

INTERCÂMBIO

Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto

Publicação anual

Propriedade: NEFUP

Sede e redacção: Sala Francesa — Rua do Campo Alegre, 1055 — 4100 PORTO
Portugal

DIRECTOR: Ferreira de Brito

CORPO REDACTORIAL: Maria do Nascimento Oliveira, Fátima Outeirinho, Rosário
Pontes, Ana Paula Coutinho e Cristina Marinho

Depósito Legal N.º 40533/90

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

Capa de: Luís Mendes

ÍNDICE

DEFINIÇÃO DUM PROJECTO	7
F. B.	
VOLTAIROFOBIA E VOLTAIROFILIA NA CULTURA PORTUGUESA DOS SECS. XVIII E XIX; OS TEMPOS E OS MODOS	9-40
Ferreira de Brito	
MALRAUX ET LE ROMAN DU DÉFI: L'ESPOIR	41-47
Yves-Alain Favre	
LUC BERIMONT, POÈTE "UTILE"	49-58
Jean-Yves Debreuille	
A IMPOSSÍVEL "COLAGEM" DO EU OU O JOGO DO FRAGMENTÁRIO EM NADJA	59-86
Isabel Pires de Lima	
ESPACE RÉEL ET ESPACE DU MYTHE DANS AURÉLIA	87-97
Maria do Nascimento Oliveira Carneiro	
CRISE DE L'AMOUR ET CRISE DE LA LANGUE DANS CAPITALE DE LA DOULEUR	98-109
Benoît Conort	
UM MANUSCRITO EM FRANCÊS SOBRE O CONDE DE OEIRAS	110-112
F. B.	
RECENSÕES CRÍTICAS	115-136
Fátima Outeirinho, Ana Paula Coutinho e Rosário Pontes	

DEFINIÇÃO DUM PROJECTO

INTERCÂMBIO é a proposta modesta, mas bem explícita, duma permuta cultural inter-universitária do Departamento de Estudos Franceses da Faculdade de Letras do Porto e dos seus congéneres franceses e de países de língua francesa. Esse intercâmbio, desejamo-lo verdadeiramente bilateral e simétrico, para que as relações culturais Portugal/França, historicamente privilegiadas a partir do Século XVIII, se estreitem na reciprocidade da troca de modelos culturais, estéticos e didácticos.

O espaço gráfico desta revista estará, pois, aberto à colaboração de investigadores nacionais e estrangeiros empenhados no fomento dos estudos desta área. E, neste momento em que a Europa pretende ser a Europa unida das Culturas diferentes, que se afirmam e respeitam na sua idiossincrasia específica, será concedido lugar de relevo à colaboração dos lusófilos franceses, que, pela qualidade e quantidade dos trabalhos já realizados, dão promissoras garantias duma eliminação progressiva do *deficit* cultural português.

A nossa aposta na difusão da Cultura Francesa radica-se no facto de ela continuar a apresentar-se como modelo superior de gosto estético, de equilíbrio racionalista, de razoabilidade e de sociabilidade entre os homens, no quadro dum humanismo rico e matizado.

F. B.

VOLTAIROFOBIA E VOLTAIROFILIA NA CULTURA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XVIII E XIX: OS TEMPOS E OS MODOS

"Le debat reste donc ouvert. Depuis deux siècles qu'il dure, on nous a proposé tous les Voltaires possibles: mais lequel est le vrai, ou le plus vrai?" (1).

É difícil julgar Voltaire em bloco, porque, à partida, teríamos de determinar com rigor de que Voltaire se pretende falar, já que é impossível abarcar sumariamente o conjunto gigantesco da sua obra e a multiplicidade do seu génio. Voltaire não foi só um enciclopedista. Só ele foi uma enciclopédia. Todos os juízos críticos emitidos sobre a sua obra são, pois, necessariamente parciais.

De que Voltaire falarão os escritores portugueses que o idolatram ou o detestam? De Voltaire, poeta épico, dramático e lírico? De Voltaire, historiador, crítico, jornalista, epistológrafo, actor e **metteur en scène**? De Voltaire deísta? De Voltaire cínico, rindo-se dos valores consagrados pela História? De Voltaire, exegeta bíblico? De Voltaire avesso a academismos e mecenatos? De Voltaire, exilado político, suspeito de espionagem e de contra-espionagem? De Voltaire, libertino, cantor e sedutor de Marquesas? Do Senhor de Ferney, intermediário em negócios de trigo, industrial de telha e de relojoaria, fornecedor de fardas para o exército, especulador da Banca, desenhador de carros de combate para Catarina II da Rússia?

A obra de Voltaire é prodigiosa: 24 tragédias, 12 comédias, discursos, óperas, odes, epístolas, opúsculos, polémicas, ensaios, astronomia, física, química, filosofia, exegese, crítica literária, História, Direito penal, inigualável correspondência sobre todo o tipo de assuntos, abrangendo, sem sistematização nem especialização, todos os ramos do Saber, que na primeira edição crítica de Khel, entre 1784 e 1789, se estendiam por 70 grossos volumes.

Oráculo dos novos Filósofos, Voltaire transformou-se pela sua universalidade, desejada e reconhecida, no génio mais admirado e mais odiado dos Séculos XVIII e XIX, em França como em Portugal.

Em França, Voltaire muito cedo dividiu a **opinião reinante** e a incipiente **opinião pública**, concitando o mais entusiástico acolhimento ou a mais viva repulsa. Uma das primeiras peças com que em Paris se declarou guerra sem quartel aos seus escritos subversivos tem por título **La Voltairomanie** (2). Foi seu autor o Abbé Desfontaines, que desmascarou um panfleto anónimo, saído da pena de Voltaire, que correu com o título **Le Préservatif** (3). Era o primeiro manifesto da **Voltairomania**, que incluía a **Voltairofobia** e a **Voltairofilia**, duas

facetas de extremos culturais, que se tocavam no reconhecimento do génio, que se emancipara da tutela régia e eclesiástica, rompendo com as normas das **bienséances** do Antigo Regime. Desfontaines atacava frontalmente o engenho multimodo de Voltaire, a quem chamava “Alexandre das Letras”, dele se podendo afirmar o que Fontenelle dissera de Leibnitz:

“que de ce philosophe on aurait pu faire plusieurs philosophes et plusieurs hommes de lettres” (4).

Apesar do menosprezo a que estrangeiros e não raros portugueses e espanhóis votaram a Península Ibérica no movimento das Luzes, tomando quase sempre Voltaire como termómetro do estado cultural dos povos hispânicos, sustentamos contra os lugares-comuns que se vêm repetindo, com base em duvidosos preconceitos de superioridade e de inferioridade cultural em **áreas de influência** e **áreas influenciadas**, que a Inquisição, a qual, segundo se diz, procurou esmagar **in ovo** todos os sintomas de renovação cultural pelo figurino francês, não impediu o normal desenvolvimento da **Voltaireomania**, enquanto processo aglutinador das fortes tensões ideológicas em curso em toda a Europa. Quando o Marquês de Luchet passa em revista o estado político da França e o compara com o de outros países, ao referir-se a Espanha (na qual incluía, por certo, Portugal, dadas as semelhanças das estruturas geográficas e sociais ibéricas), esboça um quadro muito redutor, que desfigura a realidade sociológica e cultural da Península, em que o debate entre a **Voltaireofilia** e a **Voltaireofobia** se travou com o mesmo arreganho que em França:

“Alors on verra l’Espagne tremblante à la voix de l’Inquisition, livrée à ces immenses et inutiles familles qui durent leur naissance à l’ambition de la Cour de Rome, leur accroissement à la fausse piété, leur fortune à la frayeur des mourants, leur pouvoir à l’ignorance des peuples” (5).

Um estádio harmónico de Cultura é um estado de graça teológico que não existe na História. A Cultura faz-se num processo ininterrupto dum passado que resta e dum futuro que se vislumbra num presente que se digladiava nas contradições de vontades individuais e de grupos sociais com mentalidades, valores e interesses opostos. Definir a área cultural portuguesa do Século XVIII pela recepção do Enciclopedismo em geral ou da **Voltaireomania** em particular seria, pois, cair num reducionismo empobrecedor, porque a Cultura é sempre axiologicamente abrangente nos seus tempos, nos seus ritmos e nos seus modos. Ora, a área específica portuguesa em que se desenvolveu a **Voltaireomania** era um espaço geográfico complexo, com enormes tentáculos imperiais, por longa tradição integrado na ortodoxia romana. A divisão simplista

dos portugueses do tempo de D. João V e de D. José I em **Freiráticos e Jacobeus, Febronianistas e Ultramontanos, Castiços e Estrangeirados**, não corresponde ao verdadeiro diagrama do Reino. O estudo da **Voltaireomania** em Portugal, até agora praticamente inexistente, permite matizar esta problemática e rever alguns desses **clichés** históricos. Todas as Culturas são animadas por um processo de crescimento mais ou menos dinâmico conforme as sístoles e as diástoles da História, num jogo permanente de inércia e inovação, que corresponde a psiquismos individuais e colectivos primários, que nenhuma instituição repressiva consegue impedir, embora os possa recalcar. A recepção de Voltaire em Portugal foi feita nos tempos e nos modos seguindo uma trajectória muito idêntica à da **Voltaireomania** em França (não por subserviência estrita ao modelo por parte dos ditos **Afrancesados** ou **Estrangeirados**, que não eram necessariamente **Voltaireófilos**, ou melhor, só excepcionalmente o foram), porque a obra de Voltaire suscitava a reacção emotiva dos receptores, já que não se podia ser indiferente à gama de problemas levantados no domínio da crítica religiosa. Se a Inquisição gerou violências inúteis para amordaçar a evolução do pensamento, também nos países europeus sem Inquisição, mas com vários tipos de inquisições, se geraram outras violências, não sei se inúteis, de que a Saint-Barthélemy é um dos mais clamorosos testemunhos. O obscurantismo ibérico é um velho chavão que urge repensar. Senão, vejamos: é um facto que a Inquisição e a Real Mesa Censória ergueram barreiras morais e legais à difusão das obras portadoras das Luzes. Mas não é menos verdade que em França as censuras tentaram desesperadamente impedir a publicação da Enciclopédia, com os Jesuítas em grande frente comum contra ela, bem como a publicação, a circulação e a representação das obras de Voltaire. O Voltaire das primeiras obras era um autor clandestino e os seus livros saíam em edições piratas, truncadas, muitas delas feitas no Estrangeiro, para escaparem à sanha da polícia real. Se a França não fazia autos-de-fé, nem por isso o seu sistema penal em delitos de opinião religiosa e política era benigno. O Chevalier de la Barre é um caso paradigmático da intolerância religiosa, sem a mínima proporcionalidade entre o delito religioso dum adolescente e a pena capital que lhe foi aplicada. Curiosamente, foi Voltaire quem, ao tomar conhecimento de que duvidosas irreverências o levaram à forca, comentou indignado:

"Lorsque la nouvelle de sa mort fut reçue à Paris, le nonce dit publiquement qu'il n'aurait été traité ainsi à Rome, et que s'il avait avoué ses fautes à l'Inquisition d'Espagne ou du Portugal, il n'eût été condamné qu'à une pénitence de quelques années" (6).

Não nos parece cientificamente correcto estabelecer um termo a **quo**

rígido para o início da **Voltaireomania** em Portugal (7). Poder-se-ia escolher o ano de 1739, em que Francisco Xavier Freire de Andrade traduziu a *Histoire de Charles XII*, êmendada segundo os reparos históricos e críticos de la Motraye (8), que o censor do Paço, o Conde Luís de Meneses elogiou tão vivamente. Parece-nos, todavia, que foi com Alexandre de Gusmão que se assistiu às primeiras manifestações palpáveis do **espírito francês** e mesmo a alguns indícios genéricos de **Voltaireianismo**. Numa carta a D. Luís da Cunha, o Secretário de D. João V, respondendo ao Embaixador português em Versailles, que tentava convencer o Rei a desempenhar o papel de árbitro no apaziguamento dos países beligerantes, o seu estilo irónico e irreverente faz pensar em marcas voltairianas, que causticam o provincianismo clerical ou o clericalismo provinciano da Corte Joanina:

“Enquanto falámos na matéria se entreteve o secretário de Estado seu irmão na mesma casa em alporcar uns craveiros; que até isto ali fazem fora de lugar e tempo próprio.

