllabiques ou/et accentuelles, varie selon les langues — la métrique latine, basée sur une mesure quantitative des syllabes, a disparu; le vers portugais, du fait que la langue est non-tendue, sera syllabique et accentuel; le vers français, parce que la langue est tendue et à accent fixe, a adopté une mesure apparemment purement syllabique, mais seulement en apparence puisque la place d'accent conditionne l'hémistiche (20) et qu'en outre le modèle latin a continué d'orienter une organisation rythmique du vers, moins réglementée que son

organisation syllabique (21); la mesure accentuelle domine par contre la poésie anglo-saxonne... —; d'autre part, les traditions nationales, le jeu des influences culturelles, les mouvements populationnels, politiques, linguistiques, etc., ont au cours de l'histoire amené la fixation de certaines formes versifiées, de certains types de vers, variables d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre tandis qu'en portugais le vers dominant a été la «redondilha maior», de sept syllabes jusqu'à l'accent final, suivi d'un décasyllabe épique, en France l'alexandrin a depuis la fin du XVIème siècle peu à peu envahi tous les genres poétiques jusqu'à devenir un monument qui en s'écroulant a laissé place au vers libre. Ainsi, les trois possibilités qui s'offrent à un traducteur portugais pour traduire un poème français en alexandrins — transposition en décasyllabes, vers plus traditionnel en portugais; maintien du duodécasyllabe, indice du modèle étranger auquel le texte appartient; irrégularité syllabique décalquant une structure accentuelle et rythmique profonde aux dépens de la structure superficielle — paraissent toutes pouvoir se justifier: il s'agit d'un choix — qui cependant, une fois effectué, doit être strictement respecté sous peine d'une perte totale de cohérence. Les véritables caractéristiques du texte tiennent, non pas à son appartenance à un modèle rigide, mais aux effets qu'il sait tirer de ce moule. Aussi pensons-nous pouvoir réduire à trois ordres les critères que le traducteur d'un poème en vers aura à considérer.

Le vers ordonne la construction syntaxique en fonction de sa propre segmentation. La correspondance métrico-propositionnelle prônée par Boileau implique une économie particulière de la construction syntaxique, qui doit se plier aux limites du vers — et dans ce cas, le vers doit être considéré comme unité de mesure quantitative de la proposition. Mais même lorsque la construction syntaxique déborde les limites du vers — qu'il s'agisse des «effets» de rejet et d'enjambement dans la versification classique ou de ruptures syntaxiques non codifiées dans la poésie moderne —, la coupure constituée par la fin de vers est *en soi* porteuse de sens.

Alors que le rythme syntaxique est commandé par la présence ou l'absence de compléments supprimables — adjectifs, circonstanciels, sous forme nominale ou propositionnelle —, celui du vers, purement musical, est donné par la place des accents toniques. Le cas extrême sera celui d'un poème dont le rythme épouse précisément celui d'une danse — tour de force accompli par J. L. Borges dans son poème **El Tango** (22) —, mais tout vers, métré ou libre, possède son propre rythme, qu'il s'agit d'identifier pour le restituer. La poésie classique se caractérise par la régularité rythmique qui contribuera à rehausser par contraste des effets de rejet ou, dans les tragédies en vers, les répliques commençant en fin de vers: du «Qu'il mourût!» (**Horace**) au «Roi» (**Nicomède**), Corneille a usé et abusé du procédé, tandis qu'Hugo a tiré de la dislocation des effets surtout burlesques. C'est ici le principe de régularité qui doit se retrouver dans la traduction. Par contre, la poésie moderne, adoptant des rythmes irréguliers, pose des

problèmes plus difficiles qui impliquent un choix de priorité entre le respect de la segmentation syntaxique et celui du rythme; le fait que dans la majorité des poèmes en vers libres, le vers «fonctionne comme syntaxème» (M. Deguy) permet d'opter généralement pour le premier, mais le problème du rythme est ainsi contourné plutôt que résolu.

Enfin, le vers détache certaines positions privilégiées — accentuées, en finale de vers, à l'hémistiche — qui, mettant en relief les mots qui les occupent, en altèrent par soulignement emphatique la valeur sémantique. Le traitement de la rime elle-même — pauvre ou riche, voire rare (Mallarmé) ou «normande», i. e. transgressive (Baudelaire), etc. — entre dans ce que nous avons dénommé «unités poétiques» — intervention d'unités non-sémantiques, ici phonétiques —; par contre, on constate très tôt l'établissement de catalogues de sections rimantes qui caractériseront certaines thématiques — jeu entre cœur et vainqueur chez Racine — ou certains auteurs — association systématique de «nuits» avec «ennuis», de «ténèbres» avec «funèbres» chez Baudelaire. Autrement dit, le vers crée, à côté d'une contrainte rythmique, une contrainte de placement de certains mots en position de soulignement, de réponse — car, comme la dit Claudel (23), l'association à la rime constitue un jeu de réponses d'un mot à l'autre — et de rupture — outre la segmentation constituée par la fin de vers, une rime inattendue crée un effet de sens non seulement par rapport à son environnement contextuel mais également par rapport à un figement du catalogue rimatique et, partant, à son degré de prévisibilité par le lecteur; c'est la justification que donnait Aragon pour maintenir un appareil formel initialement rejeté par les poètes modernes(24).

4) *Champ lexical*

La non-correspondance stricte du lexique d'une langue à l'autre constitue peut-être le seul faux problème de la traduction littéraire — alors que c'est la principale difficulté de la traduction non-littéraire, où la langue est considérée comme code et qui, en tant qu'opération de transcodage, vise à une totale automatisation. Nous avons vu que le rayonnement sémantique d'un mot était créé par son contexte, que sa valeur sémantique dépendait donc strictement de son inscription au sein d'une ou de plusieurs isotopies. C'est donc le tissage des isotopies qui est significatif, non le vocable en soi — il est cependant vrai que la poésie moderne, débarrassée d'un cadre formel contraignant, tend à renforcer la valeur du mot pour lui-même, mais elle tend également à la polyphonie plurilingue (E. Pound) donc à l'intraductibilité radicale. Ainsi l'inexistence dans la langue d'arrivée d'un terme correspondant à un mot précis de la langue de départ peut *toujours* être surmontée. Nous ne prendrons qu'un exemple (double): le mot «taupinière» n'existe pas en portugais et le nom précis de la grande salle au centre de l'édifice taupin, d'onjon, n'a pas non plus dans cette langue d'équivalent. Dans la traduction d'un texte de J. Mayoux (25), la première difficulté a été résolue périphrastiquement — dans la mesure où le mot n'entraînait pas

en paradigme avec d'autres constructions animales —, la seconde par déplacement car le texte s'appuie sur la polysémie du mot pour articuler une opposition entre constructions taupine et humaine —: «*a fortaleza duma toupeira*» — «fortaleza» étant le mot technique désignant l'ensemble du gîte de tout rongeur. L'économie — nous verrons plus loin que le travail du traducteur, au niveau du détail, vaut pour ses «trouvailles» langagières et stylistiques — consiste à utiliser l'ajout nécessaire du fait de la première difficulté pour anticiper sur la résolution de la seconde.

Par contre, la détermination d'un registre de langue — technique, familial, régional ou socialement marqué —, ainsi que les éventuels écarts lexicaux par rapport à ce registre dans le texte de départ, fonde la cohérence et l'homogénéité de la traduction. La métonymie peut être préférable au terme précis si l'emploi de ce dernier, dans la langue d'arrivée, implique un décalage de registre. C'est pourquoi le véritable outil du traducteur ne saurait être le dictionnaire bilingue — qui aura seulement une fonction de vérification —, mais plutôt le dictionnaire de synonymes, voire de rimes, ou encore le dictionnaire encyclopédique i. e. des outils d'écrivain, requis par une compétence linguistique d'usager de la langue et non de lecteur seulement. Le registre détermine le «ton», influe donc sur l'organisation syntaxico-stylistique de la phrase — nous en aurons des exemples lorsque nous comparerons plus loin diverses traductions d'un même texte; le concept, peu scientifique, de «ton» rappelle en outre que l'écrivain travaille à l'oreille — même s'il s'agit d'une «voix intérieure». La pratique de traduction de textes dramatiques représente de ce point de vue une épreuve à la fois particulièrement difficile et gratifiante, car se révèle un critère intuitif mais objectif et incontournable: les acteurs «accrochent» sur les répliques qui n'entrent pas "dans le ton"...

5) Unités de la «poétique»

Nous avons génériquement défini ces unités comme non intrinsèquement sémantiques. Leur relevé exhaustif est impossible. Elles s'intègrent sans doute à une théorie générale du rythme qui est loin d'être achevée (26), en termes d'oppositions semblable/différent — une rime, une homophonie, un calembour, impliquent identité phonétique et différence sémantico-lexicale — et continuité/rupture. Ce rythme est celui de la lecture, qui pour être théorisé devrait faire intervenir des critères de prédictibilité — donc de compétence du lecteur — difficilement mesurables. Aussi devons-nous nous contenter d'un survol de ces unités, leur description s'approfondissant et s'affinant au fur à mesure des analyses textuelles, texte à texte. Elles vont des signes de ponctuation — V. Dahlet a pu décrire le fonctionnement particulier dans les romans de Pinget d'un «point de ciseau» transphrastique, qui coupe brutalement l'énoncé incomplet, appelant simultanément sa reprise postérieure (27) — aux signes phonétique — de l'allitération à la rime, de l'homophonie au calembour —, et même graphiques — anagrammes, palindromes, lipogrammes, etc. Elles sont rarement transposables directement

d'une langue à l'autre, ce qui ne veut pas dire qu'elles soient intraduisibles, mais que leur traduction passera par le déplacement — de leur points d'application dans l'énoncé, et la compensation projective ou rétroactive de ce déplacement avec même éventuellement changement d'unités. Toutefois ces unités formelles ne doivent jamais être transposées aux dépens du sens, puisqu'elles sont, au contraire, la condition du sens, de son chatolement. Ainsi, pour traduire le vers de B. Péret: «*ma gazelle égarée dans un cinéma des boulevards*» (28), la traductrice a commencé par transposer «boulevards» en «avenida», comptant récupérer la rime interne en traduisant «égarée», dont il n'existe pas d'équivalent direct en portugais, par «perdida»; or le mot «perdu» ouvrirait «place» — marquée — l'avant-dernier vers du poème et sa répétition aurait entraîné un parallélisme trop souligné entre la «gazelle» et le «regard» qualifiés par un même adjectif; la solution adoptée, «*minha gazela desgarrada num cinema da avenida*», non seulement préserve le — sens puisque «desgarrada» qualifie un animal abandonné et a une connotation de détournement — mais maintient au niveau phonétique l'association entre les deux premiers termes — par le [ga] non accentué — et les deux derniers — [a] final, accentué en français, voyelles /i/ et /e/ autour du [n] et /a/ final non accentué en portugais.

Il n'y a pas équivalence entre ces unités dans la mesure où les effets sémantiques sont multiples et irréductibles à une matérialité formelle: on pourrait dire qu'un calembour oblige à une double lecture — d'où une vitesse réduite de moitié — mais il y a en outre des rétroactions d'une lecture sur l'autre. Le jeu des compensations peut être analysé mais non pas théorisé — i. e. nous ne saurions déboucher sur une méthode de traduction. La traduction est un défi et une aventure — comme toute écriture —; le traducteur va de trouvaille en trouvaille et le réseau noué dans le texte de départ induit d'autres nœuds dans le texte d'arrivée.

Observons quelques vers des **Nouvelles Impressions d'Afrique** et leur traduction par Luíza Neto Jorge (29) — nous sommes ici au-delà de l'exemple, car ce texte représente, à l'instar de **Finnegans wake**, une limite: Roussel a mis dix ans à l'écrire, J. Ferry autant à le décrypter, L. Neto Jorge autant à le traduire, en alexandrins à rime riche (puisque la rime a en soi une importance fondamentale, à la fois moteur et sujet du poème): — le texte portugais non seulement est «fidèle» mais il produit ses propres jeux d'échos, démultipliant ceux de l'original.

“(((Tels se demandent: — S'il diffère d'un filou
 Le fat qui d'un regard (((parfois une étincelle,
 L'entourant de pompiers qui grimpent à l'échelle,
 Fait d'un paisible immeuble un cratère qui bout 1;))))
 1 Que n'a-t-on, lorsqu'il faut d'un feu venir à bout
 Un géant bon coureur, — quand une maison flambe,

*Un sauveteur loyal doit-il traînant la jambe,
 Considérer de loin la besogne en boudeur? —
 Qui, prêt, tel Gulliver, à vaincre sa pudeur,
 Aurait à satisfaire une envie opportune.
 Enflamma, dépourvu lui de toute fortune,
 Une catin de marque ayant voiture, hôtel,
 Qu'il vient, le rouge au front, de conduire à l'autel»;*

*«(((Perguntam-se outros: — Se difere do ladrão
 O fátuo que, num olhar (((((assim uma fâisca,
 — E já trepa o bombeiro à escada onde se arrisca
 Faz de um pacato prédio uma cratera em chama 1;))))))
 1 Não ter, quando a apagar um fogo a gente chama,
 Um gigante expedito — ante uma casa a arder
 Um salvador leal fugirá ao dever
 E de longe, a empatar, será só espectador? —
 Que, tal Gulliver, pronto a vencer o pudor,
 Satisfizesse então oportuna vontade!
 Inflama, já se vê, por grã necessidade,
 Uma pêga da alta — uma com casa e carro —,
 Que ele ao altar conduz, vermelho como barro;*

Nous avons dans ces treize vers deux ensembles narratifs, l'incendie et le roman populaire — le misérable au grand cœur qui épouse une riche «cocotte». Le sens du texte est crypté, enfoui sous une apparente banalité ou dissimulé derrière des plaisanteries vulgaires — la miction de Gulliver — ou éculées — l'homophonie hôtel/autel: il s'agit dans les deux cas d'une *inversion* de l'habitus mœurs et pensée — conventionnel, l'amoureux s'interroge sur sa propre honnêteté dans une situation où l'on s'attendrait à ce qu'il s'inquiète de celle de sa femme, l'exposition des organes génitaux sert à l'extinction des feux que l'amour avait métaphoriquement allumés. La préservation du sens — secret — implique un respect formel de l'énoncé superficiel où les jeux d'homophonie indiquent la duplicité du langage mais détournent le lecteur sur de fausses pistes — principe de la devinette et de l'énigme. On constate que les termes lexicaux sont pratiquement tous traduits, que les altérations apportées par le changement de langue touchent essentiellement la rime, mais entraînent des déplacements des points de rupture — nous n'analyserons que ces derniers. Le texte roussellien mêle à une syntaxe correcte, voire pesante, des termes triviaux appartenant à un registre «canaille» — «filou», «catin» ou populaire — traînant la jambe». Du point de vue narratif, nous avons côte à côte le récit conventionnel — passé simple —, la question rhétorique orale — «Que n'a-t-on» — et l'animation d'objets — «étincelle» est sujet des verbes «fait» et «entourant».

Nous avons enfin deux rimes remarquables — homophonies complètes —: le jeu de mots courant sur «hôtel» et «autel» et surtout l'homographe «bout» qui déclenche la rupture discursive — la note fonctionne comme une parenthèse mais apporte la clef de l'énigme (perversion — de la fonction génitale) et occulte le sens inavouable du passage — puisque le mot «bout» a une troisième acception, directement sexuelle, qui n'intervient pas dans le texte. En portugais, nous trouvons bien les trois registres: soutenu — «por grã necessidade» — oral — «já se vê», et l'animation «faísca» sujet du seul verbe «faz», avec introduction de lexique «canaille» — «uma pêga» — et populaire — «a empatar». Certaines places ne sont pourtant pas remplies et vont devoir être compensées. Le point d'articulation entre la première image — flamme concrète et métaphorique — et la note — univers imaginaire infantile et symbolique — se réalise bien avec une rime homophone et homographe — «chama»; par contre, le jeu de mots sur «hôtel» n'existe pas en portugais. La traductrice a compensé la mise en relief de la fonction active de l'étincelle dans le texte français par un élargissement du champ du «feu», associé indirectement par deux fois à l'amoureux: lors de sa première nomination — car «fátuo» entre dans la locution figée — «fogo-fátuo», feu follet, avec sa connotation d'embrasement spontané — et dans son ultime qualification — le «rouge» de pudeur est comparé à de l'argile («barro»), ainsi la métaphore est filée jusqu'à ses extrêmes limites et le parcours du «coup de foudre» au mariage correspond précisément à une *cuisson*. Quant au jeu de mots, elle l'a compensé par une ostentation de l'image de l'inversion: le mot «carro», voiture, est déplacé à la rime et ainsi souligné, si bien que l'emploi du verbe «conduz» là où le portugais a fixé «leva» («ao altar») révèle la position ambiguë du mari-chauffeur. Enfin l'ambiguïté sémantique va envahir le mot «necessidade», dont le sens originel comme en français «nécessiteux» — traduit bien l'absence de fortune, mais qui, introduit par une préposition causale — «por» — renforcée par la marque de l'évidence — «já se vê» qui modalise la compréhension active d'un lecteur qui n'est pas dupe —, peut recevoir toute signification que le lecteur y projetera... Le travail de L. Neto Jorge est d'autant plus remarquable que la marge où il s'exerce est réduite, puisque la traductrice respecte par ailleurs toutes les contraintes formelles du texte — métrique, syntaxique, rimatique, homophonique, isotopique, etc. Il s'agit d'un des rares cas historiques où la traduction, en tant que texte dans la langue d'arrivée, est effectivement équivalente du texte original — allant jusqu'à lever certaines obscurités devant lesquelles J. Ferry «calait».

C Résultats

Le corollaire de la position défendue au cours de cette étude, à savoir que l'activité de traduction est une activité d'*écriture* et que la traduction doit être un *texte* à part entière dans la langue d'arrivée, implique que ce

dernier doit pouvoir être lu, analysé, commenté, etc., indépendamment de toute référence au texte original — auquel, rappelons-le, le lecteur de la traduction n'a, normalement, pas accès. Bien sûr, la qualité d'un texte sera proportionnelle à sa résistance à de mauvaises traductions, mais une bonne traduction doit pouvoir se substituer au texte original — une traduction est toujours «datée», mais tout texte ne l'est-il pas? — dans la stricte mesure où toutes les unités y sont prises en compte. Certaines «versions» de la Bible restent supérieures, du point de vue littéraire s'entend, aux actualisations œcuméniques, certaines traductions — Baudelaire toujours — semblent ne pas vieillir... Nous entreprendrons donc, pour finir, une analyse comparative de courts extraits de diverses traductions d'un même texte, sans jamais nous référer à l'original — i. e. une comparaison de textes considérés autonomes. Nous avons choisi deux exemples, arbitraires.

Le premier est tiré de **La chasse au snark** de L. Carroll (première crise, strophes 3 à 5):

*«L'équipage était au complet Il comprenait un Bottier
Un faiseur de Bonnets et Capuces
Un Avocat pour aplanir leurs différends
Et un Agent de Change pour faire valoir leurs biens*

*Un Champion de Billard dont l'habileté était immense
Il se peut bien qu'il ait gagné plus que son dû
Mais un Banquier engagé à prix d'or
Avait la garde de tout leur pécule*

*Il y avait aussi un Castor qui arpentait le pont
Quand il ne faisait pas de la dentelle sur l'avant
Et qui les avait souvent à en croire l'Homme à la Cloche
Sauvés du désastre
Bien qu'aucun des marins ne sût comment*

(L. Aragon, 1929)

*“L'équipage, au complet, comprenait un Garçon
D'Etage, un marchand de Bonnets et Capelines,
Un Avocat, pour aplanir leurs différends,
Un Courtier en Valeurs, pour chiffrer leur fortune.*

*Un Marqueur de Billard, d'une étonnante adresse,
Plus que sa juste part eût peut-être gagné;
Mais par chance un Banquier, à grands frais engagé,
Jalousement veillait sur toutes leurs espèces.*

*Un Castor, qui arpentait le pont-promenade,
 Ou, assis sur l'avant, faisait de la dentelle,
 Les avait (disait l'Homme à la Cloche) souvent
 Du naufrage sauvés — nul ne savait comment.»*

(H. Parisot, version *ne varietur*, 1975)

*L'équipage était au complet: un cireur de souliers
 Un fabricant de bonnets et capuches
 Un avocat emmené pour arranger leurs procès
 Et un boursier pour calculer leurs fortunes.*

*Un joueur de billard d'habileté immense
 Aurait peut-être gagné plus que sa part
 Mais un banquier engagé avec énorme dépense
 Avait la totalité de leur argent sous sa garde.*

*Il y avait un castor qui arpentait le pont
 Ou assis faisait de la dentelle à l'avant
 Il les avait souvent disait l'Homme à la cloche sauvés de perdition
 Bien qu'aucun des marins ne sût comment»
 (J. Roubaud, 1981)*

La différence, au niveau des choix formels de départ — globalité du texte —, saute aux yeux: Aragon opte pour le vers libre et une traduction littérale vers à vers, Parisot pour une métrique régulière en alexandrins rimés, Roubaud pour une régularité rythmique — que la typographie affiche — de groupes accentuels de trois à quatre syllabes renvoyant au «patron» désarticulé de l'alexandrin: les groupes les plus longs ne dépassent jamais les six syllabes, i. e. l'hémistiche classique — également rimés. Le choix d'Aragon, qui lui assure une plus large liberté, syntaxique et lexicale, lui fait perdre en revanche la justification de certaines tournures, voire inventions, commandées justement par la contrainte formelle — rythme et rime. Son texte ne se justifie que par sa fantaisie diégétique et certains vers apparaissent incohérents: «Il se peut bien qu'il ait gagné plus que son dû» surgit comme une parenthèse; le subjonctif passé n'a valeur que d'hypothétique — et non de conditionnel comme le subjonctif plus-que-parfait employé par Parisot —; en aucun cas on ne comprend qu'il risquait de «plumer» ses compagnons de voyage, et l'adversatif mais au vers suivant apparaît sémantiquement vide. Il est probable qu'Aragon lui-même aura perçu la «paresse» d'un tel choix, puisque ses traductions suivantes, de Lermontov

par exemple, adopteront un cadre formel métré et rimé rigoureux. L'option de Parisot l'oblige à des déplacements — «du naufrage sauvés» renvoyé au vers suivant —, à des coupures — «aucun des marins» réduit à l'indéfini «nul» — et même à des ajouts — «le pont-promenade». Seule la contrainte justifie par ailleurs le tour précieux adopté qui consiste à post-poser systématiquement le verbe par rapport à son complément — lourdeur compensée par l'économie syntaxique à d'autres moments: mise en apposition de l'attribut «au complet», suppression de l'introducteur «il y avait», de la locution concessive «bien que» (et du subjonctif imparfait qu'elle entraîne), etc. Enfin, la solution de Roubaud évite les rejets auxquels Parisot a été amené, mais au prix d'une irrégularité que la disposition typographique ne dissimule que superficiellement — chaque groupe est supposé faire porter l'accent sur une seule unité lexicale (sémantisée) mais «sauvés de perte» en comprend deux, ainsi qu'«avec énorme dépense». Par ailleurs, le souci de la rime l'amène à des inversions de la place de l'adjectif — «d'habileté immense» — plus lourdes que les préciosités de Parisot. Les deux traductions, d'Aragon et de Roubaud, ne parviennent pas à s'affranchir du souci de littéralité — cf. supra — alors que la volonté d'expressivité permet à Parisot ses trouvailles: «veiller jalousement sur», par rapport à «avoir la garde de» ou «avoir sous sa garde»; «adresse» par rapport à «habileté», «chiffrer» par rapport à «faire valoir» ou à «calculer». En fait, les diverses traductions se sont élaborées par rapport aux antérieures et si celle de Roubaud ne nous convainc pas, c'est que, pour s'opposer à la traduction, en passe de devenir canonique, de Parisot, il aboutit à des formules inexpressives — «arranger leurs procès» (qui induit des actions judiciaires en cours plutôt que leur éventualité future), «d'habileté immense», «avec énorme dépense», etc. Il nous reste à examiner des choix lexicaux où les trois auteurs divergent: «Bottier» semble justifié dans la mesure où Aragon le met en paradigme avec «bonnetier», «boucher», «boulangier» et «banquier», mais il est regrettable qu'Aragon n'ait pas, en ce cas, pensé à «boursier» pour substituer agent de change, et de toutes façons «avocat» et «champion de billard» ne pouvaient s'incorporer à la série; «cireur de souliers» tente de conserver l'opposition pieds/tête entre les deux premiers passagers cités, mais Roubaud lui-même adopte «garçon d'étage» pour désigner ce personnage un peu plus loin. «Pécule» paraît plus expressif que le terme générique «argent»; quant à «espèces», détaché de son adjectivation figée «sonnantes et trébuchantes», ce préciosisme anachronique semble la seule maladresse du texte de Parisot, que même la rime ne justifie qu'imparfaitement — puisque Parisot adopte des rimes pauvres, avec une seule consonne d'appui, même «finances» paraît préférable. «Biens» semble s'écarter de la stricte isotopie monétaire — or ils n'ont embarqué que de l'argent et des «valeurs» et rend la fonction de l'agent de change problématique; par contre, «fortune» au singulier impli-

que une entreprise commune, tandis que «fortunes» au pluriel souligne le caractère individuel de l'aventure, voire l'inégalité implicite entre les passagers. Enfin, «désastre» est plus vague que «nauffrage» — dont le caractère redondant compense la suppression du mot «marins» dans la proposition suivante —; «perdition» d'un côté renvoie indirectement au naufrage — navire «en perdition» — tout en élargissant le champ à une dimension métaphysique — antithèse de «salvation» ou salut —; cependant la formulation «sauvés de perdition» paraît un truisme malencontreux, ralentissant la lecture sans nécessité. C'est en fin de compte le caractère «cursif» de la lecture induite qui, malgré le jeu des inversions précieuses — qui ne va pas sans une certaine ironie de l'auteur à l'égard de la contrainte formelle et de sa tradition dans la poésie française, a permis à la traduction de Parisot de s'imposer.

Nous examinerons maintenant le premier paragraphe de **La métamorphose** de F. Kafka (30):

«Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de cet édifice, était près de tomber complètement, et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux.»

(A. Vialatte, 1946)

«En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. Il était sur le dos, un dos aussi dur qu'une carapace, et en relevant un peu la tête, il vit, bombé, brun, cloisonné par des arceaux plus rigides, son abdomen sur le haut duquel la couverture, prête à glisser tout à fait, ne tenait plus qu'à peine. Ses nombreuses pattes, lamentablement grêles par comparaison avec la corpulence qu'il avait par ailleurs, grouillaient désespérément sous ses yeux.»

(B. Lortholary, 1988)

«Lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se retrouva dans son lit changé en un énorme cancrelat. Il était couché sur son dos, dur comme une carapace et, lorsqu'il levait un peu la tête, il découvrait un ventre brun, bombé, partagé par des indurations en

forme d'arc, sur lequel la couverture avait de la peine à tenir et semblait à tout moment près de glisser. Ses nombreuses pattes, pitoyablement minces quand on les comparait à l'ensemble de sa taille, papillotaient maladroitement devant ses yeux.

(C. David, 1989)

Les trois textes sont composés de trois phrases, mais le découpage syntaxique varie: alors que les deux derniers traducteurs relient logiquement le soulèvement de la couverture à la description du ventre de l'insecte, Vialatte qui tient à autonomiser cette dernière — nous verrons pourquoi — rattache la couverture à l'agitation des pattes. Le nombre des propositions varie également: les deux premiers traducteurs contiennent l'action de la première phrase en deux verbes — «sortir» et «s'éveiller», «se réveiller» et «se retrouver» — tandis que David, tenant à déplacer la nomination du personnage en tête de phrase, doit en employer trois: «s'éveiller», «sortir» et «se retrouver». Au contraire, Vialatte, pour exprimer la surprise du personnage, recourt au verbe «s'apercevoir que» qui introduit une nouvelle proposition — si bien que le ventre, complément non plus d'un verbe de perception («voir» ou «découvrir») mais d'un verbe définitionnel («avoir») ne peut plus être le support circonstanciel de lieu de la couverture. Mais chacun des deux autres traducteurs se voit contraint d'introduire une nouvelle proposition pour exprimer la comparaison entre les pattes et le corps — la première avec un verbe définitionnel («avoir») superflu, la seconde avec un rôle circonstanciel de condition lui aussi superflu (remplaçable par un adjectif verbal: «comparées à»). En outre, Vialatte introduit un nouvel agent — «le sommet de l'édifice — et David un sujet extérieur à la diégèse — «on», sujet de «comparaît», modalisateur d'un observateur à un moment où il est fondamental que le lecteur puisse encore croire à une hallucination du personnage.

Au niveau lexical, les différences sont plus flagrantes encore. Si la nuance entre «transformé en», «métamorphosé en» et «changé en» ne paraît guère pertinente en soi, mais seulement par rapport au titre et à son rôle dans le récit — seul Lortholary ose reprendre le terme du titre —, il n'en va pas de même du résultat de la métamorphose: «vermine» est fortement connoté négativement et anticipe programmatiquement sur la suite du texte — «véritable» accentue cette connotation et, par contagion, le caractère factitif de l'événement —; «insecte» est neutre, mais «monstrueux» est hyperbolique, également connoté négativement; «cancrelat» enfin est réducteur, puisque le personnage, mentalement inchangé, reste anthropomorphe malgré son apparence physique qui en fait un objet de répugnance, apparence dont il n'a qu'une conscience partielle et qui n'est donc jamais dénommée au cours du texte — «énorme» signifie seulement qu'il a conservé ses dimen-

sions humaines. «Couché», dans la seconde phrase, assure le lien entre la conscience et la gestuelle humaine et l'apparence animale; sa suppression dans la traduction de Lortholary anticipe sur la transformation — pauvreté sémantique du verbe «être» pour désigner une position. A partir de là, Vialatte introduit des champs extérieurs à l'isotopie «insecte»: «cuirasse», par rapport à «carapace» suggère l'idée d'un vêtement — n'appartenant donc pas à l'animal — défensif — anticipation des agressions futures. L'isotopie architecturale qui suit développe un sème «église» — «voûte», «nervures», «édifice» — superposé — ne se donnant ni comme image ni comme métaphore mais s'infiltrant par métonymies — à la description du corps, qui constitue une invention personnelle de Vialatte: c'est très précisément cette injection constante d'une isotopie religieuse qui fait de sa traduction de Kafka une falsification du même ordre que celle que Claudel et P. Berrichon tentèrent d'opérer sur l'œuvre de Rimbaud. Les deux autres traductions multiplient, par rapport à celle de Vialatte, lourdeurs — «sur le haut duquel», «par comparaison avec», ou «avait de la peine à tenir», «l'ensemble de sa taille» — et même impropriétés — «grouillaient» qui implique un sujet indénombrable, «indurations» qui connotent un durcissement pathologique des tissus. Les autres différences confirment les processus déjà décrits: «désespérément», dans la traduction de Lortholary, anticipe sur la suite du récit; «pitoyablement», par rapport à «lamentablement» induit une présence extradiégétique qui ressentirait de la pitié pour le personnage; «grêles» accentue une fragilité que «minces», plus neutre, ne comporte pas, etc.

Deux différences enfin, entre le texte de Vialatte et les deux autres traductions, méritent commentaire. La première concerne le choix du singulier pour le «rêve agité» d'où sort le personnage: le singulier ici induit un lien entre le rêve et la métamorphose, comme si celle-ci poursuivait ou accomplissait celui-là, tandis que le pluriel, en accentuant l'agitation de la nuit, renforce une rupture entre la réalité diurne de la métamorphose et les «vains songes» nocturnes. La seconde se rapporte à la francisation du prénom du personnage qui, dans la mesure où elle ne contrevient pas au principe de composition poétique de l'onomastique kafkaïenne — identité de la première et troisième consonne ou des deux voyelles sur le modèle du «k» et du «a» du propre nom de l'auteur, facilite une proximité du lecteur avec le personnage, alors que la conservation du prénom allemand souligne le caractère étranger de la fiction kafkaïenne — débordant sans doute les vœux de l'auteur.

On peut brièvement conclure de cette comparaison que Vialatte est un écrivain d'une autre trempe que ses concurrents; malheureusement, l'introduction illégitime d'une problématique religieuse dans un texte qui, par la profondeur de son interrogation existentielle, déborde tout cadre philosophique trop balisé, rend sa traduction irrecevable — c'est ce souci qui l'amène à déplacer la segmentation phrasique de l'auteur, affaiblissant

la formidable cohérence de la diégèse et de l'écriture kafkaïennes (la couverture glisse du fait de l'arrondissement du ventre, i. e. de la «métamorphose», non de l'agitation des pattes, i. e. de la réaction du protagoniste). Le texte de Kafka a, heureusement, survécu à cette traduction; il n'a malheureusement pas encore trouvé son traducteur en français.

IV. L'ENJEU (LA LITTÉRATURE, DISCIPLINE D'ENSEIGNEMENT)

Le langage est, on le sait bien, instrument de pouvoir. Mais cette fonction n'épuise pas son «être»; il est également instrument de résistance. En assumant la critique des mœurs, en décrivant les plaies sociales, en formulant l'imaginaire, en célébrant des émotions individuelles, en créant son temps propre, la littérature s'oppose, par essence, à l'idéologie dominante et aux valeurs sociales en place. Toute littérature est utopique, créant un double verbal du monde soumis aux règles propres de l'écriture. L'espace littéraire, s'il n'échappe pas aux luttes et aux enjeux du champ social, est également métaphysique. Car la littérature établit une communication hors de l'espace et hors du temps. Elle nie le temps socialisé et invente son propre temps — diégétique — et son propre rythme — de lecture. Technique de la trace, l'écriture affirme, en posant un improbable lecteur, la pérennité humaine, au-delà du présent — du temps de son auteur —, au-delà de l'histoire — les textes du passé ne restent textes que parce que leur valeur, leur intérêt, n'est pas strictement documentaire. La littérature postule l'avenir.

Ce n'est donc pas en tant qu'institution culturelle que nous l'avons défendue au cours de ces pages, mais en tant qu'acte qui représente le plus grand défi humain concevable — dans notre civilisation judéo-chrétienne, le verbe appartient mythiquement à la divinité, voire la précède et se confond avec elle. La «communication» telle qu'elle se développe, pratiquement et théoriquement, en cette fin de millénaire, s'oppose totalement à la littérature: son temps est l'immédiateté — son ennemi est la mémoire —, son espace est le social, son instrument est un code. La littérature est menacée, considérée anachronique — alors qu'elle est a-chronique — et, avec elle, les avatars d'une idéologie fluctuante à travers l'histoire, qui doit certes, après Nietzsche et Stirner, être reformulée, mais dont Sartre continuait d'affirmer qu'elle ne devait pas être abandonnée, l'«humanisme».

La «distinction» est fondée sur le capital symbolique accumulé — donc sur la seule lecture. L'enseignement de la littérature est condamné s'il se fige dans une méthodologie et une fonction sociale où il est déjà en passe d'être supplanté — car l'institution scolaire, conservatrice, répond néanmoins à une demande socio-économique et évolue en fonction d'elle. C'est pourquoi il est urgent de modifier notre appréhension de la littérature en ne dissociant plus lecture d'écriture — dans ses apprentissages fondamentaux, l'enfant

ne conçoit pas encore que les livres puissent apporter des réponses à ses questions existentielles, il voit dans l'apprentissage de la langue écrite avant tout une possibilité d'inscription de sa parole, i. e. une prise de parole qu'on ne pourrait plus, par exercice de l'autorité, lui confisquer; or tout le système scolaire s'efforce de lui nier ce pouvoir: il écrit, sous la dictée, des textes dont il n'est pas l'auteur! —, quitte à favoriser en l'état actuel des choses la seconde par rapport à la première, afin de restituer à la littérature, au niveau de son enseignement, sa fonction politique, de démocratisation, d'élargissement de la conscience humaine, i. e. de renforcement des pouvoirs de l'homme sur sa destinée.

Or la traduction dans ce cadre occupe une place problématique, car si elle constitue d'un côté une urgence — c'est elle qui établit une conscience supra-nationale nécessaire au dénouement des conflits qui ensanglantent encore le monde —, de l'autre elle ne saurait être l'œuvre que d'écrivains et de poètes — car la résolution des problèmes posés par la littérarité du texte implique une capacité de manipuler ses unités, i. e. une *conscience poétique* —, et ne peut donc être enseignée comme discipline auprès d'un public non-écrivain. Ainsi la réflexion sur la traduction débouche-t-elle sur la nécessité de modifier, à tout le moins de reformuler, le contenu même de certaines disciplines — touchant la littérature — et, partant, l'institution scolaire et universitaire qui a la charge de leur enseignement. En attendant une improbable réforme du système, il convient déjà que les enseignants ne participent pas activement à la dégradation des concepts, donc des valeurs et des pratiques qu'ils recouvrent, en assimilant traduction et interprétation, langue et code, écriture et copie, littérature et «digest». L'enseignement des littératures étrangères feint d'ignorer que la plupart des étudiants recourent à des traductions quand ils doivent lire les textes au programme — si bien que les traductions existantes ne font l'objet d'aucune analyse ni critique sérieuses. Il y a là sans doute une lacune à combler, peut-être une discipline à créer, qui, modifiant à long terme l'exigence de la demande, restituerait à la traduction son prestige et sa responsabilité — et aussi son plaisir, mais c'est là une dimension «barthesienne» que nous n'avons pas considérée — et permettrait que la traduction littéraire ne soit plus vouée presque systématiquement à n'être qu'une trahison littéraire.

Serge Abramovici
Université de Porto

NOTES

(1) Cf. ÁLVARES, L. — *O poema em prosa ou a escrita consciente*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto-Douro, Vila Real, 1994.

Cf. également ABRAMOVICI, S. — *De la prose en le sachant*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, II série, vol. IV, 1987, p. 231 à 276.

(2) Cf. QUENEAU, R. — *Connaissez vous le chinook?, Il pourrait sembler quen France et Ecrit en 1955*, in *Bâtons, chiffres et lettres*, col.« idées», Gallimard, Paris, 1965, p. 57 à 94.

(3) STEINER, G. — *Après Babel*, Albin Michel, Paris, 1978, p. 196 à 223.

(4) Cf. BAKHTINE, M. — *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

(5) ECO, U. — *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris, 1992.

(6) Cf. ABRAMOVICI, S. — *Plus réellement poète*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, II série, vol. V, tomo 2, 1988, p. 433 à 470 (en particulier, le paragraphe intitulé «Sémantique», p. 467-468).

(7) Cf. ABRAMOVICI, S. — *E para o co não vai nada?*, *Communicare*, n° 2, Porto, 1996, p. 79 à 85.

(8) Cette proposition de J. DERRIDA a été reprise et approfondie par: RICŒUR, P. — *Temps et récit, I, II, III*, Seuil, Paris, 1983, 1984, 1985.

et ISER, W. — *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Bruxelles, 1985.

(9) FOUCAULT, M. — *Raymond Rousset*, Gallimard, Paris, 1963.

Cf. également ABRAMOVICI, S. — *La rime millionnaire de Raymond Rousset*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, II série, vol. VIII, 1991, p. 353 à 374.

(10) Cf. ABRAMOVICI, S. — *Plus réellement poète*, loc. cit. p. 463 à 465.

(11) BRETON, A. — *Signe ascendant*, col. «Poésie», Gallimard, Paris, 1968, p. 7 à 13.

(12) Cf. ABRAMOVICI, S. — *La fonction poétique de l'humour*, in *Max Jacob poète et romancier*, P. U. P., Pau, 1995, p. 53 à 59.

(13) Cf. RICŒUR, P. — *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986 (en particulier les chapitres «De l'interprétation et Q'uest-ce qu'un texte?»).

(14) Cf. ABRAMOVICI, S. — *Trahison fonctionnelle* in *Traduction & Didactique*, Ed. ASA, Porto, 1990, p. 127 à 130.

(15) Cf. en particulier EISENSTEIN, S. M. — *Montage 1938* in *Le film, sa forme/son sens*, Christian Bourgois, Paris, 1976, p. 213 à 251.

(16) Cf. la polémique entre P. P. PASOLINI et C. SEGRE in *Paragone*, n° 184 et 194, 1965 et 1966.

(17) Cf. GRACQ, J. — *André Breton*, Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 137 à 195.

(18) Cf. ABRAMOVICI, S. — *Há pão e pão*, postface de la traduction portugaise du recueil de B. PERET, *Eu sublimo*, Felício & Cabral, Porto, 1995, p. 49 à 60.

(19) PINGET, R. — postface à la seconde édition du *Libera*, Ed. Minuit, Paris, 1984, p. 225 à 229.

(20) Cf. ROUBAUD, J. — *La vieillesse d'Alexandre*, Maspero, Paris, 1978 (en particulier le chapitre 1).

- (21) Cf. MESCHONNIC, H. — *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982.
- (22) BORGES, J. L. — «El Tango» in *L'auteur*, Gallimard, Paris, 1965, p. 252 à 256.
- (23) CLAUDEL, P. — *Réflexions et propositions sur le vers français* in «Réflexions sur la poésie», col. «idées», Gallimard, Paris, 1963, p. 16-17.
- (24) ARAGON, L. — *La rime en 1940*, postface au recueil *Le crève-cœur*, col. «Poésie», Gallimard, Paris, 1986, p. 63 à 71.
- (25) MAYOUX, J. — *Seconde vue* in *O princípio de equivalência e a sua média elevada* (trad. R. GUIMARÃES), Felício & Cabral, Porto, 1994, p. 20 à 29.
- (26) Cf. ROUBAUD, J. — *op. cit.* (chap. 4).
- (27) DAHLET, V. — *De la ponctuation au ton, les romans de Robert Pinget* (thèse de Doctorat), Université Paris VII, 1990, p. 282 à 325.
- (28) PERET, B. — «Allo» in *Eu sublimo* (trad. R. GUIMARÃES), Felício & Cabral, Porto, 1995, p. 10-11.
- (29) ROUSSEL, R. — *Novas impressões de África* (trad. L. NETO JORGE), Fenda, Lisboa, 1988, p. 20-21.
- (30) KAFKA, F. — *La métamorphose* (trad. A. VIALATTE), Gallimard, Paris, 1946.
- *La métamorphose* (trad. B. LORTHOLARY), Flammarion, Paris, 1988.
- *La métamorphose* (trad. C. DAVID), col. «Folio», Gallimard, Paris, 1989.

CLAUDE ROY, ET "L'ATTRAPEUR DE POÉSIE"

Présentant les caractères d'une introduction à *La conversation des poètes*¹, un texte, sorte de poème en prose finement teinté d'humour, interpelle le lecteur en lui offrant le portrait brillamment brossé d'un être de parole qui a pour nom poésie. Des "précipités" d'images jouent les fugues multiples et imprévisibles d'une poésie envahissante et par là-même paradoxalement insaisissable; d'une poésie qui n'en finit pas de narguer et de provoquer par ses évolutions désordonnées, le "filet" de mots d'un poète qui chercherait à s'instituer son séducteur, son "attrapeur":

*"Il y a beaucoup de moyens d'attraper la poésie.
Il y en a encore davantage de ne pas l'attraper:
elle est une fine mouche la poésie, elle est fugace et
fuyante. On la croit là. Elle murmure en s'esquivant: "Je
ne fais que passer."*

Elle... ce serait la poésie récapitulée en son mouvement, appréhendée dans sa résistance à toute réclusion dans des agencements de mots, puisque définie par son avancée toujours au-delà des limites du champ de signifiante où l'on pensait la retenir. Ce serait la poésie qui ne cède pas au sens, mais vise "l'extrême" ², et ne peut donc s'appivoiser. Aussi est-ce en s'employant à l'identifier à une parole de survie en "échappées", que Claude Roy la pressent, la guette plus intensément dans ses derniers recueils de poèmes. Cette parole, telle la parole résonnante d'un sujet *inévitable*: la mort à laquelle Claude Roy se mesure jour après jour (on pense à sa lecture des poèmes de *Quelque chose noir*, écrits par Jacques Roubaud ³, va ne cessant de "revenir du silence — et d'en rester habitée". L'*attraper* fonderait le désir présidant à l'acte d'écriture du poème qui devrait alors se définir par rapport à la notion de piège; mais à cette différence près, qu'il s'agirait d'un piège, *trappe* du sens, impuissant à se refermer avec sûreté sur sa proie: une poésie "fugace et fuyante" qui dépasse les limites de sa manifestation.

La figure du poète *attrapeur* d'une parole de survie en "échappées", qu'avec Claude Roy nous sommes amenés à rencontrer, à fréquenter dans ses tracés de mots, soulève la question d'une relation particulière au temps, et celle d'un certain regard porté sur les choses. On est incité, en effet, à soupçonner ce chasseur d'une poésie qu'il ressent sans cesse en mouvement de provocation et d'esquive, de jouer d'adresse et d'artifices afin d'entériner en ses mots, une mise en équation entre *passer* (dans la double acception de s'écouler et cesser d'être) et *retenir*. Cette démarche spécifique impliquerait la pratique d'un regard attentivement accommodé à un mouvement

de proximité-éloignement des choses dans l'espace et le temps; un regard qui tisserait un rapport étroit entre le détail capturé, l'infime retenu, et son effacement dans ce qui le dépasse infiniment.

Ce sera sur la traduction possible en divers reflets, en diverses mises en forme, de cette double relation de l'*attrapeur* au temps et au regard, que s'orientera le cheminement d'une interrogation au travers de notre lecture des poèmes de Claude Roy, et particulièrement de ceux composant ses trois derniers recueils: *Le voyage d'automne*, *Le noir de l'aube*, *Les pas du silence* 4.

"A coup sûr depuis longtemps, Claude Roy joue (en vers comme en prose) avec le temps". Par cette constatation Georges-Emmanuel Clancier ouvrait quelques pages de réflexion consacrées à ce poète, dans son essai intitulé *Dans l'aventure du langage* 5. De fait, "jouer avec le temps" ne pouvait, nous semble-t-il, que s'imposer au dess(e)in d'écriture d'un poète hanté par l'impossible capture en ses mots, d'une parole de survie qui toujours se dérobe au sens-parole d'une poésie "fugace et fuyante" sur laquelle le temps perdrait prise; poésie dont il se voudrait l'*attrapeur*. Or, que peut-il espérer gagner à ce jeu? si ce n'est comme il le note dans les premières pages de *Somme toute* 6: "la liberté de se promettre une lente réconciliation avec la non-durée (ou avec une durée mesurée à un autre rythme que la nôtre).

Dans et par les tracés du poème de Claude Roy, scandés d'élans, d'écart, de dérives, un temps s'invente. A la durée attachée à un poème s'offrant comme événement qui si dit, voire même comme récit, tend à se substituer une durée répondant à un autre ordre, et qu'il faudrait qualifier de *riche* et d'*intime*. Elle se construit à partir de fragments de mouvements intériorisés, d'avancées, de retours, d'arrêts, de détours... C'est ainsi que, réveillant un vécu oblitéré au plus profond de l'être, de fines ruses d'écriture rongent l'axe temporel, et structurent sur celui-ci le temps discontinu des *pas* de l'*attrapeur* de poésie qui vont, viennent, se perdent, enchaînant vides et ruptures, privilégiant une dimension du temps dite *verticale*, qui est possibilité de fuite, d'expansion, d'approfondissement.

Le temps de l'*attrapeur* de poésie serait donc ce temps que l'on *sent* couler, mais librement brisé et recomposé pour dire le refus aussi insensé qu'il puisse être, de se soumettre aux

*"dieux (qui) condamnent les mortels à n'avoir qu'un chemin,
refus de se voir assimilé à ces
fourmis bornées avançant à l'aveugle d'un hier à un
demain."* 7

De fait, l'*attrapeur* de poésie tel que semble le concevoir Claude Roy, n'aurait de cesse de se mesurer au temps qui nous impose son inexorable

course. Or, se mesurer au temps reviendrait, pour lui, à l'accorder à son rêve d'en construire un "envers", à sa soif d'exprimer dans tout ce qui est (c'est-à-dire la *vie* jusque dans ses aspects les plus humbles), "l'espace du temps qui connaît une autre loi où la Fin se renoue à son Commencement" 8. Ceci nous incite à soulever la question d'un possible rapport entre l'écriture d'un "envers du temps" qu'inventeraient et structureraient les pas de l'*attrapeur* de poésie, et les blancs ménagés dans la composition des tracés de vers.

Claude Roy n'échappe pas à cette fascination de l'espace blanc, remontée du silence ou emprise du vide, à laquelle tente inlassablement de répondre, pas des chemins très divers, l'écriture de bien des poètes contemporains: pensons à André du Bouchet, Jean Tortel, Jacques Dupin, Jacques Roubaud et d'autres... dont la parole soudoie, agresse ou exalte cet espace jusqu'à s'y abîmer. Or, chez le poète des "Pas du silence", on soupçonne une tentative d'appriivoiser ce "blanc", d'en réduire la portée tragique en lui conférant le rôle, somme toute, assez banal, de ponctuer ses vers. C'est, tout du moins, ce que peut laisser supposer une première approche des espacements — blancs internes pour la mesure — qui fractionnent la ligne du vers, tenant lieu de virgule ou de point, ou bien s'inscrivant en prolongement des points d'interrogation qui, eux, se voient maintenus dans l'écrit 9.

Mais bientôt, l'impression qui se dégage d'une lecture d'écoute attentive, infiltre un doute: ces "blancs" rythment-ils ou brisent-ils le mouvement du vers? N'entament-ils pas en profondeur la quête du sens que mène le poème? Ne demandent-ils pas à être envisagés autrement, à être lus au-delà d'un simple signe contribuant à assurer le rythme? Toutes ces questions conduisent à interpréter l'espacement se substituant à la ponctuation, en tant qu'*intervalle* de résonnance du sens et parfois de la voix. L'avancée du poème — sa durée vécue — suspendue le temps d'une dérive, cède le pas à l'*instant* d'une poésie charmeuse et inquiétante, qui interpelle et échappe. L'imagination réceptrice réveillée par le mot qui, en un "blanc", a jeté un très court moment l'ancre au port du silence 10, accueille cet *instant* et, pour ainsi dire, le théâtralise. De ce point de vue, relisons ces quelques vers pris au hasard des poèmes. Apprenons à en écouter les *intervalles*, à entrer dans le jeu de l'*instant* suscité par les silencieuses résurgences de sens que sont les découpes d'espace blanc répercutant un "souffle", un "pas", un "plus rien":

"la vie très légèrement et pourtant différente
parce qu'un petit souffle Stéphane se
mêle fragile et
obstiné
à la respiration de la terre et du ciel" 11

"Je crois entendre le pas marcher sur le chemin" 12

"Il n'est plus rien que l'écho d'un écho qui s'efface
en chemin" 13

Le poème de Claude Roy témoigne d'un mode d'écriture qui rend indissociable d'écoute du mot de celle de l'*intervalle*. Il arrive d'ailleurs que celui-ci, répété, devienne l'instrument d'une iconisation de l'*instant*, dans l'espace du poème. On retiendra à titre d'exemple, le poème "Orage d'été" dont l'espace se donne déchiré par la découpe d'un éclair en blancs. Ponctuant l'écrit, les espacements dessinent l'*instant* d'une fulgurante lumière, sur lequel se suspend le temps du poème 14.

Le pouvoir signifiant de l'*intervalle* jalonnant les tracés de vers, se laisse sentir voire même définir, au travers de certaines images qui, dans le cours du poème, métaphorisent une sorte de prolongement occulté du mot:

*"les mots ont leur ombre leur envers dérobé au
parleur
L'ombre ne dément pas la parole qu'elle ombre
mais la re-source et la racine et la soutient"* 15

"ombre", envers dérobé", l'*intervalle* est le signal d'une extension secrète (ou d'une dérobade) du pouvoir de signifier du mot qui provoque l'*attrapeur* de poésie. Il reconduit à un silence attaché au mot, qui convoque à l'écoute du sens faisant route vers son inexprimable dessein, à un a-venir du sens. Claude Roy acquiescerait sans doute, à cette manière de saisir/lire le mot, que suggérait une réflexion de J. M. G. Le Clezio dans *L'extase matérielle*: "chaque mot écrasé par la presse sur le papier vierge avait marqué simultanément sa figure de bruit et sa figure de silence" 16.

A celles de l'ombre, de l'envers dérobé du mot, s'adjoindront d'autres images de l'*intervalle* également fort suggestives. On retiendra particulièrement, celle exprimant le mot (le pas de l'*attrapeur*) s'eclipsant pour "laisser se faire le vide" 17 (un vide en représentation par l'espacement agrandi) qui épure le désir du sens:

*"Mes pas s'en vont de moi sans que j'y sois pour rien
tournent le coin désert d'une rue sans passants
"résonnent dans le vide puis rejoignent l'absence
(...)
ces pas qui marchent sans personne"* 18

Or, cette image trouve, nous semble-t-il, son accomplissement dans celle du "miroir furtif" où s'absorberait le mot, créant l'instant d'une insondable vérité, qui s'apparenterait à une "fugace éternité".

*"Mais parfois au miroir furtif un bref éclair immérité
la très fugace éternité" 19*

"la très fugace éternité", ne serait-ce pas cela qu'iconisent les blancs détachant, soulignant les moments d'infini que met en images le poème précisément intitulé "Ce moment"? Il nous faut lire, visualiser, c'est-à-dire laisser signifier en eux-mêmes ces moments dont nous retracerons ici, celui par lequel s'ouvre le poème:

*"Ce moment dans l'estuaire où l'eau n'a plus son
odeur agraire d'herbes et de rivière mais le souffle
sauvage de sel et d'iode et de vie mer" 20*

A la lumière de ces images, les espacements agrandis s'insérant dans l'écrit des poèmes de Claude Roy, prennent une dimension nouvelle, celle de foulées de silence qui ne seraient autres que des empreintes de l'émotion engendrée par une pensée habitant l'attrapeur de poésie, qui lui est essentielle, et que le poète formule en ces termes:

*"J'ai souvent trouvé bon cet intervalle entre deux nuits
la vie les jours sous le soleil la clarté des matins"
le poète qui sait:*

*"le noir le noir de tout et le noir noir du rien
la profondeur lente du noir et du silence 21*

le poète qui sait que dire Je, c'est signer

"L'instant sans lendemain que l'on appelle un homme" 22

*un homme condamné à vivre l'intervalle, et appelé à
y entretenir une lueur... d'espoir peut-être. Comment
alors, ne pas songer à une possible connivence entre
ce poète et "l'ignorant", "l'appauvri" de Philippe
Jaccottet dont le monde est celui de l'intervalle 23.*

Aussi a-t-on le sentiment que, dans la foulée de silence, se donne à lire le reflet d'une hantise: retenir le temps ou, plus exactement, le faire hésiter par la magie d'un *presque*, d'un *à peine*, d'un *juste avant* mis en valeur, mis en jeu, parfois même explicitement lorsque, inscrit comme titre, se recapitule en lui le poème. Ainsi, ce sera "le presque jour", entre-deux de clarté à attraper, à emprisonner dans le filet de l'écriture, afin de se donner l'illusion de retarder le plein jour virtuellement porteur de déclin et de nuit 24. Ce sera "la pensée à peine pensée où se faufile un sens" pour que, sur cette pensée naissante qui implique l'inachèvement, se fonde un poème toujours à naître, dont le sens ne peut s'épuiser,

Retarder, suspendre le temps en *l'instant* crée où se conjuguent

souffle, sens, silence, ne serait-ce pas la véritable raison d'être de l'intervalle opérant dans le tracé de vers de Claude Roy? Une raison d'être que certains poèmes rendent particulièrement sensible, tel "Midi le juste" dont nous extrayons quelques vers où s'impose le temps en creux, pourrait-on dire, de l'intervalle:

*"écoute le silence L'été retient son souffle
Les fruits de septembre méditent de tomber
et (juste un battement de coeur)
le temps se tait hésite
avant de se remettre en marche vers l'automne" 25*

Dans les foulées de silence rythmant l'avancée de l'*attrapeur* de poésie à travers l'épaisseur du visible, l'inquiétude se conjugue à l'espoir. A nouveau se profile une parenté avec "l'ignorant" de Philippe Jaccottet, pour qui la vérité serait du côté de l'hésitation, de l'incertitude, du non-savoir, et dont la parole dérisoire et urgente cherche à exprimer, à fixer un "instant étonné":

"une pensée bleue sur la pointe des pieds" 26

Le temps en creux de l'intervalle serait alors, celui d'un *regard* qui s'étonne, motivant plus intensément, l'espace d'un *instant*, la marche de l'*attrapeur*, un *regard* qui recharge la capacité de signifier de son poème.

"Ce n'est pas ce qui est regardé qui définit la poésie, c'est le regard", écrit Claude Roy, et de poursuivre: "Ce ne sont pas les choses qui arrivent qui font un poème, c'est la façon d'arriver dans les choses" 27. Dans cette façon réside sans doute, le secret de son *attrapeur* de poésie sachant accommoder son regard sur un reflet de sens qui, dans "l'instant étonné", se met en question: "Quel est ce reflet qui reflète un reflet?" 28. Or, l'"instant étonné" où un "reflet" de sens attise la quête de l'*attrapeur*, se recoupe avec "l'instant d'un souffle d'autrefois" 29, avec une palpitation du souvenir qui se donne à entendre, à lire dans les foulées de silence qui, simultanément, accompagnent et rompent le tracé du vers.

Ainsi, se fait jour dans le travail des images, une correspondance entre le temps du regard et le temps de la mémoire. Le mouvement du poème (l'errance de ses "pas" se récapitule en une tension vers "ces mots qui nous cherchent, et (parfois) nous trouvent" 30; ces mots enchâssés dans le souvenir. Ce sont eux qui déterminent, orientent la "façon d'arriver dans les choses" propre à l'*attrapeur*. Il s'agirait pour lui, de tenter de retenir ce qui glisse insensiblement dans la nuit; il s'agirait, obstinément et désespérément, d'arracher à la nuit ce qui s'y est déjà abîmé, de faire persister ce qui fut:

*"Ecoute On a marché Il faudrait aller voir
C'est peut-être le vent qui fait battre un volet*

*dans une maison basse au fond de ma mémoire
(...)*

*et le volet n'en finit pas dans une autre nuit noire de battre sur le
mur disparu comme si le mur et lui existaient" 31*

Aller au devant des "mots qui nous cherchent"... "arriver", avancer dans les choses — toutes ces choses passées, présentées, anticipées, qui sont celles des "Odeurs du Temps" 32, engendre parfois l'instant de l'émerveillement 33 dont le poème attrapera, enfermera en lui la présence:

*"Cet hiver-là (patte de chat des flocons bleus)
Je fis naître un été le coulis des fontaines
(...)*

j'appelai un poème où l'herbe poussait folle" 34.

Le regard se trouve entraîné, comme malgré lui, dans une opération de séduction ou de soudolement d'une de ces choses de "l'Odeur du Temps". Il avance en elle, se faisant poème d'un "reflet de reflet", "d'un volet qui n'en finit pas de battre" ou, parfois, d'un simple "silence clair" 35; poème irrigué de souvenirs-images, de souvenirs-silences.

On remarquera que cette avancée du regard de l'attrapeur, dans les choses, s'avère particulièrement sensible à la lecture de tracés basés sur une énumération de mots et de silences, qui apparaissent dans bien des poèmes. On pense, par exemple, à ces reflets furtifs de "noms aimés":

*"son visage éclaire en transparence Un sourire
à peine esquissé Une clarté légère Une gaîté" 36*

ou à ces battements vibrants du vol d'une mouette, dans l'infini de la vague, (vibrants certes, car on ne manquera pas de noter le jeu des sonorités dans l'énumération dont nous citerons une ligne):

"oiseau vif oiseau fier lys de mer" 37

Cette relation au temps et ce regard propres à l'attrapeur de poésie que nous avons cherché à cerner, tend à se dessiner comme une course au trésor des instants, des infimes merveilles du quotidien; une course infatigable menée au profond de la nuit, mue par l'impérieux désir d'apprivoiser l'ultime instant du franchissement du "Cap de Long Silence" 37. Apprivoiser la fin du temps, c'est précisément ce que soulignait Georges-Emmanuel Clancier reconnaissant, non sans émotion, en Claude Roy, l'artisan d'une "haute poésie qui nous aide à vivre (...) un savoir-vivre fût-ce à la lisière de la mort"38.

Jacqueline Michel
Université de Haïfa

NOTES

1. Cl. Roy, *La conversation des poètes*, Gallimard, 1993, p. 9.
2. Cf. article de J. Roubaud, "Poésie, contemporaine extrême", dans *La poésie française au tournant des années 80*, Corti, 1988.
3. Cl. Roy, *La conversation des poètes*, p. 298-299.
4. *Le voyage d'automne*, Gallimard, 1987.
5. *Le noir de l'aube*, Gallimard, 1990.
6. *Les pas du silence* suivi de *Poèmes en amont*, Gallimard, 1993.
7. G. E. Clancier, *Dans l'aventure du langage*, PUF, 1987, p. 211.
8. Cl. Roy, *Somme toute*, folio/Gallimard, 1976, p. 21.
9. *Les pas du silence*, p. 179.
10. *Ibid.*, p. 180.
11. Cf. *Le noir de l'aube*, p. 27-51-127; *Les pas du silence*, p. 121.
12. Cf. *Les pas du silence*, p. 49:
"le navire raisonnable jette un moment l'ancre
(...) Je m'arrête juste un petit instant".
13. *Le noir de l'aube*, p. 82.
14. *Ibid.*, p. 127.
15. *Les pas du silence*, p. 42.
16. *Ibid.*, p. 39.
17. *Le voyage d'automne*, p. 30.
18. J. M. G. Le Clezio, *L'extase matérielle*, Idées/Gallimard, p. 279.
19. *Le voyage d'automne*, p. 32.
20. *Le noir de l'aube*, p. 118.
21. *Ibid.*, p. 32.
22. *Les pas du silence*, p. 54.
23. *Ibid.*, p. 173-174.
24. *Ibid.*, p. 80.
25. Ph. Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, 1985, p. 145.
26. *Les pas du silence*, p. 115.
27. *Ibid.*, p. 94.
28. *Ibid.*, p. 23.
29. *La conversation des poètes*, p. 13.
30. *Les pas du silence*, p. 122.
31. *Ibid.*, p. 34.
32. *Le rivage des jours*, Gallimard, 1992, p. 199.
33. *Somme toute*, p. 173.
34. Vingt-quatre parties composent *Somme toute*, chacune correspondant à une "Odeur du Temps".
35. *Les pas du silence*, p. 32.
36. *Somme toute*, p. 275.
37. *Les pas du silence*, p. 63.
38. *Le noir de l'aube*, p. 121.
39. *Les pas du silence*, p. 45.
40. G. E. Clancier, *Dans l'aventure du langage*, op. cit. p. 216.

O TÉDIO DAS TARDES DE DOMINGO E AS VERTENTES DA ALTERIDADE EM *O PEQUENO MUNDO*, DE LUÍSA COSTA GOMES

“L'univers transformé en après-midi de
dimanche..., c'est la définition de l'ennui”
Cioran, *Précis de décomposition*

O Pequeno Mundo, de Luísa Costa Gomes¹, tem como ponto de partida o tédio das tardes de domingo que conduzem João Miguel, cardiologista num hospital de província, a escrever a um amigo dos tempos da juventude, Leonardo, com o objectivo de relembrar proustianamente o passado e escapar assim ao vazio que o rodeia. O romance inaugura-se através de um apelo angustiado - “Salva-me destas tardes de domingo” (p.11) - e de uma situação de comunicação centrada no perigo da dissolução do sujeito:

“Sinto-me ridículo neste lugar. Conspícuo. Depois te contarei.

Agora só peço que me deixes subir à tua quinta, antes que me esvaia de anémia espiritual e se me endureçam as aortas da alma.” (p.11)

Desta forma, uma entidade “insulada” apresenta-se como uma espécie de Robinson que busca no diálogo epistolar uma forma de vencer o isolamento e a deriva existencial. Contudo, tal objectivo reveste-se de ambiguidade na medida em que, através da escrita, o autor da carta se encontra ao mesmo tempo sozinho e “acompanhado” por aquele a quem se dirige, o que significa que a comunicação funciona sempre à distância e de maneira imprevisível. Mesmo se o diálogo é ilusório, uma vez que o destinatário está sempre ausente, o romance epistolar, mais do que qualquer outra forma literária, tece uma intersubjectividade onde se encontra exacerbada a dimensão pragmática da linguagem. Por outro lado, o espaço epistolar, aberto à confissão e aos movimentos da sensibilidade, instaura uma situação de dupla enunciação: num primeiro plano, a troca de cartas reúne os sujeitos imediatamente implicados pela missiva, isto é, o autor e o destinatário, mas num segundo plano, a globalidade de tal intercâmbio é oferecida ao leitor do romance que se encontra obviamente numa posição exterior e, portanto, se revela como o único capaz de omnisciência.

A característica mais marcante do romance epistolar, género que conheceu no século XVIII a sua plena expressão², é a abolição da voz

do narrador tradicional que cede o seu lugar às vozes das personagens cuja multiplicidade sugere as incertezas do real. Isto significa que todas as situações são apresentadas sob diferentes pontos de vista, configurando assim uma atitude de ocultação do sujeito de enunciação e fazendo emergir, pela sucessão e pela justaposição dos discursos, uma tonalidade dialogizante e a manifestação daquilo que se denomina polifonia. O narrador confunde-se com as personagens que trocam cartas, visto que a instância narrativa e o objecto narrado constituem uma unidade. No entanto, esta unidade, que poderíamos qualificar de narcísica, implica uma dualidade: como já vimos, a carta dirige-se a um interlocutor ausente, o que significa que a relação epistolar vai permitir conjugar dois tempos e dois espaços, abrindo, simultaneamente, através do diálogo que se estabelece entre ambos, uma multiplicidade de planos onde se inscreve uma relação singular entre a identidade e a alteridade.

O diálogo à distância, enquanto forma organizativa da narração, revela-se como um dispositivo de grande mobilidade que permite a inversão do *eu* e do *tu*, pois, como já observou Jean Rousset, a troca de cartas transforma alternadamente o redactor em leitor e o leitor em redactor³. Encontramo-nos assim perante um discurso descontínuo, fragmentado e disperso em que cada personagem assume alternadamente a função de destinador e de destinatário, de sujeito e de objecto da narração, alimentando, pouco a pouco, um desvio temporal entre o *eu* passado e o *eu* presente, entre o actor e o autor da enunciação, na medida em que o *eu* que fala é já um *outro* e mantém com o *eu* de quem fala uma relação distanciada. A partir daqui, as possibilidades do texto são múltiplas: dialogismo, polifonia, perspectivas narrativas diversificadas, mas também estilos diferentes e versões heterogéneas para a mesma história. Tal é o estatuto do romance epistolar que, na opinião de Jean Rousset:

“fragmente l'optique du livre en foyers multiples et organise la ronde des points de vue autour d'une même situation ou d'un même personnage” ⁴

Em *O Pequeno Mundo*, o processo de representação do sujeito funciona a partir de uma rede de cumplicidades que se estabelece em torno de uma personagem ensimesmada (João Miguel) que se abre à pluralidade do Outro. No entanto, a configuração diegética do romance, isto é, o ordenamento espaço-temporal da história que se conta, obedece a uma técnica que multiplica os sujeitos sem que exista um narrador onisciente capaz de harmonizar perspectivas e de conferir uma dimensão securizante ao leitor, apesar de João Miguel funcionar como o pólo irradiador e centralizador de todas as informações.

A narrativa apoia-se em dois planos temporais que se cruzam (passado/presente) e em dois espaços que se opõem (cidade/província), apresentando um total de 176 cartas que desenham uma circularidade perfeita. Com efeito, o romance começa e acaba com uma carta assinada por João Miguel e endereçada a Leonardo. Dividido em dez capítulos, podemos observar que quase todas as últimas cartas de cada parte do romance são assinadas pelo médico. Por outro lado, encontramos 33 cartas deste para Leonardo e 31 respostas, o que significa que o diálogo entre ambos funciona de forma quase equilibrada.

Se por um lado, Leonardo, o filósofo das Bétulas, permite que João Miguel se reconstitua como Sujeito, a tonalidade misteriosa das suas missivas vai tecendo uma rede de simulacros em que se perde o médico, quando se apercebe de que o amigo lhe mente sobre quase tudo, em particular, a morte da mulher (Camila) e o caso de corrupção em que se viu envolvido o pai desta (António de Azevedo, membro menor do Governo, que acabou por se suicidar). Ao fornecer várias versões para os acontecimentos, Leonardo instala o *suspense* e complexifica a verdade que o médico pretende encontrar, ao mesmo tempo que lhe povoa de maneira avassaladora o tédio da vida provinciana, levando-o a procurar outras vozes para resolver o enigma e transformando-o numa espécie de detective que se defronta com numerosas pistas e variados universos subjectivos (Manuela, Esmeralda, o jornalista Eleutério, etc.).

A revelação da duplicidade do discurso de Leonardo é canalizada por Manuela, amiga de ambos, que se impõe, pouco a pouco, no universo de João Miguel, através de duas modalidades: a afectiva e a racional. Com efeito, o médico não só se deixa enredar no poço ardente de uma correspondência que multiplica os interlocutores, como se apaixona confusamente por Manuela, professora assumida e pouco dada a romantismos, que introduz uma série de informações tendentes a sublinhar a ambiguidade do discurso de Leonardo:

“Leonardo mentiu-lhe do princípio ao fim.” (p. 50)

Desta forma, o senhor das Bétulas que, no princípio da correspondência, pela sua postura e pela sua ética, se parecia aproximar do protótipo do herói positivo, deixa de ter uma identidade uniforme para se revelar através de uma série de qualidades negativas, enunciadas por Manuela nos seguintes termos:

“Leonardo é um fraco homem, desequilibrado, timorato, indeciso, apático, dependente dos outros e furioso consigo próprio.” (p. 75)

À medida que as cartas se sucedem, o leitor descobre que, efectivamente, a figura do filósofo se reveste de grande ambiguidade, atravessando os espaços da loucura até se fechar numa utopia agrária, tendente a impor nas Bétulas uma sociedade norteada por princípios salvadores:

“Acredita que só nos salvaremos através do Acordo Universal das Razões e que ele possui uma língua que lhe é própria, que se lhe molda de forma excelente, que lhe exprime a vontade de entendimento: o Esperanto.”
(p. 146)

Arrastado por este projecto de vida nova e incitado por João Miguel, Eleutério pensa poder “salvar-se” nas Bétulas, escapando às perseguições de que é alvo no Porto. No entanto, não se consegue adaptar e, antes de morrer, revela, em confiança ao médico:

*“É forçoso que me explique. Não me resta muito tempo e é justo que saiba a razão do meu silêncio e a causa da minha doença.
É o remorso. Não se pode viver com a podridão sem que nos entre um cancro de compromissos e tolerâncias. Aproximei-me primeiro para ver o abismo, depois o abismo pregou os olhos em mim, e isto parece que foi um filósofo que disse que era de fatalidade.”* (p. 250)

Esta introspecção narcísica, onde se pode ler uma dimensão bivalente (relação eu/abismo), é seguida por uma carta de Leonardo que anuncia o suicídio do jornalista. Desta forma, João Miguel (e o leitor) acaba por não saber qual a razão efectiva da morte de Eleutério, já que Leonardo deixa pairar a dúvida:

*“Hoje fomos dar com ele morto, estendido na cama, vestido e calçado e pronto a enterrar.
Hermeneia diz que ele tomou uma porção suficiente de veneno para os ratos, porque o tinha na despensa e desaparecera. Talvez se tenha suicidado o Eleutério por temer as agonias finais da doença e assim encurtar o suplício.”* (pp. 253-4)

Esta dúvida intensifica-se quando Manuela, ao saber do caso, confessa a João Miguel:

“Achei de singular no Leonardo, desde o primeiro instante em que o conheci, o ser ele a única pessoa do meu círculo que tinha em si a capacidade assassina.”
(p. 255)

A partir daqui, torna-se por demais evidente que é impossível delinear uma verdade, visto que qualquer tentativa de explicitação dos enigmas conduz sempre João Miguel a uma multiplicidade de possíveis narrativos que o decidem, finalmente, a abandonar a província e a partir para Lisboa, “à la débauche”, com a certeza de que o gesto inaugural de entrar no espaço de Leonardo tinha sido um erro:

“...foi um erro meu, desde o princípio, escrever-te” (p. 262)

O *explicit* do romance é uma conclusão que abala ou desconstrói toda a configuração diegética, mas que, ao mesmo tempo aponta para o futuro. Desta forma, a autoreflexividade que buscava um efeito catártico pela relação da escrita com o tempo, pela descoberta do Outro como forma de preencher o vazio, revela-se capaz de equacionar a questão do sujeito a vários níveis. O processo de representação do ser através da teia de cumplicidades que se foram estabelecendo não permite a transparência mas intensifica a opacidade, abrindo ironicamente uma brecha no centro do processo cognitivo, a partir da constatação de que não é possível designar uma certeza. Graças a esta experiência, o médico revela-se efectivamente como um sujeito ensimesmado aberto à pluralidade alheia, mas também lançado num processo de transformação, passando da situação de “sujeito a amar” à situação de sujeito em fuga para a capital.

Globalmente, desenham-se no texto duas grandes orientações isotópicas: a primeira, explorando o caso António de Azevedo, vira-se para o passado e tem por suporte uma investigação de tipo policial; a segunda, oscilando entre o presente e o futuro, assenta na relação amorosa de João Miguel e Manuela, que se revela frustrante pelo desajuste entre o real e o imaginário. Os dois planos isotópicos desenvolvem-se em paralelo, entrecruzam-se, interligam-se, pois o primeiro serve de pretexto para aprofundar o segundo. No entanto, ambos convergem numa série de opacidades ou de mal-entendidos que privilegiam a representação de um sujeito em processo de dispersão.

A duplicidade constante que acompanha toda a escrita do romance - visível na dualidade de situações, de temas, de espaços, de tempos, de nomes (Esmeralda/Madalena) - aponta para um aspecto lúdico onde se inscreve ainda a duplicidade de uma escrita que joga constantemente com a tradição literária, através de um notável recurso à paródia, pela “imitação”

do discurso camiliano e pela transformação de uma série de outras referências que não nos cabe aqui definir⁵.

Considerada originariamente como um processo cômico utilizado pelos oradores e, mais tarde, na época clássica, como um instrumento de censura das “falsas belezas” das obras, a paródia adquire enorme importância quando consegue escapar ao domínio da retórica e tem sido alvo do interesse da crítica⁶. Os Formalistas fazem dela um factor de renovação e de “evolução literária”⁷. Com Bakhtine, esta revalorização prolonga-se com uma dimensão filosófica⁸. Margaret Rose⁹ faz coincidir a paródia com a **épistémé** moderna, enquanto Linda Hutcheon vê nela um sintoma de pós-modernidade e considera que:

“Muita da escrita feminina actual, visando como visa, ser simultaneamente revisionista e revolucionária, é paródica, dúplice, extraordinariamente sofisticada”¹⁰

Na base do processo paródico encontramos um trabalho de assimilação e de transformação que caracterizam qualquer processo intertextual, mas com uma intenção crítica de distanciação em relação aos modelos utilizados. Nesta perspectiva, a paródia, enquanto valorização da alteridade estética, reflecte bem o descentramento e a pluralidade do sujeito¹¹ que se encontram no âmago da escrita de *O Pequeno Mundo*. Luísa Costa Gomes super-codifica linguagens diversas e estabelece uma relação de capilaridade criativa entre vários paradigmas, convidando-nos a uma leitura múltipla, polissémica, onde o Mesmo se revela Outro.

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

NOTAS

1 Luísa Costa Gomes, *O Pequeno Mundo*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1988.

2 Para um estudo aprofundado deste género romanesco, consultar Laurent Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

3 Cf. Jean Rousset, *Narcisse Romancier*, Paris, José Corti, 1973, p. 21.

4 Cf. *ibidem*, p. 31.

5 Para a identificação das virtualidades do processo paródico, consultar Tereza Moura Guedes, "A paródia em "O Pequeno Mundo" de Luíza Costa Gomes", in *Colóquio-Letras*, nº 119, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1991.

6 A questão da paródia foi estudada em particular por: G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982 ; Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1985; e Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

7 Conceito utilizado por Tynianov, "Destruction, parodie", 1921, in *Change*, 2, 1969.

8 M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978.

9 Margaret Rose, *Parody/Metafiction*, Londres, Croom Helm, 1979.

10 Cf. *op. cit.*, p. 65.

11 Notemos que o conceito de sujeito-plural vem de Bakhtine que chama também a atenção para a dualidade interna do sujeito, ao afirmar: " je ne suis pas seul quand je me regarde dans le miroir, je suis sous l'emprise de l'âme autre", in *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, p. 53.

BRUGES-LA-MORTE¹ DE GEORGES RODENBACH AU RISQUE DE TODOROV: L'ÉPREUVE FANTASTIQUE

Une brève mise en contexte de l'œuvre rodenbachienne rend compte de sa parfaite cohérence dans le cadre de la fin du XIX^{ème} siècle, et de sa production littéraire propre. De type symboliste, à tendance implicitement ou explicitement fantastique (il suffit de songer au *Rouet des Brumes*, 1901), l'œuvre de ce génie flamand d'expression française est pur produit du «'renouveau littéraire' belge amorcé en 1881 par la *Jeune Belgique et l'Art Moderne*»², des revues auxquelles, traditionnellement, on lie des noms comme Maeterlinck ou Verhaeren.

Imbu de philosophie idéaliste et d'un pessimisme schopenhauerien, Rodenbach est un de ces auteurs qui, un peu malgré eux, ont glosé et reflété le *mal du siècle*, tel que le décrit G. Compère:

*«On se drogue beaucoup, à l'éther bien français, à l'opium de l'empire colonial. Mais certains n'en veulent pas. Ils se tournent vers la religion. Elle est censée leur procurer de nouvelles extases»*³.

Cette fois-ci, la morbidité plane sur une ville, Bruges, présentée dans son mysticisme mélancolique projeté sur l'eau de ses canaux, dans une étrange harmonie spirituelle et mentale avec Hugues Viane, veuf inconsolable:

*«Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers»*⁴.

Le choix de Bruges, personnage central du roman comme l'annonce Rodenbach lui-même⁵, est également lié à une analogie suggérée par la *mort* urbaine, transférée sur la *mort* onniprésente de l'Épouse: «A l'épouse morte devait correspondre une ville morte.»⁶; ou encore «Bruges était sa morte»⁷.

Une épouse qui fait l'objet d'un véritable culte de nostalgie et de fétichisme, centré sur une relique sacrée, et qui monopolise la plus grande vénération. Il s'agit de la *chevelure*, réplique obsessionnelle du Saint-Sang, confiée aux soins de Barbe, la gouvernante.

C'est justement en sortant d'une église vide et morte que le digne et exemplaire veuvage de Hugues Viane est ébranlé par l'apparition insolite d'un parfait sosie de la Morte, notamment en ce qui concerne la chevelure:

«[...] Ce n'est plus avec la morte qu'il confrontait l'image mais avec la vivante qui lui ressemblait»⁸.

Le phénomène hallucinatoire finit, cependant, par être démystifié. La persistante vision, trop vite attribuée au «démon de l'Analogie»⁹ et au «sortilège de la ressemblance»¹⁰ ne résiste guère à l'identification de Jane comme n'étant qu'une vulgaire actrice, femme débauchée, sans classe.

Néanmoins, le «drame [et l'étude] passionnel»¹¹ se trouve bel et bien irréversiblement induit par la ressemblance qui conduira Hugues Viane à une relation sacrilège et adultère, profanatrice de la mémoire et de la chevelure de la Morte. Un drame, enfin, qui s'écoule entre la distinction des deux femmes:

«A vrai dire, il n'avait pas d'amour pour elle [Jane]. Tout ce qu'il désirait, c'était pouvoir éterniser le leurre de ce mirage»

, et la suprême profanation de la mémoire par l'indigne et incompétente Remplaçante:

«Or, un jour, une envie étrange lui traversa l'esprit, qui aussitôt le hanta jusqu'à l'accomplissement: voir Jane avec une de ces robes, habillée comme la morte l'avait été. [...] Ce serait plus encore sa femme revenue»¹².

Le seul prétexte de la ressemblance,

«A cause de la ressemblance, elle [Jane] lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte [...]»¹³

, conduira Hugues jusqu'au paroxysme du meurtre de Jane, lors de la profanation de la chevelure, à un moment où, parallèlement, la ville défile pour sa plus fervente procession.

C'est par la main de Hugues que la Morte, se servant de l'arme-*chevelure*, se vengera de l'Intruse et réparera la profanation perpétrée sur sa mémoire.

2. Le fantastique: un concept élastique

Il est franchement difficile de légitimer une lecture de type fantastique pour *Bruges-la-Morte*. Ce classement générique une fois attribué à ce roman

tient, en effet, pour une importante part, de la concession sans mérite. Pour Christian Berg, ce «[...] bref récit tient le milieu entre le roman psychologique, la nouvelle fantastique et le poème en prose»¹⁴. Pour J-P Bertrand, *Bruges-la-Morte* «[...] disperse les ingrédients fantastiques d'usage, de la prémonition à la peur, en révélant l'équivoque de notre être au monde et l'hybridité de notre sens commun»¹⁵.

Dans le même ordre d'idées, M. Lits soutient que «Rodenbach [et Maeterlinck] ne se rattachent pas directement au courant fantastique, mais leurs œuvres en utilisent certains ingrédients»¹⁶.

Les soupçons quant à l'orthodoxie fantastique de *Bruges-la-Morte* posent, au départ, le problème de l'existence de critères précis du fantastique à l'aune desquels ce texte pourrait éventuellement être confronté.

Nié ou vidé par H. Juin «Ce qu'il y a d'évident [...], c'est que le fantastique n'existe pas comme genre littéraire [...]. Il est indéfinissable, mais il contamine.»¹⁷; amplifié par F. Hellens: «Partout où se trahit imagination spontanée, il y a fantastique»¹⁸; nuancé par J-L Steinmetz, dans la dernière synthèse en date sur ce sujet, pour qui le fantastique n'est guère l'aboutissement d'une quelconque recette préétablie¹⁹, le genre fantastique ne garantit certes pas des contours et des approches théoriques fixes.

De leur part, les théoriciens dits «classiques» dans l'étude du genre n'ont, eux non plus, élaboré aucune définition univoque dans ce domaine. Castex et Caillois ont rangé le fantastique dans une perspective historico-thématique²⁰; Grivel dans la pulsion scripturale²¹; Fabre dans l'anthropologie culturelle²²; Freud dans l'impact de l'*extranéité*²³ et, finalement, Todorov l'a mesuré à l'aune, devenue entre-temps «canonique», de l'*hésitation* sporadique²⁴.

Cette dernière grille de lecture, quoique aléatoire, nous semble davantage productive en vue d'une interprétation de *Bruges-la-Morte* à l'épreuve du genre fantastique puisque, comme le résume M. Lits: «[dans le genre fantastique] tout est question de dominante»²⁵

Quoi qu'il en soit, on remarquera l'insistance, presque *culturelle*, de la littérature belge sur le domaine fantastique. M. Lits rattache cette donnée incontournable au *décalage* spécifique de la culture belge et de beaucoup de ses représentants (symbolistes, notamment) d'origine flamande, nordique, mais d'expression française. En somme, l'abondante production fantastique en Belgique serait redevable à un problème identitaire mal géré²⁶. Une opinion discutable et polémique!

3. L'hésitante *hésitation*

Notre filtrage de *Bruges-la-Morte* au crible théorique de Todorov

présupposera que le fantastique n'habite pas le roman à l'instar d'un projet global et explicite, mais bien plutôt en tant que dispersion thématique et formelle de plusieurs *indices* qui trahissent un mode, une technique que l'on tendrait à appeler fantastiques. Un fantastique, en somme, transitoire, brusque, susceptible d'éparpillement et de dilution sur toute l'étendue du récit. D'ailleurs, l'apport théorique en vue d'une définition presque technique du genre fantastique chez Todorov mise davantage sur l'événement spontané, sur l'effet produit que sur une linéarité ou une constance qui, logiquement, ne va pas de pair avec le principe d' *hésitation*. On retrouvera plusieurs expressions/critères de ce type chez Todorov: «possibilité d'hésiter», «intrusion brutale du mystère», «le temps de [cette] incertitude».

En somme, le texte qui accède à diverses reprises, à des moments bien déterminés d'«[...]hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel»²⁷; ce texte-là peut revendiquer une appartenance au fantastique. Là justement, à ce moment précis, le lecteur tend à s'identifier au personnage *hésitant*, et à *hésiter* à son tour. Cette lecture impliquera, — on le voit tout de suite — , que toute interprétation allégorique ou poétique soit jugée foncièrement incompatible et irrecevable²⁸.

Or, la rencontre avec Jane à la sortie d'une église brugeoise conserve, malgré tout, beaucoup de la phénoménologie fantastique axée sur l' *hésitation*. La technique fantastique de l' *apparition* à laquelle on recourt très nettement dans le passage qui suit est d'autant plus efficace que le personnage Hugues Viane n'est pas encore apte à défaire l'équivoque et penche, bien naturellement, vers un inexplicable retour de la Morte.

*«Tout à coup, [...] Hugues [...] éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui [...]. A sa vue, il s'arrêta net, comme figé; la personne, qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe. Puis, après un moment d' *hésitation* [...]»²⁹.*

Le narrateur exploite ici toute l'ambiguïté tendue et dubitative sous forme d'expressions récursives dans le récit fantastique du XIXème siècle

*émoi subit
secousse
eut l'air
écarter un songe
un moment d' *hésitation**

insistance [...] hallucinée
une apparence d'effroi
Est-ce que sa raison périlclitait à présent?
sa rétine [...] identifiait

La tension causée par l'hésitation devant un *phénomène* s'affaiblit, néanmoins, au fur et à mesure que la pure ressemblance accidentelle est finalement admise.

La deuxième rencontre, provoquée et recherchée par Hugues, devient, malgré tout, l'occasion de réactiver cette technique fantastique. La pseudo-apparition de la Morte acquiert les contours caractéristiques d'un *phénomène*, et mise à nouveau sur l'ambiguïté quant au degré et qualité d'explication naturelle de ce qui vient, apparemment, de survenir. Le langage rend compte par le biais de formules hésitantes, — marqueurs d'incertitude et de perplexité —, d'une ambiance méta-empirique:

attiré entraîné dans le sillage de cette apparition
comme dans un rêve
un satellite entraîné
hallucinant visage tour à tour montré et dérobé!
apparitions intermittentes
Hugues se sentit tout bouleversé [...]
possibilité d'un hasard qui pourrait bien aller jusqu'au bout
Hugues [...] s'en retourna au long des quais comme
halluciné encore par la vision persistante³⁰

Une «glose» postérieure, si toutefois elle ne s'était pas trop écartée du moment d'hésitation, et si, en plus, l'ambiguïté avait été maintenue jusque-là, aurait très bien pu accentuer une ambiance d'ordre fantastique:

«Des histoires de satanisme, des lectures lui revenaient.
Est-ce qu'il n'y avait pas quelque fondement à ces
appréhensions de pouvoirs occultes et d'envoûtement?»³¹.

On s'en rend très vite compte: dans cette cristallisation dévoyée du genre fantastique, le narrateur parvient, malgré tout, à provoquer une certaine tension émotionnelle ainsi qu'une ambiguïté dans le raisonnement un élément incontournable, selon Todorov³², à la détection du genre en question. Le narrateur a laissé se développer tout un enchaînement narratif et factuel susceptible d'activer, — ne serait-ce que sporadiquement —, l'hésitation entre le réel et le purement illusoire; un enchaînement à même de produire les indices d'une quelconque supercherie³³. Le même narrateur, pour peu,

réussit à remplir la première condition todorovienne du genre fantastique, à savoir l'identification du lecteur au personnage, Hugues Viane, lors de brèves ambiguïtés hésitantes³⁴.

Cependant, si nous reprenons la grille théorique todorovienne, le narrateur échoue carrément en ce qui concerne l'attitude que le lecteur est censé manifester à l'égard d'un texte qui revendiquerait une filiation fantastique. Ainsi, par exemple, la tendance à une interprétation allégorique et analogique³⁵ de *Bruges-la-Morte* (un roman éminemment symboliste, ne l'oublions pas) dissout, ou en tout cas, réduit l'irremplaçable fictionnalité du fantastique. Ce que Todorov, dans un autre contexte, appliquera à l'essence même de la littérature³⁶.

4. Les lectures bienveillantes

La condescendante lecture, soi-disant fantastique, que J-P Bertrand retire de *Bruges-la-Morte* nous semble, par là même, totalement déplacée, quand elle se réfère aux rumeurs autour des obsessions de Hugues comme étant le moteur ou les indices d'ambiguïté:

«[...] la rumeur s'apparente au récit fantastique pour trois raisons au moins. Tout d'abord, l'une et l'autre ont pour enjeu de mettre à l'épreuve la valeur et la force des tabous sociaux qui le plus souvent se conjuguent: la sexualité, l'argent, la religion et le pouvoir. En second lieu, la rumeur et le récit brisent d'une même violence le quotidien affirmant l'extraordinaire d'un événement. Enfin, la rumeur comme le fantastique répondent à une logique similaire suivant laquelle un scénario imaginaire, qui à force de vérité, se substitue à un fait qui s'avoue dans son non-avènement: 'rien à voir, mais tant à dire', telle est, en quelque sorte, la croyance sur laquelle se fondent ces histoires qui nous captivent»³⁷.

Une approche qui, tout bien considéré, nous déçoit et nous surprend étant donné le mélange gratuit qu'elle opère sur des aspects thématiques et génériques.

La lecture prétendument fantastique de *Bruges-la-Morte* par C. Berg nous semble, elle aussi, sans fondement. Ce commentateur attribue, abusivement selon nous, des critères todoroviens à des choix narratifs purement contingents chez Rodenbach, — détectables d'ailleurs dans n'importe quel texte (fantastique ou non). Rappelons ses paroles:

«Rodembach a préservé ce que Tzvetan Todorov a appelé 'l'hésitation' propre au récit fantastique traditionnel, puisque le lecteur ne peut décider si ce sont le projet de Hugues et les 'infidélités' de Jane qui ont transformé Viane en assassin halluciné par ses obsessions [...]. Rodembach a consciemment ménagé de nombreuses zones d'ombres dans son roman afin de permettre une perpétuelle dérive du sens»³⁸.

Peut-être pourrait-on, malgré tout, sauvegarder en guise d'indice fantastique ce que J-P Bertrand désigne par la *logique du pire*, à savoir cette précipitation narrative vers le pire dénouement possible final, face ou en réponse à la présence de l'insolite ou de l'inattendu dans la vie de Hugues Viane; une *logique* induite, et puis conduite jusqu'à la confrontation ambiguë avec la chevelure³⁹.

5. Les ingrédients thématiques

Si, du point de vue structural, **Bruges-la-Morte** ne remplit guère toutes les conditions todoroviennes, on ne peut certes pas en dire de même du point de vue thématique, où le roman puise abondamment au répertoire fantastique.

Tout d'abord, on remarquera la récurrence thématique de la femme morte et susceptible de retours sporadiques et insolites, à même de provoquer une interprétation hésitante:

«Hugues se trouva sans force, tout l'être attiré, entraîné dans le sillage de cette apparition, la morte était là devant lui; elle cheminait; elle s'en allait»⁴⁰.

Ou bien:

«Des idées funèbres l'assaillirent. La morte le hanta. Elle semblait revenue, nouait au loin, emmaillotée en linceul dans le brouillard»⁴¹.

L'analogie symboliste qui personnifie et féminise Bruges, en l'harmonisant avec la Morte, ne fait que promouvoir le lourd et omniprésent *dédoublément* de celle-ci. Le commentaire de J-P Bertrand à ce sujet s'avère très perspicace:

«Ici précisément se révèle ce qui participe du fantastique

particulier de **Bruges-là-Morte**: la ville, plus qu'ailleurs, se présente comme un être au visage et au corps redoutables qui ne peut être affronté que par la médiation féminine»⁴².

La déconcertante ressemblance entre la Morte et la vulgaire Remplaçante; — une ressemblance qui, par ailleurs, requerra, dans une *logique du pire*, une réparation finale —, soutient par le biais de la *personnalité* féminine de Bruges, la figure d'un dédoublement obsédant qui, parfois, prend les traits d'un véritable *alter ego*.

Le texte, une fois dégagé de tout analogisme excessif, conserve une duplicité identitaire active:

«En la voyant maintenant de plus près, de tout près, nulle différence ne s'avérait entre la femme ancienne et la nouvelle. Hugues en demeurait confondu [...]»⁴³.

Ou encore:

«[...] il dédoubla ces deux femmes en un seul être — perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurait fidèle»⁴⁴.

Enfin, la chevelure de la Morte, relique-fétiche d'un culte conjugal posthume; élément récuratif du répertoire thématique fantastique, finit par attirer à soi, en un lieu tendu et de vengeance, l'Intruse profanatrice de sa mémoire et de sa présence:

«Pour la voir sans cesse, dans le grand salon toujours le même, cette chevelure qui était encore Elle l'avait posée là sur le piano désormais muet, simplement gisante — tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage! [...] il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison»⁴⁵.

La chevelure devient, en quelque sorte, le véhicule de ce que Todorov désigne par «le passage de l'esprit à la matière»⁴⁶.

Le meurtre de la rivale, perpétré par Hugues Viane, a justement pour prétexte (ou pour mobile, si l'on veut) la profanation gratuite de la chevelure:

«Elle [Jane] avait aperçu sur le piano le précieux coffret de verre et, pour continuer la bravade, soulevant le

couvercle, en retira, toute stupéfaite et amusée, la longue chevelure, la déroula, la secoua dans l'air. Hugues était devenu livide. C'était la profanation»⁴⁷.

En soulignant l'obsession autour de la sacralisation malsaine de la chevelure, le narrateur finit par nous rendre, dans une *logique du pire*, cette même chevelure en tant que *phénomène*. En outre, il finit également par lui imputer la responsabilité du crime vindicatif:

«Elle [Jane] avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d'emblée [...] laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait l'instrument de mort»⁴⁸.

Quoi qu'il en soit, ce qui importe réellement dans ce passage, c'est que Hugues est véritablement *manipulé* en tant que complice, — presque passif —, dans un sacrifice réparateur qu'il n'avait guère projeté. Sa liberté d'action a été absorbée par le magnétisme volitif de la chevelure — *phénomène* méta-empirique. On a ici nettement affaire à une «rupture de la limite entre le sujet et l'objet», pour citer Todorov⁴⁹.

6. *Bruges-la-Morte*: l'élaboration intertextuelle

Une lecture attentive et profonde de ***Bruges-la-Mort*** de G. Rodenbach requiert une approche analytique de la structure du récit, ainsi que des éléments thématiques, afin de dégager les liens intertextuels sous-jacents que ce «roman passionnel» tisse avec des textes immédiatement antérieurs.

Ainsi, *Bruges-la-Morte* (1892) est-il redevable, quant au projet suivi, au texte de Villiers de l'Isle-Adam de 1886, *L'Eve Future*⁵⁰, qui n'est lui-même, d'ailleurs, que l'élargissement narratif du conte *Véra*⁵¹, du même Auteur. *L'Eve Future*, qui inaugure déjà (quoique de façon hybride) le genre particulier de la *science-fiction* (ou fiction scientifique, comme il serait plus approprié de dire), travaille le schème formel de l'impossible *remplacement* de la femme par un double, par le dédoublement. Dans ce cas bien précis, une *Andréide* sortie d'un laboratoire!

Tout comme dans *Bruges-la-Morte*, le succès de cette opération purement mentale dépendra de la volonté de croire en la réalité de la Remplaçante, de la Suppléante. A la fin, cette tentation/tentative se révèle tout aussi sacrilège et vouée à l'échec. Comme le réfère Christian Berg dans le cas de *Bruges-la-Morte*, «le roman se présente comme un pari, proche

de celui de Villiers de l'Isle-Adam dans *l'Eve Future*: illusion pour illusion, choisissons celle qui me rend ma morte»⁵².

Bruges-la-Morte reprend, par ailleurs, d'une façon plus ou moins obsessionnelle le thème du culte conjugal et sexuel irrévocable où se joue sans cesse le combat vital (iste) d'Eros et Thanatos; où l'amour côtoie dangereusement les appels et les désirs de (la) mort. Le récit devient le véhicule et l'illustration d'une certaine dimension non négligeable de l'anthropologie sexuelle:

«Ils épuisèrent la violence des désirs, les frémissements et les tendresses éperdues. Ils devinrent le battement de l'autre l'un de l'autre»⁵³ (Véra)

Ou bien:

«Non seulement le delice paisible d'une vie conjugale exemplaire, mais la passion intacte, la fièvre rièvre continuée, le baiser à peine assagi, l'accord des âmes, distantes et jointes pourtant [...]»⁵⁴ (Bruges-la-Morte)

La liturgie du deuil prend dans les deux cas les traits d'une représentation, d'une *anamnèse* rituelle où le veuf s'avance au-delà des limites fixées par la raison afin de faire revivre *rituellement* un amour jugé unique et parfait; et finit par en faire les frais.

Dans *Véra*, le comte d'Athol, à force de croyance obsessionnelle et de ferveur conjugale parvient à «ressusciter» sa femme défunte, Véra; un leurre que la résignation définitive, l'acceptation de la réalité finit par détruire.

Il est d'ailleurs surprenant de voir à quel point les remarques critiques de Todorov sur l'hybridisme du fantastique dans le conte *Véra* pourraient très bien s'appliquer au roman *Bruges-la-Morte*: «Tout le récit [*Véra*] apparaît [...] comme l'illustration d'une idée; et le fantastique en reçoit un coup fatal»⁵⁵.