./.../ Finalmente falei a El-Rei (Seja por amor de Deus) estava perguntando ao Prior da Freguesia por quanto rendiam as esmolas das Almas, e pelas missas que se diziam por elas” (9).

Estávamos no ano de 1747, exactamente no momento em que Voltaire escreveu *Memnon, histoire orientale*, primeira versão de *Zadig*. Somos dos que discordam da atitude acrítica que pretende ver em tudo o que há de novo na Cultura Portuguesa uma declarada ou inconfessa influência estrangeira. Coincidir nunca foi plagiar. O caso de Alexandre de Gusmão, que assistiu em Paris às primeiras demonstrações da **Voltaireomania** e deve ter mantido contacto com o seu ulterior desenvolvimento, apresenta-se-nos muito específico e autoriza-nos a escolhê-lo como um marco importante da influência de Voltaire na Cultura Portuguesa. No seu soneto dedicado a “Júpiter supremo Deus do Olimpo”, que tem como fundo temático a tão controvertida questão da origem e do significado do Mal, um dos temas preferidos de Voltaire, Alexandre de Gusmão pergunta em tom provocatório, embora escudado no maravilhoso pagão:

*“Se és Deus, s’isto prevês, e assim persistes,
Ou não fazes apreço dos humanos,
Ou qual dizem não és; ou não existes” (10).*

Ele conhecia Voltaire e cita-o nas suas *Notas à crítica que o Snr. Marquês de Valença fez à tragédia do Cid, composta por Monsieur Corneille* (11). Diga-

-se, de passagem, que citar Voltaire não significa, no contexto destas *Notas*, nem no contexto sociológico e literário português, inscrever-se **ipso facto** na lista dos seus admiradores ou detractores. Em muitos casos, a citação ou epígrafe tem mero valor decorativo. Estávamos, todavia, ainda muito longe duma discussão de fundo sobre Voltaire. Só a partir da segunda metade do Século XVIII se multiplicaram as alusões à sua obra. E, logo no início, se verificou uma distinção bastante clara entre **espírito francês**, **espírito enciclopedista** e **espírito voltairiano**, passando o critério distintivo por questões de natureza teológica antes de 1789 e política, sem excluir a religiosa, depois da tomada da Bastilha. O oratoriano P. e Teodoro de Almeida, vítima do **Pombalismo**, teve de exilar-se em França e regressou a Portugal (ironia da História) aquando da **Viradeira**, em 1778, por bizarra coincidência no ano da morte de Voltaire. A sua *Recriação Filosófica*, em 10 volumes, integra-se no gosto enciclopédico em moda e ostenta um notável entusiasmo pelo Experimentalismo. Ele tinha um conhecimento em primeira mão da obra de Voltaire e admirava o espírito das Luzes, criticando, sem medo, as subtilezas da Escolástica, que serviam mais para confundir do que para esclarecer⁽¹²⁾, e alargando o objecto e o método da Física ou Filosofia natural, a que atribuía um vasto campo de observação empírica e sensualista, sabendo, não obstante, manter o perfeito equilíbrio entre a Razão e a Revelação. Assim, no tomo IX, intitulado "a harmonia da Razão e da Religião", o oratoriano pronuncia-se sobre o *Poème sur la Religion Naturelle* (1756) que, sendo um dos mais belos poemas de Voltaire, foi convertido pela Igreja em matéria de delito pela excessiva carga de deísmo que exhibia. O diálogo propunha-se rebater os argumentos dos incrédulos que reputavam a Religião incompatível com a razão, e condenar, em última instância, a Teologia Natural, que, delicadamente, esvaziava toda a Revelação. Teodoro de Almeida admirava Voltaire como artista, mas condenava-o como pretensão teólogo:

"Ora mandai-me vir o Poema de Mr. de Voltaire sobre a religião natural dedicado a El-Rei da Prússia /.../ Vós vereis, Baronesa, um discurso bem aleijado, se o virmos nu e sem ornatos; mas bem formoso, quando se vê com eles, como Voltaire o apresenta"⁽¹³⁾.

Em *O Feliz Independente*, Teodoro de Almeida prosseguiu o seu ataque muito civilizado a Voltaire, que procurava como filósofo construir uma moral abstracta, independente das religiões reveladas, que lançasse as bases duma tolerância universal. Neste romance que um retórico do tempo, Neves Pereira⁽¹⁴⁾, compara descomedidamente com a *Henriade*, fazendo equivaler cada linha de prosa a um dos versos dessa famosa epopeia, há referências directas e indirectas ao *Poème sur Le Désastre de Lisbonne* (1755) e ao *Candide*, os

quais, pela ironia dissolvente, ridicularizavam o optimismo leibnitziano divulgado por Pope. Uma das personagens-marionettes do *Feliz Independente*, o cavalheiro francês, de nome Neuville, sustenta que a fábrica do mundo é uma aberração, mas logo lhe retorque um cavalheiro inglês, que, misturando o humor britânico com o sarcasmo voltairiano, lamenta que o filósofo gaulês não tivesse estado junto do Criador no princípio do mundo para o corrigir logo à nascença ⁽¹⁵⁾. Teodoro de Almeida foi, portanto, um dos primeiros portugueses a introduzir com coerência o debate entre a **Voltaireofilia** e a **Voltaireofobia** na Cultura Portuguesa, que, ainda hoje, se mantém vivo e fecundo.

Francisco de Pina e de Melo, beneficiando dum breve pontifício que o autorizava a ler e guardar **sub clavi** todos os livros proibidos, escreveu o *Triunfo da Religião — Poema Épico-Polémico*, em que chamou a todos os que negavam a divindade “abortos da corrupta natureza”. Este polemista era um pascaliano confesso, incapaz de entender o *Micrómegas* de Voltaire e por isso exclama:

*“Inda no grão mais fino da mostarda
O microscópico prova o que não cria
A inculta, irregular Filosofia”* ⁽¹⁶⁾.

Atacando os defistas, ele não refere explicitamente o nome de Voltaire, que, aliás, conhece, como se demonstra pelas várias citações ⁽¹⁷⁾, que ornaram o seu poema de grande erudição, contribuindo só de maneira muito indirecta para a expansão da **Voltaireofobia**.

Em 1756, a **Voltaireomania** não estava ainda suficientemente desenvolvida em Portugal pelo facto da obra de Voltaire ter uma divulgação muito limitada. E, apesar disso, o Poder político e religioso estava atento. Assim, em 1768, em plena euforia pombalina, João Pereira Ramos, Frei Manuel do Cenáculo e Frei Inácio de São Caetano, ao julgarem uma pastoral de D. Miguel da Anunciação, Bispo jacobeu de Coimbra ⁽¹⁸⁾, que, sem beneplácito régio, circulou manuscrita pelas paróquias dessa diocese, opinaram que todas as obras que ela referia como nocivas estavam já proibidas pela Real Mesa Censória. O arrazoado da sentença que condenou essa pastoral acusada de **Jesuitismo** (mas cujo rigorismo era a olho nu incompatível como o laxiorismo inaciano), é precioso para se acompanhar o processo da **Voltaireomania**:

“/ ... / que se no dito Bispado se pronunciarem as palavras Voltaire, Rousseau, etc., perguntarão os mesmos Diocesanos se são minerais ou vegetais; se são viventes terrestres, ou aquáticos, porque no Bispado de Coimbra se não ouviam nunca pronunciar tais nomes” ⁽¹⁹⁾.

Os Censores ao serviço do **Pombalismo**, de algum modo, entraram depois em contradição com este alegado desconhecimento da **Voltaireomania** ao proibirem a leitura das obras de Voltaire no seu todo ou na sua parte. Em 1775, saiu a lume a *Colecção dos Editais* ⁽²⁰⁾ da Real Mesa Censória, que proibia quase todas as obras de Voltaire de serem impressas, lidas, divulgadas, no seu todo como até nos seus capítulos e mesmo parágrafos. O *Dictionnaire Philosophique*, atendendo à sua notória impiedade, foi queimado na Praça do Comércio ⁽²¹⁾. Todos os livreiros e proprietários de bibliotecas deveriam entregar no termo de sessenta dias à Real Mesa Censória exemplares em sua posse para serem destruídos, com graves cominações para os infractores. No *Catálogo de livros defesos neste Reino* ⁽²²⁾ vêm proibidas uma tradução da *Henriade* feita por Tomás de Aquino, impressa no Porto em 1789, e a primeira biografia séria de Voltaire escrita em França por Condorcet, mantendo-se vedadas à leitura todas as outras obras já anteriormente proibidas, com excepção de algumas ideologicamente inofensivas, que eram os estudos monográficos de História personalizada. Sabemos, contudo, por fontes documentais muito seguras, que não havia unanimidade de critério na Censória a propósito das obras de Voltaire. Não poderemos esquecer que os deputados pombalinos eram homens iluminados pelo sopro do espírito enciclopédico, na medida em que ele não chocasse com a ortodoxia religiosa. Insistimos em que ser **iluminado**, em França como em Portugal, não implicava que se prestasse culto a Voltaire, embora se lhe atribuisse o diadema do génio artístico, sem desculpar, entretanto, os seus desvios doutrinários e sobretudo os seus sarcasmos contundentes. Os deputados que deram pareceres em 1770 antecipam e anunciam, de modo exemplar, a história da **Voltaireomania** portuguesa. António Pereira de Figueiredo, ex-oratoriano muito conhecido em toda a Europa pela sua *Tentativa Teológica*, eivada de **Regalismo**, ao pronunciar-se sobre Voltaire, surpreende o leitor incapaz de distinguir entre **Iluminismo e Voltairianismo**:

Voltaire "é péssimo, ainda quando parece bom: ele difunde o veneno, ainda quando faz orações a deus" ⁽²³⁾.

Pereira de Figueiredo deve ter sido o primeiro e dos raros portugueses do Século XVIII que leu, segundo confessa, os dezoito volumes de Voltaire na edição de Amsterdão, em cuja leitura dispendeu dois longos meses de árduo trabalho, estando, portanto, à vontade para o julgar com conhecimento de causa. Por seu turno, Frei Luís do Monte Carmelo partilhava a mesma opinião, defendendo também a proibição integral da obra de Voltaire, mas Frei Francisco de São Bento opunha-se a essa proibição global, pois entendia que as obras de Teatro e de História, não contendo ideias perigosas, deveriam circular com as devidas reservas e precauções:

"Julgo necessário que esta Real Mesa decida se devemos proibir todas as obras compostas por homens libertinos, só por este motivo, ainda que muitas das ditas obras tenham cousa digna de censura e se permitiriam se fossem compostas por outros" (24).

Esta divergência entre os Censores é essencial para se compreender que o **Voltaireianismo** e o **Enciclopedismo** não representavam duas faces da mesma medalha, porque o **Iluminismo** não era na sua origem necessariamente deísta, nem heterodoxo e, sobretudo, não cobria de sarcasmos a velha e sempre trágica questão da harmonia da Fé e da Razão.

Manuel de Figueiredo (25) poderia ter sido no domínio do Teatro um émulo de Voltaire, que conhecia muito bem e que citou diversas vezes como autoridade em teoria dramática. Horaciano e molieresco, sem fôlego artístico, este árcade foi incapaz de entender as tragédias voltairianas de propaganda filosófica e desempenhou, portanto, um papel secundário no processo da **Voltaireomania** lusa.

Peça de grande importância no referido processo foi, isso sim, a publicação, em 1775, do *Arrependimento ou Confissão Pública de Voltaire* (26). O Patriarca de Ferney morreria três anos mais tarde em estado de glória humana, verdadeiro **Rei do Teatro** (enquanto Luís XVI não passava, já nesta data, dum **rei de teatro**) e, perante a Igreja que, na hora suprema, o tentou habilmente reconverter à ortodoxia, em mais uma das suas teatrais declarações de Fé, deixou este último e ambíguo legado religioso:

"Je meurs en adorant Dieu, en aimant mes amis, en ne haïssant pas mes ennemis et en détestant la superstition".