D'autre part, *Bruges-la-Morte* trahit une impressionnante proximité thématique par rapport à *La Chevelure* de Maupassant. Dans les deux cas se dégage une dévotion anormale et obsessionnelle de cet objet prétendument inanimé, mais indissociable de la femme morte à qui il a jadis appartenu.

Objet-fétiche évident, la chevelure, dans ces deux récits, se rattache au second réseau thématique développé par Todorov comme étant celui des *thèmes du tu*; celui du désir sexuel sous sa forme excessive et perverse⁵⁶. Impossible, en effet, de négliger la richesse symbolique de la chevelure, principalement dans sa version relique. La chevelure en circonstances *post mortem*, renvoie à la survivance de la personne à qui elle a appartenu et dont elle n'est qu'artificiellement et rituellement séparée. La chevelure conserve intactes les propriétés de l'Absenté.

Cet élément pourra, par conséquent, être facilement activé en tant que *fétiche* catalyseur des pulsions sexuelles; un vaste domaine de Désir, en somme, où le fantastique se déploie ou, comme dans *Bruges-la-Morte*, ne fait que s'insinuer.

José Domingues de Almeida
Université de Porto

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Villiers de l'Isle — **L'Eve Future**, Paris, Gallimard, 1993.
ADAM, Villiers de l'Isle — **Contes Cruels**, Paris, Gallimard, 1983.
CASTEX, P. G. - **Anthologie du conte fantastique français**, Paris, Corti, 1963.
CALLOIS, Roger — **Anthologie du fantastique**, Paris Gallimard, 1966.
Au cœur du fantastique, Paris, Gallimard, 1965.
COMPERE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, Paris, La Manufacture, 1990.
FABRE, J. — **Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970.
FREUD, Sigmund — **L'inquiétante étrangeté**, Paris, Gallimard, 1985.
GRIVEL, Charles — **Fantastique-fiction**, Paris, P.U.F, 1992.
JUIN, Hubert — **Littérature fantastique**, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1974.
RODENBACH, Georges — **Bruges-la-Morte**, Bruxelles, Labor, 1986.
STEINMETZ, Jean-Luc — **La littérature fantastique**, Paris, P.U.F., 1990.
TEXTYLES, N° 10, "Fantastiqueurs", Revue des lettres belges de langue française, Bruxelles, Textyles-éditions, 1993.
TODOROV, Tzvetan — **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970. **La notion de littérature**, Paris, Seuil, 1987.

NOTAS

1. Cf. RODENBACH, Georges — **Bruges-la-Morte**, Bruxelles, Labor, 1986.
2. **Ibid.**, "lecture de Christian Berg", p. 109. Cf. BURNIAUX, R/FRICKX, R. — **La Littérature belge d'expression française**, Paris, P.U.F., 1973, p. 27.
3. COMPÈRE, Gaston — **Maurice Maeterlinck**, Paris, La Manufacture, 1990, p. 52.
4. RODENBACH, Georges — **Bruges-la-Morte**, p. 20.
5. Cf. **Ibid.**, p. 15.
6. **Ibid.**, p. 25.
7. **Ibid.**, p. 26.
8. **Ibid.**, p. 31.
9. **Ibid.**, p. 39.
10. **Ibid.**, 40.
11. **Ibid.**, p. 15.
12. **Ibid.**, p. 55.
13. **Ibid.**, p. 58.
14. **Ibid.**, "lecture de Christian Berg", p. 112.
15. BERTRAND, Jean-Pierre — "la rumeur de Bruges", **Textyles** n° 10, Bruxelles, Textyles-éditions, 1993, p. 47.
16. LITS, Marc — "Des fantastiqueurs belges?", **Textyles**, n° 10, p. 3.
17. JUIN, Hubert — "Préface" de G. Jacquemin — **Littérature fantastique**, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1974, p. 1.
18. HELLENS, Frans - **Le fantastique réel**, Bruxelles, Labor, 1991, p. 9.

19. STEINMETZ, Jean-Luc — **La littérature fantastique**, Paris, P.U.F., 1990, p. 38s.
20. Cf. CASTEX, P. G. — **Anthologie du conte fantastique français**, Paris, Corti, 1963. Cf. CALLOIS, Roger — **Anthologie du fantastique**, Paris, Gallimard, 1966. Cf. ID — **Au cœur du fantastique**, Paris, Gallimard, 1965.
21. Cf. GRIVEL, Charles — **Fantastique-fiction**, Paris, P.U.F., 1992. Cf. ID — "Entretien avec Charles Grivel", **Textyles**, n° 10, pp. 25-32.
22. Cf. FABRE, J. — **Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970.
23. Cf. FREUD, Sigmund — **L'inquiétante étrangeté**, Paris, Gallimard, 1985.
24. Cf. TODOROV, Tzvetan — **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, pp. 7-45.
25. LITS, Marc — "Des fantastiqueurs belges?", **Textyles**, n° 10, p. 20.
26. Cf. *Ibid.*, p. 14ss.
27. TODOROV, Tzvetan — **Introduction à la littérature fantastique**, p. 29.
28. Cf. *Ibid.*, p. 37s.
29. RODENBACH, Georges — **Bruges-la-Morte**, p. 28s.
30. *Ibid.*, pp. 33-37.
31. *Ibid.*, p. 74.
32. Cf. TODOROV, Tzvetan — **Introduction à la littérature fantastique**, p. 39.
33. Cf. *Ibid.*, p. 41.
34. Cf. *Ibid.*, p. 36.
35. Cf. *Ibid.*, p. 65.
36. Cf. ID — **La notion de littérature**, Paris, Seuil, 1987.
37. BERTRAND, J-P — "La rumeur de Bruges", **Textyles**, n° 10, p. 48.
38. RODENBACH, Georges — **Bruges-la-Morte**, "lecture de Christian Berg", p. 128s.
39. BERTRAND, J-P — "La rumeur de Bruges", **Textyles**, n° 10, p. 49.
40. RODENBACH, Georges — **Bruges-la-Morte**, p. 33.
41. *Ibid.*, p. 88.
42. BERTRAND, J-P — "La rumeur de Bruges", **Textyles**, n° 10, p. 55.
43. RODENBACH, Georges — **Bruges-la-Morte**, p. 39.
44. *Ibid.*, p. 41.
45. *Ibid.*, p. 22.
46. TODOROV, Tzvetan — **Introduction à la littérature fantastique**, p. 120.
47. RODENBACH, Georges — **Burges-la-Morte**, p. 103.
48. *Ibid.*, p. 105.
49. TODOROV, Tzvetan — **Introduction à la littérature fantastique**, p. 126.
50. Cf. ADAM, Villiers de l'Isle — **L'Eve Future**, Paris, Gallimard, 1993.
51. Cf. ID. — **Véra**, in **Contes Cruels**, Paris, Gallimard, 1983, pp. 55-68.
52. Cf. ID. — **Véra**, p. 60.
53. ID. *Ibidem*.
53. RODENBACH, Georges — **Bruges-la-Morte**, p. 59.
54. TODOROV, Tzvetan — **Introduction à la littérature fantastique**, p. 74.
55. Cf. *Ibid.*, p. 131ss



**“OS APÓSTOLOS DAS TREVAS” (1) NO TEATRO
PORTUGUÊS:
ANTICLERICALISMO E INTERVENÇÃO PROGRESSISTA
NOS ANOS 70 DO SÉCULO XIX**

“Ao nosso teatro, até a indignação chega fora de tempo”.(2)

“— Ó Sr. Albuquerque: os judeus que crucificaram a Cristo eram pedreiros livres?

— Por força que eram: e Herodes também”.(3)

Victor Hugo é, com a sua invectiva contra “ces gueux, pires brigands que ceux des vieilles races (...)”, o inspirador do espírito antijesuítico e panfletário que informa *Os Falsos Apóstolos* de Guilherme Braga em 1871(4), Dedicando este “brado de profunda indignação”, entre a admiração e a ironia, a Alexandre Herculano com a certeza de que nem “uma única gota do santo óleo de oliveira” produzido em Vale de Lobos “se há-de queimar em lâmpada de nicho” (5), o poeta português assume a veemência hugoliana de estilo para denunciar a recuperação do poder político e social da “negra matilha audaz”, abatida pelos iluminados golpes do nosso Setecentismo, mas que de Roma difunde, vigorosa, o abastardamento do primeiro cristianismo (6). Passando do púlpito ao confessionário e ainda à “escola, a Igreja invade o espaço influente por excelência que é a educação, perpetuando a superstição e o obscurantismo, ao mesmo tempo que impede a “musa do progresso” de, pelo estudo, revelar “no belo altar da escola”, “a estrela da manhã” e “o Deus da Luz” (7):

“(...)

Por isso os vejo agora, humildes, baixos,
Cruzando as multidões como uns fantasmas;
Andam a ver se te fascinam, povo!
Querem na sua escola,
Querem teus filhos, que o futuro espera!
Ignóbeis estatuários,
Da argila, que o Senhor transforma em génios,
Que a instrução faz heróis, querem, nas sombras,
Esculturas sem pejo, uns vis tartufos!” (8)

Maçonicamente identificado como revolucionário, Jesus Cristo motivou

o “eloquente Vergnaud, a intrépida Roland”, segredando” os hinos da soberba legião dos bravos girondinos” (9) para com a República instaurar a justiça e a liberdade. Conforme observa Luiz Francisco Rebelo, o drama de tese anticlerical, a partir da estreia de *Os Lazaristas* de António Enes, em 1875, prolonga, por um lado, o drama de actualidade de meados do século e inicia, por outro, um esforço de criação de um repertório naturalista que, dentro desta temática particular, está geralmente em directa conexão com as teses de propaganda republicana até à implantação do novo regime⁽¹⁰⁾. Assim, Guilherme Braga em matéria poética e António Enes no teatro introduzem um ciclo de literatura anticlerical que conhece, no plano dramático, um apreciável desenvolvimento na década de 70 do século XIX também com Silva Pinto e Lino d’Assunção, não deixando de frutificar até ao início do nosso século, nomeadamente com o subtema da reivindicação do divórcio e do casamento civil (11).

Representado pela primeira vez no Ginásio Dramático de Lisboa a 17 de Abril de 1875, o drama original em três actos intitulado *Os Lazaristas* constitui o paradigma do drama de tese anticlerical, privilegiando exactamente na linha crítica de *Os Falsos Apóstolos* o poderoso envenenamento da inteligência através da instrução (12). Luísa é, com efeito, apesar dos esforços libertadores e inúteis do pai e do noivo, anulada por uma religiosidade que esconde afinal uma perversa estratégia de captação de fortunas.

O pai que sempre abominara os “corvos do Vaticano” (13) e o ultramontanismo é obrigado, por viuvez e instabilidade de lutador liberal, a confiar Luísa às educadoras religiosas, não prevendo a vingança. Ernesto, o primo apaixonado, desde logo a presente e assim resume a intriga:

“(…) Não podendo obtêr pazes do pai, os malvados hão-de ter querido vingar-se na filha, caída em suas mãos: fanatisando-lhe o espírito. A empresa é digna deles: é ferir o inimigo no coração e levar-lhe a guerra ao lar” (14).

Luísa, por sua vez, constitui um alvo fácil para o discurso traumatizante do padre: ao assumir-se como “pobre pecadora, ignorante da vida e dos seus perigos”, a inocente menina evita, perplexa, os “labirintos do mundo” que só conduzem ao “suplício eterno”, até pelo contágio da impiedade doméstica (15). Joaquina, a irmã mais velha que deu cabo da sua parte de herança, é cúmplice de Bergeret tentando que Luísa faça votos para se apoderar do seu quinhão e deste modo conquistar D. José, aristocrata oportunista, e superar a frustração de um primeiro casamento responsável pela sua devoção (16). Contudo, Ernesto é ideológica e sentimentalmente opo-
sitor ao procurar, primeiro, reacender o antigo amor e, depois, argumentar

contra os pressupostos morais que envenenaram a adolescente ainda espontânea. Reprimida por uma castidade que lhe garantia a salvação, Luísa recusa a defesa do casamento que Ernesto polemicamente faz:

“(…) O desamor desculpava-se com a piedade, mas sem vingar iludir-me. Se me amasse não vos votaria a ambos a um sacrifício inútil: pois qual é a lei divina que proíbe o consórcio das almas? Invenções da hipocrisia! Mentiras da perfídia” (17).

O vazio dos que se refugiam na adoração de Deus é salientado pelo hino à maternidade do noivo:

“(…) Se fugir ao amor, ao consórcio cristão, à família, à maternidade, encontrará diante de si um vácuo imenso, em que sofrerá todas as privações da alma e todas as negações da felicidade, mas em que não gozará Deus. (...) (18).

“(…) A ideia de ser feliz parece-lhe uma impiedade? Deseja sacrifícios, tormentos, dores lancinantes, para oferecer a Deus? Pois mais sofre a mãe vendo o filhinho estorcer-se nas vascas da morte do que o asceta rasgando as carnes com os cravos do cilício” (...) (19).

Muito mais do que a simples desconstrução de um desastre moral, *Os Lazaristas* pintam o quadro histórico de Portugal ao tempo, o que esclarece a perdição de Luísa e prepara didacticamente o público para uma mensagem inovadora. Neste contexto, Bergeret regozija-se com a tolerância dos liberais que não os perseguiram e não silenciaram os seus “protectores poderosos e dedicados, capazes de se afrontarem com os pedreiros livres, como sucedeu em 1856”, deixando-lhes as escolas para manipularem o povo(29). Imprudentes, os liberais portugueses apenas venceram e logo se desarmaram, “tendo em 1834 serrado ao rez do solo a árvore secular”, mas “entenderam desnecessário desencravar-lhe as raízes” que Bergeret nutre até vencer os, de certo modo, inocentes (21).

Alertando as plateias para a necessidade de uma severidade na dinâmica liberal e de escolas “que propagam as ideias modernas” através do horror que este clérigo-tartufo suscita, António Enes denuncia a caridade paradoxal das condessas cujas mãos de pelica se não podem sujar com os pedintes que a lei devia obrigar ao asseio (22). É evidente que o dramaturgo ao apresentar baronesas que na igreja só se ajoelham em cima de ricas almofadas e damas que a propósito das suas exageradas **maquillages**

impedem “os santos padres de porem os pés nos seus boudoirs”, mais o jornalista ultramontano, vendido e medíocre, visa fazer passar uma mensagem política: a aristocracia está falida moral e financeiramente e o seu suporte ideológico, qual canto do cisne, confunde, desesperado, os pedreiros livres com os assassinos de Cristo (23). Quando muito destruidores de tronos, estes herdeiros do filosofismo francês do séc. XVIII constituem a grande ameaça contra os bons costumes e os seguidores de Cristo:

“Os filósofos do século passado cuspiram sobre a companhia de Jesus a peçonha das suas almas de répteis e ainda hoje a perseguem e ultrajam os ateus, os pedreiros livres e todos os libertinos que se empenham em arrancar a fé dos corações dos povos, igualando-os às bestas feras para depois os açularem contra os reis investidos por Deus e a igreja instituída por seu filho”. (24)

Sentindo-se já quase besta e fera, Luísa, desarmada na sua ignorância, aceita o desafio redentor de Bergeret que consistia em converter Carlos de Magalhães, aproximando-se assim “dos vultos gigantes do Velho Testamento, das Judiths e das Déboras” e anulando “a maldição divina” que pesa sobre a família (25). É o próprio padre que devolve o anel de noivado a Ernesto e que assiste à indignação sofrida do liberal desmistificador da engrenagem da “milícia negra” e do seu “génio infernal”, autêntico impulsor político de uma útil intolerância para com as “aves de rapina”:

“(…) Ah! Miseráveis, que vencestes por traição e eu nem posso vingar-me, porque não há justiça que castigue os sedutores das crianças que revoltam as filhas contra os pais e lançam a discórdia e a dor no seio das famílias! São uns monstros que planeiam a sangue frio e executam com serena ferocidade os crimes mais atrozes (...) (26).

Na verdade liberais e ultramontanos equivalem-se bem em expressividade e acutilância de imagens com que se digladiam nesta peça. Porém o velho liberal adocicado pela maturidade propõe uma cruz aliada da liberdade e lamenta não poder morrer “beijando a Cristo e aos filhos, amando Deus e a luta”, num óbvio esclarecimento público que distingue liberalismo de ateísmo (27). Entretanto, Bergeret leva Luísa a doar os seus bens ao instituto de S. Vicente de Paulo professor e destrói o **complot** da irmã que, irremediavelmente pobre, vê, D. José dirigir os seus afectos à riquíssima baronesa de Selgas (28). Inconciliáveis as duas facções, o pai

arrepende-se de ter deixado cair “a pomba nas garras dos abutres” e encara a “escrava dos Lazaristas” para morrer igual a si próprio:

“(…) Não: hei-de morrer como vivi, lutando pelos direitos da consciência humana, sacrificando ao amor pela liberdade o meu amor de pai, e crendo na religião do Evangelho mas nunca na de “syllabus” (...). (30)

Impedindo a abjuração do combatente, Ernesto proíbe a entrada a Bergeret que o identifica com Satanás e afronta-o corajosamente com os epítetos de “escorpião”, “fariseu”, “vilíssimo hipócrita” e “energúmeno” (31). O jovem liberal exhibe as suas convicções e incompatibiliza-as definitivamente com a ideia de vir a casar com Luísa (32). Exortando o público a intervir firmemente contra a infâmia eclesiástica, António Enes ensina os passos políticos que conduzem à liberdade:

“(…) Seremos vingados todos, quando os liberais se unirem para debelar o inimigo de que não há a esperar pazes nem tréguas, recebendo a guerra com a guerra, trocando golpe por golpe, acendendo a luz nas trevas que os protegem (...) Salvemos a liberdade! Salvemos a liberdade! (33)

É no próprio ano em que *Os Lazaristas* sobem à cena que o Padre Sena Freitas reage com antigos preconceitos contra o teatro, “uma das armas mais traiçoeiras com que os homens do mal buscam actualmente ilaquear e extinguir entre nós as crenças e o sentimento católico” (34). O polemista explora superstições antimaçónicas e resume o pensamento dominante da peça de Enes: “o desprestígio do catolicismo genuíno e a apoteose do liberalismo maçónico”, contra toda a evidência virtuosa do instituto de S. Vicente de Paulo que não deve ser confundido com a Campanha de Jesus. Sena Freitas insiste na censura do espírito da Revolução Francesa capaz de devorar os seus próprios filhos no sentido de misturar deliberadamente no seu discurso demagogia, socialismo e comunismo, reunidos numa mesma impiedade que justifica a atitude, e já não o crime, de Bergeret (35). Na sua opinião o dramaturgo milita aqui o seu antifeminismo porquanto sujeita a mulher à via única da procriação e assimila a opressão do fanatismo ao catolicismo, ideia que, conforme nota, bebeu na *Enciclopédia* de Voltaire (36). O padre encerra a diatribe com chave de ouro e revela perceber o que de mais grave e perigoso se anuncia e se convoca na peça de Enes: trata-se profundamente de mensagem política dissimulada sob a reivindicação de um “Evangelho Puro”, “catolicismo

acéfalo, eclético, ultra-homeopático (...); um livro que só se abre nos capítulos convidativos (...) (37). O feitiço vira-se contra o feiticeiro e António Enes transforma-se no único lazarista, tartufo e fanático de toda esta questão.

Porém, 1875 é o ano dos múltiplos combates. Se Enes traz à luz a falsidade da hierarquia religiosa e Eça de Queirós ousa mostrar os secretos amores do Padre Amaro, Silva Pinto escandaliza com *Os Homens de Roma* e dedica o seu drama a António Enes que cumprimenta pelo “sério triunfo” que representou a proibição de *Os Lazaristas* (38). Tanto mais que Silva Pinto observa que não “desvenda abismos novos”, prolonga a tese de Enes que redispõe inteligentemente nas coordenadas estruturantes, como que preenchendo uma lacuna sensível ou uma ambiguidade desconcertante da primeira peça.

Sena Freitas não a perdoara; o universo libertador de *Os Lazaristas* é estritamente masculino e encurrala Luísa na sua falta de luzes e de experiência, reduzindo-a à orientação, primeiro do pai, depois do noivo e finalmente do padre, o que desmerece do drama moderno. No dizer arguto de Silva Pinto, “a emancipação do espírito feminino é uma vareda salvadora no abismo que o Enes mostrou” (39). Entusiasta da novidade, o autor de *Os Homens de Roma*, o mesmo de *O Realismo na Arte*, filia-se na escola de Balzac, de Dickens, Hugo, Taine, saúda os Sardou e Dumas do moderno teatro francês para tomar o tom naturalista com que aplica a observação científica “à anatomia psicológica dos factos” sociais (40).

Representada pela primeira vez no Teatro Príncipe Real do Porto, *Os Homens de Roma* oferecem já um leque de oposições que não exclui a mulher inteligente e culta, activa nos princípios que partilha com o universo dos homens. Madalena, para a beata primária e frustrada que é Matilde, uma antiga rival, tem “uma educação superior” que é uma instrução “pouco feminina” e que só leva a descreer (41). Na verdade, o Padre Domingues resume as suas inquietações na proporção “da ciência que sobe e da crença que se extingue”, ao mesmo tempo que lamenta a importância da imprensa liberal, da maçonaria e da “peste literária e científica” vinda da “nova Babilónia”, Paris (42). Muito convenientemente, Alberto de Barros, o jornalista liberal, estudou Ciências Sociais em Paris e por tudo isso é alvo das maquinações da Igreja: a sua pena serve os interesses da rebeldia, aliás inspirada pela sua esposa, autêntica Eva da perdição no discurso do padre satânico (43). Esta mulher impede corajosamente que o seu marido venda a sua consciência a Alberto de Sousa, outrora “liberal convicto”, mas rendido ao dinheiro e ao ultramontanismo, traduzindo romances para diminuir a digna pobreza em que vivem (44).

O acto III de *Os Homens de Roma* concretiza, perante a firmeza do casal, a derradeira tentativa eclesiástica de recuperar os jovens liberais mas

desta feita pela destruição; Matilde convence Alberto de que Madalena o trai com um célebre libertino de Lisboa, convida-o a presenciar um encontro adúlterino e disfarça-se com o padre para parecerem ao marido a sua própria esposa na companhia do sedutor. Madalena fora já convocada para assistir ao inverso e dada a ambiguidade da situação, Alberto, em desvario, apunhala a inocente (45). Silva Pinto semeia o ódio pelos falsos padres que assim cometem crimes repugnantes (46).

Minada no seu íntimo, Matilde vem a sofrer de “monomania religiosa”, na expressão positivista do médico, e passa a ser um objecto rentável para a Cúria, pois é enviada para a província no sentido de “desempenhar o papel de santa mulher que tem visões e entrevistas com os anjos (...) acolhendo romarias” (47). Porém o romantismo estrutural desta geração dramática exige uma justiça poética que condena o Padre Domingos. À sugestão, surpreendentemente ousada para o tempo, de perversão sexual com uma criança que se encontrava moribunda, segue-se um mandato judicial que finaliza a acção nefasta do padre. Ainda didacticamente Alberto encerra a peça com a exposição das virtudes necessárias ao sacerdote do futuro:

“(…) Será um rebelde eterno; oporá ao escuro dogma sanguinário a serena reflexão do seu espírito imaculado e da sua austera consciência! Será digno e bom e forte e indulgente, mau grado a libré prostituída que os deturpadores de Cristo lhe lançaram sobre os ombros na hora em que o seu espírito desconhecia a luz! (...) (48).

Em 1877, Silva Pinto retoma o tema da natureza antinatural do celibato sacerdotal, integrando-o no âmbito geral dos perigos da educação ministrada pela Igreja. Com efeito, a peça *O Padre Gabriel* distingue novamente “o Vaticano e o fiel aliado do sultão” do “padre humilde, afastado das intrigas clericais”, propondo um clérigo “ilustrado, sério, de uma seriedade precoce, bom demais e pouco mascarado” (49).

Historicamente enquadrada pelo próprio dramaturgo, a peça dá conta da ascensão de uma burguesia que se liga por casamento à aristocracia decadente, ultrapassada pelos “progressos materiais evidentes” e incapaz de fazer vingar a moral das suas linhagens (50). A educação feminina é já também uma questão em debate em *O Padre Gabriel* e se o marquês entrega Leonor a um padre, o tio Jorge encarrega-se de defender uma posição moderna e imediatamente ridicularizada pela preponderância passadista:

JORGE

“(…) Minha filha, se eu fosse pai, não teria por mestre

um santo. Educá-la-ia 'eu próprio: dar-lhe-ia por leitura o romance moderno, por distração o espectáculo dissolvente: fá-la-ia conhecer os homens antes de encontrá-los na vida, impedindo por tal modo que ela fosse uma vítima eterna da sua inexperiência do mundo.

O MARQUEZ (sorrindo amargamente)

Compreendo... uma espécie de cortesã teórica. (...) Enquanto a irmã seguisse o curso de desmoralização teórica, ele, com os parasitas da sua laia, cuspiria injúrias e calúnias no renome das mulheres honestas que não sabem de realismos, nem de teorias dissolventes (...) (51).

Contraste expressivo este que desencontra a mulher consciente e empenhada (tão saborosamente desenhada por um homem que bem antes do nosso século já queria na mulher a companheira...) da eterna menina mantida no mais conveniente desinteresse. Por isto Jorge quer saber se Gabriel não é mais um mascarado que vai deturpar a vida a Leonor e questiona-o com o rigor de um exame quanto às suas preferências de pintura para descobrir nele uma sensibilidade que humaniza o padre. Ou que, e aí reside o prenúncio, que o dota de uma quase sensualidade, que faz dele um homem de carne e osso. Mas se a perspicácia do tio liberal se compraz nesta qualidade, logo se desconcerta com toda uma retórica da fé e da hierarquia com que o padre procura esconder a sua juventude ao ponto de denunciar “os máscara religiosos (...) culpados do descrédito da Igreja”. Envelhecido nas suas negras vestes sacerdotais, Gabriel explode face à beleza de Leonor:

“(...) a disciplina, — a santa disciplina! — o ascetismo no verdor dos anos, a criação de uma velhice prematura (...) a mocidade suprimida, o calor violento das paixões, o desprendimento da terra (...)” (52).

Intensa e comovente é a explicação que o jovem padre dá à virgem da sua sexualidade reprimida: o “lodo amassado com lágrimas de aurora” significa o encerramento do prazer vital mínimo numa vocação artificial para um misticismo infeliz e “reconhecer afinal o valor do Sol” corresponde ao desenvolvimento natural de uma volúpia tão sonhada e que agora o realiza. Seduzida, Leonor escuta a história sombria de uma infância mal amada que se refugia num qualquer affecto eclesiástico (53). No último acto, é o próprio Gabriel que ensina a prudência às famílias:

“(...) Pais e tutores de uma mulher formosa, de um anjo de pureza e de candura, não abram o lar doméstico ao pária da civilização: ao eterno esfaimado de carinhos, ao indigente do amor!” (54)

Gabriel assiste arrependido à morte de Leonor, mas atribui à natureza que se cumpriu o desastre (55). Se o público portuense, segundo os juízos críticos insertos na edição de 1877, aplaudiu a peça, a verdade é que certa imprensa tradicionalista manifestava cansaço perante o tema “dos padres maus e indignos das vestes”, sugerindo que se falasse para variar das excepções virtuosas. Por outro lado, os jornais progressistas elogiavam “a peça de combate” e solidarizavam-se contra o celibato dos padres. Aos detractores Silva Pinto reafirma a tese da sua peça para defender o baixo clero diferente dos “moralistas crapulosos” que não aceitam a “fisiologia e a fatalidade da matéria” (56).

No mesmo ano Lino d’Assunção levava à cena no Rio de Janeiro *Os Lázarus*, drama que atingia “aqueles morféticos de alma que se permitiram reprovar *Os Lazaristas* de Enes”. De notória feição polémica, ainda que desprovida do génio de Victor Hugo, conforme notou Guilherme de Azevedo, esta peça situa-se em Paris no ano de 1870, “desde a proximidade da guerra Franco-Prussiana até depois do desastre de Sédan”(57). Observando que o teatro deve “hoje e exclusivamente esclarecer os grandes problemas e não fazer arte pela arte”, o dramaturgo exalta o “discípulo de Auguste Comte”, Paulo, e opõe-se aos interesses de Inácio de Loyola (58): o padre não só afasta Ângela de Paulo como tenta matar o jovem autor do expressivamente intitulado drama *Roma e a Família*. Ampliado à escala nacional, o atavismo do padre corrompe igualmente o devir político francês:

“(...) Na França nada temos que esperar da república; portanto é preciso desorganizá-la, comprometê-la, corromper os seus homens mais ilustres, caluniá-los, fazer das suas mais generosas ideias que a plebe deve arvorar, tripudiando entre infâmias e cadáveres. Então a ordem há-de ter medo; o capital atemorisa-se, o crédito desaparece e neste estado de coisas fácil será a volta do Império. Hoje a nossa divisa é desorganizar, corromper e destruir (...)”. (59)

Longe de se esgotar nos anos 70 do século passado, o drama de tese anticlerical atravessa os anos 80 com *O Casamento civil* de Cripriano Jardim, *O Casamento de conveniência* de Coelho de Carvalho e entra pelo

séc. XX com *O Novo Altar* de Bento Mântua e *Missa Nova* de Bento Faria (60). No diálogo entre géneros, a poesia de Gomes Leal interroga em 1884 o Cristo inábil, inferior ao Hugo inspirador de uma geração humanitarista e visionária, nalguns casos até ardentemente republicana, como salienta Urbano Tavares Rodrigues quando reflecte sobre este caso de recepção do poeta francês em Portugal (61). A Igreja e os Cardeais do *Anticristo* que nunca entenderam o amor divino, encontram eco nos "Parasitas" de Guerra Junqueiro. Em 1885 *A Velhice do Padre Eterno* acusa a falácia romana de exhibir Cristo como um aborto infeliz:

"(...)
Eu lembrei-me de vós, funâmbulos da Cruz,
Que andais pelo universo há mil e tantos anos
Exibindo, explorando o corpo de Jesus". (62)

Nesta obra, que Pierre Hourcade aproxima dos *Châtiments* de Victor Hugo, Junqueiro recupera o tema do celibato sacerdotal, aconselhando Eurico a aceitar o progresso e casar civilmente, pois o amor já não é pecado (63). Quando ataca os jesuítas em "Caletour" e os acusa de "tal corrupção e tal velhacaria" (64) por serem os "farsantes "desse" velho bordel da Igreja - o Vaticano" (65), "serpente escura, bicho imundo" (...) (66), o poeta solidariza-se com o "Voltaire-filoxera", que destrói a obra demagógica de Roma, (67) para louvar o seu génio satírico em "Sema-na Santa":

"(...)
Voltaire, ó rachador de velhos preconceitos,
Aos golpes do teu riso, a golpes de machado
Caíram sobre a terra, atléticos, desfeitos,
Na floresta da noite os cedros do passado
(...) (68)"

O *Opiparus* da *Pátria* de Guerra Junqueiro representa o cinismo dos que aceitam a Igreja como sustentáculo do ceptro, apesar de intimamente admirarem Voltaire (69), num país de "povo resignado, humilde", com dois partidos monárquicos falidos, um partido republicano incerto, "mais de demolição do que de construção" e com um clero ora burocrático e provinciano, ora jesuítico e influente que confunde ritual com luxo pagão (70). Com efeito, conforme regista Ferreira de Brito, Junqueiro constitui um caso particular de Voltairianismo em Portugal, "mostrando que a Hugolatria e a Voltairolatria se interpenetram" (71). Por um lado, o defensor das Luzes e

da liberdade, o tragediógrafo de *Brutus*, o crítico dos dogmas da Igreja na *Epístola a Urânia*, o polemista contra o matemático Maupertius, o demolidor do poema sobre o terramoto de Lisboa, o adversário do “parti prêtre”, “L’infâme”, o autor do *Tratado da Tolerância* que se bate pela reabilitação do jovem La Barre, bem como pelo huguenote Calas ou por Sirven, o protestante francês injustamente condenado. Este “grande senhor da inteligência”, como lhe chamava Nietzsche, foi o utilizador magistral dos géneros tradicionais, mas revelou-se sobretudo o inventor da divulgação científica, do jornalismo de opinião e do panfleto de agitação cultural (72). Por outro lado, a hugofilia lusa adora o “caro, glorioso combatente do combate humano”, o inimigo do Império, o exilado no rochedo anglonormando, o Proscrito romântico, o patriarca da Democracia que defendeu a abolição da pena de morte. O inimigo de Napoleão III, “o titânico profeta do Reino do Homem”, na bela expressão de João Medina, inspirou, para além de uma ala conservadora e moderada, uma facção republicana que via nele “o Moisés de barrete frígio” (73).

Apesar de Voltaire ter sido sempre monárquico, ainda que detestado pela aristocracia de que fazia parte e celebrado pela Revolução, “o republicanismo maçónico, anticlerical e antijesuítico estava no início do séc. XX, ligado à crítica severa que Voltaire fizera à Igreja (...)” (74)

Essencialmente precursor do teatro naturalista, e esse sim, no juízo de Óscar Lopes em *Entre Fialho e Nemésio*, contíguo do movimento de propaganda republicana, o drama de tese crítica e anticlerical manifestou-se em estilo “imoderadamente tribunício” com António Enes, mas confundido nos tentames teatrais de Silva Pinto com o anticlericalismo romântico (75). Joel Serrão, depois de esboçar em *Temas Oitocentistas* uma cronologia da literatura realista-naturalista (e antinaturalista) que infelizmente não inclui o teatro, identifica um primeiro momento da “aspiração republicana” a partir de 1870 com “a agitação de uma elite dos espíritos “que se exprimiu em vários jornais do Porto e de Lisboa durante mais ou menos tempo” (76). Cerca de 1874 iniciou-se, segundo o insigne historiador, uma missão sistemática e longa de propaganda em que se vão empenhar os republicanos até ao ano decisivo do Ultimatum, conciliando as posições de um Teófilo, de um Fontana, de um Oliveira Martins, de um Silva Pinto, de um Guilherme Braga.

Se o republicanismo de Teófilo como o de outros é de fundamentação positivista e cariz anticlerical, importa evidenciar a conexão que desde o Romantismo até à implantação da República a temática anticlerical estabelece entre actividade literária e intervenção política: o teatro português dos anos 70 do século XIX despoletou uma energia progressista que prolongada até 1910 se define com frontalidade gradual nos contornos ideológicos do

próprio republicanismo. Já em 1874 Guilherme Braga incita "o povo ingénuo" a desfazer, quebrar, estilhaçar o rosário, calcar, assoberbar os tiranos, e Portugal é então bem o proscrito, francês e moço, que canta a Marselhesa, nobre, nos belos braços de uma Andaluza, para no fim pedir esmola (77).

Cristina A. M. de Marinho
Universidade do Porto

NOTAS

1 — PINTO, Silva, *Os Homens de Roma*, Porto, Livraria Portuguesa e Estrangeira ed., 1875, acto II, cena V, pág. 28:

“Matilde (tristeza afável) — Tenha ânimo, minha filha, seja digna da sua miséria. Pedimos mais... muito mais — ouça-me bem, senhor, meu marido deixará de combater os apóstolos das trevas no dia em que o sr. José de Sousa voltar ao grémio dos homens de bem...” (...).

2 — REBELLO, Luiz Francisco, *Teatro Português*, Lisboa, Scarpa, s/d., Prefácio: “Centro e vinte anos de literatura portuguesa”, pág. 13.

3 — ENES, António, *Os Lazaristas*, Lisboa, Tipografia do jornal “O País”, 1875, Acto II, cena IV, pág. 58. Júlia, uma criança, põe esta questão a Albuquerque, um aristocrata que serve os interesses dos jesuítas.

4 — BRAGA, Guilherme, *Os Falsos Apóstolos*, Porto, Tipografia Lusitana, 1871. O autor cita em epígrafe Victor Hugo:

“Ces gueux, pires brigands que ceux des vieilles races,
Rongeant le pauvre peuple avec leurs dents voraces,
Sans pitié, sans merci,
Vils, n'ayant pas de coeur, mais ayant deux visages,
Disent: Bah! le poète! Il est dans les nuages!
Soit. Le tonnerre aussi!”.

Apesar de o poeta não ter identificado a obra de onde retirou este excerto, apurámos que se trata do poema “Joyeuse Vie”, inserto em *Les Châtiments*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1870, pág. 134.

5 — *Idem, ibidem*. Livro dedicado “ao enérgico e temido adversário da reacção ultramontana em Portugal, o grande historiador Alexandre Herculano”, prefácio, págs. 8 e 9. Na pág. 7, Guilherme Braga afirma: “O partido clerical e o partido legitimista, associados, lutam e energicamente se esforçam para consolidar nas antigas bases absolutistas o altar e o trono (...) há muito que do púlpito e do confessionário se estende para a escola uma garra adunca e negra. O jesuitismo necessita desse terceiro instrumento (...).

6 — *Idem, ibidem*, acto III, pág. 21:

(...)

Negra matilha audaz, seguindo as nossas pistas,
Debalde vos cansais! Deslumbra-vos a luz!
Eu, que o Lázaro ameí, eu fujo aos lazaristas...
Eu, Jesus, eu detesto os padres de Jesus! (...)

7 — *Idem, ibidem*, VII, pág. 30 e 31.

8 — *Idem, ibidem*, IV, pág. 24.

9 — *Idem, ibidem*, II, pág. 19:

(...)

Esplêndida lição! sublime exemplo seu!
Morrestes a cantar; ele a sorrir morreu!
De Carlota Corday na face desmaiada,
Sem que a revoque à vida, estala a bofetada,
Mas quando o vil carrasco às turbas a mostrou,
Do Cristo o doce olhar foi que lha iluminou!...

Póde acaso atirar-se a Deus tamanho ultraje?

(...)

Dizer isto e depois bradar: "Quem vos disse isto

Foi esse aventureito a quem chamais o Cristo!

(...)

10 — REBELLO, Luiz Francisco, *O teatro naturalista e neo-romântico* (1870-1910), Lisboa, ICALP, Biblioteca Breve, 1978, 4. "A Geração de 70 e o Teatro", pág. 37.

11 — *Os Lazaristas* de António Enes vêm à cena em 1875 e no mesmo ano Silva Pinto apresenta *Os Homens de Roma*. Em 1877 este autor retoma o tema anticlerical com *O Padre Gabriel* e Lino d'Assunção propõe *Os Lázaros* como réplica ao escândalo "lazarista" de Enes. Cipriano Jardim em 1872 dá à cena *O Casamento Civil* e Coelho de Carvalho em 1904 oferece *O Casamento de Conveniência*; Bento Mântua escreve em 1905 *O Novo Altar* e nesse mesmo ano Bento Faria dá para representação *Missa Nova*. Enes é igualmente autor de *Um Divórcio*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1877. Esta peça vem a ser traduzida para o francês pela princesa Rattazzi e representada no seu palácio em Paris em 1878. Em 1896 vai ainda à cena no Théâtre de L'Oeuvre em Paris. Enes reivindica aqui o direito a refazer a vida conjugal:

Jacinta, cena V, pág. 24 (drama em 1 acto):

"(...)

O matrimónio só se dissolve pela morte: é a lei! Lei monstruosa que diz friamente a inúmeros escravos da desgraça que o seu único resgate é o aniquilamento! (...).

12 — Segundo Luiz Francisco Rebello em *O teatro naturalista e neoromântico*, ed. cit., nas págs. 36 e 37, o jornal *A Revolução de Setembro* aplaude a peça de Enes e tenta impedir a sua proibição em Braga e no Brasil onde da sua única representação resultaram mortos e feridos.

Na Sala de Estudos Teatrais Dr. Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra encontra-se um curioso opúsculo intitulado: *O Conservatório Dramático do Rio de Janeiro e o drama Os Lazaristas, Carta ao sr. conselheiro Cardoso Meneses* por António Enes, Lisboa, Tip. J. O País, 1875. Neste opúsculo, Enes refuta as considerações da sentença do conservatório dramático do Rio de Janeiro e mostra como a sua peça não ataca profundamente a religião, mas sim as pretensões ultramontanas.

13 — ENES, António, *Os Lazaristas*, Lisboa, T. J. O País, 1875, pág. 9. Aqui Carlos afirma: "(...) e sinto tão entranhado o ódio ao fanatismo, que creio que até o meu cadáver se defenderia dos corvos do Vaticano. Não sou transfuga nem tibio, meu sobrinho!"

14 — *Idem, ibidem*, pág. 9.

15 — Luísa confessa a sua impreparação para a vida na pág. 17 e Bergeret alerta-a para os perigos do mundo na pág. 16, desabafando com Joaquina o receio da influência liberal do pai sobre a filha na pág. 18.

16 — Na pág. 20 de *Os Lazaristas*, Joaquina afirma: "(...) A minha pobreza é a expiação dos meus pecados da mocidade, perdida nos prazeres e nos regalos, e quem sabe se um castigo dos erros de meu pai (...)"

Nas págs. 28 e 29, Joaquina refere-se ao seu casamento fracassado: "(...)

Ai que desespero me ralava quando o via deixar-me pelos livros, pela pena, pela política; e só volver pensativo, abstracto e frio como a sua ciência. Antes queria sentir-lhe nos lábios a humidade dos beijos que não fossem meus do que divisar-lhe nos ombros as sombras de uma meditação (...). Cheguei a odiá-lo e sofri tormentos infernais. Foi então que me fiz devota". Ainda na pág. 29 Joaquina reconhece que a "chave desse paraíso é de ouro", isto é, precisa de comprar o seu segundo marido e para isso tem de usurpar a herança da irmã.

17 — ENES, António, *op. cit.*, acto I, cena VIII, pág. 35. Nas páginas 36 e 37 Luísa dá conta dos perigosos ensinamentos de que foi objecto e que a levaram a recusar o amor por "sacrifício feito a Deus", manifestando contudo hesitações que ainda a perseguem e que Bergeret considera fraquezas.

18 — *Idem, ibidem*, acto I, cena VIII, pág. 38.

19 — *Idem, ibidem*, acto I, cena VIII, pág. 39.

20 — *Idem, ibidem*, acto II, cena I, pág. 44. Aqui Bergeret nota ainda:

"(...) Os liberais deixaram-nos trabalhar desimpedidamente, entretidos como andam pelas dissensões da família (...) conservamos sobre o espírito do povo uma influência que felizmente não tem sido combatida por escolas, de onde se propaguem as ideias modernas (...)"

21 — *Idem, ibidem*, acto II, cena I, pág. 45.

22 — *Idem, ibidem*, acto II, pág. 49. A condessa exclama: "(...) Foi um rapaz, um mendigo roto e imundo que me seguiu pedindo esmola (...) como eu não fizesse caso dele, atreveu-se a pegar-me na mão (...) E depois o estado em que eles se apresentam à gente: sujos, esfarrapados, cheirando mal, ao menos deviam ser obrigados a andar asseados e bem cobertos (...)".

23 — *Idem, ibidem*, acto II, cena II, págs. 51 e 52. A condessa recusa futilmente que a Igreja interfira na sua vaidade: "(...) Diz ela que os santos padres escreveram contra o uso de tintas e elixires para aformosear o rosto! Vejam se é possível que os doutores da igreja tivessem brigas com os perfumistas e se metessem com a toilette das senhoras!"

Na pág. 52, Albuquerque, o jornalista ultramontano exclama: "E escapei por pouco de uma apoplexia. Padre Bergeret, estes pedreiros livres querem a nossa morte! (...) Impios ateus, blasfemos; e não os engole a terra como a Dathan e a Abirron! (...) Mas eu lhes direi no jornal. Hei-de assanhar contra eles as víboras do meu estilo!"

Na pág. 55, D. Joana pergunta ao padre se "mandou pôr almofadas no coro para ajoelhar!"

24 — *Idem, ibidem*, acto III, cena IV, pág. 57. Nas págs. 60 e 61, Bergeret finge estar a ter uma visão: "(...) E quão desprezível e criminosa não seria aquela que de vós que podendo ser um anjo no império, preferisse ser barro e lama na terra? (...) Meu Deus, será possível? Parece que vejo Satanás escarnecendo das minhas palavras, oiço uma voz que me fala ao espírito (...) Mas quem é essa desventurada, Senhora, que quero orar por ela para que lhe perdoeis as penas eternas? (...)"

25 — *Idem, ibidem*, acto III, cena VI, pág. 68.

26 — *Idem, ibidem*, acto II, cena VII, pág. 71. Na pág. 73, Ernesto observa: "O erro dos liberais tem sido não afugentar as aves de rapina que lhes assaltam os ninhos e devastam as searas. Sr. Bergeret é um

herói da milícia negra a que pertence. O plano faz honra ao seu génio infernal, mas hei-de fazê-lo abortar!”

27 — *Idem, ibidem*, acto iii, cena I, pág. 79. Aí lê-se: “(...) Uma apostasia! Uma deshonra! (animando-se) Queria que me arrependesse das opiniões de toda a vida, que renunciásse antes de morrer à estima do mundo e infamasse de antemão a minha memória! Renegado, eu? renegado, Carlos de Magalhães? (...)”.

28 — *Idem, ibidem*, acto III, cena II, pág. 85 e 86. Bergeret acusa o amor criminoso e a comum ambição de Joaquina e de D. José, informando-os de que “Luísa de Magalhães fez doação dos seus teres ao instituto de S. Vicente de Paulo, para o caso de professar nele.” E na pág. 86 que o padre propõe a D. José o casamento com a baronesa de Selgas, “modelo de docilidade”.

29 — *Idem, ibidem*, acto III, cena IV, pág. 93.

30 — *Idem, ibidem*, acto III, cena IV, pág. 96.

31 — *Idem, ibidem*, acto III, cena VI, pág. 101.

32 — *Idem, ibidem*, acto III, cena VII. Na pág. 105 Ernesto afirma: “(...) Carlos de Magalhães morreu abraçado às suas crenças, firme nos seus princípios, amando a liberdade, fazendo votos para que os povos desenganados afugentem os abutres da reacção e o progresso sele para sempre o túmulo do passado (...). Na pág. 106 acrescenta: “(...) Tenho medo de si, Luísa, tenho medo por meus filhos a quem ensinaria a terem por mim o mesmo horror que lhe inspirava aquele santo (...)”.

33 — *Idem, ibidem*, acto III, cena VII, pág. 107. Na pág. 105, Ernesto censura a falta de firmeza dos liberais: “(...) Aí estão os frutos da tolerância degenerada em tibieza, direi eu aos liberais.

Não quereis afugentar a víbora? Pois aí tendes como ela vibra o farpão e vos paga a clemência, inoculando-nos a peçonha nas veias! Boa lição para os incautos (...)”.

34 — FREITAS, Padre Sena, *Os Lazaristas pelo “lazarista” Sr. Enes*, Porto, livr. Central, 1875, pág. 1, onde continua: “O teatro entendeu que lhe não era bastante ser o aliciador encartado das paixões mais lúbricas e ignóbeis, como o é muitas vezes; quis também entonar-se no fomentador insidioso da impiedade, no cúmplice efectivo da imprensa libertina, em suma, no apóstolo incendiado da ideia moderna”.

35 — *Idem, ibidem*, capítulos I e II. Nas págs. 32 e 33 Sena Freitas polemiza: “Mas o que o SR. Enes não pode negar é que a demagogia, o socialismo, o comunismo e a impiedade têm gerado mais de cem mil criminosos que têm sangrado as veias da pátria, dizimado as famílias, dissecado a teta uberosa da nação, prostrado os povos por um largo correr de anos, pejado as prisões desde a Bastilha até Vincennes e a Roquette, povoado as galés e embotado o frião assassino da guilhotina criada pela revolução para decepar-se a si mesma (...)”.

Quanto à santidade do matrimónio defendida pela Igreja, ver pág. 34, 35 e 36. Na parte VIII desta obra, Sena Freitas descreve as virtudes dos missionários de S. Vicente de Paulo, numa evidente intenção de destruir a visão negra de António Enes, (cf. da pág. 45 à pág. 54).

36 — *Idem, ibidem*, pág. 63.

37 — *Idem, ibidem*, págs. 68 e 72.

38 — PINTO, Silva, *Os Homens de Roma*, Porto Livr. Portuguesa e Estrangeira, 1875, onde se lê a dedicatória: “A António Enes, o autor do drama *Os Lazaristas* consagra a amizade jubilosa, saudando-lhe o sério triunfo”.

39 — *Idem, ibidem*, “Preâmbulo”, pág. XII: “(...) a emancipação do espírito feminino: a mulher criando o cidadão, o esposo, o pai e o homem de bem; dando ao fruto do seu amor com o leite do seu peito amantíssimo, o bafo da sua inteligência avigorada pela santa luz da instrução”.

40 — *Idem, ibidem*, “Preâmbulo”, pág. XI, onde se lê: “(...) O drama moderno já não pode firmar-se na simples exploração de episódios históricos ou de velhos mexericos “realistas” (?). O dramaturgo já não busca simplesmente um enredo: substituiu-o pela “tese”. Nesta página, o dramaturgo considera muito pedagogicamente o povo “uma criança enorme” que “carece de quem afirme”.