Ora, esta obra apócrifa, publicada em Portugal sob o nome do velho Patriarca, deturpa a história e mesmo as lendas que se formaram em torno daquele ilustre octogenário, divinizado pelos seus compatriotas no fim da vida, mas que sempre vivera em guerra com o seu tempo e não tinha, por consequência, direito à paz dos cemitérios.

"A presente obra — diz o editor português —, ainda que pequena, encerra em si um precioso tesouro de Doutrina, e de Eloquência. Ela é o último parto do mais esclarecido Engenho, e talvez tão grande, como os mais esclarecidos dos Séculos precedentes. O nome de Voltaire (que assim se chama o Autor) para com aqueles que têm notícia das suas produções (os quais são certamente todos

os Doutos e Curiosos) bastaria para fazer o Elogio, mas tendo ele por título o seu arrependimento, fica ainda mais avantajado o Elogio, pois não há nada tão grande, tão magnânimo, e tão glorioso diante de Deus, e dos homens, como um pecador inveterado nas culpas, e nas iniquidades arrependido” (27).

A publicação destinava-se fundamentalmente àqueles que tendo lido subrepticamente Voltaire, se deixaram contaminar pelo vírus da heresia. É legítimo supor que este texto, que correu com a chancela da Real Mesa Censória, bem consciente da sua inautenticidade, tenha contribuído, em boa medida, para a difusão duma falsa imagem de Voltaire, porque os leitores menos prevenidos estavam geograficamente mal colocados para discernir entre o apócrifo e o autêntico.

Com a *Dissertação sobre a imortalidade da alma racional* (28), de Frei José Mayne, acelerou-se o processo da **Voltaireofobia**. Inspirado nos *Trois Siècles de Littérature*, de Sabatier de Castres, que explicitamente nomeia, o Confessor régio lembra, com muito a-propósito, que foram os franceses os primeiros a fazer um auto-de-fé do *Dictionnaire Philosophique*, a mando do Parlamento de Paris, em 1765, e só cinco anos mais tarde queimado em Lisboa. José Mayne acusa Voltaire de ser um crítico mordaz de todas as seitas, mas de pertencer ele próprio à dos Materialistas e de se inspirar nas doutrinas de Locke, que atribuía à matéria uma capacidade pensante. O seu ataque a Voltaire é, porém, muito contido, lamentando que não tenha sido possível impedir o seu veneno de entrar no Reino.

Em 1778, ao publicar o seu *Discurso sobre o uso da Crítica* (29), Bezerra de Lima introduziu na balança da **Voltaireomania** um contrapeso novo, que haveria de concorrer, de modo muito negativo, para uma recepção preconceituosa de Voltaire. Estava em causa o *Essai sur la Poésie épique*, publicado em Londres, e no qual Voltaire analisou comparativamente as grandes epopeias do Ocidente. Numa leitura desapaixonada desse ensaio, constata-se que a crítica aos *Lusíadas* lhes é manifestamente favorável. Cometeu, porém, o épico francês, alguns erros graves (que mais tarde haveria de corrigir), fazendo Camões nascer em Espanha e integrando-o como narrador-mor na viagem marítima de Vasco da Gama. Criticou igualmente alguns aspectos estruturais da epopeia lusa como a mistura do maravilhoso pagão e cristão, que vários censores portugueses já tinham anteriormente reprovado. Admirou, por outro lado, o episódio soberbo do Adamastor e considerou inaceitável, porque inverosímil, o da Ilha dos Amores. Convirá lembrar que Voltaire foi sempre muito cáustico com todos os autores estrangeiros, ingleses, espanhóis e italianos incluídos, e que o seu juízo global sobre os *Lusíadas* é muito positivo quando cotejado com os emitidos sobre as restantes epopeias. Para ele,

Camões foi grande, embora tenha sido inferior a Tasso. Bezerra de Lima e vários outros detractores de Voltaire não lhe perdoaram esta preferência pelo épico italiano, que a si mesmo se julgava inferior a Camões.

Também a lírica portuguesa do Século XVIII acusou influências do **Voltaireianismo**. Anastácio da Cunha, um dos espíritos mais **iluminados** deste período, não foi só um admirador de Voltaire, mas um poeta verdadeiramente **voltairiano**. Denunciado à Inquisição, não escondeu leituras de Hobbes, Voltaire e Rousseau. O seu poema *A Voz da Razão* só foi publicado por Inocêncio, em 1839, em pleno Liberalismo, e custou ao benemérito bibliófilo um processo "por abuso de liberdade de imprensa em matéria religiosa" ⁽³⁰⁾, tendo sido apreendidos todos os exemplares. O matemático-poeta, eivado do deísmo voltairiano, pergunta nas margens da ortodoxia:

*"Teologia inconsequente,
Que me respondes agora?
Quanto mais combino ideias
Mais teu sistema piora" ⁽³¹⁾.*

O poeta vê nos mistérios aberrações desnecessárias, defendendo um deísmo desritualizado, que salve a transcendência, sem abafar a voz analítica da razão:

*"Se da razão ousar querer,
Para analisar-lhe a essência,
A tantos absurdos chamam
Mistérios d'alta excelência" ⁽³²⁾.*

A Voz da Razão, como o *Poème sur la Loi Naturelle* ⁽³³⁾, termina com a humilde confissão de que não foi a falta de fé que ditou aquele poema, mas a vontade de conciliar as antinomias geradas no seu espírito, suplicando ao céu o **ilumine** sobre esse conflito íntimo entre a Razão e a Revelação. Este poema é, quanto a nós, no Século XVIII português, o único genuinamente **voltairiano**. O facto de ter corrido manuscrito e clandestino não impediu que surgisse um outro poeta apostado em rebater o seu deísmo, atingindo o filósofo de Ferney por ricochete:

*"Consulta Voltaire e Pope
Atenta nos seus discursos;
Verás que se contradizem
Nos seus fingidos recursos.*

/.../

*Nas suas demonstrações
Voltaire, com Pope, se ilude;
E não fazem diferença
Entre o vício e a virtude” (34).*

Esta polémica marca um dos momentos fulcrais do debate da **Voltaireofilia** e da **Voltaireofobia**, ao nível filosófico e religioso, já no Século XVIII em que foi escrita, já no Século XIX em que foi publicada, porque formulava, de modo bem original, as grandes questões do **Enciclopedismo** e do **Voltaireianismo** em efervescência.

Se da França chegavam os ecos mais ou menos esbatidos do **Voltaireianismo**, também de lá vinham os apelos desesperados duma apologética tridentina na luta contra o deísmo vago e incompatível com a natureza religiosa do homem, carecido de ritos que exercitem os mitos. As *Cartas de uma mãe a seu filho* (35) são uma tradução do francês, sem nome de autor e de tradutor, destinadas a provar a verdade insofismável da Religião cristã, contra o **Enciclopedismo** e o **Voltaireianismo**, na mais esclerosada pedagogia da Fé.

Filinto Elísio, uma das vítimas da Inquisição, foi porta-voz de Voltaire na luta inclemente e incessante contra o Santo Ofício, a cujas garras afiadas conseguiu escapar. E esta luta comum originou alguns equívocos, de que se fazem eco quase todas as análises do **Filintismo**, ao apresentarem Francisco Manuel do Nascimento como um **Voltaireiano** ferrenho. Nada de mais inexacto. Ele não foi **Voltaireiano** nem nas suas ideias nem no seu estilo e, se admirava e reconhecia uma grande autoridade a Voltaire em termos estéticos, nunca o seguiu no racionalismo desmedido nem no sarcasmo demolidor. Na sua *Carta* a José Bonifácio de Andrade, insurge-se ostensivamente contra os excessos do racionalismo que esvaziava o imaginário colectivo:

*“Em quanto nossos pais, nossos Avós
Encostados na fé do Padre Cura,
Criam Fadas, Duendes, criam Bruxas,
Que felices que foram! Que sossego
Lhe adormentava então o entendimento! —
Não lhe davam tormento as barafundas
Desse fiscal Esp’rito, que aforoa,
Que examina hoje tudo, e que amplos gostos
De enfeitadas quimeras afugenta” (36).*

Filinto traduziu, é certo, a *Ode sur le Fanatisme* e *Zadig* (37), como traduzira muitas outras obras inócuas do ponto de vista doutrinário; esconjurou os Bonzos e os Naires; lutou até à morte contra a hidra inquisitorial; nutriu

inegável entusiasmo por Voltaire, mas não foi um **Voltaireano** no sentido mais pleno que o conceito implica. Reconhecemos, entretanto, que a sua obra e o prémio com que o Duque de Palmela distinguiu a sua tradução da *Ode sur le Fanatisme* exerceram papel relevante na expansão da **Voltaireofilia** em Portugal.

Mas, não foi só através de obras genuínas impressas que correu o pensamento de Voltaire. Circulavam em toda a Europa textos apócrifos que lhe eram imputados. Os seus detractores não hesitavam em adoptar as armas de que Arouet se servira, multiplicando os pseudónimos para fazer passar a sua mensagem. Revelamos aqui um inédito da B. P. M. do Porto, que tem por título **O Divórcio**. É um pequeno manuscrito do Século XVIII, assinado Voltaire, e diz assim:

*“Num contrato vender precipitado
Seu claro nome, e seu melhor estado,
A feliz, e jucunda Liberdade,
De um Senhor à despótica vontade,
À força da tristeza defecando
À mesa sem prazer sempre altercando;
Um do outro, fugindo todo o dia
De noite sem amor, sem alegria
Gemendo no tormento mais profundo
Um tal hímen é inferno neste mundo.*

VOLTAIRE” (38).

Embora com circulação muito limitada, estes textos são peças estimáveis para aquilatar da **Voltaireofobia** portuguesa, que não olhava a métodos para degradar a imagem dum Voltaire libertino.

Uma das obras que mais polémica suscitou no Século XVIII e cujo original manuscrito incompleto compulsámos na já mencionada Biblioteca, apresenta o título *O Filósofo Solitário*. Foi publicado em 3 volumes no ano de 1787 (39), sem nome do autor. Também anónimos foram publicados vários panfletos motejando contra esta obra apresentada como fruto da reflexão original dum autor português, mas que não passa duma versão estropiada da *Philosophie de la Nature*, de Deslile de Sales (40), publicada em 1769. A Real Mesa deixara correr a obra, porque ela propunha-se combater o indiferentismo religioso latente no *Dictionnaire Philosophique* e no *Philosophe ignorant*, de Voltaire. Nela sustentava o autor francês que o indiferentismo em matéria de ciências é o primeiro passo para o progresso, mas que em matéria de moral é uma epidemia incurável.

Verificámos, em síntese, um diálogo muito vivo com o pensamento

voltairiano numa larga franja da Cultura lusa anterior a 1789. E, depois desse tufão revolucionário que varreu a França e soprou violento em todo o mundo atlântico, ameaçando tronos e altares, o **Filosofismo** e a subsequente desmoralização por ele provocada, passaram a ser responsabilizados pelo evento da **Revolução de França** ⁽⁴¹⁾. Ora, 89 foi a Revolução que Voltaire previu, mas nunca desejou. Ele foi o menos revolucionário dos Enciclopedistas e não legou ao seu tempo nenhuma obra política sistematizada como Montesquieu, Rousseau e Mably. A política voltairiana é muito imprecisa, resumindo-se à idealização duma sociedade de bem-estar, tolerante, servida por uma cultura requintada. Voltaire nunca definiu coerentemente os meios teórico-práticos de a realizar. Para ele, o Despotismo que conduz ao Progresso dos povos é um caminho, embora invio, de Liberdade.

Para se poder acompanhar com rigor o decurso da **Voltairomania** em Portugal no período pós-revolucionário, terá de fazer-se uma distinção prévia e muito nítida entre **espírito voltairiano** e **espírito revolucionário**. Ser adepto do **Francesismo** e ser **voltairiano** não equivalia minimamente a ser **Revolucionário**, embora, às vezes, por confusão, os conceitos se recobrissem. Quando se fala do cordão sanitário estabelecido por Flórida Blanca e Pina Manique para impedir que a Península hispânica fosse contagiada com o vírus filosófico e revolucionário não era o **espírito francês** que era visado, mas o **espírito voltairiano**, que teria estado na génese da Revolução. O perigo da confusão entre **Voltairianismo** e **Revolução**, de que o processo inquisitorial de Pablo de Olavida ⁽⁴²⁾ é um exemplo gritante, está bem patente na actividade policial de Pina Manique junto de exilados franceses, mesmo eclesiásticos. Ele tomava facilmente a nuvem por Juno, e via em alguns leitores de Voltaire, visceralmente anti-revolucionários, perigosos jacobinos homiziados em Portugal.

Um dos elos mais importantes desta permanência de Voltaire na Cultura portuguesa foi a publicação póstuma das *Obras Poéticas*, de Francisco Dias Gomes. A sua Elegia X ⁽⁴³⁾, escrita por volta de 1778, “na morte de Mr. de Voltaire”, é um poema composto de 133 tercetos que, no seu conjunto, constituem a única bio-bibliografia rimada de Voltaire, já em França, já em Portugal. Com 78 longas notas de grande aparato crítico, o poeta explicita o sentido dos versos a leitores menos iniciados nas obras de Voltaire, cotando-se como o maior **Voltairófilo** luso deste Século.

E, se do Voltaire lido no original francês, passarmos ao Voltaire vertido em português, o levantamento das traduções já efectuado por Coimbra Martins ⁽⁴⁴⁾, embora incompleto, permite, mediante a análise dos seus prefácios moralizantes e pela censura de passagens controversas, esclarecer, no tempo e nos modos, como se desenvolveu, sem interrupções, a **Voltairomania**. Constatamos que foram vertidas no idioma português quase todas as obras de Teatro, de História, de Épica, excluindo os poemas ideologicamente mais

chocantes, os textos de exegese bíblica heterodoxa, os textos de filosofia dicionarizada, os opúsculos circunstanciais e apelativos de natureza filantrópica, que seriam liminarmente recusados pelos Qualificadores. O período napoleónico, apesar da animosidade lusa que criou, não introduziu grandes alterações nesta luta sem tréguas entre a **Voltaireofilia** e a **Voltaireofobia**. A teoria da Contra-Revolução ⁽⁴⁵⁾ tinha sido elaborada não por portugueses ou espanhóis, mas sobretudo por franceses, como Sénac de Meilhan, Conde de Ferrand, pelos Abbés Duvoisin e Barruel, por Joseph de Maïstre e mesmo pelo mais tarde liberal, mas sempre ferozmente anti-voltairiano, que foi Lamennais. Barruel deu o lamiré a José Agostinho de Macedo, o qual, sem imaginação, passou a vida a repetir o *Abrégé des Mémoires pour servir à l'Histoire du Jacobinisme* ⁽⁴⁶⁾, que via na Revolução Francesa um **complot** dos sofistas da impiedade, os filósofos, que, em terrível conluio com os **Francs-maçons**, engendraram os Jacobinos. José Agostinho de Macedo vislumbrou claramente a universalidade de Voltaire e quis imitá-lo no cultivo de todos os géneros, mas, colocando-se no extremo oposto ao de Francisco Dias Gomes, esgotou o dicionário do insulto contra os **Enciclopedistas** e contra aquele que, por antonomásia, os representava: Voltaire. As imprecações contra o Patriarca de Ferney proliferam em quase todos os seus livros e em quase todas as suas páginas:

*“E tu verbosíssimo charlatão de Ferney escreverias
99 volumes acabando-te o cento o teu camarada Condorcet com um voluminho da tua vida”* ⁽⁴⁷⁾.

Macedo alude ao “jumental entusiasmo de uma parte da geração presente” ⁽⁴⁸⁾ por Voltaire, reconhece no seu costumado tom hiperbólico que o **volteranismo** (é ele o primeiro escritor português a empregar este termo), “cujos confrades são mais vastos no Tejo, que cabelos em cão” ^(48 bis), o converteu num mito com uma força atlântica, profetizando que o tempo acabaria por desapeá-lo do lugar em que o seu orgulho satânico o tinha colocado.

O racionalismo excessivo dos filósofos das **Luzes** levava-os a uma hostilidade declarada às instituições monásticas. Voltaire era também responsável por essa vaga de fundo contra a vida conventual, embora no seu *Essai sur l'Histoire Générale* tenha declarado o seu grande apreço pelos Frades, principais agentes da transmissão escrita da Cultura do Ocidente. Foi neste contexto que o chamado Doutor Conimbricense deu à estampa o seu livro *Os Frades julgados no tribunal da Razão* ⁽⁴⁹⁾ que, na sequência da campanha de laicização jacobina que, primeiro, espoliou as Ordens religiosas e as extinguiu de seguida, em nome dum libertarismo de consciência que os vapores capitosos da Revolução exacerbaram, procurava apologeticamente

defender a sua insubstituibilidade, enquanto freios morais da sociedade e símbolos da mais elevada perfectibilidade teológica.

Em 1817, nas vésperas das lutas fratricidas entre um Absolutismo já retrógrado e um Liberalismo eivado dos princípios de 89, veio a lume, em Lisboa, o *Prontuário de Teologia Moral* ⁽⁵⁰⁾, de Francisco Larraga, traduzido do castelhano e publicado na impressão régia, que fornecia mais um antídoto contra o **Filosofismo** francês disseminado na Península.

D. Francisco Alexandre Lobo, defensor da Inquisição e inimigo ferrenho do Liberalismo, escreveu, em 1823, um artigo, que, ironia da crítica, intitulou *Voltaire julgado imparcialmente* ⁽⁵¹⁾. Nele afirma que não lera toda a obra deste Autor famoso, mas que conhecia dela o suficiente em prosa e em verso para pronunciar um juízo isento, começando por admitir a sua universalidade:

“Um homem de letras, que no género Trágico tocou o primeiro grau, e ainda na Poesia ligeira; que mereceu na História certo louvor; e que em Filosofia teve por vezes exactas ideias; mas também procedeu o poeta obscuro, o Historiador satírico e pelo menos temerário, o pseudo-filósofo propagador da irreligião e anarquia, cobertas com um véu que dissimulava pouco e incitava muito” ⁽⁵²⁾.

Particularmente interessante é a futuração que ele faz quanto ao desenvolvimento ulterior do **Voltaireianismo**:

“A real valia, e os mesmos vícios deram, no tempo um curso incrível aos seus escritos; e lho prometem pouco diferente no futuro. Influuiu em regra disso, no seu século, ao ponto que se pode olhar como aquele que na procela movida em mil setecentos e oitenta e tantos, teve a parte principal. E pela mesma razão é de crer que influirá no futuro” ⁽⁵³⁾.

Descobrimo que há um labéu na universalidade de Voltaire, que só não foi orador, compara-o com Cícero, e remata desajuizadamente o seu juízo:

“Ainda bem que nasceu e medrou Cícero! Ainda mal que nasceu e escreveu Voltaire” ⁽⁵⁴⁾.

Foi-se a imparcialidade prometida e ficou o testemunho da **Voltaireofobia** mal disfarçada deste bispo miguelista de Viseu.

Outro Bispo, escondido sob o pseudónimo de *Defensor da religião em*

Disputa com os Incrédulos, prosseguiu a luta contra Voltaire. É, sobretudo, na quinta **Disputa**, subtitulada “antídoto contra a incredulidade — Mofadores da religião” que ele desencadeia um ataque virulento aos “libérculos”, que mofam da Religião católica:

“Apesar da nossa corrupção de costumes por sistema, lemos essas infames brochuras sempre com nojo, e horror. Somente a bêbados, e homens sem pejo, e sem vergonha poderão agradar. Por tal motivo eu desejaria a Inquisição em vigor para queimar estes monstros, que assim blasfemam de Deus” (55).

Na sua opinião, Voltaire é o responsável por todos esses sarcasmos. Chama-lhe, pois, “ímpio Voltaire”, “famoso charlatão”, “ídolo dos Incrédulos”, “homem sem carácter”, e, quando a boca lhe foge para a verdade, “grande Voltaire”. A hostilidade ao pensamento voltairiano cresceu em Portugal no período das lutas liberais e as censuras religiosas actuaram para preservar os portugueses das influências deletérias geneticamente associadas à Revolução Francesa. Não é sem grande surpresa que, ao consultarmos o *Bibliothecae Congregationis Oratorii Bracharensi Index Alphabeticus notis historicis atque criticis illustratus*, elaborado em 1809, mas que regista entradas bibliográficas até 1826, verificámos que esta Biblioteca importante duma Congregação, que liderara a difusão do **Illuminismo** cristão em Portugal, no nome **Marie François Arouet de Voltaire** apenas possuía a *História de Carlos XII, Rei da Suécia*, a *História do Império da Rússia no tempo de Pedro o Grande* e a *Henriade* (56). Portanto, duas obras de História doutrinalmente inofensivas quando comparadas com o *Essai sur les Moeurs*, ainda por cima corrigidas e censuradas, e uma epopeia na edição de Amsterdão. E mesmo assim, o Bibliotecário Congregado, P.e José Correia, sentiu-se na obrigação de prevenir eventuais leitores incautos, escrevendo em nota de rodapé este comentário, até agora inédito e de grande alcance nesta confrontação da **Voltairofobia** e da **Voltairofilia** em Portugal:

“Deixou escritas inumeráveis Obras Poéticas, Históricas, de Literatura etc. A Lição de muitas delas é perigosa: ataca a religião, metendo tudo a ridículo, os Sacerdotes, as funções sagradas, os Mistérios, os Concílios, as suas decisões, os costumes dos Patriarcas, as visões dos Profetas, a Física de Moisés, as histórias, o estilo e as expressões da Escritura: não só ataca o Cristianismo, mas destrói todos os fundamentos da Moral / ... /” (56).

O Bibliotecário destaca ainda alguns erros fundamentais da sua Filosofia da História, mas vê na *Henriade*:

“Um Poema Épico cheio de infinitas belezas, e também de inúmeros defeitos” (57).

O racionalismo voltairiano não se harmonizava com a nova sensibilidade romântica francesa e portuguesa. Dos Enciclopedistas, para Herculano, só Rousseau, mas não o do *Contrat Social*, antes o das *Confessions* e o das *Rêveries d'un promeneur solitaire*, lhe parecia assimilável pela nova estética em marcha. Ele empenhara-se em harmonizar o Liberalismo com o Cristianismo e considerava os filósofos das Luzes compiladores cerebrais, incapazes de sentir a beleza do imaginário medieval, não aceitando que tivessem querido substituir a religião pela filosofia. Anti-voltairiano convicto, mas educado, Herculano não hesitou em tomar parte na velha querela dos *Lusíadas*, não contando a *Henriade* entre os cinco mais famosos poemas da Europa (58). Convirá, no entanto, salientar que o romântico da lamennaisiana *Voz do Profeta* foi o desmistificador do Milagre de Ourique, que fez com que muitos elementos do Clero o tratassem de hereje, integrando o seu criticismo histórico no **Voltairianismo** disperso, mas onnipresente.

O Romantismo português, como o francês, não conseguiu desembaraçar-se de Voltaire. Se o fazia sair pela porta, ele entrava pela janela. Victor Hugo explica:

“Voltaire, si grand au XVIII.e siècle, est encore plus grand au XIX.e / ... / Voltaire a perdu de sa gloire le faux et gagné le vrai / ... / Voltaire a diminué comme poète, a monté comme apôtre. Il fait du bien plutôt que du beau” (59).

Os românticos portugueses formados por Lamartine e Musset conheciam de cor o famoso poema anti-voltairiano **Rolla**, à primeira vista grandemente responsável pela **Voltairofobia** romântica francesa:

*“Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encore sur tes os décharnés?
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire;
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés” (60).*

Nos *Ensaio de Crítica e Literatura* (61) e nas *Memórias de Literatura Contemporânea* (62), Lopes de Mendonça responsabiliza a Inquisição e a Igreja pelo obscurantismo da sociedade portuguesa que o **Pombalismo** com as suas múltiplas contradições históricas não foi capaz de debelar, mas

denuncia também o demónio da análise voltairiana incompatível com a sua admiração romântica por Chateaubriand e Lamartine, preconizando que a poesia (a expressão é sua) se aproximasse das inspirações do coração ⁽⁶³⁾. Voltaire deixou, deste modo, de ser inspirador de poetas e de dramaturgos, passando a ser tomado como mero ponto de referência cultural obrigatória, continuando a dividir, como no século XVIII, os Românticos portugueses na sua aversão ou na sua adesão entusiástica, já que o **Voltairianismo**, pela sua natureza intrínseca, não permitia que se lhe fosse indiferente.