Silva Pinto é autor de outras obras de temática (anti)clerical, como por exemplo: *O Padre Maldito, Memórias do Cura de Santa Cruz*, Lisboa, Tip. Lisbonense, 1873, e, *Os Jesuítas, Cartas ao Bispo do Porto*, Porto, Tip. Oriental, 1877. Esta última obra é dedicada a Guilherme Braga e não poupa críticas aos Jesuítas: cf. pág. 44: “Abeiro-me dos jesuítas de hoje: dos intrigantes de taverna, dos déspotas de seminário, dos conspiradores que minam surda e incessantemente o edifício liberal, que se escoram e apoiam na protecção política, no fanatismo popular das aldeias do país e na indiferença desdenhosa dos liberais cultos (...)”.

41 — *Idem, ibidem*, acto II, cena II, pág. 18 e 19.

42 — *Idem, ibidem*, acto I, cena I, págs. 2 e 3.

43 — *Idem, ibidem*, acto I, cena III, pág. 8: “(...) Sua mulher, com ele privada de luz espiritual, auxilia-o nos seus desregramentos (...)”.

44 — *Idem, ibidem*, acto II, cena III, pág. 22.

“Madalena (sorrindo): (...) Irei hoje mesmo procurar D. Rita e pedir-lhe uma tradução. Metendo nós ambos mãos à obra, traduz-se um volume em três dias”. No acto II, cena IV, Alberto diz a José de Sousa, na pág. 24:

“(...) sei que já foi liberal convicto nas suas crenças de hoje, nos seus princípios de ontem. O senhor calunia e difama por sistema e por vocação (...)”.

Na pág. 25, José de Sousa confessa que as privações eram tantas que acabou por renunciar aos princípios, ideal de justiça, dignidade pessoal e o mais da bagagem dos crentes”.

45 — *Idem, ibidem*, acto II, cena I, pág. 32. Alberto pede ainda a Matilde que lhe jure não se tratar de uma conspiração dos “homens de Roma, os enviados da Cúria, o partido ultramontano”. Na cena VI do mesmo acto, na pág. 37, Alberto grita: “Miseráveis!” Em seguida apunhala a sua mulher que cai a seus pés rogando a Deus “piedade para a sua alma e a da sua pobre filha”.

46 — *Idem, ibidem*, acto II, cena II, pág. 33, em que o Padre Domingos absolve Matilde convencendo-a de que se trata de um acto de fé.

47 — *Idem, ibidem*, acto II, cena II, págs. 43 e 44.

48 — *Idem, ibidem*, acto III, cena III, pág. 46. Alberto continua enfaticamente a definir o perfil do novo homem de Roma: “(...) Terá ouvidos para os clamores da eterna justiça e o desprezo da alma forte para o vozear dos tartufos! Olhará como a irmãos seus o indigente sem trabalho, a criancinha sem amparo, o velho sem conforto: todas as auroras sem vigor; todos os crepúsculos sem alento! Terá a serenidade do justo e a justiça da probidade sob as vestes infames do apostolado terrível (...)”.

Na página seguinte, Alberto refere-se ao papel criminoso e obscurantista da Igreja ao longo dos séculos: “(...) que o digam três séculos de letargo nesta península

hispânica (...) Que o diga a aliança medonha (...) dos vossos pontífices cobiçosos, sedentos do nosso ouro e do nosso sangue — e dos nossos monarcas fanatizados (...) Que o digam as cruzadas, o extermínio dos albigenses, as correrias de Fernão Cortez, as façanhas sanguinolentas dos nossos maiores no Oriente: os roubos e desvastações e morticínios praticados à sombra da cruz!" (...).

49 — PINTO, Silva, *O Padre Gabriel*, Porto, Imp. Comercial, 1877. No acto I, cena I, pág. 9 Jorge d'Albuquerque, tio de sólida constituição liberal, considera o Padre Gabriel, à primeira vista uma excepção, pois é "ilustrado, sério". No entanto, a sua perspicácia regista, desde logo, que ele "é bom demais". Na pág. 10, Jorge distingue o Vaticano dos bons sacerdotes.

50 — *Idem, ibidem*, da pág. 7 à pág. 10. Na pág. 9 o marquês afirma que não hesitaria em dar Leonor em casamento "a um homem de bons sentimentos, a um fidalgo do trabalho, a um filho da Revolução — dessa Revolução que nos apeou ao pedestal das tradições (...)".

51 — *Idem, ibidem*, acto I, cena III, págs. 16, 17, 18. Na pág. 17, lê-se:

"JORGE (à parte)

Este padre ou é uma excepção ou um farsante da primeira ordem (...)"

Na página seguinte Gabriel nota:

"O PADRE GABRIEL

(...) A Igreja não destruiu em mim o sentimento do Belo, abafou apenas o direito de partilhar os gozos deste mundo(...)".

52 — *Idem, ibidem*, no acto I, cena IV, pág. 21, Leonor diz com espanto que viu um padre embriagado, denotando grande inocência. Gabriel logo observa tratar-se "de um máscara religioso" e não de um verdadeiro sacerdote.

No acto II, cena IV, pág. 19, o Padre Gabriel diz, de olhos baixos: "(...) Pois estas vestes, Sr. D. Leonor, dão-me os fôros da decrepitude (...)".

No acto II, cena III, págs. 20 e 30, Gabriel medita sozinho: "(*Com amargura*) E muito... é muito miserável a carne... muito... tentação!... Preces dirigidas ao Céu; afirmações contínuas de fé. (...)"

53 — *Idem, ibidem*, acto II, cena IV, da pág. 35 à pág. 38.

54 — *Idem, ibidem*, acto III, cena I, pág. 46.

55 — *Idem, ibidem*, acto III, cena I, pág. 47:

"PADRE GABRIEL

(...) Como padre saí da disciplina, como homem conservei-me na Natureza (...)".

Na pág. 49, o marquês desabafa:

"O MARQUEZ

(...) escravos do dogma, banidos da família, cobertos de maldições, vingam-se cruelmente dos homens: o seu rasto é de sangue e de lágrimas..."

56 — *Idem, ibidem*, "Juízos Críticos" da pág. 51 até à pág. 69. Será interessante confrontar a posição conservadora de *O Comércio do Porto* e a atitude elogiosa de *Independência Portuguesa* e do *Campeão Villanovense*. Nas págs. 65, 66, 67 e 68, Silva Pinto responde à crítica, explicitando as suas intenções.

57 — ASSUNÇÃO, T. Lino d'Os *Lázaros*, Lisboa, Tavares Cardoso, 1889, drama em 5 actos, representada pela primeira vez no Rio de Janeiro, no Teatro

do Ginásio, em Novembro de 1877. Em "A História deste Drama", na pág. 5, o dramaturgo refere-se aos "morféticos de alma" que reprovaram a primeira peça de Enes. Na pág. 8, o autor situa o seu drama no espaço e no tempo.

58 — *Idem, ibidem*, acto II, cena XI, pág. 65 e acto III, cena I, pág. 84. Com efeito se no acto V a felicidade de Ângelo e de Paulo quase se realiza, no fim ele é morto por um tiro que parte de um popular. Na pág. 149, Beauvoir afirma: "aqui tem a sua obra!... ou antes, a obra de nós todos porque consentimos o jesuíta! (...)".

59 — *Idem, ibidem*, acto V, cena IV, pág. 135.

Deste autor registe-se igualmente e dentro deste âmbito a obra: *As Últimas Freiras*, Porto, Livr. Portuense de Lopes e comp. Ed., 1894, que inclui uma impressionante carta de António Enes. Na pág. 9 dessa carta, Enes exprime a constância das suas convicções:

"(...) Hoje como há vinte anos abomino os Bergeret mais do que os engajadores de escravos brancos; mas hoje mais do que então presto homenagem à elevação moral e à utilidade social de muitos desses institutos modernamente organizados pelo catolicismo que põem o espírito de sacrifício ao serviço dos hospitais, da miséria (...)".

60 — Como já foi referido, Cipriano Jardim apresenta esta peça em 1882, Coelho de Carvalho em 1904 apresenta a sua. Bento Mântua e Bento Faria levam os seus dramas à cena em 1905.

61 — LEAL, Gomes, *O Anti-Cristo*, Porto, Aillaude e C^a, 2^a ed.: cf. soneto V, "Ninguém compreende Jesus", s/p.; na "primeira época", o discurso de Barrabás é também fortemente anticlerical (ex. pág. 30), assim como o de Demétrio em "Uma azinhaga entre rochas": em "Uma Câmara de Estudo", o Jesuíta Marcelo confessa a sua perda de fé. * Cf. RODRIGUES, Urbano Tavares, "Os Ecos Hugonianos em Gomes Leal", in *Victor Hugo e Portugal*, Porto, FLUP, 1985, da pág. 189 à pág. 196.

62 — JUNQUEIRO, Guerra, *A Velhice do Padre Eterno*, Porto, Livr. Chardron, s/d.: cf. poema "Parasitas" (págs. 40 e 41); poemas como "O Papão" ou "O Baptismo"; "Resposta ao Sílabus" atacam ainda a Igreja com especial acutilância.

63 — *Idem, ibidem*, pág. 105: "Calembour" e "Eurico", pág. 55: "Rasga a página santa da Escritura; / O espírito da luz que em nós habita / Já não consente esse ideal loucura / Que faz do amor uma paixão maldita".

64 — *Idem, ibidem*, pág. 105.

65 — *Idem, ibidem*, pág. 145: "Ao Núncio Masella", pág. 145.

66 — *Idem, ibidem*, pág. 187: "A Hidra".

67 — A propósito da influência de Hugo na obra de Junqueiro, ver HOURCADE Pierre, *Guerra Junqueiro et le Problème des Influences Françaises dans son Oeuvre*, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

68 — JUNQUEIRO, Guerra, *A Velhice do Padre Eterno*, ed. cit., "A Semana Santa", pág. 71. Acerca desta obra de Junqueiro, Sena Freitas em *Autópsia da Velhice do Padre Eterno*, São Paulo, 1886, pág. 40, diz tratar-se de uma obscenidade até pelo aproveitamento exagerado que faz de Voltaire:

"(...) As frases que Arouet dirige ao Redentor são tão asquerosas que o famoso enciclopedista, apesar do muito que escreveu contra o cristianismo, nunca teve nem nunca teria o desaforo de as exhibir. Era descendente de uma nobre família

de Poitou que tomava chá ou uma coisa equivalente. O imenso espírito de Voltaire tisonava muitas vezes mas nunca enlameava (...).

69 — JUNQUEIRO, Guerra, *Pátria*, 1896, pág. 89.

70 — *Idem, ibidem*, "Anotações", da pág. II até à pág. XIV: "Balanço patriótico". Na pág. XV, Junqueiro lamenta que o governo tenha proibido a manifestação antijesuítica no cemitério de Agramonte em volta da campa do poeta Guilherme Braga para nas págs. XV e XVI sugerir que se organize um "clero nacional e cristão evangelista pela virtude, embora católico pelo dogma, dado que o Jesuíta vai esburacando o subsolo moral da Pátria portuguesa".

71 — BRITO, Ferreira de, *Voltaire na Cultura Portuguesa, Os tempos e os modos*, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da U. P., 1991, pág. 131.

72 — *Revista da Fac. de Letras de Lisboa, EUROPA, VOLTAIRE, GÜNTER GRASS*, 18, 1994/1995, ver o notável artigo, breve e muito significativo, "Voltaire faz-nos falta" de Philippe Sollers. Este número inclui também um artigo de Fernando Savater, "O genial homem anúncio".

No primeiro lê-se:

"(...) Ao culto da História sucedeu pois o do pseudo-fim da História; ao Cientismo oitocentista, o reino da Técnica generalizada; à existência como valor, o regresso em catadupa dos integristas e dos fanatismos apoiado sobre a falsificação de Deus como mercadoria. (...)"

Do segundo saliente-se:

"(...) Ao santo basta-lhe a intimidade com Deus; ao sábio, a docência recolhida de uns quantos discípulos selectos; mas o intelectual precisa de abrir um espaço público e patentear-se. (...) Os manejos dos fanáticos são tenebrosos e secretos: há que combatê-los à força de claridade e de estrondo publicitário".

73 — MEDINA, João, "Aspectos da Hugolatria Portuguesa: a projecção política de Victor Hugo em Portugal", in *VICTOR HUGO E PORTUGAL*, Porto, FLUP, 1985, da pág. 51 à pág. 76. cf. págs. 51 e 62.

74 — BRITO, Ferreira de, *op. cit.* pág. 140.

75 — LOPES, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio*, Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea, Lisboa, Imprensa Nacional, temas portugueses, 1987, I, cap. "Teatro Naturalista", pág. 203.

76 — SERRÃO, Joel, *Temas Oitocentistas*, Lisboa, Horizonte, 1978, II.

Na pág. 133, encontra-se o "Esboço de cronologia da literatura realista-naturalista e antinaturalista".

No cap. IV, considera-se "dois momentos da "aspiração republicana" e na pág. 260 precisamente refere-se os jornais que defendiam a causa republicana ao tempo.

77 — BRAGA, Guilherme, *O Bispo*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1874, pág. 33:

"Ao Povo Ingénuo"

"(...)

É já longe o caminho do Calvário

Que trilhas sob a cruz, há tantos anos!...

Desfaz, quebra, estilhaça o teu rosário!

Calca, assoberba, esmaga os teus tiranos!"

Na pág. 22, parte VII, encontra-se o poema "Reminiscências da canção de um proscrito":

"Disse e a bela espanhola, ansiando de surpresa,
la a lançar-lhe ao ombro as encruzadas mãos,
Quando julgou ouvir de em torno à lauta mesa,
Vibrarem mil clarins ao som da Marselhesa,
E erguer-se um grito ardente: "Às armas, cidadão!"

Loucuras da espanhola,
Que uma vez, num café de Andaluzia,
Tinha ouvido soltar-se aquele grito
Dos lábios de um francês, moço e proscrito,
Que depois de cantar pedia esmola..."



PARA UMA NOVA ABORDAGEM DA POÉTICA — “L’ENSEIGNEMENT DE LA POÉTIQUE AU COLLÈGE DE FRANCE” —

Paul Valéry, teorizador da poética contemporânea, efectuou uma longa reflexão sobre a sua própria prática dos mecanismos poéticos. Retomou e aprofundou muitas ideias da poética de Mallarmé, seu mestre e antecessor, e a sua posição é muito próxima das teorias desenvolvidas na segunda fase do formalismo russo e do estruturalismo francês.

Apresentando o seu programa de ensino da Poética (em Dezembro de 1937), Valéry define esta disciplina como sendo tudo o que diz respeito à criação ou composição de obras cuja linguagem seja simultaneamente substância e meio de criação literária. Desta forma, afasta-se de Horácio e das artes clássicas e neoclássicas até Boileau, que encaram a Poética como um conjunto de regras coercitivas e de preceitos sobre a poesia, e retoma a acepção de Aristóteles para quem a Poética é uma teoria sobre as propriedades e características de certos tipos de discurso literário, uma reflexão sobre a essência e a origem da poesia. Aristóteles parte do sentido etimológico da palavra Poética — *poïetika* — do verbo *poïen* e, dando a arquitectura como exemplo de *fazer*, Aristóteles afirma que “o objecto último da arte consiste em descobrir os meios de dar existência a alguma coisa que pode ser ou não ser e cujo princípio reside no produtor e não na coisa produzida” (1). A *Poïetika* é uma elaboração, uma construção, é o acto de produção, o estudo do fazer poético (cf. concepção aristotélica da *mimesis* como um procedimento de **poïesis**, ou seja, como representação, como transformação) e, por conseguinte, o objecto de estudo desta disciplina não é a obra em si mesma, mas o processo que a gera: “C’est la génération des oeuvres et non les oeuvres qui m’intéresse” dizia Valéry, porque, para ele, a execução de uma obra de arte é uma obra de arte (2): “C’est l’exécution du poème qui est le poème” (3).

Mais importante do que o projecto (cf. U. Eco que propõe a noção de Poética como projecto de formação ou estruturação da obra) ou o objecto (cf. Formalistas russos que se dedicam-se essencialmente à análise das estruturas finais do objecto artístico, ao estudo das estruturas linguísticas de uma obra literária) é o trajecto, o modo como se faz a obra. Referindo-se a esta postura de Valéry face à obra literária, André Gide afirma que “perante uma qualquer obra de mérito, levantava-se a mesma pergunta: isto como se faz? O manjar servido bem menos lhe importava do que interessava a receita” (4).

Também Barthes defende a ideia de que o prazer do texto reside na procura incessante, mas utópica, de entender o trajecto, as condições

do processo de produção, e sugere a definição de teoria do texto como uma “hifologia”, acentuando “a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha, através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia” (5). Esta imagem do aracnídeo tecendo a teia que o transcende e na qual ele se anula indicia o desaparecimento elocutório do autor face à linguagem, tal como Mallarmé o entendia: “L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots [...]” (6). Aliás, toda a teoria formalista da literatura tende a abolir o pólo da comunicação literária constituído pelo emissor, em nome da autonomia e da autotelicidade do texto literário. Segundo Valéry, o autor é uma máscara e uma ficção criadas na obra e, em grande parte, pela própria obra, pois, se o autor produz a obra, esta, por sua vez, cria o seu autor, o que o conduz à ideia de “créateur créé” (7).

“Mes vers n’ont eu pour moi d’autre intérêt direct que de me suggérer des réflexions sur le poète” — escreve Valéry em “Lettre d’un Poète”. O que o atrai não é directamente a obra, mas o movimento que a ela conduz, a busca infinita da nascente, do processo que a constitui (8). A poesia é um exercício, mas esse exercício é o espírito. A arte tem como finalidade o domínio do espírito, logo, a finalidade da arte é a própria arte. O infinito da obra literária é o infinito do espírito — “L’oeuvre de l’esprit n’existe qu’en acte” (9). Assim, uma obra literária pode ser retomada indefinidamente. Ela nunca é acabada, mas abandonada. O fim da escrita é sempre aleatório, podendo resultar de uma necessidade exterior. São sempre condicionalismos de ordem prática, acidentes — tais como o cansaço, o pedido do editor, exigências financeiras — que terminam, ou melhor, que interrompem o poema, que o dão a conhecer ao público: “Publié, un ouvrage ne vous appartient plus” (Cahiers, XVII).

Reflectindo sobre a duração da produção literária, Valéry conclui que a obra dura enquanto parecer diferente daquela que o autor tinha feito. Tal como Maurice Blanchot e Umberto Eco, sustenta que os leitores prolongam a vida da obra para além da sua conclusão pelo autor, operando sucessivas transformações e interpretações.

Para Valéry, o livro não é uma entidade fechada e, por isso, a literatura é inesgotável. São mais importantes os métodos do que os resultados e o fim não justifica os meios, porque não há fim. B. Eikenbaum, num artigo intitulado *A Teoria do «Método Formal»*, referindo-se à noção de *ostranenie*, isto é, de singularização, e à dificuldade da forma que aumenta a duração da percepção, conclui que “o processo de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado”.

Valéry considera a obra literária como uma contínua possibilidade de

aberturas, uma reserva indefinida de significados, sempre susceptível de uma ambiguidade infinita. Roman Jakobson e Umberto Eco insistem igualmente na ambiguidade constitutiva da mensagem literária: o primeiro considera que “a ambiguidade é uma propriedade intrínseca, inalienável, de qualquer mensagem centrada sobre si mesma” (10) e, para o segundo, a obra de arte encerra “uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (11). Segundo Roland Barthes, a obra é simbólica, porque “contém simultaneamente vários sentidos” (12), por isso “o texto é plural”. Na perspectiva deste autor, o sentido da obra de arte reside na ausência de sentido: o grau zero da escrita seria “a ausência de qualquer signo” que gera a pluralidade dos sentidos. Maurice Blanchot também chama a atenção para o facto de só haver símbolo para o leitor, “é ele que se sente ligado ao livro pelo movimento de uma busca simbólica” (13). Daí a necessidade de evitar que um sentido único se imponha, pois, segundo autores como Mallarmé, a arte consiste não em imitar, como dizia Platão, mas em sugerir: “nommer un objet, c’est supprimer trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve...” (14). Afirmações como esta levam Umberto Eco a concluir que a primeira vez que surge uma poética consciente da obra “aberta” (isto é, “passível de mil interpretações diferentes”) é no simbolismo da segunda metade do século XIX. Já no século XX, Valéry defende que a melhor obra é aquela que conserva o seu segredo durante mais tempo, tal como se depreende de afirmações como “rien de plus littéraire que d’omettre l’essentiel” (15), ou então, “la pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit” (16).

Valéry explica esta incorruptibilidade da obra de arte que, tal como o ouro, resiste aos efeitos do tempo, salientando a importância da forma: “La forme seule conserve les oeuvres de l’esprit” (17). De facto, na literatura primitiva, transmitida oralmente, era fundamental o ritmo, a rima e todos os processos que facilitam a memorização. Valéry critica os românticos por transmitirem as suas emoções, os seus sentimentos, sem se preocuparem com as condições formais. Condição essencial para garantir a sobrevivência da obra literária é a adopção de um estilo “seco”: “Le style sec traverse le temps comme une momie incorruptible”. Esta expressão faz lembrar o grau zero da escrita de que fala Barthes, que seria uma “escrita branca”, uma linguagem transparente, sem qualquer tipo de ornamentos. Contudo, Valéry adverte que essa “nulidade aparente da linguagem”, essa simplicidade, é fruto da experiência, de um trabalho árduo, e, como tal, não pode ser um ponto de partida (18).

A forma enquanto perpetuadora da obra de arte está intimamente ligada à repetição e opõe-se ao novo, porque a novidade e a durabilidade são inconciliáveis: “Le nouveau est, par définition, la partie périssable des

choses. Le danger du nouveau est qu'il cesse automatiquement de l'être et qu'il le cesse en pure perte. Comme la jeunesse et la vie. [...] Chercher donc le nouveau en tant qu'artiste, c'est ou bien chercher à disparaître, ou chercher sous le nom du nouveau, tout autre chose, et se livrer à une méprise. [...] Ce qu'il est le meilleur dans le nouveau est ce qui répond à un désir ancien" (19).

O trajecto da arte é, então, tornar possível uma significação intemporal, anular o tempo, chegar ao nada. A literatura é uma caminhada para o vazio. À pergunta "para onde vai a literatura?" Maurice Blanchot responde: "a literatura vai para si própria, para a sua essência, que é o seu desaparecimento" (20), assim como, para Valéry, "a literatura está condenada à morte" (*Cahiers*, III). Tal condenação é determinada pelo "infinito estético": "[...] la satisfaction fait renaître le besoin, la réponse régénère la demande, et la possession le désir" (21). A obra de arte é um objecto de desejo, logo, inatingível, porque o desejo é aquilo que nunca se consuma.

Ora, as circunstâncias históricas não podem explicar, só por si, o sentido dessa busca infinita da "essência" da literatura, que seria, segundo Blanchot, a não-literatura, "le livre à venir". O historicismo puro não é suficiente para explicar o ser do literário.

Daí que Valéry se declare "anti-histórico", opondo-se à "história da literatura" tradicional, constituída por um conjunto de monografias dispostas por ordem cronológica, em que se insere o paradigma positivista e a sua concepção da literatura como fenómeno histórico, como instituição social e que explica o historicismo dominante no século XIX. Como faz notar René Wellek, "a maior parte das histórias da literatura [...] são ou histórias sociais, ou histórias do pensamento enformado em literatura, ou impressões e juízos acerca de obras específicas dispostas em ordem mais ou menos cronológica" (22). Segundo G. Lanson, este estudo diacrónico da literatura deveria ser completado por uma "história literária" que daria conta das circunstâncias, condições e repercussões sociais do fenómeno literário. Contudo, a história literária foi entendida não como um sector da história social, mas como uma acumulação de biografias e de informações que, na opinião de Valéry, nada têm a ver com a criação dos poemas: "Toute oeuvre est l'oeuvre de bien d'autres choses qu'un auteur" (23). Valéry afirma-se contra o biografismo de raiz romântica, contra a ideia, defendida por Sainte-Beuve, de que "a obra é o espelho do homem", uma vez que, como diz Marcel Proust, "um livro é o produto de um outro *eu* diverso daquele que manifestamos na sociedade". Os formalistas russos assumem também uma atitude antibiografista que assenta numa concepção anti-romântica do fenómeno da produção literária, ou seja, na ideia de que a literatura é convenção, artifício, e não manifestação confessional de uma experiência vivida. Antes de estudar os condicionalismos que agem sobre o fenómeno literário, é necessário

conhecer esse fenómeno, definindo com precisão os modos de existência e as condições de funcionamento do objecto literário.

Esta é também a posição de Jakobson e Tynianov, quando afirmam que é possível estabelecer uma correlação rigorosa entre a série literária e as outras séries históricas, sem ter previamente estudado as leis estruturais que regem cada uma dessas séries. Nesse sentido, os formalistas russos, partindo de uma concepção imanentista da obra literária, propõem uma história interna da literatura, que responda à necessidade de dar conta da mutação das formas literárias através do estudo da variabilidade e da génese dos fenómenos literários, através da análise da evolução da série. É neste sentido que a Poética dá à História Literária “uma introdução, um sentido e uma finalidade”. Barthes, por seu turno, entrevê “uma história da Literatura, ou melhor dizendo, produções de linguagem, que fosse história dos *expédients* verbais, por vezes muito extravagantes, que os homens usaram para refrear, conter, negar, ou, pelo contrário, assumir o que é *sempre* um delírio, ou seja, a inadequação fundamental da linguagem ao real” (24).

Por outro lado, para Valéry, a História Literária não deve ser a história das obras nem dos autores, mas sim a dos leitores, o que pressupõe que a obra literária só adquire efectiva existência como objecto estético quando é lida e interpretada pelo leitor.

Assim, Valéry preconiza uma História da Literatura compreendida como uma história do espírito enquanto produtor ou consumidor da literatura. Na primeira lição do seu curso de poética, ministrado no Collège de France, Valéry justifica a sua utilização, no âmbito da poética, dos conceitos de produção e consumo procedentes da economia: “(...) il me sera peut-être commode d'assembler sous les seuls noms de *production* et de *producteur*, les diverses activités et les divers personnages dont nous aurons à nous occuper, si nous voulons traiter de ce qu'ils ont de commun, sans distinguer entre leurs différentes espèces. Il ne sera pas moins commode avant de spécifier que l'on parle de lecteur ou d'auditeur ou de spectateur, de confondre tous ces suppôts des oeuvres de tous genres, sous le nom économique de *consommateur*” (25). Não estamos longe da poética universalista de Aristóteles que visava a descoberta dos “atributos essenciais” da poesia e ignorava as propriedades contingentes e variáveis das obras poéticas individuais. A literatura passa, então, a ser um espaço homogéneo onde as obras se tocam e se penetram numa reversibilidade infinita.

As referências cronológicas e as biografias perdem todo o sentido a partir do momento em que a literatura universal é encarada como “uma vasta criação anónima em que cada autor é apenas a encarnação fortuita de um Espírito intemporal e impessoal” (26): “Le véritable ouvrier d'un bel ouvrage... n'est positivement personne” (27). É a produção literária que gera o texto, o sujeito que o produz e o sujeito que o recebe. Esta visão

unificada da literatura, que é, no dizer de Genette, uma utopia, será retomada na obra de José Luís Borges, onde se pode ler: "Todas as obras são a obra de um único autor, que é intemporal e anónimo". Para Borges, o livro é um mundo e o mundo é um livro circular, infinito, como o Livro de Mallarmé, sem autor, impessoal, escrito na natureza. Todo o fragmento textual é uma actualização do texto infinito que não cessa de se escrever, uma particularização da escrita universal e ilimitada.

Em "La tentation de (Saint) Flaubert", Valéry critica este representante do naturalismo por ter acreditado que a literatura pode reproduzir o real partindo do "documento histórico" e da simples observação do presente. De acordo com Valéry, a única realidade que existe na arte é a própria arte e, sendo assim, o objectivo mais profundo da arte será tão somente o de descobrir em que ela consiste exactamente (28). A obra literária é portadora da sua própria verdade e, como tal, está desligada da reprodução do real. A literatura não é imitação nem expressão directa do real. A arte é gratuita, não tem fim. Desta forma, Valéry evidencia a natureza autotética do objecto artístico que, segundo Jakobson, depende da inexistência de uma relação instrumental com a realidade extralinguística. Esta concepção, por um lado, levou os formalistas à distinção entre a função poética da linguagem que se volta sobre ela mesma e se torna opaca e a função de comunicação; por outro lado, está na base da distinção entre poesia e prosa, tal como é preconizada por Valéry.

A poesia é a sua própria lei, o seu próprio fim, é uma entidade autónoma, fechada, intransitiva, ao contrário da prosa, que, uma vez "compreendida", é destruída, substituída, por uma ideia, sendo, por isso, utilitária e transitiva (29). A prosa pressupõe um universo prático que se reduz a um conjunto de fins (comunicar a alguém uma determinada noção, resolver problemas imediatos). Quando um fim é atingido, a palavra morre, a linguagem desaparece face à ideia, a frase é anulada pelo sentido, enquanto que no universo poético reina a ambiguidade e a palavra é infinita. Também os formalistas russos acentuaram a ideia de que os vários planos do sistema linguístico desempenham um papel apenas instrumental na linguagem prática e na linguagem teórica, enquanto que na linguagem poética adquirem "valores autónomos mais ou menos consideráveis".

À função prosaica, em que a forma se esgota no sentido, opõe-se a função poética, em que a forma se une ao sentido e tende a perpetuar-se indefinidamente. Tal como o pêndulo que oscila entre dois pontos simétricos, assim o poder dos versos resulta de uma harmonia entre expressão e impressão: "Le poème-cette hésitation prolongée entre le son et le sens" (30).

Valéry, tendo por base a lição de Malherbe, compara a transitividade da prosa à do andar e a intransitividade da poesia à da dança. O andar,

tal como a prosa, é um acto dirigido para um objecto preciso que se pretende atingir. Quando o fim é atingido, o facto é anulado, o fim absorve os meios e apenas fica o resultado. A finalidade do andar está, pois, situada no meio que nos rodeia, enquanto que a finalidade da dança, como a da poesia, é ela própria. Todavia, Valéry chama a atenção para o facto de o andar e a dança se servirem dos mesmos órgãos, assim como a prosa e a poesia se servem das mesmas palavras, dos mesmos sons, mas diferentemente coordenados.

A literatura, sendo uma actividade intransitiva, não é feita de ideias, mas de linguagem. A literatura é a arte da linguagem, é a exploração de determinadas potencialidades da linguagem: “La poésie a pour devoir de faire du langage d’une nation quelques applications parfaites” (31). A propósito do seu poema *Le Cimetière marin*, o autor confessa que a literatura apenas lhe interessa na medida em que funciona como um exercício do espírito centrado nas propriedades “excitantes” da linguagem (32). A concepção da literatura como modalidade específica da linguagem verbal é também fundamental para Mallarmé que concebe o livro como uma “expansão total da letra” e para movimentos de doutrina e crítica literárias como o formalismo russo ou o *new criticism*.

Valéry distingue o escritor do linguista, porque enquanto este é “um observador e um intérprete da estatística”, aquele é um agente de “desvios”. No entanto, não é possível submeter as leis da linguagem a condições pessoais sem recorrer à linguística (33).

Barthes, adoptando uma perspectiva essencialmente linguística, retoma o pressuposto teórico de Valéry e define a literatura como forma privilegiada de concretizar a linguagem, como forma específica de textualizar — “o grafo complexo dos traços de uma prática: a prática de escrever. Eu viso com ela essencialmente o texto, quer dizer o tecido de significantes que constitui a obra, porque o texto é a própria nivelação da língua e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, transviada” (34).

A criação pessoal, em sentido restrito, não existe. O exercício literário, a escrita, é um jogo combinatório no interior de um sistema já existente — a linguagem —, o que nos remete para o conceito de poesia como *ars combinatoriam* que Horácio expõe na *Epistola ad Pisones*: “No arranjo das palavras, deverás também ser subtil e cauteloso e magnificamente dirás se, por engenhosa combinação, transformares em novidade as palavras mais correntes” (35). A linguagem é a matéria-prima da literatura, “a obra-prima das obras-primas literárias” (36).

Para Valéry, o poeta é mais um descobridor do que um inventor. A poesia surge então como a arte da repetição, mais do que como uma invenção, pois nunca se cria nada totalmente novo — tudo já está feito, pelo menos potencialmente: “Tout revient comme les jupes et les chapeaux”(37)

conclui Valéry, comparando a recorrência das formas à da moda. Também René Etiemble, baseado nesta ideia, deseja atribuir ao poeta a função de artesão ou moldador das letras (38).

O poeta constrói uma linguagem dentro da linguagem. A sua actividade é paradoxal, pois consiste em utilizar uma linguagem impura, a linguagem corrente e prática, com fins excepcionais e não utilitários, o que levou Lotman a definir o sistema literário como um sistema modelizante secundário porque implica a remodelação de um sistema modelizante primário, a linguagem de comunicação. O poeta utiliza simultaneamente a linguagem vulgar, do quotidiano (denotativa) e a linguagem poética (conotativa) que se opõem “comme s’oppose un jardin soigneusement peuplé d’espèces bien choisies à la campagne tout inculte où toute plante vient, et d’où l’homme prélève ce qu’il y trouve de plus beau pour le remettre et le choyer dans une terre exquise” (39). Tal como o cirurgião prepara o seu campo operatório, assim o poeta procede a uma “limpeza da situação verbal” (40), seleccionando e relacionando os sons, dando às palavras uma harmonia sensível, caminhando para a poesia pura ou poesia absoluta que traduz o desejo de excluir dos versos tudo o que é próprio da prosa.

“Quanto mais bela é a forma, mais próxima ela se encontra das origens da consciência e da expressão” (41), de um estado de plenitude e de indivisão da palavra ainda nova. Mallarmé exprimia o desejo de um termo de esplendor, brilhante, se ele por acaso existisse. Mas justamente porque ele não existe, é que existe o verso, um sonho de motivação linguística em que as palavras se sucedem e se implicam mutuamente, marcado pela nostalgia de um estado primitivo da linguagem em que, miticamente, a palavra seria o que se dizia.

Para Barthes, o escritor acredita que os signos não são arbitrários e que os nomes são inerentes à essência das coisas: “Os escritores estão do lado de Crátilo, não de Hermógenes” (42). Desenvolve-se, assim, o mito cratilista de uma linguagem pura, essencial, autêntica, revertida sobre ela mesma e em que o significado e o significante, na terminologia de Saussure, coincidissem. Para motivar a linguagem, o escritor tenta estabelecer uma relação mimética, por um lado, entre os elementos fónicos e gráficos do significante e, por outro, entre o significado e a realidade, o que nos permite falar de um *cratilismo secundário*.

O simbolismo fónico, a aliteração, que é, no dizer de Valéry, “a substância sonora da poesia” (43), trazem para o plano do significante uma íntima concordância com o significado. A concepção cratiliana da linguagem está subjacente à ideia de que “o poder dos versos resulta de uma harmonia *indefinível* entre o que eles *dizem* e o que eles *são*” (44) e aproxima a literatura da música: “La poésie est l’ambition d’un discours qui soit chargé

de plus de sens, et mêlé de plus de musique, que le langage ordinaire n'en porte et n'en peut porter" (45).

A preocupação de musicalidade expressiva do ritmo e dos sons assumiu grande importância no Simbolismo que se filia na *melopoia* aristotélica, ou seja, na concepção do texto como uma orquestração da linguagem. Como sublinha Valéry, aquele movimento literário quis "retomar à música a sua riqueza" (46): "De la musique avant toute chose" proclamava Verlaine; "Les routes de Musique et de Poésie se croisent" (47) afirma Valéry. O significante tem uma existência material que é sonora e visual, por isso se pode falar do corpo, da opacidade, da espessura da linguagem.

É neste sentido que se deve entender a figura. Em música, ela designa os sinais de notação musical: cada figura determina a duração do som, assim como as pausas determinam a duração do silêncio (sem figura, não há música); na literatura, a figura surge como algo que nasce e faz parte da própria criação da linguagem (a metáfora, por exemplo, "a rainha das figuras" segundo Aristóteles, é um processo da linguagem se fazer renascer a si própria): ela é substantiva, constitui a própria linguagem, e não adjectiva, ou seja, não se trata de um mero procedimento de carácter ornamental, como se considerava na tradição retórica: "L'ancienne rhétorique regardait comme des ornements et des artifices ces figures et ces relations que les raffinements successifs de la poésie ont fait enfin connaître comme l'essentiel de son objet; et que les progrès de l'analyse trouveront un jour comme effets de propriétés profondes, ou de ce qu'on pourrait nommer: sensibilité formelle" (48). Por outro lado, a figuração confere ao texto uma multiplicidade de sentidos, consoante o temperamento dos leitores. Por isso, Genette afirma que a sua existência depende da consciência que o leitor tem ou não da ambiguidade de determinado discurso.

Para Barthes, o ser da literatura reside no trabalho do significante: "La littérature est par définition formelle". O trabalho do poeta exige o sacrifício do conteúdo à forma e Valéry dá um exemplo concreto em *Autres Rhumbs*:

*Je cherche un mot (dit le poète) un mot qui soit:
féminin,
de deux syllabes,
contenant P ou F,
terminé par une muette,
et synonyme de brisure, désagrégation;
et pas savant, pas rare.
Six conditions au moins. (49)*

Valéry acredita na autofabricação do poeta e na fabricação racional

do poema que consiste na busca incessante de pureza, rigor intelectual (50) e precisão: “Mon ambition littéraire a été l'écriture de précision. Le contenu, indifférent” (51). Daí a sua atracção pela matemática.

Valéry alia à imaginação poética a inteligência crítica, ponto de vista também defendido por Baudelaire e Edgar Allan Poe (52) que se inserem numa corrente intelectualista da criação poética segundo a qual a poesia deve ser fruto de um trabalho lúcido e rigoroso. Para Poe, a criação literária equivale a “20% de inspiração e 80% de transpiração”. O intelectualismo clássico, herdeiro de uma longa tradição teórica, procedia de Aristóteles e Horácio que defendiam a ideia de que a *techné*, a *ars*, o trabalho de reelaboração, o laborar da linguagem (*limae labor*) constituem factores essenciais da criação poética e conduzem à teoria do poeta *artifex*. A poesia só pode ser encarada como um exercício e como um meio de descoberta interior se o poeta tiver plena consciência intelectual do acto de criação: “L'objet général de ma tendance intellectuelle a été de substituer le conscient à l'inconscient dans les travaux de construction” (53).

Para consciencializar o processo criador, é necessário impor regras ao fluxo desordenado das ideias; o poeta deve ordenar tudo o que é espontâneo, instintivo, imediato. Ao entusiasmo poético, opõe-se a lucidez disciplinadora: “[...] Je trouvais indigne, et je le trouve encore, d'écrire par le seul enthousiasme. L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain” (54). São as regras que, por serem arbitrárias, facilitam a busca de rigor e obrigam o espírito a utilizar as suas maiores riquezas, o que permite a criação de figuras novas, originais e imprevistas — “des chaussures trop étroites nous feraient inventer des danses toutes nouvelles” (55) — e o conhecimento do “eu” profundo. A poesia é a arte mais perfeita, senão a mais pura, porque obedece às convenções que regem a vontade e o sentimento. Valéry conclui que, tal como a desordem antecede a ordem, tal como um caos primitivo e natural antecede a composição, que é um artifício, também o romantismo antecede o classicismo (56). Valéry adopta as regras da prosódia clássica, não por serem obrigatórias, mas por permitirem a fusão da forma e do conteúdo, através do domínio do espírito pelo espírito (57).

Mas esta busca de rigor e da consciência da génese do fenómeno literário é infinita e talvez conduzisse a um estado quase inumano: “[...] à l'horizon, toujours, la poésie pure... Là le péril; là, précisément, notre perte; et là même, le but. (...) Rien de si pur ne peut coexister avec les conditions de la vie. Nous traversons seulement l'idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme; mais la flamme est inhabitable, et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes” (58).

Valéry afirma-se contra a facilidade: “Ce qui se fait facilement se fait sans nous”. “Daí — segundo Gide — a incansável exigência para consigo

próprio. [...] Enquanto esperava, nada produzia; [...] pensava no silêncio e no segredo da escrita". O conceito de produção está ligado a uma concepção da arte como algo que não é fruto da inspiração, mas do trabalho: "Qui est poète doit confesser la poésie, avouer son travail, parler de versification, — et non s'attribuer des voix mystérieuses" (59). Recusa-se a acreditar na Musa dos românticos e na concepção platónica do poeta vate, pois, segundo Valéry, se todo um poema pudesse ser ditado ao seu autor por uma divindade, o inspirado poderia escrevê-lo numa língua estrangeira qualquer que ele desconhecesse. A inspiração pressupõe a ausência de esforço e reduz o poeta ao papel de observador, de *medium* ou de mero "agente de transmissão", portanto, não deve desempenhar nenhum papel na criação poética. Esta concepção implica a rejeição da concepção platónica do poeta "possesso" e do acto criador poético como manifestação de uma "loucura" ou de um "furor divino".

Ao contrário dos românticos, que consideram os estados de sonho, de "rêverie", como momentos ideais da criação poética, Valéry afirma que "la véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve" (50).

Assim, o poema *Les Pas* descreve o estado de contensão que antecede a criação artística, o momento de escuta como ponto de partida para a escrita, a relação física do poeta com a linguagem: "Car j'ai vécu de vous attendre/Et mon coeur n'était que vos pas".

O poema é um objecto construído que resulta de um interminável labor sobre a linguagem, por isso Valéry preza mais a lucidez estéril do que o transe produtivo, tal como se pode verificar numa carta que escreve a Jean Royère sobre Stéphane Mallarmé, onde lembra a posição que adoptara desde a sua juventude: "J'avais pensé et naïvement noté... cette opinion en forme de vœu: *que si je devais écrire, j'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité, quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef d'oeuvre d'entre les plus beaux*" (61). Encontramos a mesma ideia já no século XVII, em Scudéry, que preferia que o acusassem "de ter falhado por conhecimento do que de ter feito bem sem o pensar" (62).

Apesar de insistir na necessidade do trabalho, Valéry não se afasta totalmente da teoria platónica da "inspiração", dado que ele próprio reconhece que o primeiro verso é um dom dos deuses, logo, o trabalho de criação poética implica a entrada em jogo de uma força que não é o intelecto: "le talent sans génie est peu de chose, le génie sans talent n'est rien". Esta posição de compromisso, próxima da de Horácio, admite que o poeta fala por inspiração divina, embora não prescindia da simbiose do talento e do estudo, o que confirma a definição de Abbé Brémond: "Paul Valéry ou le poète malgré lui".

Assim se impõe a distinção entre “escritores” e “escreventes” proposta por Barthes, pois enquanto que estes utilizam uma linguagem despreocupada que é um mero instrumento de comunicação (por isso são homens “transitivos”), aqueles perseguem as virtualidades da linguagem (para eles “escrever é um verbo intransitivo”, a escrita é o seu próprio fim): “Est poète celui auquel la difficulté inhérente à son art donne des idées, — et ne l’est pas celui auquel elle les retire” (63).

Valéry consigna então como objecto de estudo da Poética, não a obra literária em si mesma, mas as propriedades do discurso literário que o distanciam da linguagem quotidiana. Mais uma vez Valéry se aproxima dos formalistas, nomeadamente de Jakobson, que preconiza como objecto de estudo da Poética a literariedade, propriedade abstracta que faz a singularidade do facto literário, “aquilo que faz de uma dada obra uma obra literária”. A concepção da linguagem literária como um desvio em relação à linguagem usual tem a sua origem na Poética de Aristóteles, onde se defende a ideia de que o discurso poético deve ser nobre e afastado do uso vulgar, provocando o estranhamento da linguagem comum: a linguagem poética deve ter um “carácter estranho e surpreendente”. Este desvio é conseguido principalmente através do uso de metáforas.

Le Cimetière marin (64) será o poema que melhor nos permite compreender a Poética deste autor, pois deu lugar a uma reflexão sobre a génese do fenómeno poético feita pelo próprio Valéry (65) e que teve por pretexto a explicação do poema por Gustave Cohen. A análise apresentada por Cohen numa aula da Sorbonne levou Valéry a reflectir sobre a diferença entre o *ser* e o *parecer*, pois ao estudo do poema como algo de acabado opunha-se a sua experiência.

Valéry começa por salientar o facto de o poema, tal como foi publicado, ser o resultado de um acidente que o interrompeu, de um acontecimento fortuito que impôs um limite ao infinito. Neste caso, foi a visita de Jacques Rivière, director da “Nouvelle Revue Française”, que se mostrou interessado em publicar o poema (1920). Estamos, pois perante a ideia, já referida no início desta exposição, de que o poema nunca está concluído e, como tal, pode ser infinitamente modificado: “Le poème est une abstraction, une écriture qui attend [...]” (66). A perfeição só pode ser atingida pelo trabalho da forma e, por isso, Valéry põe em causa tudo o que é fruto da espontaneidade: “je soupçonne perfectible tout ce qui vient du premier coup” (67).

A “intenção de fazer” surgiu de um ritmo decassilábico que se impôs ao espírito do poeta, seguido da imagem de estrofes de seis versos entre as quais deviam ser estabelecidos contrastes ou correspondências. Valéry explica a Fernand Lot que submeteu o conteúdo a condições musicais constantes, privilegiando a eficácia do som da palavra em detrimento da

sua significação. No que diz respeito à relação entre pensamento e expressão, é o trabalho da forma que cria o conteúdo. A noção de que “a forma é o esqueleto das obras” aproxima, mais uma vez, Valéry de Aristóteles, segundo o qual a forma é que dá uma organização à obra, e dos formalistas, que defendem a ideia de que “a forma é uma integridade dinâmica e concreta com um conteúdo em si mesma”.

A tarefa do poeta consiste em produzir uma união indissolúvel entre o som e o sentido para que o pensamento e a sua expressão se confundam: “Il n’y a pas un temps pour le *fond* et un temps pour la *forme*; (...) Si le sens et le son (ou si le *fond* et la *forme*) se peuvent aisément dissocier, le poème se *décompose*” (68). Esta é também a posição de Jakobson, que, enumerando as etapas da procura formalista em *Huit Questions de Poétique*, refere a da integração do som e do sentido num todo indivisível. Caso não seja possível este tipo de união, o poeta deve, segundo Valéry, privilegiar a forma em detrimento do conteúdo (“la raison veut que le poète préfère la rime à la raison”), uma vez que “les belles oeuvres sont filles de leur forme qui naît avant elles” (69).

Valéry precisa que este poema é um monólogo do seu *eu*, percorrido pelos temas da sua vida afectiva e intelectual. Em 1926, declara a Frédéric Lefèvre que, no que diz respeito ao conteúdo, o poema está relacionado com a sua própria vida (ao contrário da maior parte da sua obra), visto que se baseia em recordações da sua terra natal. Por isso, transparece um certo lirismo como se pode verificar pela utilização do pronome *je*.

O cemitério, local de meditação, existe efectivamente no alto da colina de Sète e, no poema, evoca a morte, o repouso eterno, transmite uma ideia de imobilidade; enquanto que o mar, que se encontra diante do cemitério, representa a vida, o eterno retorno, o movimento. O mar afirma-se como um ser vivo (*ce toit (...) palpite; sommeil*) pela sua mobilidade, já que a imobilidade é uma característica do não-vivo. Por outro lado, o infinito do mar (*la mer toujours recommencée*) representa o infinito da inteligência, o mundo dos possíveis. Mas a ideia da morte não o assusta. Num texto intitulado *Mer, marines, marins*, através da constatação da necessidade de manter o equilíbrio entre as espécies marinhas (*espèces mangeantes e espèces mangées*), Valéry conclui que a morte é uma condição essencial da vida, pois a vida e a sobrevivência são incompatíveis.

Todavia, como faz notar Frédéric Lefèvre, não se trata unicamente de uma reflexão sobre a morte e a vida. Estamos ainda perante uma tentativa de conhecimento do *eu* profundo e de levar aos últimos redutos o pensamento, numa busca incessante do pensamento puro.

Valéry justifica a presença dos versos dirigidos ao filósofo grego Zenão, pré-socrático, discípulo de Parménides, da escola da Eleia, definindo-se como *un amateur d'abstractions*. Para ele, a filosofia, tal como a

poesia, é a consciência do pensamento e tem como objecto o próprio acto do pensamento — por isso é gratuita. De salientar, no entanto, que Valéry se preocupou mais com o mecanismo do pensamento do que com o pensamento em si mesmo.