Andrade Ferreira, em *Os Filósofos da Época e a Poesia do Cristianismo*, em plena euforia setembrista, vaticina o fim do **espírito voltairiano**, reduzindo-o vespamente:

“Nos tempos de Voltaire o ser filósofo entrou em moda. Era o que nós diríamos hoje ser elegante. Dois ou três tiros epigramáticos disparados contra a Religião, e algumas sátiras feitas às cousas mais sérias da vida, contituíam e anunciavam o filósofo voltairiano” ⁽⁶⁴⁾.

Andrade Ferreira sublinha ainda que se a Enciclopédia estava já sepultada no pó das bibliotecas, a impressão moral legada pelo **Enciclopedismo** se mantinha muito viva nos espíritos, e condena o materialismo positivista eivado de racionalismo sarcástico

“que desata em sorrisos ímpios no Cândido de Voltaire” ⁽⁶⁵⁾, a quem dá o epíteto de *“Moisés da incredulidade”*.

Se auscultarmos os Sermões publicados (já que não podemos falar da maior parte deles por nunca terem conhecido as honras do prelo), constatamos que são setas desferidas contra o **Voltairianismo**, frequentemente confundido com o **Demonismo** e o **Satanismo**. O nome de Voltaire é tantas vezes citado quantas omitido, para dar cumprimento à regra do púlpito de que os inimigos da Igreja não deviam sequer ser mencionados pelo orador, porque poderiam, por tabela, atrair leitores e desviar ouvintes.

Em 19 de Junho de 1856, procedeu-se (a reposição da justiça nunca é póstuma) à trasladação dos ossos de Filinto Elísio. Pregou o lente catedrático de Teologia da Universidade de Coimbra na cerimónia encomendada pela Câmara de Lisboa. O assunto não era pacífico, porque implicaria um severo julgamento da Inquisição responsável pelo exílio do poeta, motivado pelas suas evidentes simpatias enciclopedistas. O orador tentou habilmente evitar o escolho:

"Grande Deus! eu não prostituirei este local. Esquecerei o homem; e só falarei do talento" (66).

E da obra talentosa de Filinto, o orador pouco disse, confirmando as suspeitas da Inquisição, de que o poeta era admirador de Rousseau e de Voltaire, desculpando-o daquela alucinação, porque no tempo em que viveu,

"ainda não se conhecia a Síntese transcendente do fim do século passado e do nosso, que se riu dos sonhos do primeiro e que desprezou a superficialidade do segundo" (67).

Pregando 14 anos mais tarde na Real Capela da Universidade de Coimbra, de novo esconjurou o **Filosofismo**, que, segundo ele, visava abolir a ideia de Deus na razão e no pensamento (68).

Por sua vez, em 1872, o Prior de Belas, com os pesadelos da Comuna de Paris a incendiar-lhe a eloquência, arremeteu contra Voltaire:

"tende bem presente os desastres da França; é um castigo do céu. Ela abandona o Papa. Ela entrega Roma aos seus inimigos. Ela renega a Cristo, levantando uma estátua a Voltaire! A Voltaire, o inimigo pessoal de Jesus, o corifeu da impiedade" (69).

Já passara quase um século sobre a morte de Voltaire, mas não se extinguiu a **Voltaireomania**. E dela é testemunha de abonação *A mais imparcial e mais exacta Biografia de Voltaire*, de José Gonçalves da Cruz Viva, publicada em 1862, que constitui uma boa síntese da **Voltaireofilia** e da **Voltaireofobia** na Cultura Portuguesa. Embora nada tenha de original, pois o biógrafo eclesiástico até hesita em chamar-lhe "tradução", é um bom fiel de balança das leituras diacrónicas de Voltaire, quer em França, quer em Portugal:

"Era urgente sabermos com verdade e com certeza quem era este cosmopolita, este homem universal de quem tanto se tem falado, de quem tanto se tem escrito bem e mal e contra quem tantas vezes se tem declamado, muitas vezes com menos exactidão, com menos verdade, e com menos conhecimento de causa e de factos, e quase sempre com paixão, com delírio ou pró ou contra" / ... / (70).

Cruz Viva reconhece que toda a Europa se regia pelo seu ideário político, embora tivesse já recusado o seu ideário religioso. Ele tenta dissociar Voltaire

do **Voltaireianismo**, e admirando aquele pela sua luta empenhada em prol da cidadania, recusa as suas diatribes e os seus sarcasmos anti-religiosos, porque os julga caducos, mantendo-se intransigentemente dentro da mais romana ortodoxia, chegando ao cúmulo de fazer uma declaração solene em que condena todos os pontos da doutrina voltairiana que não sejam compatíveis com a religião católica, sem deixar, entretanto, de protestar, como Voltaire, contra todos os tipos de fanatismo e superstição, que reputava de inferioridade cultural incompatível com o novo clarão das Luzes.

Em *A defesa do Racionalismo e Análise da Fé* (71), Amorim Viana prolonga a discussão do conflito entre a Razão e a Revelação, que esteve na génese do **Voltaireianismo**, cita *Micromégas*, “esse parto talentoso de Voltaire” (72), louvando o sensualismo que lhe permitia descobrir o diverso naquilo que era aparentemente uno, declarando também enfaticamente que acreditava na perpetuidade da missão da Igreja e na sua inspiração divina, desde que ela não impedisse o livre exercício da crítica.

O bosquejo da **Voltaireomania**, enquanto processo de clivagem cultural, terá de ser feito não só em obras de recorte estético e literário destinadas às elites alfabetizadas, mas também em livros de piedade que, pela leitura colectiva, atingiam grandes camadas de ouvintes. Assim, pouco tempo depois da **Geração de 70** ter visto fechadas as portas do Casino pela polícia do Marquês de Ávila e Bolama alérgica às suas **Conferências Democráticas**, era publicada, no Porto, a décima edição “melhorada” da *Missão Abreviada para despertar os descuidados, converter os pecadores e sustentar os frutos das Missões* (73), que, se dermos crédito ao seu autor, atingia nessa data os oitenta mil exemplares. Lido em voz alta nas igrejas ou em família, potenciava o número de ouvintes, pelo que deve ser considerada como um **best-seller**, ao lado do qual a tiragem das *Odes Modernas*, de Antero, é insignificante. Retoricamente montado sobre a aliteração “temei e tremei”, esse livro de piedade terrífica dedica um capítulo aos mofadores da religião, em que se insurge contra os maus livros que blasfemam contra as coisas santas, incitando os Confessores a perguntar por eles no acto da penitência, a recolhê-los e a queimá-los de imediato (74). Voltaire, o mofador, estava em ponto de mira.

A **Voltaireomania** manifesta-se, por conseguinte, nos mais diversos extractos sociais, numa luta permanente entre a teocracia e a laicização.

O Centenário da morte de Voltaire serviu em larga medida para reacender o fogo da **Voltaireomania** em Portugal, como, aliás, no resto da Europa. Os grandes jornalistas da época agarraram a efeméride. Pinheiro Chagas discordava que o **Republicanismo**, em grande gestação europeia, fizesse de Voltaire uma criatura sua, monopolizando-o para a sua causa (75), e apercebeu-se da bipolarização cultural e política em torno dum homem e dum mito. Acentua a importância do seu “diabólico sarcasmo” que desfez teocracias e abriu clareiras de liberdade nas consciências mais sensíveis. É, porém, de

opinião que Voltaire poderia ter atacado a superstição, salvaguardando o que de mais sublime existe nas religiões. Para ele, Voltaire é pertença da humanidade, porque todas as grandes conquistas morais dos tempos modernos são devedoras da sua palavra civilizadora.

Teófilo Braga foi o primeiro a empregar com sistematização o termo **Voltaireianismo** e a apresentar dele uma definição funcional:

“Voltaireianismo significou por muito tempo a acção de uma crítica negativa, de um cepticismo racional, de um bom senso de inteligência saudável, de uma incredulidade sistemática contra as superstições exploradas pelo clero, finalmente era a expressão de um sorriso malicioso, que emancipou mais consciências do que muitas demonstrações enciclopedistas” (76).

Teófilo Braga integrou o **Voltaireianismo** no contexto histórico-político-religioso das Luzes, relacionando-o com o **Maquiavelismo**, que, segundo ele, reincarnou no **Jesuitismo**. O **Voltaireianismo** conduziu, na sua opinião, a um estado de perfectibilidade social, em que a força do direito terá de prevalecer sobre o direito da força, porque a hora era de triunfo do Racionalismo positivista sobre a irracionalidade dos idealismos históricos. Voltaire foi para Teófilo, um pedagogo da Humanidade, que acabou definitivamente com o estatuto do escritor/bobo, dependente do mecenato régio, para fazer surgir o **Filósofo**, educador de príncipes interessados em governar, segundo os princípios da filosofia redentora, os povos esmagados pelas teocracias clericais.

Mal acabara a euforia centenarista, Manuel Martiniano Marrecas fez e publicou em 1880 uma conferência para, uma vez mais, desagrar Camões e aplicar a Voltaire um correctivo que, pela sua inépcia crítica, não chega a ser, nem correctivo, nem desagravo (77).

Por sua vez, Silva Cordeiro, um jovem académico do Primeiro Ano Jurídico, nos seus *Ensaio de Filosofia da História*, acrescenta algo de importante para este longo e animado debate:

“Lendas feudais, mitos religiosos, preconceitos dogmáticos — tudo isso se evaporou às baforadas da sua crítica atrabiliária e mordaz. A credulidade e o dogmatismo ainda não perdoaram à sua memória a enorme estocada que ele lhes vibrou; e quando a França se levantou, num gesto de admiração homérica para saudar a memória centenária do Hércules demolidor das ideias velhas, não faltaram as apóstrofes virulentas da reacção contra aqueles que as feria de morte” (78).

A *Velhice do Padre Eterno* terá sido o clímax do **Voltaireianismo** português. Junqueiro situa-o na senda da Reforma luterana, designando-o como a “filoxera” que destruiu as velhas cepas da intolerância. A irreverência da linguagem e dos chascos é transparentemente voltairiana. A “Resposta ao Syllabus” é um grito lancinante contra o obscurantismo e o fanatismo dogmático. O sectarismo de Voltaire foi reassumido por Junqueiro. O poema **A Semana Santa** parece hesitar entre a admiração e a repulsa por Voltaire:

*“Pairava-lhe no lábio o riso fulminante
Com que outrora gravou nas crenças virginais,
Como num rico espelho a aresta dum diamante,
Tamanhas abjecções, sarcasmos tão brutais.*

/ ... /

*Tu minaste, Voltaire, infatigavelmente
O alicerce de bronze à velha sociedade.
Do teu riso cruel a onda dissolvente
Foi como os vagalhões, aríetes do Mar.*

/ ... /

Tu minaste, Voltaire, a rocha do despotismo / ... /

/ ... /

*Tu chegaste, Arouet, sem te tremer o braço
Ao rastilho da mina o fogo abrasador” (79).*

Luís de Magalhães, no seu artigo “Junqueiro”, corrigiu com mão certa os excessos do **Voltaireianismo**, nesta data já postigo e anacrónico, defendendo que a sátira voltairiana, do ponto de vista filosófico, não tinha razão de ser, porque o verdadeiro filósofo deve distinguir entre religião pura e charlatanismo sacerdotal dalguns dos seus agentes corrompidos, sobretudo em épocas de decadência religiosa, como a do fim do Século XVIII (80).

A História da Cultura faz-se dialecticamente num jogo de forças centrífugas e centrípetas a partir de valores económicos, religiosos e estéticos, que determinam e circunscrevem as antinomias individuais e colectivas do Ser, do Saber e do Poder. Pois, no mesmo ano em que foi dada à luz **A Velhice do Padre Eterno**, segunda encarnação do **Voltaireianismo** (81), saía do prelo a *Martireida*. Epígono seródio dum género, de que Hegel, muito tempo antes, tinha já profetizado o desaparecimento ou a transformação, a *Martireida* é um poema

em dez cantos, que se credencia como o último baluarte épico dum **Ultramontanismo** já gasto. É, sem o pretender, uma espécie de vingança do *Padre Eterno*, o avesso nevrótico do **Junqueirismo**. Belchior d’Azevedo, seu autor, acrescentou à galeria de retratos mais ou menos estereotipados de Voltaire, um quadro tétrico, que mais parece o do Adamastor:

*“Lá de Ferney num canto escuro e infausto
Concebeu a Heresia de Lutero
Um negregado drago temulento
De garras pavorosas, atos dentes
Com tromba semelhante à do elefante
E catadura fera e temerosa.
Chamaram-no “Voltaire” o monstro franco.
Amamentando ao peito d’atras Fúrias,
Fora seu pedagogo o vil “Ridículo!”
Sangue de Satanazes esquentado
Ihe circulava nas francesas veias” (82).*

Porta-voz de intolerâncias religiosas já ressecadas, o poetaastro de língua acerada, distorce frases de Voltaire, responsabiliza-o por outras que nunca escreveu, falseando o seu pensamento político e religioso, atingindo o zénite da **Voltairofobia** em Portugal. Idêntico ponto de vista foi sustentado, em 1887, por um jornalzinho dito católico, *A Caridade*, num artigo contra o **Filosofismo** (83), que traça uma biografia de Voltaire, que é outro exemplo aberrante da **Voltairofobia** portuguesa, que, inexplicavelmente, parece ter-se exacerbado no Fim de Século:

“Francisco Maria Arouet, cognominado Voltaire, foi tão mau cidadão como mau filho. Foi expulso da casa paterna, despedido da Holanda, esbofeteado por um cómico, castigado severamente por um militar, espancado por maltrapilhos, preso por duas vezes na Bastilha, desterrado de França ... O resto da vida de Voltaire corresponde aos seus princípios: é um longo tecido de devassidão, impiedade, vislisonjas aos grandes, hipocrisias, sacrilégios, e por fim uma horrível morte” (84).

Deste excurso histórico-cultural num período de longa duração, em que se verificaram grandes rupturas no tecido social europeu, a **Voltairomania** desempenhou no tempo do Iluminismo, do Romantismo, do Positivismo, do Republicanismo, do Socialismo utópico, o papel de agente e de reagente cultural na sociedade portuguesa, aglutinando, por um lado, as forças revolu-

cionárias, maçónicas e republicanas, que lutavam pela implantação duma intolerância universal, enquanto plataforma de acesso à sociabilidade humana, e, por outro lado, as forças da tradição absolutista e ultramontana que advogavam que a sociedade de Ordens era teologicamente superior à sociedade burguesa de classes, e viam no Liberalismo a trombeta do fim do mundo, que o mesmo era dizer do fim da Religião. Nesta permanente confrontação entre a **Voltaireofilia** e a **Voltaireofobia**, em que nada se perdeu e tudo se transformou, Voltaire foi quase sempre desfigurado, ou porque se sobreestimou ou subestimou o seu génio, ou porque se isolou o homem da obra, condenando aquele e elogiando esta, ou porque se condenaram ambos em bloco, ou porque se leu uma parte mínima da sua vastíssima produção literária, ou porque se leu em edições piratas e truncadas, ou porque se leram textos com o seu nome que ele nunca escreveu nem subscreveu; ou porque nunca se leu nada, mas se citam duas ou três frases suas descontextadas, ou ainda porque se leram as suas obras em traduções insulsas. Mais axiológica do que hermenêutica, a recepção de Voltaire, **partiale et partielle**, nunca se converteu em **escola voltairiana**, mas é um facto indesmentível que este **Dom Apuleius Risorius** ⁽⁸⁵⁾, que, com o seu riso ácido, corroeu alguns atavismos históricos, está na origem dum estado de espírito muito complexo — o **Voltairianismo** —, que representa um dos dinamismos fundamentais da Cultura ocidental, que não se esgotou nos Séculos XVIII e XIX, nem no tempo nem nos modos.

*"Il serait donc temps de se dégager de toute haine
comme de tout amour, mais non d'une admiration / ... / pour
ce prestigieux et éblouissant esprit, et de dire la vérité sur
sa personne, son monde, son siècle et son oeuvre" (86).*

FERREIRA DE BRITO
Universidade do Porto

NOTAS

(1) POMEAU, René — *La Religion de Voltaire*, nouvelle édition revue et mise à jour, Paris, Nizet, 1986.

É o estudo mais completo sobre a polémica questão da (i)religiosidade de Voltaire, visto por alguns autores, mesmo eclesiásticos, como o mais religioso e, por outros, como o mais irreligioso dos homens. A análise de René Pomeau, muito bem documentada, apresenta uma visão crítica correcta e equilibrada do problema.

(2) DESFONTAINES, François Guyot — *La Voltairomanie, ou Lettre d'un jeune avocat, en forme de Mémoire. En réponse au Libelle du Sieur de Voltaire*, Paris, 12 décembre 1738.

Ex-jesuíta, defensor acérrimo do gosto clássico, Desfontaines foi director do *Journal des Savants* e inimigo fidalgo de Voltaire, a quem chamou "pédant crasseux".

(3) VOLTAIRE, Marie-François Arouet de — *Le Préservatif*, Paris, 1738. Este pequeno opúsculo é uma sátira violenta e moralmente baixa contra o Abbé Desfontaines.

(4) LINGUET — *Examen impartial des Oeuvres de Monsieur de Voltaire*, Hambourg, chez J. G. Virchaux, 1784, p. 8.

(5) LUCHET, Marquis de — *Histoire Littéraire de Monsieur de Voltaire*, t. I, A. Cassel, imprimé chez P. O. Hampe, 1780.

(6) VOLTAIRE — "Affaires La Barre et Montbailli", in *Oeuvres Complètes de Voltaire* par Emile de Bédollière et Georges Avenel, tome cinquième, Paris, Aux bureaux du Siècle, 1866, p. 515.

(7) Os habitualmente designados como precursores das Luzes e "Estrangeirados", tais como Bluteau, D. Luís da Cunha, Conde da Ericeira, Jean Baptiste da Silva, Jacob de Castro Sarmiento, Francisco Xavier de Oliveira, Matias Aires, Verney, José Jacinto de Magalhães, Ribeiro Sanches, etc., abriram Portugal ao sopro ainda intermitente das Luzes estrangeiras, particularmente francesas, mas não foram, ao que se sabe, **Voltaireífilos**. Torna-se indispensável distinguir neste elenco entre admiradores do **espírito francês** e do **espírito Voltairiano**, que traduzem duas atitudes mentais muito diversas. Embora a *Henriqueida*, já composta em 1737, e só publicada em 1741, elogie o épico Voltaire, a semelhança com a *Henriade* é ao nível do título e não da estrutura poética. Veja-se sobre esta matéria os estudos de Ofélia Milheiro Caldas "*No alvorecer do Iluminismo em Portugal — D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde da Ericeira*", Coimbra, 1965, e de Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia*, Coimbra, 1953, p. 105.

(8) MARTINS, Coimbra — *Voltaire et la Culture Portugaise, exposition bibliographique et iconographique* du 17 juin au 5 juillet, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1969, p. 104.

(9) GRAMOZA, José Pedro — *Sucessos de Portugal — Memórias Históricas Políticas e Cívicas, em que se descrevem os mais importantes sucessos ocorridos em Portugal desde 1742 até ao ano de 1804 extraída fielmente do original do Autor* por Francisco Maria dos Santos, Lisboa, Tip. do Diário da Manhã, 1882, p. 9. A carta está datada de 2 de Fevereiro de 1747.

(10) GUSMÃO, Alexandre de — *Colecção de Vários Escritos inéditos políticos e literários de / ... /, Conselheiro do Conselho Ultramarino e Secretário Privado de El-Rei Dom João V que dá à luz José Maria Teixeira de Carvalho*, Porto, Tip. de Faria Guimarães, 1841, p. 246.

(11) GUSMÃO, Alexandre de — "Notas à crítica que o Snr. Marquês de Valença fez à

Tragédia do Cid composta por Monsieur Corneille", in Jaime Cortesão, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid 1750*, Rio de Janeiro, Instituto Rio Branco, 1950, Parte II, tomo I, pp. 175-185.

Veja-se, a este propósito, o nosso estudo *Nas Origens do Teatro Francês em Portugal*, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1989, pp. 57-64. Cf. ainda o artigo de Costa Pimpão intitulado "La Querelle du théâtre espagnol et du théâtre français au Portugal dans la première moitié du XVIII.e Siècle" in *Revista de História Literária de Portugal*, Coimbra, Instituto de Estudos Românicos D. Carolina Michaelis de Vasconcelos, vol. I, Ano I, 1962.

(12) ALMEIDA, P.e Teodoro de — *Recreação Filosófica sobre a Filosofia Natural para instrução de pessoas curiosas, que não frequentaram as aulas*, Lisboa, Of. de Miguel Rodrigues, t. 1, 1751, p. 3.

(13) *Ibidem*, tomo IX, pp. 36-37.

(14) ALMEIDA, P.e Teodoro de — *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna ou Arte de viver contente*, Lisboa, Imprensa de Galhardo e Irmão, 1835, p. 29.

(15) *Ibidem*, Livro IV, p. 130.

(16) MELO, Francisco de Pina e de — *Triunfo da Religião — Poema Épico-Polémico que à Santidade do papa Benedicto XIV dedica / ... /, Moço Fidalgo de Sua Majestade Fidelíssima, e Académico da Academia Real de História Portuguesa*, Coimbra, of. de Simões Ferreira, Impressor da Universidade, 1756, pp. 33-34.

Pina e de Melo toma parte na polémica em torno da crítica de Voltaire aos *Lusíadas*, opinando a esse respeito:

"Não há Nação política, e católica, que pretenda negar esta glória à Lusitânia. E ainda assim se resolveu a dizer Mr. Voltaire no citado Ensaio da Épica que os Portugueses foram descobrir os mares Orientais, em primeiro lugar com o intento do comércio, e em segundo lugar com o do aumento da religião. Não sei se este conceito é por falta de conhecer a nossa História", p. LII.

(17) Podem ver-se outras referências a Voltaire nas páginas VI, XXI, XXII, XXIII, XXVIII e XXXIV.

(18) Sobre a figura deste Bispo, veja-se o nosso estudo *Cancioneiro de Escárnio e Mal-Dizer do Marquês de Pombal ou a Crónica Rimada da Viradeira*, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1990, pp. 140-163.

(19) *Sentença da Real Mesa Censória contra a pastoral manuscrita e datada de 8 de Novembro próximo passado, que o Bispo de Coimbra D. Miguel da Anunciação espalhou clandestinamente pelos Párocos da Sua Diocese proferida no dia 23 de Dezembro de 1768*, Lisboa, na Of. de António Rodrigues Galhardo, 1768, p. 10.

(20) *Colecção de Editais que se têm publicado pela Real Mesa Censória erecta por El-Rei Fidelíssimo D. José I Nosso Senhor pelos quais proibe vários livros desde 10 de Junho de 1768 até dia 6 de Março de 1775*, Lisboa, na Régia Oficina Tipográfica, ano de 1775.

(21) O *Dictionnaire Philosophique* foi queimado juntamente com os seguintes livros: *Analyse*, de Bayle, *Lettres Turques*, *Oeuvres Philosophiques*, de La Mettrie, *Recueil Nécéssaire e Recherches sur l'origine du Despotisme Oriental*. O "auto-de-fé" fez-se em 6 de Outubro de 1770.

(22) *Catálogo de livros defesos neste reino, desde o dia da criação da Real Mesa Censória até ao presente para servir no expediente da casa da revisão (1766-1814)*, colecção da Real Mesa Censória, Livro 811 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

(23) Citado por António Alberto de Andrade in *Verney e a Cultura do seu Tempo*, Acta Universitatis Conimbricensis, 1966, p. 363.