Zenão de Eleia, considerado o criador da dialéctica, tentou apoiar, com uma série de paradoxos, a doutrina do seu mestre, segundo a qual não se pode explicar filosoficamente o movimento. No seu poema *Sobre a Natureza*, Parménides conclui que o ser é e não pode deixar de ser, o não ser não é e não pode vir a existir; pensar é ser: "... Não nasceu o Ser nem destruição terá, todo feito de uma espécie única, imóvel e infinito, sem passado nem futuro, pois é agora inteiro e sem descontinuidades. Que origem realmente lhe procuras? Donde lhe viria o seu crescimento? Não consentirei que vás pensar nem dizer que descende do não-ser; porque não se pode dizer nem pensar que o ser não seja". Daí concluiu que as alterações e os espaços vazios são impossíveis, donde o seu universo esférico era homogéneo e imutável. Parménides insistia que "só o uno é possível" e "o vário é impossível" e que esta doutrina não correspondia à evidência dos sentidos, porque estes eram falíveis. *Le Cimetière marin* aproxima-se desta doutrina, na medida em que nele há uma oscilação entre o Ser (consciência) e o Não Ser, o nada (inconsciência), há uma busca do eu (*le moi pur*), um desejo de domínio do seu espírito pelo próprio espírito, tal como em *Fragments du Narcisse* (*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux/ Que de ma seule essence*) e em *La Soirée Avec Monsieur Teste*, "uma espécie de animal intelectual", um "monstro de inteligência e de consciência de si próprio", vivendo apenas de e para o intelecto (*et pourtant rien n'est hors de moi*), há uma busca da unidade do eu (união do poeta e da sua consciência). Depois de vencer a tentação da divisão (provocada pela distância entre o ser e o conhecer que conduz à consciência da consciência), do absoluto como em *La Jeune Parque*, o poeta acaba por aceitar a sua condição de ser efémero, cuja verdadeira grandeza reside no conhecimento de si próprio e cuja lei é o movimento, tal como é anunciado na epígrafe de Píndaro que antecede o poema: "Ó minha alma, não aspire à vida imortal, mas esgota o campo do possível".

Um dos argumentos de Zenão para provar a ideia de que o movimento é um absurdo é o de que uma flecha que voa está imóvel em cada fracção de tempo, portanto, não há movimento. A negação do movimento significa a negação da vida, mas a vibração da flecha e o facto de ela matar provam a vida, a existência do eu, porque implicam mobilidade. Outro argumento é a história de Aquiles e da tartaruga. Ambos se desafiaram para uma corrida, mas a tartaruga começou antes. Quando Aquiles atinge o lugar onde estava a tartaruga, tem de continuar a correr para atingir o lugar onde ela

está e a distância entre os dois mantém-se sempre, logo, Aquiles nunca alcançaria a tartaruga, porque está imóvel.

No entanto, o pensador de *Le Cimetière marin* recusa os sofismas de Zenão através da redução ao absurdo e assume o movimento, simbolizado pelo vento, ou seja, escolhe a vida (*le vent se lève, il faut tenter de vivre*), tal como *La Jeune Parque (l'être contre le vent, dans le plus vif de l'air, recevant au visage un appel de la mer)* (70).

O princípio da imutabilidade em que se fundamenta a concepção eleata opõe-se à ideia de que toda a realidade é cambiante e mutável ("tudo flui") defendida por Heraclito de Éfeso. Para ele, o devir, à imagem de um fluxo contínuo, é a essência do universo.

Podemos, deste modo, descobrir estes dois pólos da filosofia pré-socrática em *Le Cimetière marin*, na medida em que à imobilidade do sol (*Midi le juste*, símbolo do absoluto e do eterno), à estabilidade do céu e do mar, se opõem a mobilidade do ser efémero e consciente, o perpétuo devir do homem. Será neste sentido que o poema se assume como monólogo pessoal, mas também universal.

Ao concluir a sua apreciação da análise de *Le Cimetière marin* por Gustave Cohen, Valéry escreve "pas d'autorité de l'auteur" e lembra que "il n'y a pas de vrai sens d'un texte" — uma vez publicado, o texto deixa de pertencer ao autor, pois é uma estrutura que possui sentidos múltiplos e de que qualquer pessoa pode usufruir como entender: "Mes vers ont le sens qu'on leur prête" (71). O esforço de reconstituição histórica conduziu a centrar o interesse na intenção do autor, mas, para Valéry, pensar que um poema tem um sentido único, verdadeiro, que se identifica com aquele que o autor lhe atribui, contraria a natureza da poesia. Assim, Valéry põe em relevo a autonomia do texto relativamente ao autor: "Il faut regarder les livres par-dessus l'épaule de l'auteur" (72). A obra literária apresenta-se como uma rede de formas que cada leitor preenche de acordo com a sua perspectiva individual.

Para terminar esta exposição, é de referir um artigo de Valéry publicado na *Gazette de Lausanne* (73), cinco anos após o início da sua actividade lectiva no Collège de France. Valéry mais uma vez lembra que não ensinou uma Poética, no sentido comum do termo, ("arte dos versos", análise de "questões mais ou menos "técnicas" de versificação"), mas uma *Poïética*, no sentido etimológico, que se centrou no estudo da "fabricação" (*poïen*) das "obras do espírito" em geral. Estas "fabricações do espírito para o espírito" distinguem-se de todas as outras por serem inúteis e arbitrarias (não respondem a nenhuma necessidade vital nem exterior). Contudo, há sempre *produção* e *consumo*, *oferta* e *procura*, que nos remetem para a noção de "Economia poética ou Poïética". Surge, então, uma "utilité de second ordre", ligada a uma necessidade sensitiva ou intelectual que o

produtor tenta criar no *consumidor*, da qual depende a existência da obra e que nos leva à noção de *valor*. Finalmente, Valéry afirma que não tentou resolver problemas, mas enunciá-los.

No último parágrafo desta reflexão, Valéry transpõe para o ensino da Poética o conceito de que a obra literária nunca é acabada, mas abandonada: "Je considère à présent ce que j'aurais pu faire et qui n'est pas ce que j'ai fait. C'est là une réaction naturelle que toute oeuvre qu'on abandonne me semble devoir exciter. Peut-être est-il toujours trop tard pour mieux faire".

Judite Gasparinho
Mestranda da Universidade do Porto

NOTAS

(1) — Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Livro 6, capítulo 4, p. 1140, coluna a.

(2) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p. 1389.

(3) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1350.

(4) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 1255: “Un poème, comme un morceau de musique, n’offre en soi qu’un texte, qui n’est rigoureusement qu’une sorte de recette; le cuisinier qui l’exécute a un rôle essentiel”.

(5) — Cf. Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 112.

(6) Cf. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 366.

(7) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p. 673.

(8) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 897: “Aux ouvrages que l’on fait, il ne faut pas demander plus... que de vous apprendre quelque chose”.

(9) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 1349.

(10) — Cf. Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 238.

(11) — Julia Kristeva propõe o termo “signifiância” em vez de “signification”, para traduzir a ideia de que o texto explora todas as possibilidades do significante, tendo em vista uma infinitização do sentido (cf. Julia Kristeva, *Sêmeiôtikê — Recherches pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, col. «Tel Quel», 1969).

(12) — Cf. Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 50.

(13) — Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Paris, NRF, 1959, p. 123.

(14) — Cf. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 869.

(15) — Cf. Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, p. 60.

(16) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p. 546.

(17) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 584.

(18) — Cf. Conferência realizada em 19 de Setembro de 1941 em Marselha e publicada no número “Valéry Vivant” dos *Cahiers du Sud*, Pléiade I, p. 1559: “J’estime que si la simplicité est chose des plus désirables, ce n’est pas par elle qu’il faut commencer: c’est à elle qu’il faut tendre. Il faut apprendre par l’expérience que la nullité apparente du langage coûte beaucoup plus cher que tous ces ornements”.

(19) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, pp. 560-561.

(20) — Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 265.

(21) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1960, vol. II, p. 1343.

(22) — Cf. René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1975, p. 315.

(23) — Cf. Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, p. 65.

(24) — Cf. Roland Barthes, *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 23.

(25) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1344.

(26) — Cf. Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

(27) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 483.

(28) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 1389.

(29) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 1510: "Tout autre est la fonction de la poésie. Tandis que le fond unique est exigible de la prose, c'est ici la forme unique qui ordonne et survit. C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain".

(30) — Cf. *id.*, *ibid.*, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, p. 79.

(31) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 78.

(32) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1500.

(33) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 1262.

(34) — Cf. Roland Barthes, *Lição*, Edições 70, 1988, p. 18.

(35) — Cf. Horácio, *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Fernandes, Lisboa, Livraria Clássica, s.d., pp. 59-61.

(36) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1441.

(37) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 550.

(38) — Cf. René Etiemble, *Poètes ou Faiseurs?*, Paris, Gallimard, 1966.

(39) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 657.

(40) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1316.

(41) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1423.

(42) — Cf. Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Edições 70, p. 51.

(43) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1079.

(44) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 637.

(45) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 712.

(46) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 95.

(47) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 637.

(48) — Cf. *id.*, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1941, p. 150.

(49) — Cf. *id.*, *ibid.*, 1943, pp. 153-154.

(50) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1155: Valéry adopta a divisa de Léonard de Vinci: "hostinato rigore".

(51) — Cf. *id.*, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, p. 262.

(52) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 609: "Poe a compris que la poésie moderne [...] pouvait prétendre à réaliser son objet propre et à se produire, en quelque sorte, à l'état pur".

(53) — Cf. *id.*, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, p. 102.

(54) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1205.

(55) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 636: "Les règles nous enseignent par leur arbitraire que les pensées qui nous viennent de nos besoins, de nos sentiments, de nos expériences, ne sont qu'une petite partie des pensées dont nous sommes capables".

(56) — Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 604-605.

(57) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 483: "Tout poète vaudra *enfin* ce qu'il aura valu comme critique (de soi)".

(58) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 1275.

(59) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 894.

(60) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 476.

(61) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 640.

(62) — Apud René Bray, *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, Nizet, 1957, p. 107.

(63) — Cf. Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, p. 62.

(64) — Cf. *id.*, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 147.

(65) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1496.

(66) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 1255.

(67) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. I, p. 1500.

(68) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1505.

(69) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 477.

(70) — Valéry afirma que a análise dos argumentos de Zenão prova que se trata de uma confusão da linguagem, um problema de palavras. O “truque” consiste em ignorar a extensão que o objecto que se move deve percorrer, substituindo-a pela divisibilidade da extensão (para ir do ponto A ao ponto B, haveria sempre um ponto no meio do espaço que faltaria percorrer e, portanto, seria impossível chegar ao final da linha AB). Ora, o movimento que se gera é indivisível, a sua divisão só pode ser posterior, tal como a da linha. A linha é movimento, logo o argumento da divisão da linha não é válido para negar o movimento (cf. *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, pp. 555, 578, 659).

(71) — Cf. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. I, p. 1509.

(72) — Cf. *id.*, *ibid.*, vol. II, p. 626.

(73) — Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1607.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland — *O Grau Zero da Escrita*, Edições 70, Lisboa, 1973.

— *Roland Barthes por Roland Barthes*, Edições 70, Lisboa, 1976.

— *Ensaio Críticos*, Edições 70, Lisboa, 1977.

— *Lição*, Edições 70, Lisboa, 1979.

— *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa, 197.

BLANCHOT, Maurice — *L'Espace Littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

— *Le Livre à Venir*, NRF, Paris, 1959.

ECO, Umberto — *Obra Aberta*, Editora Perspectiva S. A., São Paulo — Brasil, 1976.

GENETTE, Gérard — *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.

— *Figures II — Essais*, Seuil, Paris, 1969.

— *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

LA ROCHEFOUCAULD, Edmée de — *Paul Valéry*, Éditions Universitaires, Paris, 1954.

— *En Lisant les Cahiers de Paul Valéry*, Éditions Universitaires, Paris, 1964.

LEFÈVRE, Frédéric — *Entretiens avec Paul Valéry*, Chamontin, 1926.

LUCAS, Fábio — *Os Eleatas e a Literatura*, Colóquio/Letras, nº 18, 1974.

PERCHE, Louis — *Valéry, les Limites de l'humain*, Édition du Centurion, Paris, 1965.

VALÉRY, Paul — *Tel Quel*, Gallimard, Paris, 1941.

— *Tel Quel*, Gallimard, Paris, 1943.

— *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1957.

— *Cahiers*, Gallimard, Paris, 1973.

— *Mer, Marines, Marins*, Firmin-Didot et C.ie, Paris, s/d.

— *O Cemitério Marinho*, Hiena Editora, Lisboa, 1987.

ENTRE PRIMEIRA E TERCEIRA PESSOAS, em quatro textos de Maria Isabel Barreno

A escrita de primeira pessoa é um dos múltiplos fios que ligam a teia formada pela obra de Maria Isabel Barreno. Apesar de podermos verificar várias evoluções ao longo da obra, este traço mantém-se do primeiro (*De Noite As Árvores São Negras*) ao último romance (*O Senhor Das Ilhas*). É óbvio que o narrador nem sempre é de primeira pessoa, nem os processos de escrita são sempre os mesmos e, por outro lado, há textos em que a entidade narrativa é maioritariamente de terceira pessoa, podendo coincidir com o narrador de primeira pessoa (*Inventário De Ana, Célia E Celina*). O caso de *O Chão Salgado* é particular e, por essa razão, propomo-nos analisá-lo aqui, à luz de outros textos precedentes da autora.

A nossa proposta refere brevemente *De Noite As Árvores São Negras*, e o predomínio da escrita de primeira pessoa passa depois por *A Morte Da Mãe*, onde são visíveis dois sujeitos de enunciação: “eu” e “nós”. A terceira etapa analisa *Inventário de Ana*, com um narrador de terceira pessoa que, por vezes, assume a primeira pessoa. Finalmente, o nosso ponto de chegada é *O Chão Salgado*, onde nos deteremos um pouco mais para procurar a importância da terceira pessoa e alguns dos objectivos que a narradora-personagem quer alcançar.

Em *De Noite As Arvores São Negras*, o leitor é confrontado com diversas vozes, masculinas e femininas, que falam umas das outras e do espaço em que vivem. Neste caso não se trata da construção de um único «eu», mas sim da criação de diferentes sujeitos, com outros tantos pontos de vista do real. Trata-se aqui do que Bakhtine chamou um romance «polifónico»¹

Passamos a um outro livro da autora: *A Morte Da Mãe*. Neste texto, o “eu”, um sujeito feminino, parte numa viagem alegórica em busca da essência da mulher e da sociedade patriarcal do começo do universo. O «eu» feminino inicial torna-se «nós», multiplicando assim os traços linguísticos inerentes ao “eu”. O que o leitor, numa primeira observação, constatará é que o sujeito se desmultiplica e se mistura a outras mulheres no decorrer do texto. No entanto, como sabemos, a literatura parte da língua recriando-a e o que não é possível num plano estritamente linguístico torna-se viável no domínio do literário. Desta maneira, o «nós» que, como analisa Benveniste, deveria ser diferente do sujeito, não o é. Pelo contrário, este “nós” é constituído apenas por mulheres, sendo excluídos elementos masculinos. Neste caso, o «nós» contradiz aquilo que um emprego exclusivamente

linguístico afirma². A exclusão de todo e qualquer homem do universo feminino contribui assim para afirmar o valor alegórico do texto (TODOROV, 1993: 68-9). Como preconiza Todorov, para que se verifique a existência de uma alegoria devem existir dois sentidos para as mesmas palavras e o duplo sentido deve vir indicado de um modo explícito. Basta pegarmos no título *A Morte da Mãe* e, começarmos a ler o texto para constataremos que não se trata da morte de uma mãe particular, mas sim do desaparecimento de uma sociedade patriarcal inicial e, conseqüentemente, da mãe de todas as mulheres identificadas pelo pronome «nós». Deste modo, a abundância inicial de pronomes de primeira pessoa do singular diluir-se-á, no final, num «nós» representativo, não apenas de um ser singular, mas igualmente de um grupo e de uma causa colectiva: o feminismo. Utilizando o pronome «nós», a necessidade de busca de uma essência das mulheres reflecte não apenas uma preocupação de um único sujeito, mas uma reflexão sobre uma quantidade de problemas básicos com que continuam a debater-se as mulheres na sociedade actual. Uma vez que o espaço em que decorre a acção não é identificado, o enredo poderia passar-se em vários países. Com esta não definição de um espaço de acção, o «nós» dilata-se ainda mais, ou melhor, pode ser identificado com um maior número de mulheres, passando a constituir uma hipérbole quase infinita.

Logo após *A Morte da Mãe*, Maria Isabel Barreno publicou *Inventário de Ana*. Neste livro, as mulheres e o universo feminino continuam a ser o principal foco de atenção. Diversas mulheres se entrecruzam, fundindo-se e confundindo-se com a personagem principal:

«Simultaneamente a sua cabeça fora invadida por seres minúsculos que traziam histórias diversas.

Ana diz, na porta da cozinha:

- Fiquei eu aqui na aldeia, muito destroçada, sem Josefa, e sem Clélia. Elas eram apenas sonhos meus, que tive de pôr em prática.

Josefa diz, convalescente:

- Fiquei eu. Ana destroçou-se e Clélia juntou se-me.»

(BARRENO, 1982: 196)

Esta passagem ilustra a fusão total das personagens: Ana criou outros seres ao sonhar com eles e, Josefa é uma espécie de *alter-ego* de Ana. A expressão «Fiquei eu», que ambas proferem, é como se nos desse uma imagem das duas ao espelho. Por outro lado, a aglutinação dos diversos seres aparece na forma verbal «juntou-se-me», onde observamos um pronome complemento directo «se» e um complemento indirecto «me». Para além deste processo visível no plano do discurso, as personagens Ana e

Josefa assemelham-se no plano da história, primeiro por serem mulheres, depois por afinidades e cumplicidades variadas. A criação de amigas imaginárias que vemos em *Inventário de Ana* inscreve-se no conjunto de traços dos diários. Na perspectiva de Béatrice Didier: «Le journal lui-même devient un «ami», un confident, (...). On remarquera dans le portrait de cet ami idéal, la projection d'images maternelles: c'est l'ami qui berce, qui console, qui protège.» (DIDIER, 1991 : 108) Neste momento final, a doença de Josefa aproxima-a de Ana, que também se encontra doente. A doença das personagens, um dos temas recorrentes de Maria Isabel Barreno, é um dos elementos observáveis na escrita diarística, como no-lo afirma Béatrice Didier: «Le corps figure dans le journal comme un ensemble d'organes détachés et atteints de maladies diverses, en tout cas source de malaises multiples.» (DIDIER, 1991: 111)

O inverosímil torna-se possível, pois a escrita assume as suas capacidades de Proteu, através da metáfora:

«Num livro manuscrito não valem só as letras, as palavras, mas toda a poeira dissidente que se instalou entre as letras, as palavras, as linhas.» (BARRENO, 1982:196)

1. É graças à «poeira dissidente» que a literatura continua a existir, surgindo de novas formas de ver e ler o mundo. Com os exemplos citados podemos ver que em *Inventário de Ana* o género romance se deixa contaminar por características próprias do diário confirmando o que diz Madelénat: «Le roman, en face des attirances ambiguës qu'exercent le poème, la représentation dramatique ou l'autobiographie, reste le lieu où s'expérimentent les procédés, où se filtrent les influences, où s'accomplit l'évocation d'une vie par le récit.» (MADELENAT, 1984: 165). Em *A Morte da Mãe e Inventário de Ana*, para além de marcas de escrita de primeira pessoa e de criação de seres assumida na escrita, ainda é possível detectarmos uma imagem da mulher em busca de uma identidade de sexo, o que nos é confirmado numa entrevista que Maria Isabel Barreno dá a Regina Louro, no jornal *Público*:

«Houve um tempo em que as mulheres não tinham identidade própria, a não ser que fossem excepcionalmente fortes ou em circunstâncias extraordinárias. Tinham um papel e uma imagem que lhes eram adstritos pela sociedade. Tudo isso sofreu contestação, primeiro em termos de conquista de direitos iguais, depois em termos de reconhecimento de uma identidade específica. Passada

a fase de reconhecimento, que atravessou até os movimentos feministas, a pessoa pode retomar o diálogo com uma outra consciência de si própria. São percursos, é assim que a humanidade avança.» (LOURO, 1992)

Como a autora no-lo afirma, a preocupação em denunciar apenas as questões das mulheres transforma-se e ressurgem o diálogo entre homens e mulheres, já verificado nos primeiros textos de Maria Isabel Barreno. Assim, em *O Chão Salgado*, Valentim é a principal personagem e, em torno dele deslocam-se homens e mulheres numa tentativa de diálogo sobre o mundo actual. Este livro apresenta no paratexto (GENETTE, 1987: 10-11) a designação genológica de romance. Não se trata aqui de aprofundar e explorar a noção de género, mas que marque, mesmo sendo um romance, este texto pode ter marcas que o aproximem de outros escritos, como vimos a propósito de *Inventário de Ana*. Novamente constataremos características que o aproximam de textos de primeira pessoa, como o «diário íntimo»³.

Observaremos, ainda, marcas que o identificam com o auto-retrato (BEAUJOUR, 1980: 8-40): somos confrontados com uma escritora no momento em que esta escreve um livro; a narrativa é descontínua - há várias histórias que se sobrepõem; o texto apresenta-se como objecto em elaboração - apercebemo-nos da sua génese, a partir dos comentários de Graça; os lugares são destruídos, quer através da sobreposição de atributos de diferentes espaços, quer da omissão dos nomes de local, uma característica de Maria Isabel Barreno, que encontramos igualmente noutros textos como *Os Outros Legítimos Superiores, ou A Morte Da Mãe*; em consequência dá-se a criação de um espaço ideal de ficção onde, no final, as personagens se encontram, como se se tratasse de um palco de teatro; não pretende contar uma história, mas sim saltar de um local para outro, exibindo um saber científico de carácter enciclopédico que remete para a filosofia, para a religião e para a ciência; o início do romance assemelha-se ao de um romance policial, devido ao *suspense*; o auto-retratista é ainda assombrado quer pela figura do Cristo, quer pela de Sócrates - a referência em *O Chão Salgado* à alegoria da caverna parece-nos bastante elucidativa desta característica.

Procuraremos abordar alguns aspectos colocados em *O Chão Salgado*, no que diz respeito à escolha da escrita de terceira pessoa. Primeiramente é importante indicar que, à semelhança de *Inventário de Ana*, *O Chão Salgado* apresenta um narrador de terceira pessoa de quem depende um outro narrador-personagem também de terceira pessoa.

A narração começa por descrever de um modo elíptico o desaparecimento de Valentim, um estivador. O leitor acompanha o ponto de vista de Gracinda, a mulher do estivador. O tema central é o da fuga

do casal ao espaço social disfórico e, uma conseqüente busca da essência. A busca da essência começa pelo roubo de um livro que se pretende traga soluções às perguntas das personagens. A essência é também sugerida pelo valor metafórico do sal presente através do chão que é pisado pelas personagens. Como diz Gilbert Durand, "Le «suc», le «sel» est sur le trajet métaphysique de l'essence, et les processus de gulliverisation ne sont que des représentations imagées de l'intime, du principe actif qui subsiste dans l'intimité des choses>". (DURAND,1982: 293-4)

Só na página 27 é que o leitor de *O Chão Salgado* descobre que Graça é a narradora da história que ele está a ler. Então começam as reflexões de Graça enquanto escritora e, aparecem outros seres em torno dela: o marido, chamado Vítor, o filho, Tiago e uma amiga, Cláudia. O leitor apercebe-se de que está perante dois universos ficcionais: o primeiro é constituído pelas personagens da história de Graça, o segundo gira em volta da vida da própria narradora-personagem. Entre eles é descrita a génese de um livro. Num diálogo com Cláudia, Graça assume a vontade de escrever um romance e define-o:

«Quero, quero, é isso mesmo que eu quero, um romance, a escrita completa dum destino. Só que... O quê? Talvez as causas e explicações dos sofrimentos humanos sejam muito mais vastas... ai não sei.» (BARRENO, 1992: 30)

Enquanto demiurgo, a narradora-personagem reflecte sobre a extensão do termo romance como «escrita completa dum destino». As «causas e explicações dos sofrimentos humanos» suscitam uma interpretação ambígua: são mais vastas do que a «escrita de um destino»? O narrador alerta o leitor para questões que se prendem com a determinação do género romance, com a extensão desse mesmo género, ou com a «escrita completa». O que é a «escrita completa»? De que modo o narrador pode tentar dar uma «escrita completa dum destino» ou do mundo? Como verificámos em *De Noite As Árvores São Negras*, a utilização de várias vozes, que dão outras tantas visões do mundo, pode procurar e conseguir dar a ilusão de totalidade. No texto que Isabel Barreno publicou em 1992, as vozes que se fazem sentir, apesar de dependerem aparentemente de Graça, parecem ter liberdade de pensamento e de acção. Num processo de ironia lúdica, a narradora principal anuncia que Graça chega mesmo a «perder» o controlo da história que está a contar:

«Novamente Graça parou sua escrita, agora plenamente convencida de que essas ordens de parar e andar lhe

provinham do livro e de mais nenhuma outra circunstância.»
(BARRENO, 1992: 69).

O leitor apercebe-se do jogo efectuado pela entidade narradora. É como se, de repente, o livro vogasse à deriva e se escrevesse a si próprio, sem uma entidade responsável por ele. O leitor sente que o processo de escrita não é o mesmo que o de outros textos precedentes da autora e que o narrador de 1992 se institui enquanto entidade narrativa diferente. O novo narrador pretende assumir na escrita as suas fraquezas, à semelhança do escritor do diário íntimo: «Les actes de la journée sont non seulement consignés, mais jugés. L'auteur se reproche d'avoir fait ceci ou cela.» (DIDIER, 1976: 56). É de notar que no exemplo citado de *O Chao Salgado*, não se pode falar de uma primeira pessoa que narra, mas de Graça enquanto alguém de quem se fala. É como se a narradora procurasse afastar-se para melhor se aproximar daquilo que lhe diz respeito directamente: o acto de escrever. Analisando a importância do retrato e do auto-retrato na pintura, Jean Rousset (ROUSSET, 1986: 37-47) e Philippe Lejeune (LEJEUNE, 1986: 73-86) acabam por chegar a conclusões semelhantes: muitas vezes o retrato aproxima-se mais do pintor do que o auto-retrato. Tal como na pintura, os escritos de primeira pessoa escondem melhor o sujeito do que os de terceira pessoa. Voltando ao livro de Maria Isabel Barreno em estudo, a narradora principal apresenta Graça como se se tratasse de uma primeira pessoa, tendo porém o cuidado de indicar permanentemente fórmulas do tipo: *disse Graça*. Desta maneira, observamos que Graça sendo descrita como terceira pessoa pode mais facilmente aproximar-se da autobiografia do que se se tratasse de um texto de primeira pessoa. Por outro lado, os diálogos apresentados numa só mancha gráfica, sem os habituais dois pontos, o parágrafo ou o travessão aproximam a escrita de terceira pessoa da de primeira pessoa. A não pessoa, conforme Benveniste⁴ a designa quase se apaga para ceder o lugar a Graça, que é primeira pessoa só porque dialoga. Contudo, a coexistência da narração e do diálogo no mesmo espaço gráfico (apenas são separados por vírgulas) tem a sua quota de importância nesta aproximação entre primeira e terceira pessoa.

Quando o marido de Graça aventa a hipótese de a mulher dele estar a escrever um diário, é lançada uma piscadela de olhos ao leitor:

«A Graça já vos falou do livro que começou a escrever? Um livro, admirou-se Vítor, o marido, julgava que era um diário. Isso é mania tua, que achas que as mulheres só escrevem diários, disse Cláudia.» (BARRENO, 1992: 28.)

Não é a narradora-personagem quem nega que o livro se aproxima da escrita diarística, é a sua amiga Cláudia. Apesar de não ser apresentado por Graça, o facto é posto por uma mulher. Convém não esquecer que Graça filiou todas as personagens femininas nela própria e as masculinas no marido. Por outro lado, como é Vítor a falar e a ele é atribuída a paternidade no romance, a questão da escrita diarística torna-se relevante. Não pretendemos com isto dizer que o romance é apenas um diário, mas que se trata de um romance que, embora sendo escrito na terceira pessoa, traz marcas de diário. Por exemplo, Graça reconhece que as personagens são uma espécie de expansão da vontade dela:

«Nas letras não coincidentes entre um nome e outro pressentia Graça o cerne do enigma, a chave do que separava e unia Gisela, Camila, e ela própria, Graça.»
(BARRENO, 1992: 82.)

Camila, que é a tia-avó de Gisela, escreveu um diário e, novamente, este sub-género literário é mencionado. Voltando ao jogo da narradora-personagem e à autonomia das personagens em relação à demiurga, transcrevemos um excerto em que o processo lúdico é claro:

«Será a versão de Vicente, explica-se, a versão que ele irá exprimir em futura conversa com Gabriela. Mas sabe que a si própria mente, aquela versão não é da personagem, não é de mais ninguém senão dela. Ela é que sente uma necessidade absoluta em ali se deter, naquela cena, relatando dum lado, relatando do outro, com todas as perspectivas possíveis para que o volume se forme, para que a situação fique aprisionada, engaiolada nesses painéis à sua volta estabelecidos.» (BARRENO, 1992: 67)

Esta passagem é particularmente importante, pois denota uma vontade de dar independência às personagens, de lhes conferir autonomia, a fim de aumentar a perspectiva sobre o mundo. Porém, este pensamento da narradora-personagem apresenta ainda um outro aspecto que se prende com o acto de escrever: o fingimento. Se pretendesse verdadeiramente conferir total autonomia às suas personagens, Graça deveria apagar-se completamente, não emitir comentários e não ser sequer narradora-personagem. Sendo narradora, Graça enuncia o seu ponto de vista, para além de revelar as suas simpatias para com os seres criados por si. *O Chão Salgado* apresenta uma visão do mundo em que diversos planos se sobrepõem, ora fingindo

dar autonomia às personagens, ora retirando-a. O sujeito da escrita é aquele ser que se permite narrar um mundo em crise, à procura de soluções quer seja no campo das ciências, quer no da espiritualidade. A escrita informa que as certezas em relação às personagens não existem, pois cada uma delas se parece com outras, diferenciando-se de si própria. Pelo acto de escrita, Graça aproxima-se de Camila, que escreveu um diário.

Como Kibédi Varga afirma, a época patente na escrita actual a que ele chama pós-moderna só pode existir a partir da desconstrução: «Déconstruire, c'est détruire en trichant, c'est non pas opposer B à A, mais plutôt montrer que A n'est pas tout à fait A et qu'il ressemble peut-être même à B ». (KIBEDI-VARGA, 1990: 9) Mas esta desconstrução só é possível mediante a presença do sujeito, e assim o texto é marcado por ironia auto-reflexiva. Retomamos, novamente, Kibédi-Varga: «représenter ne va pas sans se représenter, le créateur peut chercher à détruire la distance qui le sépare de l'objet représenté, par l'ironie autoréflexive ou en permettant délibérément au matériau utilisé de traverser l'objet» (KIBEDI-VARGA, 1990: 10). Kibédi-Varga enuncia a intriga como uma das principais preocupações da narrativa pós-moderna. Se voltarmos a *O Chão Salgado* vemos pelo menos em dois momentos do texto que o enredo é uma das preocupações de Graça:

«Tenho que arranjar frases incisivas, enredos onde afluem as emoções do leitor; não é só de catarse que se trata, é de ordenação do mundo.» (BARRENO, 1992 :172).

Algumas páginas depois, o texto, reflectindo sobre a sua génese, apresenta um juízo de valor emitido por Graça sobre o mesmo enredo:

«Também a sua escrita lhe parece um amontoado de incidentes, sem enredo, nem desenho.» (BARRENO, 1992: 189).

Se as histórias derivam, elas regressarão a Graça, no final, sob o efeito de uma varinha mágica que torna possível o encontro ocasional de seres mais ou menos conhecidos. A mensagem final é assim de solidariedade na procura de uma via, mas é também o reencontro e a nova fusão das personagens com a narradora que as criou. Se Graça fosse narradora de primeira pessoa, ter-se-ia repetido o processo que vimos em *Inventário de Ana*. É Graça, ou melhor, é o narrador principal responsável pela estruturação da narrativa que com o seu poder de destruir e construir o texto torna viável a convergência de histórias de vidas aparentemente divergentes. A escrita é igualmente o negar de um percurso literário precedente que preconizava

o paralelo com o real. Ao recusar essa via, *O Chão Salgado* filia-se num novo caminho não feito de certezas mas de dúvidas, de avanços e recuos, de destruição e de construção:

«Graça resolvera escrever um livro sobre um estivador, que ela não inventara totalmente. (...) repugnavam-lhe os romances realistas em que os mais pobres eram reduzidos à expressão mais simples, apenas capazes de sentir fome e outras necessidades básicas (...)» (BARRENO, 1992: 31).

É nesta proposta de tentar dar voz a seres diferentes, oriundos de classes sociais e universos diversos que podemos falar de «polifonia», ainda que com algumas reservas. Não se trata de inexistência total de um narrador, como referimos já, mas de uma tentativa que a narradora empreende de soltar todas as personagens diferentes que a povoam. O principal objectivo da narradora não é o de narrar uma história, como seria natural num romance, mas antes o levantar múltiplas questões que possam suscitar outras tantas respostas das personagens. O demiurgo confere-lhes vida, para acabar reconhecendo que elas existem por causa dela:

«Esfumam-se suas personagens e Graça sente-se só. Não entende por que se esfumam, mas sabe que partem para as portas reais do seu mundo: seu delas, personagens.» (BARRENO, 1992: 221).

A coexistência de diversas vozes confere vida às personagens, parece dizer Graça, porque os seres que ela construiu se movem num mundo delas, um mundo em que elas reinam. Esse mundo pôde existir graças ao Carnaval, que permitiu a junção de espaços diferentes, mas, este mundo não pretende minimamente ser uma cópia do real. Apesar de o processo deste romance ser o de um auto-retrato e não uma autobiografia, podemos afirmar com Maurice Couturier: «Le romancier veut toujours se dire, même lorsqu'il raconte une histoire très éloignée de son expérience personnelle, mais il ne veut pas que cela se sache, ou en tout cas pas trop, parce qu'il tient à protéger son for intérieur et à garder sa position haute par rapport au lecteur.» (COUTURIER, 1995: 213)

Para proteger o seu foro interior, o escritor é capaz de ir bem longe... Frequentemente usa as suas máscaras de Proteu para melhor enganar o leitor. Todos os processos lúdicos são legítimos para se esconder: quase no final de *O Chão Salgado*, a narradora principal anuncia que Gabriela, uma das personagens do romance de Graça, vai escrever um livro sobre

a vida de Valentim e Gracinda. Um processo de espelhos reflecte «ad infinitum» a primeira história e a figura da autora desenha-se efectivamente nas personagens que adquirem os seus traços. A nova escritora passa a ser Gabriela, que assumirá a criação de uma nova história e, desta maneira, deixará em aberto a narrativa iniciada por Graça. Esta é outra forma de dar um duplo final ao romance que termina com o fechar de um círculo: Valentim deixa de ser apenas uma personagem de Graça, aparece à sua criadora no fim do texto e revela-lhe um passado, que deixa prever a inspiração da sua génese.

Paulo Alexandre Jorge dos Santos
Université de Toulouse

NOTAS

Este trabalho faz parte de uma tese de doutoramento em preparação na Universidade de Pau, sob a direcção da professora doutora Graciete Besse.

1 — A definição é dada por Bakhtine quando fala da obra de Dostoievski: «En fait, les éléments incompatibles de la matière littéraire de Dostoievski sont répartis entre plusieurs mondes et entre plusieurs consciences autonomes; ils représentent non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue, entiers et autonomes, et ce ne sont pas directement les matériaux, mais les différents mondes, consciences et points de vue qui s'associent en une unité supérieure, au second degré. si l'on peut dire, celle du roman polyphonique. p. 45. BAKHTINE. Mil-hall. La Poétique De Dostoievski, (trad. Isabelle Koltitceff), Paris, Seuil, 1970).

2 — Apresentamos aqui a problematização de Benveniste em torno do pronome nós: «S'il ne peut y avoir plusieurs «je» conçus par le «je» même qui parle, c'est que nous" est, non pas une multiplication d'objets identiques, mais une jonction entre «je» et le «non-je», quel que soit le contenu de ce «non-je». BENVENISTE, Problèmes de Linguistique Générale, 1, Paris. Col. Tel Gallimard, 1966, p. 233.

3 — Este termo foi apresentado por Paula Morão nos seguintes termos: «(...) a classificação de diário íntimo, enquanto texto privado no qual um autor se confia ao papel como espelho ou «alter-ego «(...)»».p. 175. MORÃO, Paula, *Irene Lisboa, Vida E Escrita*, Lisboa, Presença, 1989.

«(...)) la «3ème personne» n'est pas une «personne»; c'est la même forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne.» BENVENISTE, idem, p. 228.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BARRENO, Maria Isabel, *De Noite As Árvores São Negras*, Lisboa, Rolim, 1987; primeira edição: 1968.
- Os Outros Legítimos Superiores*, Lisboa, Caminho, 1993. Primeira edição: 1970.
- A Morte da Mãe*, Lisboa, Caminho, 1989. Primeira edição: 1979.
- Inventário de Ana*, Lisboa, Rolim, 1985. Primeira edição: 1982.
- O Chão Salgado*, Lisboa, Caminho, 1992.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'Encre — Rhétorique de L'Autroportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de Linguistique Générale*, 1, Paris, Gallimard, 1993.
- COUTURIER, Maurice, *La Figure de L'Auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal Intime*, Paris, PUF, 1991. Primeira edição: 1976.
- DURAND, Gilbert, *Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1982. Primeira edição: 1969.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- KIBEDI-VARGA, «Le Récit Postmoderne», *Littérature*, 77, 1990.

- LEJEUNE, Philippe, «Regarder Un Autoportrait», *Moi Aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- LOURO, Regina, «Portugal é Um Chão Salgado», *Público*, 13/3/92.
- MADALENAT, Daniel, *La Biographie*, Paris, PUF, 1984.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse Romancier — Essai Sur La Première Personne*
Dans Le Roman, Paris, José Corti, 1986.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil.
1993. Primeira edição: 1970.

LA MUSIQUE DES SPHÈRES — IMAGES DU MONDE DANS LE ROMAN DE CHRÉTIEN DE TROYES EREC ET ENIDE

*Erec et Enide*¹ est le premier roman connu de Chrétien de Troyes; il y raconte le parcours d'Erec jusqu'à la perfection chevaleresque et sa découverte de l'amour vrai avec Enide. De tous les romans de Chrétien, il s'agit sans doute du plus optimiste, où une vision harmonieuse du monde se combine avec une image encore très positive de la cour d'Arthur et de la mission du chevalier. Depuis longtemps déjà, la critique a remarqué que le roman se construit sur un subtil réseau de correspondances, d'échos, de parallélismes, d'analogies qui s'établissent entre les divers épisodes, les personnages et leurs sens symboliques et qui créent l'impression que rien n'est là par hasard, que tout obéit à un ordre qui serait le reflet de l'Ordre Universel².

Ainsi, par exemple, c'est *au jour de Pâques, au tans novel* (v. 27) qu'Erec part venger la reine. En trois jours, il fait la connaissance d'Enide, gagne l'épervier pour son amie et la présente à Arthur qui lui octroie le baiser qui clôt la coutume du blanc cerf. Leur union est, dès le début, en harmonie non seulement avec le calendrier liturgique, mais aussi avec le temps cosmologique et la nature, par le biais des deux coutumes printanières, survivances de rites qui prétendaient favoriser le renouveau de la vie et de la fertilité³: ce n'est pas un hasard si, pour décrire l'ardeur des jeunes mariés lors de la nuit de noces, Chrétien utilise l'image du cerf qui désire l'eau de la fontaine et celle de l'épervier qui répond à l'appel (v. 2027-32). Il réunit ainsi, de façon très claire, les coutumes et le mariage, intégrant l'histoire des personnages dans un ordre supérieur. Les noces ont lieu le jour de la Pentecôte (v. 1878), que nous pouvons rattacher symboliquement au solstice d'été⁴ qui, bien que représentant la saison de la chaleur et de la lumière dans toute sa vigueur, annonce déjà l'hiver et la diminution progressive de la longueur des jours. Or, c'est après son mariage qu'Erec devient récréant, c'est alors que commence la partie sombre du parcours des deux amants, pendant laquelle ils doivent faire face aux plus grands dangers et surpasser les plus rudes épreuves, dont le refus de l'amour n'est pas la moindre. Finalement, le roman se termine avec le couronnement du couple à *la Natevité*, c'est-à-dire au solstice d'hiver, une autre date cosmologique qui marque une transformation, qui annonce un cycle nouveau. Selon Philippe Walter, *si Pâques marque un départ (le printemps), Noël désigne un aboutissement (l'hiver) mais la longue nuit de la Nativité traversée des éclats somptueux d'un couronnement grandiose suggère non pas la mort mais la naissance d'une lumière nouvelle*⁵.

Il y a cependant quelques éléments incongrus, quelques "bizarreries" qui semblent empêcher le fonctionnement parfait de la grande roue universelle. La critique les a tout simplement ignorés, ou en a parlé soit comme de détails sans importance, soit comme des ironies gratuites de l'auteur. Il me semble, cependant, qu'il s'agit de pièces importantes du système, dont il faut tenir compte. Je traiterai donc de suite l'étrange liste d'invités aux noces d'Erec, que F. Lot jugea *des noces de Gamache*, en soulignant la *touche de parodie très certaine*⁶ du défilé. J'examinerai aussi la description de Guivret, ce nain si bizarre aux attributs solaires. En utilisant ces éléments à première vue problématiques pour renforcer la thèse de l'harmonie, j'espère contribuer à démontrer la justesse de l'affirmation de Bezzola:

Quand, dans un récit, par exemple, tout se passe normalement, le lecteur n'en percevra souvent qu'obscurément le sens symbolique et s'adonnera tout entier au charme de la narration. Mais vienne tout à coup un passage où un aspect insolite des choses, une aventure, une attitude du héros aient un caractère énigmatique, le lecteur médiéval, habitué à voir la réalité derrière le voile des phénomènes, ce lecteur avisé reste interdit, pensif, et se sent peu à peu envahi par la signification plus profonde (...) de ce qu'il lit, de ce qu'il voit, de ce qu'il entend⁷.

À la demande d'Erec, Arthur invite tous ses vassaux (*qui de lui tenoient terre* — v. 1876) pour les noces du jeune héros. Voici l'énumération des convives:

*Molt i vint a riche conroi
li cuens Branles de Colescestre,
qui cent chevax mena an destre;
après i vint Menagormon,
qui sires estoit d'Eglimon;
et cil de la Haute Montaigne
i vint a molt riche conpaigne;
de Traverain i vint li cuens
atot. c. conpaignons des suens;
après vint li cuens Godegrains,
qui n'an amena mie mains.
Avoec cez que m'oez nomer
vint Moloas, uns riches ber,*

*et li sires de l'Isle Noire:
nus n'i oï onques tonoire,
ne n'i chiet foudre ne tanpeste,
ne boz ne serpanz n'i areste,
ne n'i fet trop chaut ne n'iverne.
Et Greslemuef d'Estre-Posterne
i amena conpaignons vint;
et Guingamars ses frere i vint,
de l'isle d'Avalons fu sire:
de cestui avons oï dire
qu'il fu amis Morgant la fee,
et ce fu veritez provee.
Daviz i vint de Tintajuel,*

*qui onques n'ot ire ne duel.
 Asez i ot contes et dus,
 mes ancore i ot des rois plus:
 Garraz, uns rois de Corques fiers,
 i vint a .Vc. chevaliers
 vestuz de paisle, et de cendax,
 mantiax et chauces et bliāx.
 Sor un cheval de Capadoce
 vint Aquiflez, li rois d'Escoce,
 et amena ansanble o soi
 andeus ses filz, Cadret et Quoi,
 deus chevaliers molt redotez.
 Avoec ces que vos ai nomez
 vint li rois Bans de Ganieret,
 et tuit furent juesne vaslet
 cil qui ansanble o lui estoient,
 ne barbe ne grenon n'avoient.
 Molt amena gent anvoisiee,
 .Ilc. en ot an sa mesniee;
 n'i ot nul d'ax, quiex que il fust,
 qui faucon ou oisel n'eüst,
 esmerillon ou esprevier,
 ou riche ostor sor ou griuer.
 Quirions, li rois vialz d'Orcel,
 n'i amena nul jovancel,
 einz avoit conpaignons .II. cenz,
 don li mainz nez avoit cent anz;*

*les chiés orent chenuz et blans,
 que vescu avoient lonc tans,
 et les barbes jusqu'as ceinturs;
 ces tint molt chiers li rois Artus.
 Li sires des nains vint après,
 Bilis, li rois d'Antipodés,
 cil dont ge vos di si fu nains,
 et fut Bliant freres germains
 de toz nains fu Bylis li mendres,
 et Blianz ses freres li grendres,
 ou demi pié ou plainne paume,
 que nus chevaliers del rëaume.
 Par richesce et par conpaignie
 amena an sa conpaignie
 Bylis deus rois qui nain estoient,
 qui de lui lor terre tenoient,
 Gribalo, et Glodoalan;
 a mervoilles l'esgardoient l'an.
 Quant a la cort furent venu,
 formant i furent chier tenu;
 an la cort furent come roi
 enoré et servi tuit troi,
 car molt estoient gentil home.
 Li rois Artus a la parsome,
 quant asanblé vit son barnage,
 molt an fu liez an son corage.
 (v. 1884-1962)*

Ce *barnage* est en effet très bizarre et il est possible qu'il fût considéré ridicule par les plus rationnels des destinataires contemporains de Chrétien, mais le limiter à son caractère humoristique c'est réduire de beaucoup sa portée. Cet extraordinaire catalogue fait contraste avec la sage (et combien plus humble) énumération des convives du couronnement d'Erec et Enide, où l'on compte des Normands, des Bretons, des Ecossais, des Anglais et tous les chevaliers et les dames *des Gales jusqu'an Anjo*, d'Allemagne et de Poitou (v. 6585-95). Il s'agit des *vassaux de toutes les terres soumises à Henri II d'Angleterre, le contemporain et peut-être le protecteur de Chrétien, qui se vantait de faire revivre la cour et le royaume d'Angleterre*⁸. Dans cette scène Chrétien imite sans doute Wace qui, dans l'énumération des invités à un autre couronnement, celui d'Arthur et Guenièvre, avait inclus, outre les chevaliers de la Table Ronde et quelques rois étrangers, tous les comtes et barons de Grande-Bretagne, en ayant soin d'évoquer les diffé-

rentes régions d'où ils provenaient⁹. Il terminait son inventaire par une affirmation qui dénote la relative étroitesse du monde arthurien du *Roman de Brut*:

*N'ot remis barun des Espaine
dessi al Rin vers Alemaine
ki a la feste ne venist (...)*¹⁰

Une première explication pourra donc être avancée pour les différences entre les deux listes d'invités d'*Erec et Enide*: prenant le texte de Wace pour modèle dans cette première partie du couronnement, Chrétien a limité l'*inventio* dans ce passage à une adaptation de "décor politique" et en a donc exclu tout personnage fabuleux, qui pourrait atténuer l'efficacité de l'évocation des vassaux d'Henri II. Chrétien n'avait pas, que je sache, de modèle littéraire direct pour la description des noces: il put alors imaginer la liste d'invités merveilleux, dont le sens n'est pas (ou n'est pas directement) politique, mais qui devra être intégrée dans une analyse symbolique de l'oeuvre.

Chrétien insiste sur le fait que rois, contes et ducs sont vassaux d'Arthur et que **tous**, sans exception, se présentent à la cour, contribuant à une démonstration éclatante de son pouvoir:

*(...) que nul si hardi n'i eüst
qu'a Pantecoste ne fust.
N'i a nul qui remenoir ost,
qui a la cort ne vaigne tost,
des que li rois les ot mandez. (v. 1877-81.*

C'est d'ailleurs la **totalité** ce que le poète veut, avant tout, exprimer lorsqu'il multiplie les chiffres *cent* (v. 1886; 1892), *deux cents* (v. 1928; 1935) et *cing cents* (v. 1914). C'est encore la totalité qu'il veut signifier quand il associe des personnages qui se complètent parce qu'ils sont l'exact opposé l'un de l'autre. Ainsi le roi *Bans de Ganieret*, qui se fait accompagner de deux cents jeunes gens encore imberbes et le roi *vialz d'Orcel*, dont les deux cents compagnons (le parallélisme est parfait) sont barbus et vieux de cent ans et plus (v. 1922-40). Ainsi encore *Bilis* et *Bliant* - noter la ressemblance des noms, qui souligne la correspondance —, les deux frères dont le premier est le roi des nains et le deuxième un géant (v. 1941-48)¹¹.