As referências que este ensaísta faz a Voltaire, embora, sumárias, são muito pertinentes. Ironia da História, uma das críticas que Pereira de Figueiredo formulava a Voltaire era a de que "todas as suas obras e especificamente a sua Carta ao P. de la Tour, estão cheias de Elogios da Companhia denominada de Jesus e de desculpas dos seus péssimos casuístas". Cf. pp. 362-363. Inimigo e vítima dos Jesuítas, Pereira de Figueiredo não compreendeu o anti-jesuitismo sarcástico de Voltaire, que, aluno dos Jesuítas e seu adversário terrível, não levou a sua intolerância ao ponto de não distinguir afectivamente algumas das suas figuras mais prestigiadas com quem conviveu e aprendeu. Pereira de Figueiredo constata que era Voltaire "o autor que ordinariamente anda nas mãos da mocidade Portuguesa, e o que forma o gosto e a base dos seus primeiros estudos" Cf. p. 402. O exagero é evidente.

(24) *Ibidem*, p. 363.

(25) FIGUEIREDO, Manuel de — *Teatro*, Lisboa, Imprensa Régia, 1804-1815, 13 tomos. O nome de Voltaire assoma em quase todos os volumes, sempre invocado no domínio da preceptística dramática.

(26) *O Arrependimento ou Confissão Pública de Voltaire* dedicado ao Il.mo e Ex.mo Senhor João d'Almada e Melo, Tenente General dos Exércitos de Sua Majestade Fidelíssima, Governador da Cidade do Porto e Regedor das Justiças por um Anónimo, Porto, na of. de António Álvares Ribeiro, 1775, com licença da Real Mesa Censória.

Trata-se da tradução do opúsculo *Le Repentir ou Confession publique de Mr de Voltaire*, publicado em Lausanne, em 1771. A versão portuguesa contém um prefácio e uma dedicatória que não constam do original.

(27) *Ibidem*, página não numerada, em "Leitor benévolo".

(28) MAYNE, José — *Dissertação sobre a imortalidade da alma racional*, Lisboa, na Régia Oficina Tipográfica, 1778, com licença da Real Mesa Censória.

(29) LIMA, João António Bezerra de — *Discurso sobre o uso da Crítica* recitado no último de Julho de 1766 no Real Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, na Real Oficina da Universidade, 1778, com licença da Real Mesa Censória.

Na globalidade, a crítica de Bezerra de Lima a Voltaire é bastante comedida, reconhecendo a sua universalidade, que, por outro lado, não deixa de lamentar, pelas ideias subversivas que veicula. Cf. p. 18.

(30) CUNHA, José Anastácio da — *Notícias de Portugal*, trad., prefácio e notas de Joel Serrão, Lisboa, Biblioteca do Século XVIII, Seara Nova, 1966, p. 20, nota 14.

(31) CUNHA, Doutor José Anastácio da — *Composições Poéticas do / ... /*, natural de Lisboa, Lente de Matemática na Universidade de Coimbra, falecido no ano de 1787, agora coligidas pela primeira vez, Lisboa, na Tip. Carvalhense, 1839, Epístola I, p. 115.

(32) *Ibidem*, p. 129.

(33) A chave de ouro deste Poema é duma rara beleza, patenteando que o racionalismo voltairiano tinha brechas que deixavam antever os effúvios eternos do coração que os Românti-

cos haveriam de explorar até à "sensiblerie".

(34) "A Religião Cristã demonstrada pela Razão ao Autor da Voz da razão" in *Composições Poéticas do Doutor José Anastácio da Cunha, op. cit.*, pp. 189-190.

(35) Anónimo — *Cartas de uma Mãe a seu Filho pelas quais lhe prova a Verdade da Religião Cristã*, T. I, Lisboa, na of. de António Gomes, 1787.

À primeira vista redigido por uma mulher, a suposta Autora escreve a propósito de Voltaire:

"Não vemos nós todos os dias que a feminina mocidade ocupada primeiro que tudo nas modas e ornatos do colo e peito, falam a linguagem dos novos Filósofos? Não as observamos com a cabeça cheia de princípios de Voltaire e de Rousseau, expô-los com um tom resolutivo e declarado? Não presencemos também os aplausos com que são ouvidas?". Cf. Verney e a Cultura do seu Tempo, op. cit., p. 402.

(36) ELÍSIO, Filinto — *Obras*, nova edição, Lisboa, Tip. Rolandiana, 1836, pp. 193-194.

(37) Filinto Elísio traduziu *Zadig* em Portugal, antes da sua fuga para França. Numa estimativa geral, a tradução é fiel, embora com algumas alterações que o ainda presbítero Manuel do Nascimento a si mesmo se impusera para evitar maiores incómodos.

(38) Códice 569 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, folha 143.

(39) ANÓNIMO — *O Filósofo Solitário*, T. I, Lisboa, 3 tomos, na Oficina Tipográfica, 1787.

Foi feita nova edição desta obra num só volume em 1824, na of. de J. F. Monteiro de Campos.

Esta obra suscitou uma viva polémica no século XVIII. Veja-se *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1859, tomo II, pp. 305-307. Veja-se também *Verney e a Cultura do seu tempo, op. cit.*, pp. 403-404.

Uma parte do manuscrito original encontra-se na B. P. M. do Porto, com o parecer da Real Mesa Censória. Cf. Códice 570.

(40) Cf. *Dicionário Bibliográfico Português*, T. II, pp. 305-306.

(41) BRITO, Ferreira de — *Revolução Francesa — Emigração e Contra-Revolução*, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1989.

Veja-se também Daniel Mornet — *Les origines intellectuelles de la Révolution française 1715-1787*, Lyon, La Manufacture, 1989, que acentua a importância do Filosofismo na génese da Revolução de França.

(42) DEFOURNEAU, Marcelin — *Pablo de Olavide ou L'Afrancesado (1725-1803)*, Paris, P. U. F., 1959.

Na Biblioteca particular de Pablo de Olavida, contavam-se entre 1800 e 2000 livros franceses. Pablo foi um iluminado, um admirador de Voltaire, mas não um Voltairiano no sentido mais pleno da palavra. Por outro lado, se admirou Voltaire, nunca foi um revolucionário jacobino. Vítima dos Jesuítas e da Inquisição, reconvertido dos seus pecadilhos ideológicos, deles se penitenciou no seu *Evangelio en Triunfo*, em que reprova formalmente o Voltairianismo. Cf. ut supra, pp. 457-459.

(43) GOMES, Francisco Dias — *Obras Poéticas de / ... /* mandadas publicar por ordem da Academia R. das Ciências a benefício da viúva do Autor, Lisboa, na Tip. da Academia Real das Ciências, 1799.

A Elegia X começa com o seguinte terceto a Voltaire:

*"Já se extinguiu enfim a luz sublime,
A luz que o mundo tanto iluminava,
Que inda agora a ignorância abate, e oprime". Cf. p. 121.*

É, de facto, uma das grandes contradições culturais deste período que a Academia Real das Ciências, quando o processo revolucionário francês estava a caminhar para o seu clímax e as autoridades policiais procuravam reprimir todas as notícias revolucionárias montando um cerco apertado a tudo o que provinha de França, tenha patrocinado a publicação desta Elegia de endeusamento de Voltaire. O que demonstra sobejamente que o cerco ao **Filosofismo** era poroso e permitia um normal desenvolvimento da **Voltaireomania**.

(44) *Voltaire et la Culture Portugaise, op. cit.*

A partir deste Catálogo, foi elaborada a *Provisional Bibliographie of Portuguese editions of Voltaire by Theodore Besterman, offprint from Studies on Voltaire and the eighteenth century, LXXVI, Genève, 1970.*

(45) Veja-se a este propósito *Revolução Francesa — Emigração e Contra-Revolução, op. cit., pp. 49-52.*

Fora de França, distinguiram-se na elaboração da teoria da Contra-Revolução Edmund Burke, Mallet de Pan, Rehberg e Gentz.

(46) BARRUEL, Abbé — *Abrégé des Mémoires pour servir à l'Histoire du Jacobinisme*, Hambourg, chez P. Fauche, Libraire, 1800.

(47) MACEDO, José Agostinho de — *Motim Literário em forma de Solilóquio*, 3.^a edição, aumentada e acrescentada com a biografia do Autor, um catálogo das suas obras, e o juízo crítico delas por António Maria do Couto, T. I, Lisboa, na tip. de António José Rocha, 1841, p. 17.

A 1.^a edição em 4 volumes data de 1811.

A diatribe anti-voltairiana encontra-se em quase todos os escritos deste polemista envinagrado, que leu Voltaire, mas tresleu na sua crítica impiedosa de caceteiro das Letras. Macedo ataca sobretudo os "meninos mondegustas" ou sejam os coimbrãos, a quem chama "gente leve", p. 127.

(48) *Ibidem*, p. 129.

(49) *Os Frades julgados no Tribunal da Razão*, obra póstuma do Frei Doutor Conimbricense, Lisboa, na Imprensa Régia, 1814.

Inocêncio informa que esta obra deve ter sido composta em 1791 e é seu presumível autor Frei João Baptista, religioso agostinho calçado. Desta obra foram feitos 2 mil exemplares. Cf. *Dicionário Bibliográfico Português*, t. II, p. 316.

(50) LARRAGA, Francisco — *Prontuário de teologia Moral* composto pelo P. M. F. / ... / e agora ultimamente acabado de reformar, acrescentar, e reduzir, a melhor método, ordem e conexão de Doutrinas em todos os Tratados, e Matérias por D. Francisco Santos e Grosin, traduzido do original castelhano em 4 tomos, na Imprensa Régia, 1817, com licença da Mesa do Desembargo do Paço.

(51) LOBO, Francisco Alexandre — *Obras de / ... /, Bispo de Viseu*, 3 tomos. Lisboa, tip. de Baptista Morando, 1848, 1849 e 1853, respectivamente. Cf. T. I, p. 311.

(52) *Ibidem*, p. 12.

(53) *Ibidem*, pp. 312-313.

(54) *Ibidem*, p. 314.

Francisco Alexandre Lobo tomou igualmente parte na querela dos *Lusiadas*, comparando-os com a *Henriade*:

"E se quisermos olhar a Henriade de Voltaire como merecedora de se nomear com as Epopeias antecedentes (ao que farei alguma, posto que não muito porfiada, repugnância) direi que o Poema Francês tem menos imperfeições do que os Lusiadas; mas que não é para comparar com eles no ar majestoso e venerando, nos traços de formosura antiga, no cunho clássico, que eles até excedem a mesma Gerusalem".

Cf. "Memória Histórica e Crítica acerca de Luís de Camões" in *História e Memórias da Academia Real das Ciências*, Lisboa, na tipografia da mesma Academia, 1821, tomo VI, pp. 158-159; ver especialmente pp. 278-279.

(55) *O Defensor da Religião em disputa com Incrédulos*, Lisboa, Tip. de P. B. C. da Cunha, 1836, Disputa V, p. 202.

(56) Códice da Biblioteca da Congregação do Oratório de Braga, folhas 197-198.

Facultou-nos fotocópia integral deste Códice o Professor Eugénio Francisco dos Santos, a quem exprimimos aqui o nosso mais vivo reconhecimento. Veja-se o seu estudo *O Oratório no Norte de Portugal — Contribuição para o estudo da história religiosa e social*, Porto, INIC, 1982.

(57) *Ibidem*, folha 198.

(58) HERCULANO, Alexandre — *Opúsculos*, tomo IX, p. 52.

(59) HUGO, Victor — *William Shakespeare*, Troisième Partie, I, 1, Cercle Français du Livre, vol. XII, pp. 295-296.

(60) MUSSET, Alfred — *Poésies Complètes*, Paris, Pléiade, texte annoté par Maurice Allen, 1939. Cf. poema "Rolla", p. 29.

(61) MENDONÇA, Lopes de — *Ensaio de Crítica e Literatura*, Lisboa, Tip. da Revolução de Setembro, 1849.

(62) MENDONÇA, Lopes de — *Memórias de Literatura Contemporânea*, Lisboa, Tip. do Panorama, 1855.