Enfin, la totalité est symbolisée par la seule présence de personnages fabuleux provenant de l'Autre Monde, ce qui est le cas de presque tous les invités cités, puisque les chevaliers de la Table Ronde — ceux du monde d'Arthur — avaient été énumérés auparavant, lors de la présentation d'*Enide*

à la cour (v. 1662-706). L'*Estre-Posterne* et l'île d'Avalon d'où viennent *Greslemuef* et *Guingamars*, situés à l'extrême Occident (v. 1902-08), font bien partie de l'Autre Monde celtique, tout comme l'*Isle Noire*, espèce de paradis maléfique où le temps n'existe pas¹². Quand à *Corques*, il s'agit probablement de Cork, en Irlande — une île mythique dans la littérature arthurienne, souvent assimilée à Avalon, l'île occidentale. Disons que ce catalogue de personnages sert à montrer que tous les rois et *barons* du monde — de ce monde-ici et de l'autre — étaient présents à la cour d'Arthur.

Malgré tout, cette liste fabuleuse pourrait n'être que l'heureux développement d'un *topos* littéraire, celui des monstres qui paraissent dans les cortèges nuptiaux comme éléments spectaculaires¹³. Notons cependant que Chrétien n'insiste pas du tout sur l'aspect monstrueux de ces personnages, si ce n'est sur la petite taille de Bilis et la grande taille de son frère Bliant. De tous ces êtres, le roi d'*Antipodés* est le seul que Chrétien ait puisé dans la tradition savante des encyclopédies et des *mappae mundi*; il a un rôle capital comme signe de la totalité. En effet, dans les ouvrages didactiques du Moyen-Age le pays des Antipodes, l'hémisphère sud, est un reflet inversé de l'hémisphère Nord:

Notre hémisphère, quelque fécond qu'il soit en êtres monstrueux, aurait du mal cependant à rivaliser avec... son symétrique, l'alter orbis. Pour ceux qui le croient habitable, l'hémisphère Sud est peuplé par nos Antipodes ou Antichtones. (...)

Les Antipodes sont des êtres dont les pieds sont littéralement collés à nos semelles: à chacun de nous correspond un Antipode. Cette idée (...) fait penser à certaines visions du monde propres aux peuples chamaniques décrits par Mircea Eliade: l'autre monde, celui des esprits, est le reflet exact du nôtre, d'où les pratiques funéraires qui consistent à enterrer le mort avec son cheval, ses objets familiers, des provisions. (...)

*Au pays des Antipodes tout se passe "à l'envers", comme sur un négatif photographique (...)*¹⁴.

Déjà dans l'énumération des chevaliers de la Table Ronde lors de la présentation d'Enide à la cour, le narrateur avait utilisé le même procédé en accouplant deux à deux des chevaliers à caractères opposés: le *Biax Coarz* est évoqué juste avant le *Lez Hardiz* (v. 1676-7), *Dodins Li Sauvages* immédiatement après *Maudiz li Sage* (v. 1679-80) et *Yvains li preuz* avant *Yvains li avoutre* (v. 1685-6). L'importance de la hiérarchie est soulignée par le narrateur, qui commence par évoquer les dix chevaliers les plus importants (en ayant soin de les présenter dans l'ordre de leur valeur). Bien sûr, les chevaliers de la Table Ronde ne pouvant se limiter à dix, il en mentionne encore quelques dizaines, mais *sanz nonbre*, c'est-à-dire, sans

les compter et conserve ainsi le sens symbolique de complétude et de perfection qui est celui du chiffre dix, tout en signalant l'énorme quantité de chevaliers au service d'Arthur.

Tout au début de ce passage, le poète annonce:

*De chevaliers i avoit tant (...)
que je n'an sai nomer le disme,
le treziesme ne le quinzisme. (v. 1662-6)*

Or, T. E. Hart¹⁵ a remarqué un parallélisme frappant entre ces vers et ceux qui introduisent la cérémonie du couronnement:

*Or ne porroit langue ne boche
de nul home, tant seût d'art,
deviser le tierz ne le quart
ne le quint de l'atornement
qui fu a son coronement. (v. 6640-4)*

L'omniprésence des nombres dans les deux passages contribue à créer une image de belle *ordonnance*¹⁶, plus évidente, bien sûr, dans la scène du couronnement, où les chiffres quatre et deux se répètent à satiété. Le rapprochement établi par T. E. Hart entre ces deux épisodes est très intéressant: la Table Ronde et le *Quadrivium* sont évoqués dans deux passages qui se font écho par plusieurs détails¹⁷. En effet, la Table Ronde qui, dans la première présentation qu'en fait Chrétien, rime avec *monde* (v. 1669-70) est un microcosme, tout comme la robe d'Erec, où l'on découvre l'univers à l'aide des quatre arts, sous l'inspiration de Macrobe¹⁸. Chrétien établit ainsi, par le biais des correspondances qui construisent la *conjointure* de son oeuvre, encore une image de perfection et de totalité, encore une "image du monde" qui repose sur la combinaison de deux principes complémentaires — dans ce cas, le cercle et le carré.

Bezzola avait remarqué qu'à la prééminence du chiffre quatre dans cette dernière partie, fait pendant celle du chiffre trois dans le *premerains vers*¹⁹. Or, la combinaison du trois — qui symbolise ce qui est spirituel — et du quatre — qui désigne tout ce qui est matériel — est encore signe de totalité. Sept et douze, respectivement la somme et le produit de trois et quatre, sont des nombres qui désignent la complétude: le cycle de sept ans, très courant dans la littérature traditionnelle ou les douze signes du Zodiaque, les douze mois de l'an, etc., le démontrent. Encore une fois, il s'agit d'une totalité obtenue par combinaison de principes complémentaires, et même opposés.

Les bizarres *berbioletes* et les deux bêtes qui supportent chacun des

trônes d'Erec et Enide — le léopard et le crocodile — semblent aussi poser problème. Quant à ces derniers, Bezzola déclare que *le léopard, symbole de la vaillance, est opposé au principe de la rage diabolique, du mal, représenté par le crocodile*²⁰. S'agit-il encore de la complémentarité de principes opposés? Je ne le crois pas; si le crocodile est bien une bête diabolique,²¹ le léopard, bien qu'il puisse être symbole de force et d'énergie guerrière, se distingue du lion par sa connotation négative:

*Les lions de la troisième espèce sont engendrés par une bête qui se nomme parde: et de tels lions sont dépourvus de crinière et sans noblesse, et on les met au nombre des bêtes viles*²².

Rappelons, d'ailleurs, que lorsqu'Erec, accusé de récréance, décide de partir à l'aventure avec sa femme, il s'arme lui-même sur un tapis, *sur une ymage de liepart* (v. 2630). Cet animal, qui représente ici l'ardeur guerrière du héros, fait contraste avec le lion, auquel Erec avait été comparé juste après les noces (v. 2212), c'est-à-dire après son affirmation (trop précoce, il est vrai) comme chevalier accompli. Le léopard a la force et l'agressivité du lion, mais il lui en manque la noblesse; lors de son départ, Erec récupérait sa valeur guerrière, mais il lui manquait les qualités courtoises indispensables pour redevenir un chevalier complet²³.

S'il faut trouver une opposition Bien/Mal, alors celle-ci se traduit par l'opposition entre les deux époux et les bêtes sur lesquelles ils s'assoient comme pour montrer qu'ils dominent les forces diaboliques. Nous avons vu le symbolisme du léopard. Quant au crocodile, animal aquatique et dévorant, il peut représenter la période, dangereuse entre toutes pour la personnalité d'Erec et de sa femme, où ils s'abandonnaient, à la cour du roi Lac (du roi des "eaux dormantes"), à l'amour engloutissant. C'est symptomatique qu'au moment où le couple a triomphé de l'imperfection, au moment où Erec ne peut plus être assimilé à un léopard mais mérite la comparaison avec le lion, au moment où leur amour s'affirme définitivement comme le meilleur moyen de se détacher de l'immobilisme et d'atteindre l'individuation, c'est symptomatique qu'à ce moment-là soient présents ces deux animaux chthoniens: ils sont le signe du surpassement des difficultés qui a enrichi Erec et Enide; le Mal, qui fait partie de l'ordre universel, ne peut pas être simplement éliminé ou ignoré. Voilà encore, dans l'association des deux personnages et des animaux dont les pieds des trônes ont la *sanblance*, une image de totalité par conjugaison de contraires²⁴.

D'autre part, comme les invités aux noces d'Erec, ces êtres sont des figurations de l'Autre. Ils sont les représentants, cette fois-ci, non de l'Autre Monde celtique mais de l'Orient des merveilles, cité d'ailleurs à propos des *berbioletes* (*itex bestes neissent en Inde* — v. 6738), ces petits animaux

apparemment inventés par Chrétien, qui mangent girofle et cannelle (v. 6741) et rappellent, par leurs couleurs, les pierres précieuses dont on disait que l'Orient était très riche. En effet, leur fonction est la même dans ce roman: tout comme le pays des Antipodes, ils représentent, il me semble, l'*alter mundus* dont parle Jourdain de Séverac, cité par Claude Kappler à propos de l'Inde:

Hic sunt multa et infinita mirabilia; et incipit in hac prima India quasi alter mundus²⁵.

Ce monde n'est pas seulement caractérisé par une infinité de différences, mais aussi par le fait que beaucoup de choses, là-bas, sont à l'inverse de ce qu'elles sont chez nous (...).

On sait que le latin médiéval est un latin plus que décadent, mais on ne peut s'empêcher de penser au sens d'*alter* qui désigne l'autre non pas parmi plusieurs possibles mais dans une opposition terme à terme de deux sujets. *Alter* est celui qui n'est pas moi! *Alter mundus* c'est, dans la perspective des deux seuls mondes possibles, (...) celui qui est l'inverse du nôtre²⁶.

La modeste liste d'invités au couronnement signalée plus haut s'explique donc non seulement par la fidélité à Wace, le modèle (cf. p. 221), mais également par le fait que la fonction des convives exotiques est remplie, ici, par les animaux venus d'Orient²⁷.

L'esprit de l'auteur du *Roman de Brut*, dont Chrétien reprend quelques passages — comme de couronnement d'Arthur et de Guenièvre, par exemple — est très différent de celui que nous découvrons dans *Erec et Enide*. Il suffit pour s'en apercevoir de relire la liste des alliés de l'Empereur de Rome, ennemi d'Arthur (v. 2265-96). Aux rois de Grèce, de Turquie, d'Égypte, de Crète et de Syrie s'ajoutent Micepsa de Babylone et Alifatima d'Espagne, Bocus de Médie, Xersès de Tyr et Mustensar *ki Afrike tint, / ki luin maneit et de luin vint; / Africans mena e Mors / e porter fist ses granz tresors* (v. 2283-6). Nous avons vu comme le monde arthurien se limitait, chez Wace, à l'Europe Occidentale. Les ennemis d'Arthur seront donc recrutés en Europe Orientale, dans le proche Orient de l'Ancien Testament et, bien sûr, en Afrique, qui comme l'Espagne²⁸ d'*Alifatima*, est le pays des Maures, des infidèles par excellence. Chez Wace, comme dans *La Chanson de Roland* et dans les chansons de geste en général, l'Orient et l'Afrique sont le territoire du Mal, de l'Autre qu'il faut éliminer. Chez Chrétien de Troyes, la cour d'Arthur d'abord (lors des noces), et le royaume d'Erec allié à celui d'Arthur à la fin, intègrent l'Autre, en accord avec une pensée tolérante²⁹ où la totalité passe toujours par la *coincidentia oppositorum*.

Dans sa dernière oeuvre, où cette image harmonieuse et positive du monde est définitivement mise en question, ce n'est pas non plus le

maniqueïsme qui la remplace, mais le doute, le déséquilibre et l'incomplétude. L'auteur l'exprime soit par la dualité non résolue de l'ironie, soit par celle des étranges royaumes du Roi Pêcheur où regnent deux rois, et de la Roche Sanguin où Gauvain retrouve deux reines: là il n'y a pas opposition conciliée mais image redoublée du même, comme avec les apparitions répétées, obsessionnelles des chevaliers gardiens de passages du pays de Galvoie³⁰.

A la lumière de l'analyse de ces "images du monde", il sera plus facile de comprendre les caractéristiques contradictoires de Guivret, le nain solaire compagnon d'Erec, non comme de simples bizarreries dépaysantes mais comme des éléments motivés par le sens profond du texte. Effectivement, Chrétien en fait une description qui repose sur l'opposition:

*(...) qu'il estoit molt de cors petiz,
mes de grant cuer estoit hardiz. (v. 3665-6)*

Pierre Gallais souligne le caractère **totalisant** de ce personnage qui est, selon lui, une image de la souveraineté:

Cette souveraineté est comme exaltée par la solitude, par la hauteur de la tour isolée et, paradoxalement, par la petite taille du roi Guivret. Et il y a plus: le nom même du petit roi, Guivret, qui signifie "petite guivre", "petit serpent". Guivret, qui se tient sur les hauteurs (au sommet de sa tour), est donc aussi un personnage "chthonien"; il règne aussi sur les forces du monde souterrain; entre les deux, il règne aussi sur la surface, sur les cailloux du sol qu'il brise avec les fers de son cheval, et, par les étincelles qu'il en fait jaillir, il montre qu'il est aussi le maître du feu.

Guivret est donc l'image d'une Souveraineté forte, ardente, belliqueuse (...); il est aussi une figure "totalisante", mais selon la verticalité, non l'horizontalité; (...)³¹

Il faudrait encore signaler les lions d'or de sa selle, symboles de la souveraineté et de l'accomplissement guerrier, ses armes tranchantes et étincelantes, sa bravoure au combat. D'autre part, sa petite taille et son nom (le nom n'est jamais arbitraire dans la Littérature médiévale) le rapprochent des "nains félons" et chthoniens qui pullulent dans les romans arthuriens et dont Chrétien nous fournit un exemple tout à fait traditionnel avec le nain d'Yder. Or, Guivret, qui constitue à lui seul encore un "tout" fait de la conjugaison de traits opposés, compose avec Mabonagrain, auquel il est

relié par de nombreuses analogies, un de ces couples formés par deux personnages à caractères inverses.

Face à la multiplicité des comtes et à l'indéfinition des voleurs et des géants auxquels Erec doit faire face, tous deux ressortent par leur individualisation et leur importance dans le parcours du héros. Guivret est presque le pair d'Erec puisque, une première fois vaincu par lui, il est près de le tuer dans un deuxième combat; Mabonagrain, dont la valeur guerrière est également exceptionnelle, constitue, disons, une synthèse de tous les ennemis qu'Erec avait affrontés jusqu'à l'épisode final de la Joie de la Cour. La scène où, après leur premier combat, Erec et Guivret se pansent mutuellement avec leurs chemises (v. 3904-6) en fait, plus que des amis inséparables, des frères de sang; l'épisode où le petit roi fait soigner le héros et lui donne une nouvelle monture et de nouveaux habits montre qu'il le fait renaître³²; finalement, Erec pourra revenir à la cour d'Arthur, et il choisira Guivret pour l'accompagner. Quant à Mabonagrain, il a passé sa jeunesse à la cour du roi Lac, père d'Erec, et le couple qu'il forme avec la cousine d'Enide est, selon P. Gallais, le *contenu inversé* du couple des héros³³. Les combats contre Guivret et Mabonagrain ne sont pas de simples épreuves chevaleresques, ils sont essentiels pour la construction de la personnalité d'Erec. Le premier, comme symbole de la souveraineté, est un signe du futur royal d'Erec; le second, qui a la même origine que le héros (rappelons que c'est à la cour du roi Lac, dont le nom évoque les dangereuses eaux dormantes, qu'Erec s'était abandonné aux charmes paralysants de l'amour), représente le passé dont il doit se libérer.

Différemment de tous les autres adversaires d'Erec, Guivret et Mabonagrain sont des gardiens de passages, descendants des guerriers qui, dans la Littérature celtique, gardaient les gués qui conduisaient à l'Autre Monde, défiant tous ceux qui voulaient passer la frontière. Mabonagrain, que la critique estime être un avatar de Mabon, le prisonnier de l'Autre Monde³⁴ (et le verger, espace clos et hors du temps, est bien une figuration négative de l'Autre Monde), en a tous les traits: de taille gigantesque, ce qui annonce sa démesure (également symbolisée par ses armes vermeilles), il attend ses rivaux potentiels "sous les arbres" (v. 5848), comme les grands chevaliers qui se multiplieront dans le *Conte del Graa*³⁵.

Quant à Guivret, ce n'est plus, bien sûr, son aspect physique qui en fait un descendant du gardien des passages celtique, mais il guette du haut de sa tour tous les chevaliers qui surviennent et fonce à toute allure sur ceux qui passent outre. D'ailleurs, l'espace qu'il garde (voir colonne de gauche) présente des similitudes curieuses avec celui que garde Mabonagrain (colonne de droite):

Au desbuchier d'un plesseïz
 troverent un **pont torneïz**
 par devant une haute tor
 qui **close estoit de mur an tor**
 et de **fossé lé et parfont**.
 Isnelemant passent le **pont** (...) **roide et bruianz come tanpeste**.
 Quant il vit Erec **trespassant**,
 jus de la tor a val descent (...) **mes de l'air est de totes parz**
 la s'an tre vienent et desfient (...) **par nigromance clos li jarz**,
 (v. 3655-68) **si que riens entrer n'i pooit,**
 (v. 3758-9) **se par un seul leu n'i antroit,**

(Je souligne)

...tant qu'il sont devant les **bretesches**
 d'un chastel fort et riche et bel,
clos tot an tor de mur novel:
 et par desoz a la reonde
 coroit une **eve si parfonde**,
roide et bruianz come tanpeste.
 (v. 5322-27)
 El vergier n'avoit an viron
 mur ne paliz, se de l'air non;
mes de l'air est de totes parz
par nigromance clos li jarz,
si que riens entrer n'i pooit,
se par un seul leu n'i antroit,
ne que s'il fust toz clos de fer.
 (v. 5689-95)

La tour de Guivret et le château de Brandigan sont les seules constructions que, tout au long du roman, Chrétien décrive avec un certain détail. Dans les deux cas, il insiste sur les barrières qui les isolent de l'extérieur, ce qui — je crois l'avoir démontré ailleurs³⁶ — est une caractéristique, chez Chrétien, de la description des espaces de l'Autre Monde. Le château du roi Evrain se dresse sur une île fertile et complètement autonome (v. 5344-55), entourée d'une eau profonde et agitée (il s'agit bien sûr d'une survivance de la frontière aquatique avec l'Autre Monde); le verger est isolé par un mur d'air presque infranchissable, avec une seule entrée étroite, *topos* souvent en rapport avec l'entrée dans un monde autre³⁷. La tour, par sa verticalité qui unit la terre et le ciel, peut aussi représenter un espace de l'Autre Monde. En outre, non seulement elle est très bien défendue, mais elle sert à garder un passage — un pont qu'Erec doit franchir pour continuer son chemin. Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, que le combat a lieu *au chief del pont*, comme dans une version modernisée du combat auprès du gué, qui opposait dans la Littérature celtique le héros au gardien du passage pour l'Autre Monde. Rappelons encore que Guivret, comme Mabonagrain, vit sur une île puisqu'il est le roi des Irlandais (v. 3846)³⁸.

Une autre particularité rapproche, tout en les distinguant, ces deux personnages. Il s'agit d'hommes de taille anormale, que le narrateur ne définit cependant jamais, au cours de tout le roman, comme un "géant" ou un "nain". Disons qu'il s'agit de monstres "humanisés", dont les référents folkloriques et merveilleux, Bilis et Bliant, s'étaient rendus aux noces d'Erec et Enide: comme eux, Guivret et Mabonagrain forment un couple, se complétant par les oppositions et les analogies qui s'établissent entre eux.

Lorsque, du haut de son observatoire, il aperçoit Erec pour la première

fois, Guivret fonce sur lui comme un rapace. Son immobilité initiale, l'insistance sur la hauteur de la tour, la réaction instantanée à la vue d'une "proie" et la rapidité avec laquelle il *a val descent* (v. 3668), *fandant / parmi le tertre contre val* (v. 3690-1) le dynamisme et la vitesse représentés par les étincelles qu'il produit en cassant les cailloux avec les sabots de son cheval et finalement sa petite taille peuvent créer une analogie avec un oiseau de proie — un épervier, par exemple³⁹.

Quant à Mabonagrain, si les analogies entre ce personnage et le cerf sont discutables, celles qui existent entre l'épisode de la Joie de la Cour et la chasse au blanc cerf sont déjà plus évidentes. C'est la "mauvaise parole" de Mabonagrain, qui promet à son amie qu'il fera tout ce qu'elle lui demandera de faire, qui l'oblige à devenir son prisonnier jusqu'à ce qu'un chevalier plus brave que lui le délivre en le terrassant. Comme lui, Arthur est le prisonnier de sa parole, puisqu'il a imprudemment restauré la coutume du blanc cerf sans penser que cela provoquerait le désordre à la cour. Dans les deux cas, donc, Erec vient rétablir l'harmonie. Dans les deux cas encore, il rétablit la marche du temps et la fertilité menacée: il annule l'isolement stérile des deux amants et l'atemporalité du verger maléfique⁴⁰, il résout l'impasse dans laquelle la cour d'Arthur se trouvait, immobilisée pendant trois jours dans l'attente d'une solution, et assure le rétablissement harmonieux d'une coutume qui assure la fertilité. De toute façon, l'élément le plus évident qui unit les deux épisodes est sans doute le cor: l'instrument qui annonce, à la chasse, la capture de la proie est celui qui annonce la fin de la coutume du verger de Brandigan.

Lorsqu'Erec et Enide reviennent à la cour avec Guivret — le motif du groupe de trois personnages du *premerains vers* se répète lorsqu'on approche la fin du roman⁴¹ — l'accueil que leur réservent Arthur et Guenièvre rappelle, par l'insistance sur les *baisers*, la présentation d'Enide à la cour et l'attribution du baiser de la coutume du blanc cerf:

*Li rois les fait les lui seoir,
si baise. E. et puis Guivret,
Enide au col ses deux bras met
si le rebaise et li fait joie.
La raine ne se raist coie
d'Erec et d'Enide acoler⁴².*

Revenus donc avec Guivret — comme avec l'épervier — Erec et Enide reçoivent du roi et de la reine les baisers que provoque la joie retrouvée à la cour. Encore une fois, la présence d'Erec annule une situation négative qu'Arthur n'aurait pu résoudre, puisqu'il était *seus* et *molt angoisseus* par manque de barons à la cour (v. 6364-71). La scène qui suit les combats

contre Guivret et l'aventure de la Joie de la Cour est donc symétrique à celle qui clôt les deux coutumes du blanc cerf et de l'épervier et qui marque la fin du *premerains vers*. Cette symétrie est d'autant plus marquée que chacune des scènes est suivie d'une cérémonie qui unit dans la gloire Erec et sa femme: les noces et le couronnement.

Erec et Enide est le seul roman de Chrétien de Troyes intitulé d'après le nom du héros et de l'héroïne. Les critiques qui l'ont désigné "le roman du couple" soulignaient l'évolution conjugulée des deux époux, l'importance d'Enide comme guide d'Erec vers la perfection chevaleresque, leur intégration harmonieuse dans la nature et la société⁴³. Il me semble, cependant, que celui-ci n'est qu'un couple entre autres — le plus visible, le plus important aussi. L'union des contraires, archétype de tous les couples qui se multiplient au long du roman, est ici évidente: il s'agit, dans ce cas, de l'union du féminin et du masculin. Comme les invités de l'Autre Monde ou les bêtes féroces qui supportent les trônes du couple royal, la femme est une figuration de l'Autre, mais, intégré à la totalité, le principe féminin a le même poids que le masculin, en accord avec la pensée "tolérante", non manichéenne de Chrétien.

Ces correspondances ne surgissent pas isolées mais s'organisent, pour la plupart, selon un modèle qui, comme la *coincidentia oppositorum*, constitue une image du monde qui repose sur l'harmonie et la complétude, mais qui comprend, selon l'esprit médiéval, l'idée de hiérarchie. Entre le *premerains vers* et le reste du roman, entre les couples Bilis-Bliant et Guivret-Mabonagrain, entre l'épervier et Guivret, entre la coutume du blanc cerf et celle de la Joie de la Cour... s'établissent des amplifications qui relient des images plus simples à d'autres de plus grande complexité, à la ressemblance de la relation microcosme-macrocosme qui, unissant l'homme à l'univers ou celui-ci à Dieu, gouverne en grande partie la vision du monde au Moyen-Age. Le modèle des relations analysées sera, évidemment, la correspondance entre le microcosme qu'est l'oeuvre littéraire, dont Chrétien souligne la *moult bele conjointure* dès la Préface (v. 14), et le cosmos, que gouverne la musique des sphères, image de l'ordre, de l'harmonie et de la beauté de l'univers médiéval.

Ana Sofia Laranjinha
Universidade do Porto

NOTAS

1 — J'utilise l'édition de Mario Roques, établie d'après la copie de Guiot, des "Classiques Français du Moyen Age" (Paris, Champion, 1990).

2 — Cf. Pierre Gallais, "L'Hexagone Logique et la *Logique des Images*", in Helder Godinho (org.), *Em Torno da Idade Média*, Lisboa, F.C.S.H. — Universidade Nova, 1989, p. 137-8.

3 — Interprétation d'Helder Godinho.

4 — La descente du Saint Esprit sur les apôtres se fait sous forme de langues de feu; le solstice d'été marque la plus longue journée de l'an — les deux dates se rattachent au feu et à la lumière — l'apothéose de la lumière (cf. Philippe Walter, *La Mémoire du Temps — fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La Mort Artu*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1989, p. 586).

5 — *Ib.*, *Ibid.*, p. 169. Sur la fixation de la célébration de Noël à la date des fêtes du païennes du *sol invictus*, cf. *Id.*, *Ibid.*, p. 475.

6 — Ferdinand Lot, "Nouvelles études sur le cycle arthurien", *Romania*, 46, 1920, p. 42-45.

7 — Reto R. Bezzola, *Le Sens de l'Aventure et de l'Amour (Chrétien de Troyes)*, Paris, La Jeune Parque, 1947, (imp.), p. 9.

8 — *Id.*, *Ibid.*, p. 235.

9 — Cf. Wace, "Le Roman de Brut", in Emmanuèle Baumgartner & Ian Short (éd./trad.), *La Geste du Roi Arthur*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1993, v. 1416-42.

10 — *Id.*, *Ibid.*, v. 1501-03

11 — L'image de la conjonction des contraires comme signifiant de la totalité est assez fréquente chez Chrétien. Dans la scène où Enide pleure sur son mari, endormi, elle lui confie que tous l'accusent de récréance:

*or se vont tuit de vos gabant,
juesne et chenu, petit et grant;
recreant vos apelent tuit. (v. 2549-51.)*

L'expression utilisée par Enide pour montrer que tous, sans exception, critiquent Erec est un vrai condensé de deux images analysées ci-dessus: d'une part, le vieux roi d'Orcel et le roi Ban avec sa troupe de jeunes gens et, d'autre part, les deux frères "petit et grand", Bilis et Bliant.

12 — Dans le manuscrit *R*, Moloas est le roi de l'*Isle de Voirre* (cf. M. Roques (ed.), *O.C.*, p. 240), c'est à dire l'île de verre ou Avalon, assimilée, selon la tradition, à Glastonbury.

13 — Cf. C. Lecouteux, "Le merwunder", *Études Germaniques*, 34, 1977, p. 1-11.

14 — Claude Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen-Age*, Paris, Payot, 1980, p. 30-40.

15 — "Chrestien, Macrobius and the Chartrean Science: the allegorical robe as symbol of textual design in the old french *Erec*", *Medieval Studies*, 43, 1981, p. 281.

16 — Notez encore les ordinaux qui précèdent les dix chevaliers dans le premier passage et ceux qui précèdent chaque fée dans la description de la robe d'Erec.

17 — O. C., p. 279-82. Hart remarque aussi la présence du cercle dans l'épisode du Couronnement (p. 268-71), ce qui n'est pas aussi évident.

18 — Sur l'importance du *Commentaire sur le Songe de Scipion* de Macrobe dans la cosmographie du XIII^{ème} siècle, cf. *Id. ibid.*, p. 259-61.

19 — O. C., p. 236.

20 — O. C., p. 237.

21 — Dans le *Bestiaire* de Pierre de Beauvais le ventre du crocodile est assimilé à l'enfer (cf. Gabriel Bianciotto (trad./prés.), *Bestiaires du Moyen-Age*, Paris, Stock, 1980, p. 40); dans celui de Philippe de Thaün il figure le diable (cf. Emmanuel Walberg (ed.), *Le Bestiaire de Philippe de Thaün*, Paris, H. Welter, 1990, v. 679-80).

22 — Brunetto Latini, *Livre du Trésor*, in G. Bianciotto (trad./prés.), O. C., p. 213. Dans la Bible (Is 11, 6; Jr 5, 6; Os 13, 7) le léopard est image de la férocité.

23 — Je dois cette interprétation au Professeur Helder Godinho.

24 — L'analyse ci-dessus est née d'une discussion avec Maria do Rosário Ferreira.

25 — Jourdain de Séverac, in *Recueil de Voyages et de Mémoires publiés par la Société de Géographie*, t. IV, Paris, 1839.

26 — C. Kappler, O. C., p. 54.

27 — Arthur remet à Erec un ceptre surmonté d'une grande émeraude où sont taillées les *ymages* de tous les animaux existant sur terre, homme inclus (v. 6808-24).

28 — L'Espagne est à la frontière entre les deux mondes: les barons qui assistent au couronnement d'Arthur viennent *dès Espagne* (v. 1501).

29 — P. Gallais, qui défend que la contradiction (et son surpassement harmonieux) est un des principes structurant le roman de Chrétien, souligne le caractère "tolérant" de la pensée qui lui est sous-jacente (O. C., p. 131).

30 — Cf. Ana Sofia Laranjinha, *Do Mito à Literatura e do Carnaval à Ironia — Os Heróis e a Realeza no Conte del Graal de Chrétien de Troyes*, Lisboa, 1995 (thèse polycopiée), p. 134-6.

31 — P. Gallais, O. C., p. 141.

32 — Cf. R. Bezzola, O. C., p. 190-1.

33 — *Chrétien nous montre les effets désastreux qu'aurait pu avoir la ségrégation du couple d'Erec et d'Enide si Erec n'avait eu, sitôt amorcée la crise, la saine inspiration de partir. Et, au rebours de la cousine, ce n'est pas Enide qui l'en a empêché (...)*. P. Gallais, O. C., p. 146.

Cf. A. R. Press, "Le Comportement d'Erec envers Enide", *Romania*, 90, 1969, p. 535-6.

34 — Cf. E. Philipot, "Un épisode d'Erec et Enide. La Joie de la Cour. Mabon l'enchanteur", *Romania*, 25, 1896, p. 258-94 et Moud Ouazza, "D'Appollon-Maponos à Mabonagrain: les avatars d'un dieu celtique", in *Actes du Quatorzième Congrès International Arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, s.d., vol. II, p. 465-71.

35 — *La collusion qui existe entre la Mauvaise Pucelle et les avatars successifs du "grand chevalier" agresseur reprend en effet aux contes celtiques un thème bien connu, celui du géant prisonnier d'une fée qui l'emploie à une oeuvre malfaisante. Tout l'art de Chrétien a été de multiplier en visions de*

cauchemar le gardien des passages et de doter d'ubiquité la mauvaise fée. (C'est moi qui souligne). Paule le Rider, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978, p. 267.

36 — Cf. A. S. Laranjinha, *O. C.*, p. 672-3; 66; 70; 72.

37 — *L'Orgueilleux du Passage à l'Étroite Voie* un gardien du passage pour l'Autre Monde dans le *Conte del Graal* (cf. A. S. Laranjinha, *O. C.*, p. 15; 20); les passages étroits se répètent au Pays de Gorre, dans *Le Chevalier de la Charrette*.

38 - Les îles sont des espaces privilégiés dans la représentation de l'Autre Monde (cf. les Iles Fortunées, Avalon, l'Île Noire ou *Ile de Voirre* citée au-dessus).

39 — P. Gallais le compare à un oiseau. Cf. *O. C.*, p. 141.

Le monde dans l'union de des forces contraires — chtoniennes et ouraniennes — peut être représenté par un arbre — axe du monde — avec, au pied, un serpent, et un oiseau sur le sommet. L'image du petit roi, qui ressemble à un oiseau mais a un nom de serpent et qui se dresse sur une tour d'où on le "voit" descendre, réunit à elle seule tout le symbolisme de l'*Yggdrasil*. Cf. Joseph Campbell, *Primitive Mythology*, Dallas, Penguin, 1976, p. 120.

40 — Cf. v. 5696-704. L'absence d'hiver dans le verger implique l'absence de temps, du temps cyclique qui symbolise la vie et la fertilité de la Nature. L'allusion au fait qu'on ne peut pas trouver la sortie du jardin en emportant un fruit d'un de ses arbres rappelle d'autres textes où le respect de l'interdit de manger dans l'Autre Monde est la seule condition pour en revenir vivant, ce qui oppose nettement la fertilité exubérante mais apparente de ces paradis négatifs à la vraie vie. Cf. Pierre Gallais, *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 58-9.

41 — Le groupe qui surgit à la fin du roman — Erec, Enide et Guivret — semble une synthèse de deux groupes constitués dans le *premerains vers*: Yder, sa pucelle et le nain félon, d'une part et, d'autre part, Erec, Enide et l'épervier.

42 — Passage qui s'inscrit entre les vers 6408 et 6409 de la copie de Guiot mais qui se trouve dans le texte du manuscrit surnommé *R*. Cité par Mario Roques (ed.), *O. C.*, p. 231.

43 — Cf. R. Bezzola, *O. C.*.

POEMA EM PROSA E ROMANTISMO: CAMINHOS INICIÁTICOS¹

1- Algumas considerações sobre o poema em prosa

De todas as questões que o universo literário tem suscitado nos últimos três séculos, a do poema em prosa parece revelar-se como uma das mais interessantes, não só pela florescente vitalidade com que se vem manifestando, mas também porque obriga aqueles que se debruçam sobre ele a uma constante e infundável reflexão sobre os mais essenciais aspectos do fenómeno da escrita artística.

Forma muito recente, sobretudo se comparada com outras cujas origens ou cujos antepassados se confundem com os primórdios da criação literária, o poema em prosa poderia levar-nos a esperar dele, por isso mesmo, uma coesão formal e temática que o especificasse e o diferenciasse em relação às outras manifestações literárias - isto é, que o estabelecesse como género autónomo. Não é isso, contudo, que acontece: se, por um lado, grande parte dos críticos actuais partilha a ideia-base de Suzanne Bernard, segundo a qual "le poème en prose est bien un genre distinct: non pas un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais un genre de poésie particulier"², por outro, os seus estudos confrontam-se com sérias dificuldades quando se trata de encontrar parâmetros classificativos unitários capazes de recobrir a generalidade dos variadíssimos textos que se albergam sob a designação de poema em prosa.

Tal constatação poderá, de resto, explicar que haja, mesmo nos nossos dias, tão poucos estudos dedicados à busca e à determinação da especificidade do poema em prosa no seu todo - e também, aliás, que essas obras sejam tão frequentemente alvo de contestações e de críticas que as acusam de serem ou redutoras em excesso, ou, pelo contrário, demasiado abrangentes. Assim acontece com a exaustiva e ambiciosa obra de Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, que é, ainda hoje, o ponto de referência principal de todos os estudos sobre o poema em prosa, mas à qual se apontam (como faz Tzvetan Todorov no seu ensaio *La poésie sans le vers*³) os limites dos seus critérios de especificação global; assim acontece também com a generalidade dos textos que pretendam determinar os traços comuns de poemas pertencentes a autores diversos. Deste modo, a situação dos estudos específicos sobre as características essenciais e os objectivos do poema em prosa parece continuar a ser aquela que Michael Riffaterre aponta em *Sémiotique de la poésie*:

"Les études sur le poème en prose se contentent

généralement d'analyser les textes qui se présentent comme tels. (...) Elles arrivent même à montrer comment ils fonctionnent, mais il leur est bien plus difficile de montrer en quoi leur fonctionnement diffère du discours littéraire en général, et elles échouent à définir les universaux qui caractérisent le poème en prose.”⁴

Esta profunda complexidade do poema em prosa provém em grande parte da própria expressão que o designa. Desde o início, tal género afirma mover-se não nos limites de uma mera estratificação genológica mas antes nos terrenos extremamente escorregadios e flutuantes das noções básicas de poesia e de prosa, o que implica que nele estarão em jogo todos os dados que intervêm no mundo da criação literária. Tentar entender o poema em prosa exige reavaliar questões fundamentais desse universo, como sejam o conceito de escrita poética, os objectivos que ela persegue, as técnicas e os processos que pode utilizar, a diferenciação (ou não) de uma prosa poética em relação a outras prosas, dentro ou fora da literatura, etc., num movimento possivelmente infinito. Foi esse desejo de aprofundar a verdadeira essência do poético e de experimentar a resistência da sistematização literária clássica que, no século XVIII, lançou as bases para o aparecimento em força do poema em prosa; é essa motivação ambiciosa e contestatária que continua a fazer dele uma forma em constante mobilidade e em sempre diversas manifestações.

Assim sendo, aquilo que de mais específico e indiscutível podemos dizer do poema em prosa redundará na tautologia com que Henri Meschonnic se confronta:

*“Le poème en prose est un poème et il est en prose.
(...) On est parti des mots et du connu. On y est resté.
La part inconnue du poème en prose reste à l'inconnu.”⁵*

A própria ideia frequentemente aceite, como já vimos, de que o poema em prosa é um género distinto e autónomo pode revelar-se traiçoeira, ou pelo menos susceptível de controvérsia; com efeito, pelo diálogo que vai sucessivamente travando com outros géneros que lhe são próximos e com os quais muitas vezes é confundido, e sobretudo pelo facto de equacionar todas as questões no vastíssimo e ilimitado campo de escrita em geral, o poema em prosa contesta vivamente a eficácia e a funcionalidade de um sistema genológico tal como nos habituámos a considerá-lo na nossa tradição literária.⁶

Essa parece ser, aliás, a sua vocação primeira, e mais constante: a de contestar, a de lutar incessantemente contra qualquer estatismo ou tentativa de classificação definitiva. Nascido sob o signo da liberdade, o poema em prosa foi sempre o arauto da contestação e do movimento; de cada vez que julgamos poder fixá-lo ou de algum modo rotulá-lo, ele escapa-se por entre os nossos dedos, confrontando-nos com novos textos que nos obrigam - uma vez mais - a reformular as velhas questões.

Assim sucedeu no século XVIII quando a mera expressão “poema em prosa” revolucionava os cânones pré-estabelecidos e tão rígidos da criação poética. Nesse contexto, o poema em prosa era visto como um absurdo impossível de ser realizado (uma vez que as noções de poema e de prosa se excluíam mutuamente), ou então, existindo, como um híbrido monstruoso que não tinha obviamente lugar no claro e organizado sistema genológico do classicismo. Tal como outros géneros, é certo; também o romance precisou de um longo processo de afirmação para ser reconhecido com dignidade. O caso do poema em prosa, porém, afigurava-se mais grave, uma vez que pressupunha a ligação íntima de dois termos tradicionalmente tidos por opostos e inconciliáveis.

Hoje em dia, já não temos a consciência do que de oximorónico e de contraditório possa existir numa expressão como “poema em prosa”, habituados como estamos à ideia de que a poesia não implica necessariamente a escrita em verso; no entanto, sempre que nos debruçamos profundamente sobre o poema em prosa acabamos por deparar com esse espírito de contradição que lhe é inerente. Assim, para Suzanne Bernard, “il est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur... De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses - et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme.”⁷ Na mesma linha, Michael Riffaterre acha que “ce qui caractérise le poème en prose, c'est le fait que le générateur contienne en germe une contradiction dans les termes”⁸ e Todorov, centrando-se no exemplo elucidativo de Baudelaire, vê nos seus poemas em prosa “une forme adéquate (une ‘correspondance’) pour une thématique de la dualité, du contraste, de l'opposition”.⁹

Deste modo, a rebeldia, que se foi acentuando ao longo do século XVIII e ainda nas primeiras décadas do século XIX, contra a obrigatoriedade exclusivista de um código de escrita (o verso) não passava senão de uma primeira manifestação da literatura moderna em busca de sempre novas experimentações e transgressões *contraditórias*; o que estava então em causa era de facto a junção, até aí inconcebível, da noção de poesia com a escrita em prosa - mas, à medida que se foi desenvolvendo, o poema em prosa não parou de mostrar que outras junções novas eram ainda e sempre possíveis, uma vez que os dois conceitos base sobre os quais

trabalha não páram também de assumir novas facetas e de sugerir novas interpretações. Quando, já no século XIX, se começou a afirmar uma prosa poética baseada no ritmo musical e harmonioso das frases e dos parágrafos, os poemas em prosa de Baudelaire vieram repor a velha questão da verdadeira essência da expressão poética, apresentando uma prosa que ele pretendia lírica e musical muito embora "*sans rythme et sans rime*". E quando se busca a ideia da poeticidade já não tanto na harmonia e no ritmo musical mas no trabalho simbólico das palavras e na expressividade das imagens, novamente o poema em prosa se transforma, concretizando-se em textos que recusam esses processos - por exemplo, com o recurso a uma prosa aparentemente despojada de valor expressivo, na sua nudez estilística e na sua sintaxe linear, que, por sua vez, recoloca a questão da diferença entre prosa literária e prosa não literária. Ou então ainda, quando a poesia parece identificar-se essencialmente com a expressão lírica, o poema em prosa revela-se como um veículo de narratividade ou de ironia crua.

O que se revela pois mais importante no poema em prosa é a sua inesgotável capacidade de fazer reflectir acerca do ser da poesia e da prosa e de quantos mais conceitos forem intervindo no imenso campo da literatura. O poema em prosa existirá enquanto for possível desafiar o estado de ordem do universo literário, e é isto que o caracteriza essencialmente: uma união profunda entre termos aparentemente diferenciados e opostos, uma contestação incessante àquilo que se vai tornando "normal" ou "aceitável", o que, se por um lado valida a existência do poema em prosa, por outro implica inevitavelmente a imensa variabilidade das suas manifestações concretas. Assim sendo, o poema em prosa propõe acima de tudo e de forma inequívoca a ideia de liberdade, ou de libertação, como motor da criação literária.

Consequentemente, a possibilidade de se determinar e de se conhecer a essência formal constante e genérica do poema em prosa vê-se comprometida. Funcionando por incessantes e sucessivas contradições oximorónicas, o poema em prosa vai fazendo também incessantes e sucessivas recusas, o que implica que não possa ser caracterizado senão litoticamente, através não daquilo que é, mas daquilo que, voluntária e explicitamente, não quer ser. O facto de se tratar de um poema *em prosa* não determina rigorosamente nada, uma vez que essa prosa pressupõe variadíssimas características e finalidades, tão moldáveis como as pressupostas pelas noções de poema e de poesia; como tal, dizermos que determinado texto é um poema em prosa implica dizer que ele opera uma qualquer contestação contra o que já vai sendo usual no campo literário e que, efectivamente, ele é sobretudo um poema em *não-verso*, ou em *não-ritmo*, ou em *não-rima*, como exemplifica Michael Riffaterre.¹⁰ É também

nesse sentido que Benoît Conort vê o poema em prosa na geneologia; como contestação da noção de género, como pulverizador do sistema genológico, o poema em prosa apresenta-se como "limite de tous les genres et non-genre absolu".¹¹

Obrigando assim o universo literário a um incessante retorno ao mais radical princípio e pondo constantemente em causa tudo aquilo que na literatura se vai tomando por certo ou por indiscutível, o poema em prosa torna-se não só um lugar de *liberdade* mas também de *consciencialização* da escrita; isto é, o poema em prosa exige uma escrita que se assuma em todas as suas possibilidades expressivas e que tire o máximo partido delas, ainda que (ou sobretudo) utilizando os mais inesperados recursos ou aqueles que à partida pareciam mais ineficazes para exprimirem o poético.

2- O poema em prosa e o Romantismo

Se a existência do poema em prosa fora radicalmente negada pelo classicismo em nome de preceitos regulamentares que impediam a inovação de formas não previstas num sistema estabelecido - e, de modo particular, das que pretendiam conjugar termos tidos por opostos e inconciliáveis, como fossem a prosa e a poesia - parece lógico pensar-se que ele só possa surgir e desenvolver-se no seio de um movimento que defenda a liberdade máxima de criação e a independência dos textos em relação a modelos estáveis. Em concreto, isso significa que, pelo menos em aparência, o Romantismo será a escola ideal para a consolidação efectiva do poema em prosa, uma vez que liberdade e autonomia criativa são noções basilares do credo artístico deste movimento. Assim se afirma cada vez mais claramente nos inúmeros textos críticos, manifestos, prefácios e artigos de jornal em que essa jovem geração procurava clarificar as linhas mestras do novo movimento, tal como Duvergier de Hauranne sintetiza:

"En un mot, asservissement aux règles de la langue, indépendance pour tout le reste: telle doit être au moins la devise des Romantiques; tel est le drapeau qu'ils opposent à celui qui porte en grosses lettres les mots intolérance et routine." ¹²

Em tal ambiente de vontade libertadora face às imposições artísticas tradicionais, seria pois de esperar que o movimento romântico trouxesse à luz do dia todos os proscritos da estética anterior, nomeadamente as chamadas formas híbridas, e possibilitasse ao poeta uma expressão efectivamente liberta das convenções de estilo, de vocabulário, de forma

ou de género. Mais ainda, tendo em conta o longo processo contestatário que se fora desenvolvendo ao longo do século XVIII, seria facilmente compreensível que as inovações do Romantismo se dirigissem de um modo particular no sentido de privilegiar as possibilidades da prosa enquanto expressão poética, em detrimento da escrita versificada.

Não é isso contudo que vemos suceder. Imbuídos de uma vontade revolucionária e reformadora, os românticos vão preocupar-se essencialmente em libertar aquilo que vivia mais condicionado ou aprisionado - isto é, a escrita versificada. A prosa era por definição um código liberto de obrigatoriedades ou de condicionantes, não exigindo portanto um esforço libertador. Se é certo que a prosa, por um lado, adquire notável relevância em domínios tão importantes na literatura romântica como sejam o romance e o drama, por outro não consegue destronar o verso enquanto veículo privilegiado da expressão poética. Em consequência, não parece haver no romantismo espaço para o aparecimento do poema em prosa.

Foi esta linha de pensamento que levou a considerar-se Baudelaire como criador do poema em prosa; face ao silêncio de Hugo, de Lamartine, de Vigny ou de Musset a esse propósito, os textos de *Le Spleen de Paris* e, sobretudo, as explícitas intenções de Baudelaire de criar uma nova poesia em prosa ganham particular destaque e assumem proporções de verdadeira inovação. Contudo, duas objecções se colocam a este facto: em primeiro lugar, seria incorrecto e profundamente injusto avaliar um movimento tão vasto como o romântico exclusivamente através da produção de alguns dos seus elementos, ainda que dos mais ilustres; em segundo, o próprio Baudelaire, como é sobejamente conhecido, confessa a Arsène Houssaye a influência que exerceu sobre a elaboração dos *Petits poèmes en prose* a obra de Aloysius Bertrand *Gaspard de la nuit*. Assim, e com base nesse reconhecimento, hoje em dia considera-se como ponto assente que o poema em prosa nasceu no seio do Romantismo e não é raro atribuir-se a Bertrand a sua efectiva paternidade.

Um estudo mais profundo e alargado do Romantismo prova contudo que a questão do aparecimento do poema em prosa é muito mais complexa do que tal determinação pode sugerir. Considerar Aloysius Bertrand como o primeiro poeta em prosa implica pensar que todos os outros dependeriam de algum modo da sua inspiração e do seu exemplo. Ora o facto é que, no Romantismo, e mais concretamente ao longo da década de trinta, diversos foram os poetas, sabemos-lo hoje, que se deixaram arrastar pela sedução da prosa nos caminhos da expressão poética, sem no entanto terem, na maioria dos casos, conhecimento das produções uns dos outros. Todos eles ocupavam lugares bastante discretos dentro da geração romântica, a ponto de terem passado despercebidos mesmo junto dos seus contemporâneos, e foi isso que, durante muito tempo, manteve os seus

poemas no anonimato. Seria preciso que a atenção da crítica se voltasse para os terrenos até aí marginais dos “pequenos românticos” e dos frenéticos “Jeunes-France” para que os primeiros poemas em prosa fossem efectivamente reconhecidos como tal. Os de Bertrand antes de mais, graças a Baudelaire; mas o seu livro de poemas, muito embora merecendo do autor de *Le Spleen de Paris* o epíteto “*fameux*”, não devia ser muito conhecido do público da época, até porque, como nota Max Milner, foi publicado “dans l’indifférence générale en 1842, un an après la mort de son auteur”.¹³

Difícilmente se poderá portanto falar de linhas unitárias de pensamento e de acção que expliquem o aparecimento do poema em prosa no Romantismo. Ao contrário do que aconteceu por exemplo com o drama, cujas novas produções eram frequentemente acompanhadas de prefácios e de textos críticos que tentavam esclarecer ou sistematizar as questões por ele suscitadas, o poema em prosa parece surgir espontaneamente, de forma desordenada e sem o apoio de qualquer discussão crítica que lhe permitisse ir-se clarificando ou afirmando. Compreende-se porquê, de resto: o poema em prosa não pretendia de modo algum estabelecer-se como género ou forma claramente determinada, mas apenas abrir caminhos novos e sem objectivo bem determinado no universo da escrita que se queria cada vez mais livre e mais ousada. E o que vemos surgir ao longo do Romantismo é de facto uma grande variedade de textos profundamente diferenciados uns dos outros, na linguagem, nos estilos, nos processos formais ou expressivos, nas influências, nos objectivos; as noções de poesia que veiculam são muitas vezes diferentes, as prosas que utilizam também. Assim, o poema em prosa assume-se, logo desde as suas primeiras manifestações, como resultado de uma reflexão muito pessoal sobre as questões literárias e como tentativa de expressão assumidamente individualizada.

No entanto, se é certo que essa jovem geração não pretendia criar uma forma nova a que se pudesse dar o nome de poema em prosa, nem pensava sequer estar a dar origem a importantes rupturas transformadoras no universo literário, é certo também que todos os poetas tinham consciência do que de inovador poderia ter a sua própria produção; ou seja, cada um deles sentia que aquilo que ia escrevendo não se conformava com o que existia reconhecidamente na literatura da época. Disso é prova a frequente hesitação com que se confrontam ao referirem-se aos seus textos, ou ao atribuírem-lhes títulos genéricos. Bertrand, por exemplo, à falta de um designativo literário condizente com os seus textos, tentou “*bambochades*”, acabando contudo por preferir a designação ainda mais abrangente de “*fantaisies*”; Ludovic de Cailleux usou *Fragmens*, expressão reveladora mas mais comum na época; e Xavier Fomeret, a quem se devem alguns dos títulos mais inspirados do século, escolheu uma designação extremamente premonitória para o devir do poema em prosa: *Vapeurs ni vers ni prose*.

A consciencialização necessária ao poema em prosa encontra-se portanto presente nesses primeiros textos românticos de uma forma talvez ainda receosa mas inegável. Face às polimórficas manifestações em que o poema em prosa se foi revelando ao longo dos últimos dois séculos e às revoluções de escrita de que foi importante protagonista, os poemas de Bertrand, de Guérin, de Rabbe, de Forneret parecem-nos talvez pouco ousados, ainda muito próximos de algumas das mais tradicionais conformidades literárias; contudo, uma análise aprofundada desses textos revela-nos a verdadeira dimensão das suas inovações e o seu imenso mérito de lançarem pistas para os inúmeros caminhos que o poema em prosa posteriormente seguirá.

De comum entre todos esses autores há o facto de eles dividirem a sua produção poética entre o verso e a prosa, ou, mais ainda, de passarem gradualmente do verso à prosa, num processo em que é relevante a essencial tomada de consciência dos recursos e das intenções da escrita artística e o desejo manifesto de se afastarem voluntariamente dos hábitos estabelecidos. Os resultados mostram-se porém muito diferentes. A prosa de Maurice de Guérin, por exemplo, visa um desenvolvimento constante dos pensamentos e da vida interior de um ser que se assume pela voz, expandindo até ao limite do fôlego frases organizadas em igualmente longos parágrafos, no que, de resto, se distingue visivelmente da generalidade dos seus contemporâneos: ou porque busquem a expressão estruturalmente mais simples mas contundente e activa sobre o ouvinte, como no caso de Lamennais, ou porque se voltem essencialmente para a evocação descritiva e pictórica, como muitas vezes Bertrand, ou ainda porque procurem exprimir a experiência sincopada e irregular de um mundo onírico, como Forneret, os poetas em prosa da altura parecem preferir não só os textos curtos mas também as frases simples de estrutura mais básica. De certo modo, essa preferência pode ser resultante do parentesco que tais textos mantêm com os seus mais directos antepassados, as traduções e as adaptações em prosa de poemas versificados; pode ser igualmente resultante de uma recusa intencional das outras utilizações da prosa, nomeadamente nas formas narrativas de que o poema em prosa queria distinguir-se. Num caso como no outro, vontade de inovação e contestação voluntária nunca deixam de coexistir.

Do mesmo modo, a recusa do verso assume processos diferenciados: em Guérin, a própria mancha gráfica dos textos afasta-se radicalmente da disposição versificada, obrigando a uma nova concepção de poema, enquanto em Bertrand ou em Lamennais se mantêm algumas características semelhantes à organização estrófica ou ao uso de um refrão. Nos poemas de Guérin, contudo, perpassa um lirismo intensamente musical e uma vontade simbólica que os aproxima ainda da prosa chamada poética das

primeiras décadas do século, ao contrário dos textos de Bertrand e de Rabbe, que buscam a poeticidade para lá da expansão lírica e confessional, insistindo no *prosaísmo* das descrições e das evocações.

Assim, a intenção primordial de todos estes autores parece ser a exploração dos recursos artísticos da escrita, o que os leva a uma tentativa de pulverização das características que cada um acha mais visíveis do universo literário - ou seja, a uma tentativa de conhecerem mais profundamente o que está para lá dos conceitos limitados e tradicionais da prosa e da poesia.

A solidão em que cada poeta procedeu às suas reflexões e às suas criações poéticas reveste-se deste modo de um grande simbolismo, na medida em que afirma o poema em prosa como uma realização irrepetível e individualizada, sem outras motivações que não o desejo imenso de uma infinita liberdade criativa. Com os poetas românticos ficam já lançadas as bases da especificidade essencial do poema em prosa, independentemente das formas concretas em que se vá manifestando: a consciencialização de uma poesia que se pode exprimir em prosa e a autonomização de uma prosa capaz de se fazer inesgotavelmente poética.

Lúsa Benvinda Pereira Álvares
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

NOTAS

¹ Este texto retoma algumas questões discutidas num trabalho de síntese que apresentámos à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro no âmbito de Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica intitulado *O poema em prosa ou a escrita consciente: o percurso poético de Maurice de Guérin*.

² BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 407.

³ TODOROV, Tzvetan, *La notion de poésie et autres essais*, Paris, Le Seuil, 1987, pp. 66 a 84.

⁴ RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 148.

⁵ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Ed. Verdier, 1982, p. 612. Benoît Conort, no seu ensaio "Le poème en prose au carrefour de la modernité: problématiques" (*Anais da UTAD*, Volume 4, Número 1, Dezembro de 1992, p. 54), partilha desta ideia genérica quando conclui: "Une seule chose semble à peu près certaine, le poème en prose existe."

⁶ Retomamos assim a questão que Barbara Johnson coloca logo no início da sua obra *Défigurations du langage poétique* (Paris, Flammarion, 1979, p. 11): "Que dire alors d'un corpus littéraire, aussi hétéroclite qu'indéniable, dont le genre ne peut être nommé que par une expression qui fait éclater la notion même de genre?"

⁷ BERNARD, S., *Op. cit.*, p. 434.

⁸ RIFFATERRE, M., *Op. cit.*, p. 157.

⁹ TODOROV, T., *Op. cit.*, p. 70.

¹⁰ RIFFATERRE, M., *Op. cit.*, p. 161.

¹¹ CONORT, Benoît, *Op. cit.*, p. 54.

¹² Citado em TRAHARD, P., *Le Romantisme défini par Le Globe*, Paris, Les Presses Françaises, 1924, p. 13.

¹³ MILNER, M., Prefácio a BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, Paris, Gallimard, 1980, p. 7.

BIBLIOGRAFIA

BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959

BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit*, publié par Max Milner, Paris, Gallimard, 1980

CHAPELAN, Maurice, *Anthologie du poème en prose*, Paris, Grasset, 1959

CHEREL, Albert, *La Prose poétique française*, Paris, L'Artisan du Livre, 1940

CONORT, Benoît, "Le poème en prose au carrefour de la modernité: problématiques" in *Anais da UTAD*, Volume 4, Número 1, Dezembro de 1992

GUÉRIN, Maurice de, *Poésie*, publié par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 1984

JOHNSON, Barbara, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Ed. Verdier, 1982

- MOREAU, Pierre, *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire*, Paris, Archives des Lettres Modernes n° 19/20, 1959
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983
- STEINMETZ, J.-L., *La France frénétique de 1830*, Paris, Phébus, 1978
- TODOROV, Tzvetan, *La notion de poésie et autres essais*, Paris, Le Seuil, 1987
- TRAHARD, P., *Le Romantisme défini par Le Globe*, Paris, Les Presses Françaises, 1924

EXÍLIO REFERENCIAL E EXÍLIO INTERIOR OU

UMA POÉTICA DA ERRÂNCIA

(uma leitura de *Nas Margens do Exílio* de Maria Graciete Besse)

EXÍLIO

*Trago em mim a distância, o resto a falha.
Trago em mim horizontes de silêncio e terra estranha.
Na ruptura do corpo começa a totalidade, o espaço dilatado
de exílio, a curva densa das recordações e dos segredos.
Trago em mim a direcção possível dos ventos
a rota das tempestades em noites de naufrágio.
E avanço sereníssima, fascinada, por entre a impraticável
solidão dos mares.*

Maria Graciete Besse, *Errâncias*

Introdução

Nas Margens do Exílio é um romance publicado em 1993 e surge na tradição do romance poético ou lírico, revelando um mundo essencialmente subjectivo, onde a realidade do presente se confunde com um futuro onírico e com um passado insistentemente revisitado.

As personagens, em número reduzido, surgem-nos no limiar da fragilidade, manifestando um pendor acentuado para a introspecção e simultaneamente um esvaziamento provocado por um percurso errático e solitário, que nos remete para uma certa forma de desconstrução existencial.

Deste modo, e através de uma narração polifónica, vai-nos sendo sugerido o encontro de um homem e de uma mulher, respectivamente António, arquitecto, de origem portuguesa, exilado em Paris, e Clara, portuguesa, que escreve poemas e lê a sina nas Ramblas de Barcelona.

Adrien Roig (1) salienta as características clássicas da obra, nomeadamente no que diz respeito à concentração da narrativa, ao número reduzido de personagens, designadas apenas pelos nomes próprios (para além de António e de Clara, surgem ainda Lili — a negra da Baía que invoca os orixás brasileiros nas Ramblas, e Pepe Chorão, o palhaço que aparece apenas uma vez para defender Clara das atitudes agressivas de António); de salientar também a evocação constante de alguns familiares

de Clara e de António — Mário, ex-marido de Clara, a mulher de António e os pais das duas personagens principais.

Esta evocação surge frequentemente como espelho de um passado doloroso e quase violento, que se prolonga até ao presente e se transforma em momentos de solidão, de rotina e de angústia, colocando António e Clara «(...) à beira de um naufrágio luminoso, no limite de uma ferida que se navegava sem pudor (...)» (2).

Adrien Roig refere ainda o tempo reduzido da narrativa — tudo se passa entre a chegada de António a Barcelona e o seu regresso a Paris, o que corresponde em termos cronológicos a menos de uma semana — e a unidade de lugar: apenas uma cidade — Barcelona.

Para além deste encontro, temos tão só (ou principalmente) um universo de palavras, de memórias, de partilha de dor e de silêncio, numa construção circular, em que a alternância do discurso directo e do discurso indirecto livre nos remete para «o realismo subjectivo que rege a representação do mundo interior das personagens» (3) — justaposição de sensações «numa travessia alucinada em busca do absoluto».

I — Entre «horizontes de silêncio e terra estranha» (4)

«A tua casa não será uma âncora mas um mastro»; ao lermos este verso, atribuído ao poeta libanês Kahlil Gibran, e que serviu de divisa à personagem feminina de *Incandescências* (5), sentimo-nos tentados a dizer que o mesmo verso poderia funcionar como uma predição (consciente ou inconsciente) do destino de uma outra personagem, que, sendo também feminina, perde no entanto o anonimato para se chamar apenas «Clara».

Exilada momentaneamente em Barcelona, Clara assume desde início o seu destino errático «na deriva de uma busca» (6). Busca de si mesma, de uma verdade ausente, de um modo de ser, de estar e de se situar num universo onde «(...) as pessoas se transformavam em marionetas» (7).

Uma necessidade extrema de «exílio interior» é desde cedo pressentida. Na memória, uma infância povoada de silêncios, de ignorância, de dor, «como no dia da grande viagem a ver as nuvens a desfilar pela janela do comboio, a sentir o sangue escorrer pelas pernas, deixando no chão uma mancha redonda de vergonha» (8).

Depois, o casamento por piedade, o medo de ser enganada como a mãe, como a avó, o pânico de se tornar numa dessas mulheres que «diluídas nos filhos (...) continuavam pela vida fora a pedir autorização para existir» (9).

A escrita surge então como salvação momentânea. Simultaneamente refúgio e salto para um mundo outro que a chamava, que a arrastava insis-

tentemente. «A escrita, viaja», diz Guy Scarpetta (10), «atravessa fronteiras, faz derivar continentes, sobrevoa territórios, não deixa de partir, de migrar, de se exilar, de recompor itinerários inesperados». Eram os cadernos onde «a dor do peito se dissipava».

Finalmente, o exílio, o risco, a busca de espaços abertos, o desejo de deixar para trás horizontes limitados — a casa, a escola, o país; o salto para «a terra estranha», ou a distância obrigatória para se ver a si e para ver os outros.

Barcelona surge assim como «a cidade urgente» (11), nua de segredos, aberta à multiplicidade de experiências, e acima de tudo, «tradicionalmente rebelde». Barcelona é ainda a cidade aberta para o mar, esse mar mítico, de um azul capaz de «estrangular o medo» (12), de prolongar o desejo e a errância.

«Libre d'attaches avec les siens, l'étranger se sent "complètement libre". L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude», diz Kristeva (13). Com efeito, para Clara o tempo de exílio é acima de tudo tempo de solidão:

«Quando o francês lhe perguntou como se chamava, respondeu sem levantar os olhos do copo:

— Clara... Clara

E acrescentou:

— Solidão, ilha, brasa, fios de desordem...» (14)

Clara surge-nos assim tocada por sentimentos de distância e desespero, pressentindo a morte, como se de uma busca inútil se tratasse: «Escrever poemas já não era a salvação» e «um filho é como um poema, belo e inútil!...» (15). Consciencialização da angústia provocada por um percurso doloroso, mas inevitável: «Porque gastei todas as ilusões e não sei muito bem o que fazer de mim» (p. 29).

E, no entanto, o reconhecimento repentino (quase inesperado) de se tratar apenas de «um momento de ressaca» (p. 29). Surge então a vontade de começar tudo de novo, de persistir na procura desesperada de espaços de partilha, de plenitude, no desejo de conquistar uma subjectividade una e autêntica:

«A busca do absoluto, de um absoluto na minha relação com os outros e comigo mesma, excesso de lucidez, de exigência, sede de um percurso quase iniciático, feito de autenticidade, de transparência» (p. 31).

Citaremos ainda Vergílio Ferreira (16) que, a propósito da condição humana, diz o seguinte:

«(...) a atracção do abismo é invencível. É a forma de desafiar o destino, de nesse destino nos medirmos com ele, ou seja, admitirmos que é possível dominá-lo».

Clara assume definitivamente o seu destino errático, e é esse destino que ela simultaneamente desafia, interroga e quer dominar, entre «horizontes de silêncio e terra estranha».

II — Na «curva densa das recordações e dos segredos»

«Nunca devemos baixar os braços, António! A vida é bela de mais para ser gasta com ninharias... devemos sonhar sempre com o impossível e acreditar que ele um dia se realizará» (p. 20).

É esta voz perdida no passado, que a memória de António presentifica constantemente. Sente-lhe o calor, a força e simultaneamente a ilusão própria da ingenuidade maternal.

A mãe, que um dia lhe prometeu lutar por ele, dar-lhe uma vida melhor, longe da aldeia, da taberna, do pai; a fuga para Lisboa e depois, de comboio para França. Essa mãe que o liga a um passado de pobreza, de miséria e de clandestinidade, vai também empurrá-lo para um casamento que lhe permitiu acumular «roupas de corte elegante», «amantes perfumadas e fúteis», «férias em praias mundanas» (p. 39).

No entanto, «(...) faltava a toda a sua vida um projecto (...) algo capaz de dar um sentido ao facto de se olhar todas as manhãs no espelho da lucidez, em busca de uma justificação» (p. 39).

Da ingenuidade herdada da mãe, surge o sonho de um dia concluir a catedral de Gaudí — objectivo máximo da sua carreira de arquitecto. «Isso, ou nada» (p. 20; e, ao mesmo tempo, é a consciência do nada que se abate sobre a sua vida, numa tortura constante: «Era aquilo a sua vida: 53 anos, 28 dentes e muitos sonhos à deriva» (p. 21).

Parte para Barcelona, na busca da “beleza eterna”, de algo que lhe permita transcender a morte lenta, onde há muito tempo se tinha instalado. «A catedral esperava-o».

Uma vez mais, a fuga. A procura de um novo exílio ou a errância habitual: viagens inventadas, de mulher em mulher, de mentira em mentira, na tentativa de esquecer o passado, «como se quisesse anestesiar-se de uma dor muito antiga que se recusa a enfrentar» (p. 37). Fuga também do silêncio do presente que o sufocava, de uma vida conjugal condenada desde sempre ao engano, do vazio provocado pela cobardia e pela frustração: «António pensava nos sorrisos que tinha fabricado, nas frases feitas para povoar o silêncio (...)» (p. 60).

Barcelona ou “a descida aos infernos”. António vai percorrer, pela primeira vez, o caminho labiríntico do seu interior. É Clara quem o conduz, apresentando-se como detentora de um poder de revelação. Deste modo, Clara e António apresentam-se, segundo a terminologia de J. Y-Tadié, respectivamente como “héros dominateur” e “héros dominé”: (...) porteurs d'un

éblouissement, chargés d'un pouvoir magique, les héros dominateurs entraînent sur un chemin inconnu les héros dominés» (17).

António deixa crescer em si a esperança de um recomeço, de um novo futuro. Porém, quando nas Ramblas pede a Clara para lhe ler a sina, esta não lhe falará do futuro, mas do passado: «Estás na idade das revisitações, na altura de mergulhar em toda a tua vida para retirares dela uma ideia mestra (...). Só depois poderás avançar para o futuro de maneira liberta» (p. 86).

A "descida aos inferno" revelar-se-ia demasiado dolorosa. Clara sabia-o. António, não. O discurso de Clara, inicialmente revelador de mundos desconhecidos e desejados, torna-se mais tarde insuportável, porque excessivamente lúcido e cruel. António não suporta «a violência de se surpreender no interior de si mesmo» (p. 91). E, por isso, não conseguirá recomeçar, nem arriscar, nem deixar as máscaras. Por isso regressará a Paris, à mulher, às mulheres, entre um passado por resolver e sonhos futuros de "catedrais incompletas".

«Mas tudo cansa, mesmo a grandeza ou o heroísmo, e o seu limite é o repouso». — diz Vergílio Ferreira *«(...) O abismo atrainos; mas instintivamente construímos à volta dele uma divisória que o separe da nossa segurança. Nem que ela seja um traço de cal no chão. Porque o nosso terror é grande e basta assim uma convenção para nos iludir a segurança. Como uma fronteira»*.⁽¹⁸⁾

António preferiu proteger-se do abismo, ou da possibilidade do abismo — como uma fronteira. Entre "as recordações" e "os segredos", fica apenas um vazio mais leve (ou o vazio que Clara aligeirou) e «a raiva de não ser capaz de tomar um outro rumo» (p. 71).

III — «direcção possível dos ventos»

Barcelona, António e Clara: uma cidade e um encontro entre dois seres abertos ao esvaziamento do tempo, mas abertos também ao preenchimento de espaços de partilha. «La rencontre équilibre l'errance», diz J. Kristeva⁽¹⁹⁾. O encontro de Clara e de António surge como uma espécie de pausa, necessária e urgente, num percurso errático que, em ambos os casos, se vinha manifestando excessivamente solitário: «Mas é muito difícil aceitar a solidão, suportar o silêncio (...) continua a haver em mim uma absurda necessidade de me prolongar nos outros (...)» (p. 30).

Trata-se afinal de um encontro de espelhos, irrecusável, porque necessário à busca de si mesmo: «(...) aquele homem surgia-lhe como um espelho inesperado, não o podia enxotar com brusquidão» (p. 16). É, no fundo, a esperança de um encontro total e absoluto, o velho

sonho do andrógino. Assim, a busca de si mesmo é, acima de tudo, a busca da unidade primordial: «Era um sonho antigo de simbiose perfeita» (p. 49).

Clara e António têm em comum um país (são ambos portugueses), e um passado traumático. O encontro dos dois é também um encontro com o passado, uma revisitação ao país da infância e da dor. Clara recorda, com angústia, os gritos desesperados da mãe. «Vou-me matar com a faca da cozinha. Vou-me matar...» (p. 53), as bofetadas do pai, os castigos da mestra por não ter «unhas polidas, bem cortadas, terrivelmente beatificantes», por preferir «mergulhar os dedos na terra (...) sentir, numa ligação instintiva, toda a força de viver (...)» (p. 50).

António foge das noites perdidas em que arrastava o pai da taberna, dos olhos chorosos da mãe, «da maneira como ela se deixava humilhar pelas outras» (p. 45).

A infância e a dor, o casamento e o tédio. Ambos casam para “encontrar um estatuto”. Clara, o estatuto de “mulher casada”, respeitada e liberta da família; António para “subir na vida”, pelo estatuto social, para finalmente deixar o «cheiro rançoso de pobreza» (p. 39).

Deste passado traumático, resulta, como vimos, um presente de solidão, de rotina, de errância. Quando se encontram, Clara e António estão no limite do desespero: «A fuga... como preparar a fuga? Ou o suicídio?» (p. 21).

Este desespero traduz-se também na cor das roupas que trazem vestidas: o preto. W. Kandinski (20), a propósito da linguagem das formas e das cores, refere o seguinte: «Um “nada” sem possibilidades, um “nada” morto depois do sol morrer, como um silêncio eterno, sem esperança de futuro, eis a ressonância interior do “preto”». O vazio interior das personagens reflecte-se no seu exterior. Assim, António surge a Clara como “uma sombra”, «todo vestido de preto, de cabelos ralos e o ar cansado de quem faz esforços desumanos para transportar o próprio esqueleto» (p. 16).

Mas na “sombra”, e para além do vazio, existe “o espelho”, a projecção de alguém ou de alguma coisa. Clara deixa o «xaile de seda azul» (p. 27), para se vestir, também ela, de preto, «como se lhe tivesse morrido alguém» (p. 66), e surge nas Ramblas «(...), com um ar doentio de mendiga enfezada» (p. 84). Ainda para Kandinski (21), «o preto é como uma fogueira apagada, consumida, imóvel e insensível como um cadáver indiferente a tudo». António é a sombra, a projecção de Clara, do seu vazio, da sua indiferença, da sua “fogueira apagada”, à espera «que alguém, vindo de longe, a transportasse para o brilho dos horizontes matinais e a embalasse de mistérios» (p. 15).

A tentativa de ultrapassar “o preto” é-nos sugerida através da evocação constante de uma outra cor: o azul. Ambas as personagens se

projectam «na imensidão azul» (p. 67) do céu, ou no azul do mar. «O azul é a cor tipicamente celeste», diz Kandinski (22), «À medida que ganha profundidade, acalma e torna-se apaziguador». Com efeito, é nos momentos de maior angústia e desespero que, tanto António como Clara, procuram o mar, numa evocação constante de todas as modalidades sensoriais. Vejam-se os seguintes exemplos:

«Todas as noites ia ver o mar (...)» (Clara, p. 12 e 13)

«Estrangulou o medo num último vômito, e olhou o mar à procura da improvável direcção dos ventos» (Clara, p. 17)

«(...) apenas silêncio e um perfume intenso de mar próximo. (...), deixou que os pulmões se dilatassem de sal e maresia, moldados por um cheiro revigorante que os lavava. Era preciso resistir». (António, p. 57)

«O cheiro do mar enchia-lhe as narinas de vontade de viver». (António, p. 58)

«Quería ceder ao prazer do mar, para se abrir como uma esponja, (...)» (António, p. 58)

«A alguns metros encontra-se a ondulação do mar, para onde lhe apetecia fugir» (António, p. 85)

Seguindo a ordem dos exemplos apresentados, podemos concluir que a relação que Clara estabelece com o mar é essencialmente uma relação visual, de projecção no infinito, ou seja, do interior para o exterior: através «la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini.» — diz Bachelard (23).

Para além do apelo visual, o mar provoca e activa — em António — todas as modalidades sensoriais. É “o perfume intenso do mar, (olfacto), “o sal” que lhe dilata os pulmões (gosto), “a ondulação do mar” que o atrai (visão e audição), e finalmente, o desejo de “ceder ao prazer do mar”, que nos remete não só para um apelo táctil, como também para a manifestação total dos sentidos.

Mais do que projecção, trata-se, no caso de António, de uma necessidade de assimilação, ou seja, o desejo de transpor para dentro de si toda a imensidão, todo o azul do mar:

«De repente, o sal colava-se à boca, o corpo deixava-se habitar pelo movimento da água, pelo eco húmido da espuma, todas as veias se abriam, generosas, à navegação das algas, limos, líquens, coralinas, que o conduziam aos lugares secretos da cor (...), quando tudo se mistura numa aguarela translúcida e o ventre do mundo se confunde com o peso do sangue e a leveza do azul» (p. 58).

Trata-se, no fundo, da necessidade (na opinião de Bachelard (23), inata a todos os indivíduos) de expandir o espaço interior; necessidade que, no caso de António, foi desde sempre reprimida pela ilusão de uma vida social e familiar, enquanto que para Clara, a busca e a expansão desse mesmo espaço é plenamente assumida como uma necessidade vital. Clara precisa apenas de prolongar o seu espaço interior na imensidão do espaço referencial; António não tem capacidade para o fazer, porque, como dissemos anteriormente, sempre reprimiu a sua intimidade, logo, a assimilação do espaço referencial surge como único processo de dilatação do espaço interior.

A tentação da errância e dos espaços abertos conduziu-os ao encontro possível e quase inevitável, «porque ambos tinham um destino escrito na argila do exílio. Porque ambos eram corpos expatriados e transparentes que carregavam identidades desfeitas», (p. 95), e, por isso caminhavam na «direção possível dos ventos».

IV — Uma poética da errância (conclusão)

O simbolismo do “mar ” não se circunscreve ao desejo de dilatação do espaço interior manifestado, ou apenas sugerido, pelas personagens; a evocação do mar remete também para a busca de um espaço mítico e transcendente, ou seja, para a recuperação de um espaço primordial, conforme ao espaço interior: «(...) c'est par leur “immensité” que les deux espaces: l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent» (24).

Esta ideia de recuperação de um espaço primordial, é também transmitida pelo desejo, manifestado uma vez mais por ambas as personagens, de regresso ao útero materno:

«Se calhar do que precisava era de voltar para o ventre materno, e nascer-me, reinventar-me (...)» (Clara, p. 30)

«Talvez numa mulher diferente fosse possível lavar todas as células sujas pela tristeza. (...) Como um regresso ao ventre materno, para afogar os olhos e os ouvidos numa água protectora (...)». (António, p. 40)

O regresso ao ventre materno seria assim a única esperança de “recomeçar”, de transcender todos os espaços limitados ou incompletos, na tentativa de alcançar o absoluto.

Na perspectiva de J. Kristeva (25) «il y a, dans la manière de vivre cet attachement à un espace perdu, deux types d'étrangers qui divisent les déracinés (...) en deux catégories inconciliables». Teremos então, por um

lado, “les croyants”, ou seja aqueles que ao longo de um determinado percurso errático manifestam uma insatisfação e uma curiosidade permanentes, centrando a sua busca muito mais nos outros do que neles próprios: «Toujours vers d’autres, toujours plus loin (...) sa vie est un passage de fêtes désirées mais sans lendemain (...)» (26). Do outro lado, ou num outro grupo, estarão “les cyniques”. Segundo a mesma autora, o indivíduo que vive a errância assumindo uma postura “cínica”, apresenta-se frequentemente desiludido, mas raramente destruído, ou seja, é alguém que não aspira a nada e que assume o seu “vazio”: «il n’aspire pas aux rencontres, mais elles l’aspirent. Il les vit dans un vertige où, hagard, il ne sait plus qu’il a vu ni qui il est» (27).

Relativamente às personagens que temos vindo a analisar, e tendo em consideração a perspectiva de J. Kristeva, poderemos dizer que António e Clara têm, efectivamente, posturas diferentes relativamente ao exílio e formas distintas de assumir a errância.

Clara vive o exílio referencial voluntariamente: deixa o marido, a família, o país, e decide dar «o grande salto por cima de todos os medos» (p. 100). A errância assume, em Clara, um carácter de busca permanente da plenitude do “eu”.

António, pelo contrário, é levado para o exílio pela mãe, e a errância será um processo de fuga relativamente aos outros, enquanto forma de refúgio e de isolamento, mas acima de tudo, fuga de si mesmo, do seu interior. António recebe “o grande salto” e por isso prefere «embriagar-se de distâncias» (p. 23) nos momentos em que já não pode suportar o peso do tempo e das frustrações.

Esta diferença vivencial entre as duas personagens é visível também na relação que elas estabelecem com o espaço. Como nota J. Y. Tadié (28), «le lien entre le personnage et le paysage (...) est étroit» e acrescenta: «le personnage est associé à l’espace par métonymie et le symbolise par métaphore».

Com efeito, dentro da “cidade urgente” (porque “urgente” era também o encontro, a partilha de memórias e de silêncios), cada personagem tem o seu espaço de eleição: para Clara são as Ramblas, para António a Catedral.

As Ramblas são a multiplicidade de experiências, a desordem, o perigo, o profano, «a fronteira de todos os possíveis» (p. 42). Local de “descida aos infernos” e de purificação pelo fogo — de catarse, as Ramblas são o lugar de todas as iniciações. É nas Ramblas que Clara «frágil e forte» avança na conquista do seu interior, «cada dia mais firme na vontade de ultrapassar o desalento, o desamor, a solidão, correndo o risco de se perder a cada passo, mas em constante ascensão para o conhecimento e

transfiguração, no centro de uma espiral feita de encontros e desencontros (...) longe da regressão, da cobardia» (p. 121).

António sente-se atraído pela Catedral. «As Torres filiformes do Gaudí mergulham-no num estado de melancolia» (p. 19). A catedral (a igreja e a torre), simbolizam, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (29), o mito ascensional e regenerador, mas também podem simbolizar “a esposa de Cristo”: «Elle est aussi considérée comme l'épouse du Christ et la mère des chrétiens. À cet égard, tout le symbolisme de la mère lui est applicable».

Deste modo, o desejo de António em concluir a “Sagrada Família” poderá revelar a necessidade de protecção familiar, sem a qual António nunca soube viver. Primeiro foi a mãe, depois a mulher que passou a ocupar o lugar da mãe: «*na realidade, a minha mulher chateia-me, anda sempre atrás de mim, como se fosse a minha mãe (...) mas a verdade é que não sou capaz de viver sozinho (...) e assim cultivo a ilusão de ter uma família*» (p. 114). As mulheres com quem se envolve momentaneamente, e Clara, em quem António depositou todas as esperanças de realização da “catedral incompleta” são «como um regresso ao ventre materno» (p. 40).

Mas Clara «trazia no sangue um mistério cigano, uma febre de errâncias, queria estar onde não estava e viver onde não podia» (p. 125); por isso, continua persistente na busca do absoluto. António não tem coragem para mudar de rumo. Regressa a casa, «ele, o eterno órfão, buscando alimento na força da mulher (...) à procura de nascer (...)» (p. 107).

Deste modo, e recorrendo à distinção estabelecida por J. Kristeva (30), Clara pertenceria ao grupo dos “cyniques”, enquanto que António estaria no grupo dos “croyants”.

Talvez por essa razão o encontro entre Clara e António tenha sido breve, quase de passagem. Foi o encontro possível e provavelmente desejado: «Toujours ailleurs, l'étranger n'est nulle part» (31), diz Kristeva, e acrescenta, «Reconnaissance réciproque, la rencontre doit son bonheur au provisoire, et les conflits la déchiraient si elle devait se prolonger».

Alexandra Moreira da Silva
Universidade do Porto

NOTAS

(1) — ROIG, Adrien, «Maria Graciete Besse, *Nas Margens do Exílio*: uma nova forma de lirismo», *Letras & Letras*, nº 97, Junho 1993, p. 7 e 8.

(2) — BESSE, Maria Graciete, *Nas Margens do Exílio*, Lisboa, Europa-América, 1993, p. 16 e 17.

(3) — REIS, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1991.

(4) — Os títulos dos três primeiros capítulos do presente trabalho foram retirados do poema em epígrafe.

(5) — BESSE, Maria Graciete, *Incandescências*, Lisboa Europa-América, 1991, p. 125, 126.

(6) — BESSE, Maria Graciete, *Nas Margens do Exílio*, p. 11.

(7) — *Ibidem*, p. 12.

(8) — *Ibidem*, p. 12.

(9) — *Ibidem*, p. 12.

(10) — SCARPETTA, Guy, *Elogio do cosmopolitismo*, João Azevedo. Editor, 1988, pp. 97-98.

(11) — “Na cidade urgente” é o título do 11º capítulo da obra por nós estudada.

(12) — BESSE, Maria Graciete, *Nas Margens do Exílio*, p. 17.

(13) — KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Folio, Essais, 1988, p. 23.

(14) — BESSE, Maria Graciete, *Nas Margens do Exílio*, p. 15.

(15) — *Ibidem*, pp. 11-12.

(16) — FERREIRA, Vergílio, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992, p. 247.

(17) — TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit Poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 38.

Note-se que o autor aproxima os heróis do romance poético dos heróis dos relatos míticos: “Les êtres évoqués par le romancier ont tout le vide et tout le plein des figures mythiques; ils ne sont pas autre chose que les héros des grands mythes du désir revenus sur la terre du roman, qui désigne pourtant notre terre”.

(18) — FERREIRA, Vergílio, *Pensar*, p. 247.

(19) — KRISTEVA, Julia, *op. cit.*, p. 21.

(20) — KANDINSKY, W., *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, D. Quixote, 1991, p. 86.

(21) — *Ibidem*, p. 86.

(22) — *Ibidem*, p. 82.

(23) — BACHELARD, Gaston, *La Poétique de L'Espace*, Paris, PUF, 1992, p. 169.

(24) — *Ibidem*, p. 186.

(25) — KRISTEVA, J., *op. cit.*, p. 21-22.

(26) — *Ibidem*, p. 22.

(27) — *Ibidem*, p. 22.

(28) — TADIÉ, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 77.

(29) — GHEERBRANT, Alain e CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 393.

(30) — KRISTEVA, J., *op. cit.*, p. 21.

(31) — *Ibidem*, pp. 21-22.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

- BACHELARD, Gaston, *A Terra e os Devaneios do Repouso*, São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris, Livres de Poche, 1964.
- BESSE, Maria Graciete, *Errâncias*, Lisboa, Escritor, 1992.
- BESSE, Maria Graciete, *Incandescências*, Lisboa, Europa-América, 1991.
- BESSE, Maria Graciete, *Nas Margens do Exílio*, Lisboa, Europa-América, 1993.
- CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles (mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres)*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1992.
- DIONÍSIO, Eduarda, *Títulos, Acções, obrigações (sobre a cultura em Portugal — 1974/1994)*, Lisboa, Salamandra, 1993.
- FERREIRA, Vergílio, *Pensar*, Lisboa, Bertrand Editora, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Folio Essais, 1988.
- KANDINSKI, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, D. Quixote, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, D. Quixote, 1988.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *A Arte da Fuga*, Lisboa, Europa-América, s/d.
- REIS, Carlos e Ana Cristina LOPES — *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1991.
- SCARPETTA, Guy, *Elogio do Cosmopolitismo*, João Azevedo Editor, 1988.
- SEABRA, José Augusto, *Cultura Política ou a cidade e os labirintos*, Lisboa, Vega, 1986.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit Poétique*, Paris, PUF, 1978.

ARTIGOS PUBLICADOS SOBRE QUESTÕES DE EXÍLIO E EMIGRAÇÃO

- A. V. — «Emigração», *Análise Social*, Gabinete de Investigações sociais, terceira série, vol. XIX, nº 77-78-79, 1983.
- ALMEIDA, Carlos — «Processos de aculturação nos movimentos migratórios» — *Análise Social*, segunda série, vol. XI, nº 42-43, 1975, p. 203-212.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro — «As mulheres emigrantes e o tempo em A Floresta de Bremerhaven, de Olga Gonçalves», terceira série, vol. XXII, nº 93-94, 1986, p. 579-597.
- ANTUNES, M. L. Marinho — «Migração portuguesa, mobilidade social e identidade cultural», *Análise Social*, segunda série, vol. XVII, nº 65, 1981, p. 17-27.
- TRINDADE, Maria Beatriz Rocha — «Espaços de herança cultural portuguesa — gentes, factos, políticas», *Análise Social*, terceira série, vol. XXIV, 1988, 1º, nº 100, p. 313-351.
- ROIG, Adrien — «Maria Graciete Besse, *Nas Margens do Exílio*: uma nova forma de lirismo», *Letras & Letras*, nº 97, Junho de 1993.

O FANTÁSTICO EM NODIER OU A BUSCA DA HARMONIA

Nodier, “ce méconnu”¹, obteve um determinado lugar na história da literatura francesa do século XIX. Homem ansioso, nervoso e profundo espelhou de modo perfeito o seguinte pensamento de Albert Béguin: “Toute époque de la pensée humaine pourrait se définir, de façon suffisamment profonde, par les relations qu'elle établit entre le rêve et la vie éveillée”².

Os universos fantásticos de Nodier reflectem a aliança da imaginação e do sonho contra a razão, o conflito entre a vida das profundezas e a vida controlada, possuindo toda a sua obra um imenso “pouvoir d'incantation”³. Este estudo não incide sobre toda a prosa fantástica elaborada por Nodier, visto que não é esse o objectivo pretendido. Serão realçados, obviamente, determinados períodos da escrita do autor, em detrimento de outros, não menos importantes, mas cuja temática e consequências literárias escapariam ao âmbito do estudo que se deseja efectuar. Sendo assim, salientar-se-á o “Cycle Frénétique” (de 1820 a 1822), assim como o “Cycle des Innocents” (de 1830 a 1833), não esquecendo, contudo, que Nodier evoluiu, ao longo da sua carreira literária, através de outros ciclos que se afiguram, igualmente, importantes⁴. Deste modo, o ciclo influenciado por Werther, compreendido entre os anos 1800 e 1806, o ciclo do “Dériseur Sensé”, que ocorreu entre os anos 1830 e 1836, bem como aqueles que correspondem à fase final da vida do escritor, isto é, o ciclo das “Fantaisies et Légendes” (1830 - 1838) ou, ainda, o ciclo de pendor místico que se registou de 1839 até 1844 — ano da morte do autor — são o testemunho de um longo percurso analisado aqui de um modo parcelar, que sugeriu a Castex a seguinte afirmação: “L'oeuvre fantastique de Nodier, commencée sous le signe de l' inquiétude s'achève en un mythe à la gloire de la sagesse évangélique”⁵.

O presente estudo incidirá sobre o paratexto literário — mais especificamente, sobre os prefácios aos Contos *Smarra ou les Démons de la Nuit* (1ª edição de 1821 e 2ª edição publicada no ano de 1832), *La Fée aux Miettes* (1ª edição de 1832), e *Histoire d'Hélène Gillet* (1832) — bem como num ensaio elaborado por Nodier.

“Du Fantastique en Littérature” consistiu num ensaio que surgiu na *Revue de Paris*, de Novembro de 1830. Como afirma Castex⁶, na obra *Le Conte Fantastique en France*, a palavra “fantastique” escutava-se em todos os círculos, intelectuais ou não, fazendo com que Nodier elaborasse uma teoria ou, na opinião de Marcel Schneider⁷, um manifesto da nova tendência literária.

Neste ensaio, Nodier apresenta uma espécie de história sumária do fantástico no Ocidente, percorrendo com pluma segura as civilizações

antigas e modernas. “Le fantastique prend les nations dans leurs langes (...) ou vient les assister à leur chevet funèbre (...)”⁸, E, de facto, Nodier demonstra esta afirmação, recorrendo a um conjunto exaustivo de nomes, culturas e épocas diferentes, importantes para a definição e consolidação da literatura fantástica. O fantástico religioso “fut nécessairement solennel et sombre”⁹; já a fantasia puramente poética se revestia de “toutes les graces de l’imagination”¹⁰, daí a origem de belos contos como o de *As Mil e Uma Noites*. No mundo grego, é referido Homero, assim como a *Ilíada* e a *Odisseia*. É nas ruínas do paganismo que “la littérature fantastique surgit”¹¹, qual sonho de moribundo, nas palavras dos últimos clássicos gregos e latinos de Luciano e Apuleio. Elle étoit alors en oubli depuis Homère; et Virgile même (...)”¹², No mundo cristão, povoado de sonhos épicos e visões maravilhosas, “le fantastique était partout alors, dans les croyances les plus sévères de la vie comme dans ses erreurs les plus gracieuses, dans les solennités comme dans ses fêtes”¹³. Homens como Roland ou Cervantes são assinalados por Nodier, assim como o próprio Rabelais. No que diz respeito ao Renascimento, “le premier génie fantastique par ordre de date, et aussi par ordre de supériorité, (...), c’est Dante”¹⁴. Deste modo, além de *A Divina Comédia*, Nodier refere *L’Apocalypse* de Saint Jean, Racine, Molière, La Fontaine, Corneille ou ainda Perrault. São também assinaladas as invenções poéticas de Shakespeare e Ariosto. Consequentemente, estas formas de encarar a literatura cederam lugar a uma sabedoria prosaica, sobretudo em França. Contudo, vai ser sobre a influência da Alemanha, “favorisée d’un système particulier d’organisation, une vivacité de sentiments, une mysticité de doctrines, un penchant universel à l’idéalisme, qui sont essentiellement propres à la poésie fantastique”¹⁵, que este tipo de literatura será, mais uma vez, e no entender de Nodier, incrementado e praticado por homens como Goethe.

Da mesma forma, a escola romanesca de Lewis, a escola romântica dos Lakistas, e, sobretudo, “ces grands maîtres de la parole, Byron, et Walter Scott, et Lamartine, et Hugo, s’y sont précipités à la recherche de la vie idéale (...)”¹⁶. Para este autor, escritores como Musoeus, Tieck ou Hoffmann foram, igualmente, importantes. Nodier explica de um modo claro a fundação do mundo material, do mundo espiritual e do mundo fantástico:

“De ces trois opérations successives, celle de l’intelligence inexplicable qui avait fondé le monde matériel, celle du génie divinement inspiré qui avait deviné le monde spirituel, celle de l’imagination qui avait créé le monde fantastique, se composa le vaste empire de la pensée humaine”¹⁷.

A imaginação criou, de facto, o mundo fantástico e vai ser ela a aliada inseparável do quotidiano diurno e nocturno de Nodier. Para este autor, “l’homme purement rationnel est au dernier degré”¹⁸. O poeta, esse ser privilegiado e diferente, “c’est au second, c’est-à-dire à la région moyenne du fantastique et de l’idéal ()”¹⁹. Chama-se a atenção para palavras como “racional” e “ideal”, a par de “imaginação”, uma vez que elas circulam na obra fantástica de Nodier com uma assinalável presença. Para ele, a literatura fantástica está intimamente associada à época em que é produzida:

“Le fantastique demande à la vérité une virginité d’imagination et de croyances qui manque aux littératures secondaires, et qui ne se reproduit chez elle qu’à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout, mais alors, et quand les religions elles-mêmes, ébranlées jusque dans leurs fondements, ne parlent plus à l’imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l’a douée s’exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d’une intelligence matérialisée”²⁰.

No fantástico, estão incluídas noções como verdade, imaginação e crença aliadas a uma pureza da alma. A literatura fantástica deverá combater o cepticismo e o positivismo, recolocando o homem no mundo, num mundo diferente daquele que, hoje, habita:

“L’apparition des fables recommence au moment ou finit l’empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d’âme au mécanisme usé de la civilisation”²¹.

O fantástico confirma a recusa do presente e surge como o repositório dos valores ultrapassados. O escritor aceita a ruptura com o real no intuito de reconstruir a ordem perdida, que se transforma através da palavra escrita, na verdadeira ordem absoluta. Como se constata, a par de uma delineação da ascendência da literatura fantástica, formulada por Nodier neste ensaio “Du Fantastique en Littérature”, há uma vertente apologética do culto deste tipo de literatura, uma vez que o universo fantástico oferece ao ser humano um refúgio seguro, relativamente ao século XIX, com a sua filosofia positivista, a razão, os costumes, as regras na arte, o avanço do materialismo, dos banqueiros, dos políticos, dos industriais e da própria ciência:

“Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition ou nous sommes parvenus”²².

Deste modo, como salienta Nodier, os críticos não devem “tant crier contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations prétendues sont l'expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resterait aujourd'hui de l'instinct moral et intellectuel de l'humanité”²³. O fantástico significa, ainda, uma vasta área protectora dos instintos morais e intelectuais da espécie humana, local de constante renovação que tenta acompanhar as progressivas mutações da sociedade:

“Quand les fables d'un peuple ont vieilli, l'impitoyable instinct de changement qui réside en lui se manifeste à son jour et à son heure, et il vient manifester aux hommes, par des signes certains, qu'il faut recommencer la vie sociale sur nouveaux frais, sans égard aux traditions et aux sympathies du passé”²⁴.

Para Nodier, numa época na qual “nous sommes encore gouvernés du haut de l'Institut”²⁵, e numa altura em que “les malheurs toujours croissants de la nouvelle société présageaient si visiblement sa ruine prochaine”²⁵, o fantástico surge como a solução, o conforto e o antídoto, tanto no drama, como na elegia, assim como no romance, na pintura e em todos os “jeux de l'esprit” e nas “passions de l'âme”, contra toda uma sociedade em decadência:

“Parmi les hommes d'élection qu'un instinct profond du génie a jetés, dans ces derniers temps, à la tête des littératures, ils n'en est point qui n'ait senti l'avertissement de cette muse d'une société qui tombe, et qui n'ait obéi à ses inspirations, comme à la voix imposante d'un mourant dont la fosse est déjà ouverte”²⁶.

Se, ao longo de todo o ensaio, Nodier foi apresentando de uma forma clara e concisa, as suas aspirações e o modo como concebia o papel da literatura fantástica nas sociedades antigas e modernas, é, sobretudo na conclusão do texto que o autor vai condensar as suas críticas e inquietações no que respeita a este domínio:

“En France, où le fantastique est aujourd’hui si décrié par les arbitres suprêmes du goût littéraire, il n’étoit peut-être pas inutile de chercher quelle avait été son origine, de marquer en passant ses principales époques et de fixer à des noms assez glorieusement consacrés les titres culminants de sa généalogie”²⁷.

Contudo, Nodier defende-se relativamente à crítica vigente, afirmando que “les questions sur le fantastique sont elles-mêmes du domaine de la fantaisie” e, como consequência, não teve por intenção realizar a apologia da literatura fantástica:

“Dieu me garde de réveiller, à leur sujet, les misérables disputes des scolastiques des derniers siècles, et de transporter une querelle théologique sur le terrain de la littérature” (...)²⁸.

No entanto, o autor reafirma que a leitura do fantástico “produit sur une ame fatiguée des convulsions d’agonie de ces peuples inquiets qui se débattent contre une crise inévitable, l’effet d’un sommeil serein, peuplé de songes attrayants qui la bercent et la délassent”²⁹. O leitor é confrontado com dois estados que irão povoar todo o universo fantástico de Nodier: o sono e o sonho.

Em suma, o fantástico é para o escritor em questão “la Fontaine de Jouvance de l’imagination”³⁰. A parte final do ensaio de Nodier corresponde, não só à representação da ansiedade sentida pelo autor, como também à expressão do seu mundo interior demonstrando, de igual forma, as impaciências e as exigências de toda uma geração romântica. O mundo é positivista, mas deixem ao poeta a liberdade de imaginar e de pensar:

“Que le monde positif vous appartienne irrévocablement, c’est un fait et sans doute un bien; mais brisez, brisez cette chaîne honteuse du monde intellectuel, dont vous vous obstinez à garrotter la pensée du poète”³¹.

Marcel Schneider comentando esta passagem do ensaio de Nodier afirma: “Que la science, l’industrie, l’argent et le négoce accaparent tout puisqu’il le faut, mais laissez au poète la liberté de la fantaisie! C’est le seul remède à notre ennui, à notre dégoût”³².

A conclusão a retirar é a seguinte: “il faudrait bien (...) que le fantastique nous revînt, quelques efforts qu’on fasse pour le proscrire”³³.

O fantástico, em Nodier, nasce de um forte sentimento de incerteza. E, inconstavelmente, o produto da razão, no momento em que a própria razão vacila. O autor, segundo Georges Jacquemin, dedica-se ao fantástico na medida em que este se apresenta como uma recusa: “la littérature fantastique tourne le dos à Descartes”³⁴. Deste modo, e na opinião do crítico anteriormente referido, a literatura fantástica surge, no escritor em análise, como uma literatura de evasão e de correção: “évasion, car l’existence monotone, décevante, incolore, se heurte à l’inattendu et à l’inadmissible (...); correction parce que le fantastique ressemble au bras de la justice: il en a les effets, non les voies et les moyens”³⁵. O universo fantástico ambicionado por Nodier reflecte, isso sim, a lenta caminhada de uma alma inquieta, espelho de uma época agitada. O fantástico desenha-se no perfil deste genial escritor como uma interrogação ou um desafio para tentar apreender uma determinada verdade aproximando-se, perigosamente, do seu abismo interior.

O prefácio da 1ª edição (1821) de *Smarra ou les Démons de la Nuit* possui um início relativamente frequente nos prefácios do século XIX, ou seja, recorre ao tópico do autor “dissimulado”, neste caso, sob a capa de tradutor. Nodier teria efectuado a tradução de uma obra elaborada por um nobre, Ragusain, que, por sua vez, se teria mascarado sob o nome de Maxime Odin. Chama-se a atenção para o facto deste nome, Maxime Odin, ter sido adoptado, **a posteriori**, por Nodier como um pseudónimo, nomeadamente, na obra *Souvenirs de Jeunesse*, inicialmente publicada sob o título *Mémoires de Maxime Odin*³⁶. Nodier insiste numa outra passagem do prefácio:

“Je dois avouer (...) que, si j’avais apprécié les difficultés de cette traduction avant de l’entreprendre, je ne m’en serais jamais occupé”³⁷.

Nodier adivinhara já que talvez a sua obra não tivesse um bom acolhimento por parte da crítica e do público, tentando, deste modo, defender-se de possíveis ataques:

“J’ai en littérature des juges si sévèrement inflexibles et des amis si religieusement impartieux, que je suis persuadé d’avance que cette explication ne sera pas inutile pour les uns et pour les autres”³⁸.

Efectivamente, o conto não obteve qualquer sucesso, tendo sido fortemente criticado, e, no novo prefácio de 1832, o escritor francês chama a atenção para o facto de *Smarra* constituir apenas “une étude, un centon,

un pastiche des classiques”³⁹, dado que o seu trabalho teria sido um mero “travail verbal, l’oeuvre d’un écolier attentif”⁴⁰ (p.41). Nodier, e segundo este ponto de vista, ter-se-ia limitado a redigir algumas fases de transição, sendo o restante pertencente “à Homère, à Théocrite, à Virgile, à Catulle, à Stace, à Lucien, à Dante, à Shakespeare, à Milton”⁴¹. Já no primeiro prefácio o autor tinha referido a influência de Apuleio e da sua obra *O Asno de Ouro*⁴². Embora uma parte da crítica perseguisse Nodier, existia um sector que lhe era fiel, mesmo num país que não o seu, como era o caso da Bélgica. Como afirma Raymond Trousson, “l’ auteur de *La Fée aux Miettes* jouissait en Belgique d’une grande réputation, établie dès la publication de Jean Sbogar et jamais démentie”⁴³. O mesmo crítico salienta que Nodier “fit en Belgique un séjour véritablement triomphal et déclara lui même qu’il rentrait en France «chargé de couronnes et de vers comme un acteur de Paris qui vient de faire une tournée en province»”⁴⁴.

O autor acaba por confessar no segundo prefácio à edição de *Smarra*: “j’avais tellement redouté de me mesurer avec la haute puissance d’expression qui caractérise l’antiquité, que je m’étais caché sous le rôle obscur de traducteur”⁴⁵. O escritor teria sido um romântico por temperamento e um clássico por gosto⁴⁶, uma vez que, durante toda a sua vida defendeu a pureza da língua francesa contra todas as ameaças de corrupção. Deste modo, também *Smarra* é recheado de expressões convencionais, adjetivos demasiadamente previsíveis e perífrases pomposas. O próprio Nodier, no segundo prefácio (1832), tem consciência desse facto. A forma utilizada em *Smarra* seria “une leçon assez utile pour les jeunes gens qui se forment à écrire la langue littéraire, et qui ne l’écriront jamais bien, si je ne me trompe, sans cette élaboration consciencieuse de la phrase bien faite et de l’expression bien trouvée”⁴⁷. O problema é que talvez a forma adoptada no conto não correspondesse da melhor maneira ao conteúdo aí era abordado.

O leitor do prefácio do século XIX, sabe, **a priori**, que não pode acreditar em tudo o que aí lhe é sugerido. Embora o autor se considere pouco original — e esta situação é fruto da candidatura de Nodier à Academia, uma vez que aquele preferiria “passer pour un pasticheur habile que pour un novateur exalté”⁴⁸ — *Smarra* é um conto muito importante para a definição do fantástico na óptica do autor estudado:

*“Smarra est le nom primitif du mauvais esprit auquel les anciens rapportaient le triste phénomène du cauchemar”*⁴⁹.

E, de facto, a grande dificuldade consiste em narrar “un rêve” e, desse modo, “avoir enfermé le récit d’une anedocte assez soutenue, qui a son exposition, son noeud, sa péripétie et son dénouement, dans une succession de songes bizarres dont la transition n’est souvent déterminée que pour

un mot”⁵⁰. Daí que o conto *Smarra* possuísse todas aquelas características apontadas pela crítica contemporânea de Nodier como negativas, mas que, na opinião do autor, teriam constituído o seu maior elogio:

“On a jugé que la fable n’en était pas claire; qu’elle ne laissait à la fin de la lecture qu’une idée vague et presque inextricable; que l’esprit du narrateur, continuellement distrait par les détails les plus fugitifs, se perdait à tout propos dans des digressions sans objet; que les transitions du récit n’étaient jamais déterminées par la liaison naturelle des pensées, (...) mais paraissaient abandonnées au caprice de la parole comme une chance du jeu de dés; qu’il était impossible enfin de discerner un plan rationnel et une intention écrite”⁵¹.

Efectivamente, são estas as características que revestem a singularidade do sonho, e, segundo o prefaciador, quem leu *Smarra* “sans s’apercevoir qu’il lisait un rêve, a pris une peine inutile”⁵². Nodier tentou, de facto, chamar a atenção de uma forma positiva para o “fantastique moderne, plus merveilleux”⁵³ do que até então era praticado. A via do fantástico, “pris au sérieux”⁵⁴, encontrava-se já latente na *Odisséia* de Homero e o escritor teria como objectivo “découvrir dans l’homme la source d’un fantastique vraisemblable et vrai, qui ne résulterait que d’impressions naturelles ou de croyances répandues ()”⁵⁵. Contudo, aquilo que ele buscava fora encontrado por outros autores, nomeadamente Walter Scott, Hoffman, Schiller ou Vitor Hugo, dado que estes praticaram o fantástico “possível”, que se enquadraria no tipo fantástico “pris aux sérieux”. *Smarra* é, igualmente, um exemplo do fantástico “sério”, uma vez que se baseia na observação psicológica e tem como objectivo o estudo do sonho:

“La vie d’un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l’un qui résulte des illusions de la vie éveillée, l’autre qui se forme des illusions du sommeil”⁵⁶.

Para o autor em estudo, estas são duas maneiras de apreender o mundo imaginário, daí que se espante com o facto do “poète éveillé ait si rarement profité dans ses oeuvres des fantaisies du poète endormi”⁵⁷. Deste modo, “un accident assez vulgaire d’organisation qui [l] a livré toute [sa] vie à ces féeries du sommeil, cent fois plus lucides (...) que [ses] amours, [ses] intérêts et [ses] ambitions (...)”⁵⁸ conduziu Nodier à abordagem do

sonho e respectiva “imagination de l'esprit”, comendo um poema da vida nocturna, descrevendo os estados que atravessa a consciência quando o sono se aproxima ou se pressentem os terrores do pesadelo. O sonho nocturno é, na opinião de Albert Béguin, “la source ou s'alimente la poésie; il est en même temps celle du merveilleux et celle des mythes: le cauchemar, fait aussi bien d'enchantements que d'épouvantes scènes (...)”⁵⁹. Nodier proclamava: “Rien n'est vrai que le faux”. O sonho é uma porta aberta para essa realidade superior e dificilmente atingível. No texto *Essai de quelques Phénomènes du Sommeil*, Nodier afirma:

*“L'impression de cette vie de l'homme que le sommeil usurpe sur sa vie positive, comme pour lui révéler une autre existence et d'autres facultés, est essentiellement susceptible de se prolonger sur elle-même et de se propager dans les autres; et comme la vie du sommeil est bien plus solennelle que l'autre (...)”*⁶⁰.

Um pouco mais adiante, no mesmo ensaio, o autor proclama:

*“Il peut paraitre extraordinaire, mais il est certain que le sommeil est non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée, sinon dans les illusions passagères, dont il l'enveloppe, du moins dans les perceptions qui en dérivent et qu'il fait jaillir à son gré de la trame confuse des songes”*⁶¹.

Como se depreende, para este autor, o sonho tem um valor importantíssimo. Contudo, é necessário que o sujeito estabeleça a distinção entre imagens momentâneas, ilusórias na maior parte das vezes, sem qualquer importância, e o verdadeiro valor espiritual e afectivo do sonho. Este detém uma significação infinita na medida em que “c'est l'immense liberté donnée soudain à l'esprit qui, dépassant les limites de son univers habituel, se trouve averti de l'existence d'autres espaces”⁶².

Deste modo, o sonho, em Nodier, tem o poder de comunicar com espaços muito diferentes daqueles que se encontram no mundo “éveillé”. O espírito que sonha entra em comunicação com a verdade eterna, desembaraçando-se das imperfeições inerentes à vida terrestre e social, conseguindo alcançar a “essence avec laquelle il se confondra en quittant la terre; et c'est ce qui permet d'appeler le rêve une «morte intermittante»”⁶³.

Num outro texto, *Piranèse, Contes Psychologiques à propos de la Monomanie Réflective*, o escritor analisou de igual modo o sonho, uma vez

que “rêver est tout le bonheur”. E é nesse doce estado do pensamento que a alma “s’isole à plaisir de toutes les réalités de la vie, ou elle peut se déposséder, sans rien perdre du passé, du présent, de l’avenir, et même de l’espérance, pour se former un monde à son choix, sur lequel elle exerce avec un souverain empire tous les attributs de la puissance de Dieu”⁶⁴. É nesse estado de graça que surgiram os famosos “châteaux en Espagne”, ou seja, os contos produzidos pelo autor em questão. Aqueles têm um efeito benéfico para o espírito na medida em que obrigam Nodier a “vivre d’une vie qui n’a rien de commun avec la vie positive des hommes”⁶⁵.

O sonho, na acepção deste homem erudito, é límpido e virginal. No entanto, e no entender de Béguin, o autor nunca se decidiu entre o estado “de veillée” e o estado de “rêve”. Numa época problemática para Nodier— depressão, problemas económicos e afectivos devido ao casamento de sua filha Marie— aquele não busca, com a sua obra, uma fuga ao real. Consegue, porém, atingir um estado de harmonia tanto no mundo do sonho como ao nível da própria realidade. Na opinião de Béguin “les images cessent de menacer le comportement de l’être éveillé . C’est cette harmonie que nous percevons dans les contes de Nodier”⁶⁶.

Com *Smarra*, este autor é considerado por muitos críticos como um escritor moderno e paralelamente como um profeta. Profeta, na medida em que conseguiu adivinhar determinadas noções, no que diz respeito ao domínio da análise da vida interior, que o tornaram um precursor. Conseguiu entrever, talvez de um modo fugidio e gratuito, certas verdades retomadas mais tarde pela psicanálise. Todavia, o seu mérito, como escritor, consiste em “avoir su exercer une réflexion continue sur le mécanisme de ces correspondances [état de veille/état de songe — vie nocturne/vie réelle], d’en avoir recherché les lois et d’avoir compris qu’il était ainsi possible d’apercevoir les secrets du moi profond”⁶⁷.

Nodier, no conto *La fée aux Miettes* (1832) dirige-se já não ao leitor em geral, mas “Au lecteur qui lit les préfaces”. Neste prefácio, não se assiste a um discurso violento, uma vez que Nodier estabelece desde o início uma estreita relação com o Tu leitor, caracterizado como “mon ami” (narratário específico do texto). O tom geral vai ser ameno, coloquial e decisivo para que um leitor moderno possa entender o universo fantástico de Nodier:

“Je vous déclare (...) qu’ après le plaisir de faire quelque chose qui vous soit agréable je n’en ai point ressenti d’aussi vif que celui d’entendre raconter ou de raconter moi-même une histoire fantastique”⁶⁸.

A criação do fantástico é imperiosa e vital para o prefaciador em aná-

lise. Os contos que elabora são a única compensação para as dificuldades que devoram a vida real e a existência humana. No prefácio ao conto *Quatre Talismans*, Nodier afirma:

*"Les nouvelles que je me raconte avant de les raconter aux autres ont pour mon esprit un charme qui les console. Elles détournent ma pensée des faits réels pour l'exercer sur des chimères de mon choix (...). C'est pour cela que j'ai fait des contes"*⁶⁹.

Através dos contos fantásticos, o autor liberta o seu espírito dado que estes o fazem "vivre d'une vie qui n'a rien de commun avec la vie positive des hommes"⁷⁰. Como se constata, há, de facto, neste prefácio uma reiteração de algumas noções, relacionadas com o modo de encarar a literatura fantástica por Nodier, que surgiram já no ensaio *Du Fantastique en Littérature*:

*"C'est donc à mon grand regret que je me suis aperçu depuis longtemps qu'une histoire fantastique manquait de la meilleure partie de son charme quand elle se bornait à égayer l'esprit, comme un feu d'artifice, de quelques émotions passagères, sans rien laisser au coeur. Il me semblait que la meilleure partie de son effet était dans l'âme (...)"*⁷¹.

Através da ideia de fantástico interior, Nodier pretende que o "moi profond" usufrua do efeitos causados pela literatura fantástica, caminhando, desse modo, no sentido de uma lenta transformação.

Para o presente autor em estudo, o fantástico ensina o homem "à vivre mieux"⁷², a entrar em comunhão com as regiões do grande Mistério e da verdade Absoluta. Na opinião de Marcel Schneider, Nodier só não utilizou as palavras ascese ou moral, para uma definição mais lata de fantástico, na medida em que o autor "craignait sans doute d' employer des mots dont la tradition ne permettait l'usage qu' à la philosophie et au christianisme"⁷³. Para este crítico, o fantástico, em Nodier, corresponderia a uma espécie de religião, na medida em que o homem possuía ainda, não obstante o positivismo da época, sede do eterno e aspirações ao ságrado:

*"C'est que, pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et qu' une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire"*⁷⁴.

Mas acreditar em quê? Em quem? Talvez naquilo que o homem sente após ter disfrutado das benesses da alma ocasionadas pelo fantástico interior. Segundo Schneider, “sensibles aux manifestations de ce qui nous dépasse, nous célébrons dans notre coeur l'éphiphanie de l'ineffable”⁷⁵. O escritor fantástico pertenceria, na óptica de Nodier, e de acordo com o juízo crítico de Schneider ao conjunto dos “mystiques à l'état sauvage, des religieux sans dogmes, des pieux sans culte”, em suma, “de tous ceux dont l'inquiétude se fonde sur leur propre foi”⁷⁶.

Evidentemente, fé era algo que escasseava nesta época, caracterizada como “sans croyances”. E, desse modo, “la bonne et véritable histoire fantastique (...) ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou”⁷⁷. O conto fantástico, “récit des contraires (raison/déraison — irréel/réel)”⁷⁸, espelha, em Nodier, o fantástico dos limites, ou seja, evoca os derradeiros traços aptos a exprimir o real. Como argumentou Sade, “il corrige l'impuissance de la littérature à saisir le quotidien”⁷⁹. Irene Bessière tentou explicar esta dialéctica entre a “raison” e a “déraison”, concluindo que a relação entre estes dois estados era, apenas, “le lent effort dans le temps, non pas pour faire progresser la raison (...) mais pour faire concevoir à la lumière de la raison une nouvelle normalité”⁸⁰. Esta relação, absolutamente ignorada no século XVIII, ocasionou a discriminação de todo aquele que fosse diferente — relembrem-se os famosos asilos de alienados mentais. Contudo, para Nodier, a loucura é um dos estados preferenciais de comunicação com o universo, sendo o louco alguém que possui “une expérience amère des sottises vanités du monde”⁸¹ e que “a lentement dégoûté de tout positif de la vie réelle, et qui se console volontiers de ses illusions perdues dans les illusions de la vie imaginaire”⁸². O “lunático” é encarado pelo autor como uma “espèce équivoque entre le sage et l'insensé, supérieur au second par la raison, au premier par le sentiment; être inerte et inutile, mais poétique, puissant et passionné dans toutes les applications de sa pensée qui ne se rapportent plus au monde social; créature de rebut ou d'élection, comme vous ou comme moi, qui vit d'invention, de caprice, de fantaisie et d'amour, dans les plus pures régions de l'intelligence, heureux de rapporter de ces champs inconnus quelques fleurs bizarres qui n'ont jamais parfumé la terre”⁸³. O “lunático”, criatura de eleição, opõe-se, no entender de Nodier, ao “homme raisonnable”⁸⁴, o ser mais insípido que se possa imaginar, segundo a óptica do autor. Quanto às fontes de inspiração para a realização deste conto e embora Nodier aponte alguns nomes — Fleury, Galland e Charles-Simon Favart—, Castex pensa que os verdadeiros modelos não foram referidos⁸⁵.

Sendo assim, autores como Hoffmann (*Chat Murr*, *Petit Zacharie surnommé Cinabre*), Balzac (*L'Auberge Rouge*), Vitor Hugo (*Notre-Dame de*

Paris) ou Diderot com a obra *Lucrèce et Jeannette*, teriam, de facto, influenciado Nodier⁸⁶. Contudo, a imaginação e a originalidade deste autor não é posta em causa, uma vez que se teria inspirado na problemática desencadeada pela publicação de um artigo “Lettre à M. le Docteur A... par M. le Duc de Lévis”, surgido na *Revue de Paris*, de Maio de 1829. Neste artigo, M. le Docteur A relatava ao duque o tipo de “tratamentos” utilizados no hospício de Glasgow, referindo que eram ótimos para o fim da loucura. De facto, a diversidade de métodos adoptados no tratamento da loucura reflectem, de um modo magistral, a maneira como o conceito de “loucura” e de “louco” foi evoluindo ao longo do tempo. A loucura começou a ser encarada com uma sensibilidade e curiosidade até então desconhecidas. Como sugere Foucault, “les fous ne sont plus ceux dont on perçoit d'un coup la différence globale, et confuse avec les autres; ils deviennent, cachant mal, sous la déraison qui les enveloppe, le secret de paradoxales espèces”⁸⁷. O louco, ser diferente e paradoxal para os seus semelhantes, assume um estatuto bem diferente daquele que até então detinha. Assiste-se à “passage du fou «objet» au fou «sujet”⁸⁸.

O ser humano alienado individualiza-se num antropocentrismo da medicina até então desconhecido. O médico, figura central no tratamento do “lunatique”, estabelece contactos mais fecundos com o paciente, revolucionando a ligação entre “l'aliénation”⁸⁹ e o pensamento da medicina em geral, desencadeando toda uma experiência, radicalmente diferente da praticada até então, que se pautava por uma modernidade absoluta no modo de encarar a loucura. Com o surgimento do novo estatuto do médico, ser individual e independente, “c'est le sens le plus profond de l'internement qui est aboli: la maladie mentale, dans les significations que nous lui connaissons maintenant, est alors rendue possible”⁹⁰. Dessa forma, o tipo de tratamentos praticados nos “internements” vai evoluir e diversificar-se, não se dirigindo apenas ao corpo, mas iniciando já um conjunto de experiências que poderiam beneficiar a “alma” ou o “espírito”, segundo a diferente terminologia crítica. Assistiu-se, pois, segundo o testemunho de Claude Quétel e Pierre Morel, a “une certaine coïncidence dans les premières décennies du XIX^e siècle, entre l'avènement du traitement moral celui du romantisme, ou en tout cas celui d'une certaine sensibilité telle qu'elle a commencé à se diffuser à la fin du XVIII^e siècle”⁹¹. Ecoam as palavras de Mme de Staël quando sugeria o “appel aux reflexions du coeur”⁹², tão querido ao movimento romântico. A loucura, sendo encarada de uma forma máis individualizada e, por que não afirmá-lo, mais desculpabilizável, sem medo de Satã ou de assaltos demoníacos, foi “combatida” através de tratamentos mais suaves. É interessante observar até que ponto muitos desses métodos são actuais e podem ser encarados numa perspectiva de “modernidade clínica”. Passou-se da era do laxante, dos irritantes gástricos,

dos banhos de água ou, ainda, de práticas terríveis como é o caso da cirurgia cerebral — repugnante, quando se analisam os “instrumentos cirúrgicos” — ,dos choques eléctricos, isolamento total e proibição absoluta da masturbação — com a ajuda de aparelhos terríveis, castradores da carne e do espírito —, para um período onde se tinha como objectivo primordial distrair a loucura. Deste modo, as viagens em grupo, o passeio, o exercício físico, o trabalho manual, a assistência a espectáculos ou a participação dos doentes no próprio espectáculo, assim como, a organização de bailes — relembre-se o “Bal des Folles et des Hystériques à la Salpêtrière”⁹³ —, tornaram-se práticas correntes e populares.na tentativa de obter a “cura” da loucura ou, na impossibilidade desse facto, de, pelo menos, conseguir suavizar os efeitos produzidos por esse estado.

O modo de encarar o louco muda de uma forma radical. Após ter sido olhado de lado com desconfiança e cepticismo, o louco, ou “lunatique” na acepção de Nodier, passa do mutismo —o famoso “silence classique”, no entender de Foucault⁹⁴ — à palavra falada. O louco encontra a sua própria forma de expressão, bem diferente daquela que até então era utilizada. De facto, para Foucault, a linguagem do louco “a oublié les vieux discours tragiques de la Renaissance ou il était question du déchirement du monde, de la fin des temps, de l’homme dévoré par l’animalité”⁹⁵. A nova linguagem “renaît (...) de la folie mais comme éclatement lyrique: découverte qu’en l’homme, intérieur est tout aussi bien l’extérieur, que l’extrême de la subjectivité s’identifie à la fascination immédiate de l’objet, que toute fin est promise à l’obstination du retour. Langage dans lequel ne transparaissent plus les figures invisibles du monde, mais les vérités secrètes de l’homme”⁹⁶. O olhar sobre o louco inquieta e fascina o homem. Sente-se desnudado, uma vez que o louco realça o espectáculo da verdade que todo o ser humano encerra. O “lunatique”, no entender de Nodier, provoca a atracção e infunde o respeito eterno, quando se debruça sobre os abismos interiores de cada homem. Como salienta Foucault, “[le fou] regarde avec, tout à la fois, plus de neutralité et plus de passion. Plus de neutralité, puisqu’en lui on va découvrir les vérités profondes de l’homme ces formes en sommeil en qui naît ce qu’il est. Et plus de passion aussi, puisqu’on ne pourra pas le reconnaître sans se reconnaître, sans entendre monter en soi les mêmes voix et les mêmes forces, les mêmes étranges lumières”⁹⁷.

Mesmo do ponto de vista da comunidade científica da época, o tratamento ou os métodos a empregar no tratamento da loucura eram bastantes díspares, dependendo, na maioria dos casos, da forma como se encarava a relação do homem com o louco, assim como de toda uma concepção filosófica, humanista ou de um pendor mais social, importante para a delineação de programas teóricos e práticos por parte dessa mesma comunidade de investigadores. Segundo Michel Foucault, no século XVIII,

coexistiram quatro grandes modos de encarar a loucura, sendo cada uma destas perspectivas passível de ser analisada de um prisma diferente, consoante o investigador em causa e a orientação preconizada.

Com Esquirol, “très préoccupé par les moyens d’améliorer le sort des aliénés”⁹⁸, assitiu-se ao desenvolvimento de uma concepção histórica, sociológica e relativista da loucura. Pelo contrário, Bénédict-Augustin Morel optou por uma análise do tipo estrutural, analisando a doença mental como uma involução, uma degenerescência — relembre-se o tratado elaborado por este estudioso em 1857, desenvolvendo a noção de degenerescência em patologia mental⁹⁹ — e um caminhar progressivo para o ponto zero, original da natureza humana. Lagermann ou Heinroth defenderam uma teoria espiritualista que define a loucura como uma alteração da relação do espírito consigo mesmo, mas, numa perspectiva diferente, estudiosos como Spurzheim ou Broussais empenharam-se na demonstração do esforço materialista para situar a loucura num espaço orgânico diferenciado. Seria o louco um ser condenado à partida pela própria doença ou existiriam diferentes graus de culpabilidade? Élias Régnault concordava com a necessidade de um julgamento médico que medisse a irresponsabilidade do louco no grau de determinação dos mecanismos que agiram sobre ele. Contudo, Marc, profundamente radical, adopta uma postura muito em voga por uma certa franja da sociedade que é a de condenar imediatamente o louco devido ao carácter insano da sua conduta. Como se constata, oscila-se entre uma concepção humanitária da terapêutica médica — relembre-se Esquirol e a utilização de “tratamento” dirigidos à “alma”, e uma concepção mais clássica, herdada dos séculos XVI e XVII, segundo a qual a loucura devia ser reprimida, escondida e submetida às regras da sociedade dita “normal”.

O autor em análise pulsava com o seu tempo, influenciado pela sua formação humanista e religiosa. Deste modo, Nodier indignado com os métodos infligidos aos alienados de Glasgow e de longa data preocupado com a existência ou não de fronteiras que delimitassem a inteligência e a demência — “Qu’est-ce que la raison? Qu’est-ce que la folie?”¹⁰⁰ —, redigiu uma carta que se dirigia “aux médecins-chefs des asiles de fous”:

“Les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale. Au nom de cette individualité qui est le propre de l’homme, nous réclamons qu’on libère les forçats de la sensibilité (...) sans insister sur le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous dans la mesure où nous sommes aptes à les apprécier, nous affirmons la légitimité absolue de leur conception de la réalité et de tous les actes qui en découlent”¹⁰¹.

O paralelo terá obrigatoriamente de ser estabelecido: atente-se nesta linguagem e naquela que vai ser utilizada, um século mais tarde, pelo movimento surrealista. Breton defendeu a sociedade contra a tirania da razão, fez a apologia dos loucos e dos grandes sonhadores, reinventou os mitos dos primitivos e apelou à inocência da consciência infantil. Retrocedamos no tempo. O movimento romântico defendeu, de igual modo, muitos aspectos atrás mencionados, conferindo credibilidade à noção de “tradição da ruptura” inaugurada por Octávio Paz em *Los Hijos del Limo* ¹⁰². Nodier, mesmo com a independência e a originalidade que lhe são reconhecidas, não se demitiu do seu tempo. Com o advento da época industrial, “la folie marque la vanité des notions de limite et de discrimination. [...], le fantastique fait de cette vanité son sujet”¹⁰³. E, na verdade, quando se refere à época romântica, Michel Foucault irá afirmar que “le mal qu'on avait tenté d'exclure dans l'internat réapparaît, pour la plus grande épouvante du public, sous un aspect fantastique”¹⁰⁴. Em vários autores da época, assim como no próprio Nodier, assiste-se à proliferação de temas relacionados com a “déraison” do desejo e do amor, a fascinação pela morte e pela possível loucura, constituindo esta temática um “substrat psychologique et moral”¹⁰⁵.

Nodier não conseguiu conservar aquela frescura de alma que permite aos loucos, essas eternas crianças, uma permanente comunicação com o universo encantado. Menos feliz do que aqueles, o autor teve de recorrer à palavra escrita, ou, *stricto sensu*, à literatura fantástica, para poder aceder a esse estado de graça e mistério, onde os loucos, continuamente, se movem. O autor dá-lhes a palavra, uma vez que o homem positivista e superior não consegue exprimir de uma forma completa as visões e as quimeras entrevistas pelo “lunático”. Como se constata, a loucura é vista, em Nodier, como uma faculdade criadora capaz de revelar o Mistério, possuindo o “lunatique” um dom especial de comunicação com outros mundos. O louco é aquele que, pela sua inocência e simplicidade, se encontra numa “disposition exceptionnelle à prolonger dans l'état de veille le bonheur du sommeil”¹⁰⁶. O escritor, de acordo com os prefácios já analisados e com este mesmo texto, é hostil à ciência, companheira do século positivista, uma vez que a pressente “impuissante à pénétrer les secrets de l'univers”¹⁰⁷, Nodier procura soluções idealistas, doutrinas esotéricas e procede a pesquisas místicas, na tentativa de encontrar o Absoluto. Balhanche influenciou poderosamente este escritor que anunciará o fim próximo da humanidade, como início da preparação da ressurreição universal, ansiando, desse modo, pela pronta aparição do novo ser humano, um ser mais compreensivo e confiante em si e nos outros¹⁰⁸.

Paulatinamente, o universo interior de Nodier modifica o seu universo fantástico, uma vez que os seus “états de rêve” teriam agido, positivamente, sobre o seu “eu” mais profundo. Assim, Castex afirma que, “en contemplant

ce paradis où tous les désirs peuvent être satisfaits en imagination, il abandonne les rancœurs et les pensées impures qu'engendrent les servitudes de la condition humaine"¹⁰⁹. Os demônios nocturnos que o assaltavam libertam-no; a alma rodeada de graça superior compõe imagens belas, coloridas e impregnadas de optimismo.

Mais uma vez, o sonho está presente no conto *La Fée aux Miettes* que se destinaria, segundo o prefácio, "pour les gens qui ont l'inappréciable bonheur de croire"¹¹⁰. Michel le Charpentier — espelho, segundo alguns críticos, do subconsciente do próprio Charles Nodier (relembre-se a obra de Vodoz *La Fée aux Miettes, Essai sur le Subconscient dans l'Oeuvre de C. Nodier*) teria conseguido obter um equilíbrio entre a existência quotidiana — com a fada — e os encantos do sonho, sublimação dos desejos carnisais do próprio Nodier, se se encarar de modo afirmativo a teoria crítica anteriormente apresentada. Contudo, Michel não vai respeitar o acordo, colhendo a planta mágica, símbolo do poder superior que lhe vai permitir confundir as experiências dos dois mundos. Sendo assim, o autor exalta uma espécie de "état second"¹¹¹, onde a realidade se reveste das cores do sonho e onde este se alia a determinadas características da realidade. Para o sábio, é este o estado atribuído à loucura, mas, analisado sob um outro ponto de vista, não será "la condition même du bonheur parfait"?¹¹². Com o conto *La Fée aux Miettes*, Nodier perdeu todos os sentimentos de piedade que até então atribuía ao estado de loucura. Para Anne-Marie Roux, "les textes de Nodier, qu'il s'agisse d'essais théoriques, de contes, de romans (...), semblent avoir été hantés par le langage de la folie"¹¹³. Loucura como sinónimo de busca, como sede de harmonia, na ânsia de conseguir entrever o que até então não conseguira vislumbrar. O sonho e a loucura entrelaçam-se na obra de Nodier: "Le rêve est une folie passagère, favorisée par l'assoupissement des sens. La folie est un rêve qui se prolonge dans l'état de veille. Du vagabondage volontaire de l'imagination fabulatrice au désarroi de la conscience abîmée dans la monomanie, il est possible à l'esprit de parcourir la distance sans éprouver de discontinuité"¹¹⁴. Como se depreende, o "état second", anteriormente referido, possui vários estados não hierarquizados por Nodier, uma vez que entre eles não existiriam diferenças essenciais, caracterizando-se todos, no entanto, pela fuga ao controlo da razão.

O conto *La Fée aux Miettes*, ou uma "sottise"¹¹⁵ na expressão de Nodier, concilia o sonho e loucura, o "état de veille" e o "état de rêve", ó *eu* e o *tu*, mas, também, o *nós* e o *vós*. Nodier afirmou que, "se transformer en quelque chose qui n'était plus moi, et qui m'était plus cher que moi"¹¹⁶, era a sua maior ambição. O autor tinha igualmente como desejo criar um universo fantástico, onde o *nós* e o *vós* estivessem representados, como processo de libertação individual, de um modo verosímil e possível, uma

vez que estas noções lhe “paraissent de première nécessité dans toutes les compositions de l’esprit”¹¹⁷, contribuindo para a construção do “fantastique sérieux”. Nodier acreditava em si e nos mundos que criava. Sendo assim, fantástico e realismo surgem aliados, uma vez que, neste momento, ainda não teria procedido à definição dos vários tipos de fantástico.

Nas palavras de Georges Jacquemin, “ce recours [a utilização da aliança realismo/fantástico] apparaît non seulement utile, mais nécessaire.

Puisque le fantastique doit aller de pair avec une certaine forme de crédibilité, l’écrivain qui le suscite se doit de ne négliger aucun moyen d’être cru. Il se fonde sur une première partie croyable pour rendre l’autre telle”¹¹⁸. E é por esse mesmo motivo que Nodier deixa bem vincado no seu prefácio que aquele conto de fadas, encarado sob um prisma mais vasto, foi realizado “de manière peut-être à intéresser un physiologiste et un philosophe”. Abordando “le mystère de l’influence des illusions du sommeil sur la vie solitaire, et celui de quelques monomanies fort extraordinaires pour nous ()”¹¹⁹, o autor informa o leitor das intenções do seu conto, uma vez que a assimilação ou não do conto fantástico depende da adesão do leitor. A mesma ideia é sugerida por Jean-Bellemin Noëll quando afirma que existe, sem qualquer dúvida, “un pacte fantastique qui place sous contrat mutuel le lecteur et l’écrivain dans leur travail conscient et dans le travail de leurs inconscients”¹²⁰. Muitas vezes a questão da recepção do conto fantástico não se coloca em termos de crenças, verdadeiras ou simuladas, partilhadas entre o autor e o seu leitor, mas, como é sugerido por Irène Bessièrre, em termos de sensibilidade, ou seja, “de capacité à instaurer l’absolument nouveau, à inventer”¹²¹. O paratexto, mais precisamente o prefácio, é o local por excelência de comunicação do autor com o leitor. Desse modo, é necessário “séduire progressivement les facultés actives et critiques de l’âme, laisser le charme s’insinuer dans l’esprit du lecteur, le séduire en artiste et par l’art”¹²². Contudo, é no paratexto que a dúvida igualmente se instala. Se no texto o fantástico é definido pelo tema, pela linguagem adoptada, pelo ambiente, caracterização do tempo, do espaço ou personagens, no paratexto, e, segundo o ponto de vista de Cleone Abreu Ribeiro, a definição e o conceito de fantástico variam de cultura para cultura, de época em época e dependem da dinâmica cultural que se instalou¹²³. No século XIX, como no século XX, o conceito de fantástico oscilava/oscila, consoante a condição do leitor como ser psíquico e social, a idade, o grau de instrução, o sexo, ou seja, é muito importante e igualmente muito instável o modo como o paratexto fantástico é recepcionado pelos diferentes leitores. Consequentemente, parece ser imperioso relativamente à interpretação do conceito de fantástico, em Nodier, um estudo atento do escrito, do factual, em suma, do legado literário do autor e da época que o rodeou.

Seguindo este rumo de orientação, Nodier tenta, no prefácio a *Histoire*

d'Hélène Gillet (1832), definir, exactamente, os diversos tipos de fantástico para chegar à conclusão de que a história fantástica verdadeira é superior a todas as outras. Deste modo, "il a plusieurs espèces d'histoires fantastiques":

— Il y a l'histoire fantastique fausse, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire (...)

— Il y a l'histoire fantastique vague, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique (...)¹²⁴.

E, finalmente, "il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le coeur sans coûter de sacrifices à la raison"¹²⁵, ou seja, a literatura fantástica verdadeira caracteriza-se pelo facto da "relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde"¹²⁶. Atente-se na evolução, relativamente ao último parágrafo analisado: a literatura fantástica não deverá ser, apenas, verosímil ou possível como, também, deve obedecer à verdade; sendo interessante constatar como esta ideia foi, de novo, retomada no prefácio do conto *Jean-François les Bas-Bleus*. Nodier, ao escrever este "conte de la veillée", teve, supostamente, em conta uma ocorrência verificada no século anterior, chegando ao ponto de fornecer as fontes e indicando que uma rapariga, Hélène Gillet, teria sido violada, após ter bebido uma "breuvage narcotique". Embora o autor afirme que "son principal artifice consiste à se cacher derrière son sujet"¹²⁷, uma vez que numa "histoire vraie le mérite du conteur est sans doute peu de chose"¹²⁸, há unanimidade por parte da crítica em elogiar, uma vez mais, a capacidade imaginativa e sonhadora de Nodier.

A literatura fantástica foi bastante atacada por um determinado sector da crítica, mas possuiu o seu período de *charme* incantatório. Nodier, acompanhou essa mesma evolução da literatura fantástica, embora, o seu percurso literário estivesse intimamente ligado ao processo de busca interior. Em 1830, como se constatou, a literatura fantástica constituía "la Fontaine de Jouvence de l'imagination". No ano de 1831, no segundo prefácio a *Smarra*, o autor vangloriava-se de ter sido, mesmo antes de Hoffmann, o primeiro autor a descrever os horrores do pesadelo, defendendo, com ardor, à causa de um género, que "exige plus de bon sens et d'art qu'on ne l' imagine ordinairement"¹²⁹. No que diz respeito ao ano de 1832, época de fortes críticas, revise-se o *Journal des Débats*, que, com o artigo "Chronique Littéraire à propos des contes Bruns", desencadeia em ataque irónico e mordaz relativamente à produção da literatura fantástica:

"Vous vous enfermez dans votre cabinet, le soir. Vous faites danser autour de vous des diables noirs, des femmes en robe rose, des serpents de couleur verte. Vous prêtez à ces diables noirs, à ces femmes de couleur rose, à ces serpents de couleur verte, un langage quelconque, et vous avez fait un conte fantastique" (...)130.

Nodier preocupa-se em reconciliar, na medida do possível, o fantástico com a verdade (relembre-se o prefácio de *Hélène Gillet*). Mais tarde, em 1833, e, desta feita, na introdução ao conto *Jean-François les Bas Bleus*, o autor afirma: "le conte fantastique est un peu passé de mode, et il n'y a pas de mal" 131. Tendo decorrido três anos, no conto *Monsieur Cazotte*, o escritor assegura ter escutado uma voz interior que lhe gritava com veemência: "Délivrez-nous du fantastique, seigneur, car le fantastique est ennuyeux!" 132.

Contudo, Nodier, autor bastante fustigado pela crítica, viria a ser apreciado pelo modo como conseguiu ultrapassar os caprichos da moda, imprimindo uma alma própria aos seus universos fantásticos. O autor, sem ter formulado uma doutrina especialmente bem delineada, avançando com hesitações e vitórias por caminhos pouco conhecidos, teve o mérito de tentar estabelecer o contorno do coração humano, uma vez que o homem, os seus fantasmas, delírios ou irrealismos "ne sont rien moins que des tentatives, maladroites ou peu orthodoxes (...) pour saisir ce qui remue, frémit ou se débat au coeur du monde"133. Deste modo, na obra fantástica do autor em análise, os espectros são demasiadamente humanos para inspirarem um verdadeiro horror e o seu mundo "est gagné, non par la gangrène fantastique, mais par la métamorphose poétique"134.

No universo fantástico de Nodier, sonho, sono, loucura, pesadelo, demónios, fadas, real e irreal dançam a um só compasso. "Faisant de son drame individuel un symbole du drame de toute conscience humaine, transposant, son angoissante mythologie personnelle sur le plan du mythe communicable, il crée une oeuvre qui, pour lui, a été l'instrument de la réconciliation intérieure, mais qui, en elle-même, est indépendante de ses origines occasionnelles"135, Nodier pretende conhecer os homens, conhecendo-se a si próprio, numa perpétua e incansável busca da harmonia, no mundo do sonho e no mundo da realidade.

Maria Isabel Rego
Mestranda da Universidade do Porto

NOTAS

- (1) Cf. Introdução a Charles Nodier, *Contes* (org. de Pierre-Georges Castex), Paris, Editions Garnier Frères, 1961.
- (2) Cf. Albert Béguin, *L'Âme Romantique et le Rêve*, Paris, Editions José Corti, 1979, p. 7.
- (3) Cf. *Idem, ibidem*, p. 338.
- (4) Cf. Pierre-Georges Castex, *Le Conte Fantastique en France (de Nodier à Maupassant)*, Paris, Editions José Corti, (1ère édition 1951), 1982. O crítico analisa, de um modo exaustivo, os vários ciclos literários experimentados pelo autor em análise.
- (5) Cf. *Idem, ibidem*, p. 167.
- (6) Cf. *Idem, ibidem*, p. 64.
- (7) Cf. Marcel Schneider, *Histoire de la Littérature Fantastique en France*, Paris, Editions Fayard, 1985, p. 148.
- (8) Cf. Charles Nodier, *Du Fantastique en Littérature*, Paris, Editions Chimères, 1989, p. 16.
- (9) Cf. *Idem, ibidem*, p. 12.
- (10) Cf. *Idem, ibidem*.
- (11) Cf. *Idem, ibidem*, p. 15.
- (12) Cf. *Idem, ibidem*.
- (13) Cf. *Idem, ibidem*, p. 17.
- (14) Cf. *Idem, ibidem*, p. 20.
- (15) Cf. *Idem, ibidem*.
- (16) Cf. *Idem, ibidem*, p. 34.
- (17) Cf. *Idem, ibidem*, p. 10.
- (18) Cf. *Idem, ibidem*, p. 11.
- (19) Cf. *Idem, ibidem*.
- (20) Cf. *Idem, ibidem*, p. 14.
- (21) Cf. *Idem, ibidem*, pp. 14-15.
- (22) Cf. *Idem, ibidem*, p. 15.
- (23) Cf. *Idem, ibidem*.
- (24) Cf. *Idem, ibidem*, pp. 19-20.
- (25) Cf. *Idem, ibidem*, p. 33.
- (26) Cf. *Idem, ibidem*, pp. 33-34.
- (27) Cf. *Idem, ibidem*, pp. 35-36.
- (28) Cf. *Idem, ibidem*, p. 36.
- (29) Cf. *Idem, ibidem*, p. 35.
- (30) Cf. *Idem, ibidem*.
- (31) Cf. *Idem, ibidem*, p. 37.
- (32) Cf. Marcel Schneider, *ibidem*, p. 148.
- (33) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 38.
- (34) Cf. Georges Jaquemin, *Littérature Fantastique*, Bruxelles, Editions Labor, 1974, p. 17.
- (35) Cf. *Idem, ibidem*, pp. 20-21.
- (36) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 34.
- (37) Cf. *Idem, ibidem*, p. 35.

- (38) Cf. *Idem, ibidem*, p. 36.
- (39) Cf. *Idem, ibidem*, p. 40.
- (40) Cf. *Idem, ibidem*, p. 41.
- (41) Cf. *Idem, ibidem*, p. 40.
- (42) Cf. *Idem, ibidem*, p. 35.
- (43) Cf. Raymond Trousson, "Charles Nodier et le voyage imaginaire", in *Francofonia*, nº2, Universidad de Cádiz, 1993, p. 202.
- (44) Cf. *Idem, ibidem*.
- (45) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 42.
- (46) Cf. *Idem, ibidem*, conclusão.
- (47) Cf. *Idem, ibidem*, p. 40.
- (48) Cf. Pierre-Georges Castex, *ibidem*, p. 132.
- (49) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 43.
- (50) Cf. *Idem, ibidem*, p. 34.
- (51) Cf. *Idem, ibidem*, p. 43.
- (52) Cf. *Idem, ibidem*.
- (53) Cf. *Idem, ibidem*, p. 31.
- (54) Cf. *Idem, ibidem*.
- (55) Cf. *Idem, ibidem*.
- (56) Cf. *Idem, ibidem*.
- (57) Cf. *Idem, ibidem*, p. 39.
- (58) Cf. *Idem, ibidem*.
- (59) Cf. Albert Béguin, *ibidem*, p. 23.
- (60) Cf. *Idem, ibidem*, p. 34.
- (61) Cf. *Idem, ibidem*.
- (62) Cf. *Idem, ibidem*.
- (63) Cf. *Idem, ibidem*.
- (64) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 155.
- (65) Citação presente na obra *Quatre Talismans, idem, ibidem*, p. 156.
- (66) Cf. Albert Béguin, *ibidem*, p. 339.
- (67) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, conclusão.
- (68) Cf. *Idem, ibidem*, p. 167.
- (69) Cf. Pierre-Georges Castex, *ibidem*, p. 67.
- (70) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 156.
- (71) Cf. *Idem, ibidem*, p. 167.
- (72) Cf. *Idem, ibidem*, p. 169.
- (73) Cf. Marcel Schneider, *ibidem*, p. 169.
- (74) Cf. *Idem, ibidem*, p. 170.
- (75) Cf. *Idem, ibidem*.
- (76) Cf. *Idem, ibidem*.
- (77) Cf. *Idem, ibidem*.
- (78) Cf. Irène Bessière, *Le Récit Fantastique, la Poétique de l'Incertain*, Paris, Editions Larousse, 1974, p. 62.
- (79) Cf. *Idem, ibidem*.
- (80) Cf. *Idem, ibidem*, pp. 62-63.
- (81) Cf. Marcel Schneider, *ibidem*, p. 170.
- (82) Cf. *Idem, ibidem*.

- (83) Cf. *Idem, ibidem*.
- (84) Cf. *Idem, ibidem*, p. 171.
- (85) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 159.
- (86) Cf. *Idem, ibidem*, pp. 159-161.
- (87) Cf. Michel Foucault, *Histoire de la Folie à l'Age Classique*, Paris, Editions Gallimard, 1972, p. 409.
- (88) Cf. Claude Quétel, Pierre Morel, *Les Fous et leurs Médecines (de la Renaissance au XXème Siècle)*, Paris, Editions Hachette, 1979, p. 235.
- (89) Cf. Michel Foucault, *ibidem*, p. 523.
- (90) Cf. *Idem, ibidem*.
- (91) Cf. Claude Quétel, Pierre Morel, *ibidem*, p. 239.
- (92) Cf. *Idem, ibidem*.
- (93) Cf. *Idem, ibidem*, p. 255.
- (94) Cf. Michel Foucault, *ibidem*, p. 537.
- (95) Cf. *Idem, ibidem*.
- (96) Cf. *Idem, ibidem*.
- (97) Cf. *Idem, ibidem*.
- (98) Cf. Claude Quétel, Pierre Morel, *ibidem*, p. 285.
- (99) Cf. *Idem, ibidem*.
- (100) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 159.
- (101) Cf. *Idem, ibidem*.
- (102) Cf. Octávio Paz, *Los Hijos del Limo*, Madrid, Editorial Seix Barral, 1981, p. 17.
- (103) Cf. Irène Bessièrre, *ibidem*, p. 63.
- (104) Cf. *Idem, ibidem*.
- (105) Cf. *Idem, ibidem*.
- (106) Cf. Pierre-Georges Castex, *ibidem*, p. 144.
- (107) Cf. *Idem, ibidem*, p. 145.
- (108) Cf. *Idem, ibidem*.
- (109) Cf. *Idem, ibidem*, p. 146.
- (110) Cf. *Idem, ibidem*, p. 171.
- (111) Cf. *Idem, ibidem*, p. 153.
- (112) Cf. *Idem, ibidem*.
- (113) Cf. Anne-Roche Roux, "Nodier et l'effet de folie", in *Romantisme*, n°27, CDU SEDES, 1980, p. 31.
- (114) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, introdução.
- (115) Cf. *Idem, ibidem*, p. 167.
- (116) Cf. Albert Béguin, *ibidem*, p. 343.
- (117) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 168.
- (118) Cf. Georges Jaquemin, *ibidem*, p. 24.
- (119) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 171.
- (120) Cf. Jean Bellemin-Noel, *Vers l'Inconscient du Texte*, Paris, PUF, 1979, p. 134.
- (121) Cf. Irène Bessièrre, *ibidem*, p. 30.
- (122) Cf. Louis Vax, *L'Art et la Littérature Fantastiques*, Paris, PUF, 1974, p. 72.
- (123) Cf. Cleone A. C. L. de Abreu Ribeiro, "A ambigüidade do fantástico em literatura", in *Revista de Letras*, n°23, Publicação UNESP, São Paulo, 1983, p. 76.
- (124) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 330.

- (125) Cf. *Idem, ibidem*.
- (126) Cf. *Idem, ibidem*, p. 331.
- (127) Cf. *Idem, ibidem*.
- (128) Cf. *Idem, ibidem*.
- (129) Cf. Pierre-Georges Castex, *ibidem*, p. 81.
- (130) Cf. *Idem, ibidem*, p. 82.
- (131) Cf. *Idem, ibidem*, p. 80.
- (132) Cf. *Idem, ibidem*, p. 82.
- (133) Cf. Charles Nodier, *ibidem*, p. 172.
- (134) Cf. Louis Vax, *ibidem*, p. 107.
- (135) Cf. Albert Béguin, *ibidem*, p. 334.