(63) *Ibidem*, p. 5.

(64) FERREIRA, Andrade — "Os Filósofos da Época e a Poesia do Cristianismo" in *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, Lisboa, Tip. do Futuro, Primeiro Ano, 1 de Abril de 1859, p. 102.

(65) *Ibidem*, p. 103.

(66) *Oração Fúnebre* que nas Exéquias, que a Ex.ma Câmara Municipal de Lisboa fez celebrar por ocasião da trasladação dos ossos de Francisco Manoel (Filinto Elísio) para o

cemitério do Alto de São João no dia 19 de Junho de 1856, recitou o Doutor Francisco António Rodrigues de Azevedo, Lente Catedrático de Teologia na Universidade de Coimbra, Lisboa, Tip. Universal, 1856, p. 4.

(67) *Ibidem*, p. 8.

(68) *Oração Sagrada* que por ocasião do Juramento dos Lentes na real Capela da Universidade no dia 1 de Outubro de 1870 pregou o Dr. Francisco António Rodrigues de Azevedo, Lente de Prima de Teologia na mesma Universidade, 1870, p. 7.

(69) *Sermão* celebrando o faustosíssimo dia do XXVI aniversário da gloriosa coroação do N. SS. Padre Pio IX, o Grande, pregado na paroquial Igreja de Nossa Senhora dos Mártires pelo P.e Joaquim da Silva Serrano, Prior de Belas, Lisboa, Tip. Universal, 1872, p. 13.

(70) VIVA, José Gonçalves da Cruz — *A mais imparcial e mais exacta Biografia de Voltaire* com oitenta e quatro notas, trabalho de / ... /, Porto, Tip. de Sebastião José Pereira, 1862, p. 4.
Cruz Viva foi Professor do Liceu de Faro e Cónego, sendo também autor de *Folhetins, Variedades e Devaneios*, assinados com o pseudónimo de Abdiel o Algarvio, Lisboa, Tip. Universal, 1876, em 3 volumes.

(71) VIANA, Pedro de Amorim — *Defesa do Racionalismo. A Razão e a Fé*, Porto, tip. de F. G. da Fonseca, 1866, p. 48.

(72) *Ibidem*.

(73) COUTO, P.e Manuel José Gonçalves do — *Missão Abreviada / ... /*, décima edição melhorada, Porto, Tip. de Sebastião José Pereira. 1876, p. 5.

(74) *Ibidem*, Quarta Parte, cap. 30, p. 541.

(75) CHAGAS, Pinheiro — "O Centenário de Voltaire" in *Ocidente*, vol. I, I ano, n.º 12, 15 de Junho de 1878, p. 91.

(76) BRAGA, Teófilo — "Conferência pública para celebrar o primeiro centenário de Voltaire no Grémio Operário de Lisboa em 30 de Maio de 1878" in *O Positivismo*, 1879, pp. 325-349. Cf. especialmente a pág. 326.

(77) MARRECAS, Manuel Martiniano — *Conferência sobre Camões / ... /*, Lisboa, tip. de Ximene Leopoldo Correia, 1880.

(78) CORDEIRO, Joaquim António da Silva — *Ensaios de Filosofia da História*, vol. I, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1882, p. 231.

(79) JUNQUEIRO, Guerra — *A Velhice do Padre Eterno*, 1.ª edição, Editores Alvarim Pimenta e Joaquim Antunes Leitão, Porto, 1885, pp. 59-62.

(80) MAGALHÃES, Luís de — "Junqueiro" in *Ocidente*, 1885, p. 188.

(81) *Ibidem*.

(82) AZEVEDO, Joaquim Belchior d' — *A Martireida — Poema em dez Cantos*, Porto, Editor José da Costa Valbom, 1885, p. 297.

(83) "Voltaire e Rousseau" in *A Caridade, Publicação Instrutiva, Moralizadora e Piedosa sobre Religião, Ciência e Literatura*, 15 de Agosto de 1887, com continuado em 31 de Agosto do mesmo ano.

O artigo não está assinado e, embora o seu autor prometa continuar, deixou-o inconcluso.

(84) *Ibidem*, 15 de Agosto de 1887, p. 87.

(85) Veja-se "Préface de Dom Apuleius Risorius" in *Oeuvres Complètes de Voltaire avec des notes et une notice sur la vie de Voltaire*, t. II, Paris, chez Firmin Didot Frères, 1862, p. 38.

(86) DESFONTAINE, Gustave — *La Jeunesse de Voltaire*, Paris, Didier, 1871, préface, p. 1.

MALRAUX ET LE ROMAN DU DÉFI: L'ESPOIR

Le titre d'un roman est souvent générateur de sens et permet d'en percevoir la finalité. **L'Espoir** offre un bon exemple de cette importance du titre, puisque Malraux, qui possédait l'art des formules significatives, nous indique dès l'abord la visée éthique et le but de son roman. Mais si l'on cherche à définir les voies prises par la conscience humaine pour fonder cet espoir, pour l'affirmer et pour le défendre, c'est la notion de *défi* qu'il convient d'introduire. Certes, Malraux n'utilise pas le mot dans son roman, mais l'idée de défi est partout présente; elle commande aussi bien les actes individuels que les actions collectives; elle inspire tous les personnages, et le romancier lui-même. A un premier niveau, on rencontre le défi du peuple Espagnol qui lutte contre la rébellion fasciste et refuse de retourner à l'ordre social antérieur: défi d'ordre politique et historique. A un second niveau, on découvre le défi de l'homme qui se dresse contre le destin et tout spécialement contre la mort: défi éthique et métaphysique. Enfin, on doit se demander si Malraux ne lance pas un défi aux formes traditionnelles du roman; sa technique originale ne vise-t-elle pas à transformer la réalité et à métamorphoser la vision en vision épique?

*

Le défi se situe toujours dans une situation d'oppression et de violence. Il consiste en une révolte d'un faible qui conteste la supériorité de son adversaire et se refuse contre toute évidence à l'admettre. Lorsque le plus fort paraît avoir une victoire inéluctable, le plus faible s'élève et lance un défi: par la parole, il s'attaque d'abord à celui qui détient le pouvoir et se prétend capable de lui tenir tête; il essaie par la suite de soutenir par les armes son propos initial. Ce faisant, il se rend égal à son adversaire plus puissant, il se met à son niveau. Ajoutons que le défi se fonde toujours sur l'affirmation d'une valeur, dont le faible assure la défense et qui inspire son action. Ce défi, au sens traditionnel du terme, ne se rencontre guère dans **L'Espoir**; on le trouve cependant dans les premières pages du roman, lorsque Ramos échange, au téléphone, des provocations verbales avec les fascistes des différentes gares; là, deux hommes se mesurent alors face à face. Une autre trace de ce défi lancé d'homme à homme se situe au moment de la trêve à Tolède: pendant qu'on envoie un émissaire à l'Alcazar, des groupes de soldats s'invectivent (p. 225-226) (1). Il faudrait enfin parler de la lutte de Mercery contre l'incendie (p. 471-473) qui ressemble fort à la lutte du chevalier médiéval contre un dragon monstrueux. Le plus souvent d'ailleurs, lorsque les républicains sont aux prises avec les fascistes, ils n'affrontent pas directement des hommes, mais ils combattent contre des objets porteurs de

mort: lances-flammes, canon, mitrailleuse, char. L'héroïsme se modernise dans ses apparences sans modifier sa nature profonde.

Mais l'essentiel ne réside pas là. Car, dans *L'Espoir*, prédomine le défi à caractère collectif: double défi à la fois politique et historique. Le peuple espagnol veut écraser la rébellion, forte de ses appuis extérieurs et désireuse de supprimer la République, toute récente et encore mal assurée sur ses bases. Le peuple longtemps maintenu en état de dépendance lance donc un défi aux forces qui tentent d'établir un régime politique autoritaire et qui veulent restaurer l'ordre social de naguère. Or celui-ci repose sur des valeurs factices qui masquent les injustices et soutiennent les intérêts des puissants, Le peuple souffre encore de l'oppression sociale et économique qui fut longtemps son lot: ainsi en va-t-il de Barca, chassé par le propriétaire d'une vigne qu'il a cultivée durant cinquante ans. Comme l'Église d'Espagne a soutenu cet ordre social, les attaques contre elle ne surprennent pas: la sévérité des réflexions de Puig, l'anarchiste, n'a d'égale que la dureté des jugements de l'écrivain catholique Guernico (2). Cette lutte politique revêt en outre un caractère historique: le peuple espagnol se désolidarise de son passé d'oppression et de son passé d'échec; il entend, cette fois, réussir sa révolution. Le combat qu'il soutient, c'est pour conserver sa liberté et sa dignité: "Dans chaque patelin qu'a pris Franco, tout devient plus esclave." (p. 107); les enfants sont renvoyés chez le curé, les femmes sont remises à la cuisine, les hommes retombent sous la domination des riches. Pour la première fois, le peuple est armé et, comme on le voit au premier chapitre, tenir un fusil est pour chaque homme un acte libérateur: en prenant l'arme, il se libère de soi-même et du poids du passé. Ainsi se trouve réglé le passif de plusieurs siècles. Ailleurs, Barca explique combien il se sentait humilié et méprisé jadis, au temps où il était cultivateur et où le marquis venait visiter ses terres. Au nom de cette humiliation subie, Barca revendique la fraternité. La conquête de la terre et le droit de posséder un petit lopin qu'on exploite garantit cette dignité. Cette lutte contre le passé revêt bien des formes: Lopez ne veut plus que l'art demeure le privilège d'une élite; il lance un défi à l'art du passé et des musées, et songe à donner les murs de la ville aux artistes afin que tous puissent regarder et contempler la peinture. De vrai, ce défi politique et historique présente deux visages différents. C'est tout d'abord le défi d'un peuple en armes qui s'oppose à la rébellion et qui engage une lutte disproportionnée; face aux avions, aux chars et aux armes modernes, il ne peut opposer que de vieux matériels démodés; c'est ensuite le défi de l'organisation, car le courage ne suffit pas et à une armée il faut opposer une autre armée; donc, il convient de transformer l'insurrection en révolution, d'organiser l'Apocalypse". "Une *action populaire* comme celle-ci — ou une révolution — ou même une insurrection — ne maintient sa victoire que par une technique *opposée* aux moyens qui la lui ont donnée." (p. 140). Le défi de certains chefs républicains consistera donc à faire un ordre du désordre. Car le désordre et l'improvisation

règnent partout: matériel désuet et disparate, combattants inorganisés. Ainsi, on voit transporter de la dynamite dans une simple voiture; à Barcelone, les anarchistes reçoivent seulement soixante revolvers (p. 27); avec de vieux avions, on réussit à fabriquer des bombardiers; à Madrid, on ne dispose que d'un fusil pour quatre hommes et il faut organiser le ramassage des armes de ceux qui sont morts. La faiblesse de l'armement a de quoi surprendre: "Presque plus d'avions... presque pas de canons... Les mitrailleuses... vous avez vu, fils, à notre droite il y en a une pour trois compagnies. En cas d'attaque, elles se la prêtent." (p. 203). Garcia estime fort dangereuse cette disproportion des armements et redoute le défi lancé; les Républicains croient à la victoire du peuple en armes, ils s'inspirent de la Révolution française dont ils ont fait un mythe, mais "de ce que cent piques peuvent vaincre de mauvais mousquets, il ne suit pas que cent fusils de chasse puissent vaincre un bon avion." (p. 136). Et finalement, ils luttent moins contre l'adversaire que contre le matériel utilisé perpétuellement à remettre en condition: "La guerre, désormais, c'étaient des appareils réparés à l'infini qui partaient dans la nuit". (p. 253). Quant aux hommes, ils ne manquent pas de courage et accomplissent des exploits héroïques et des actions d'éclat exceptionnelles, mais de manière inorganisée. Ainsi des aviateurs: "Malgré leur fumisterie, leur cafouillage, leur indiscipline, et leur chiqué, les pélicans combattaient un contre sept." (p. 180). Puig, avec une témérité inconsciente, dirige sa voiture contre les canons fascistes; la seconde fois, il s'élançait avec son camion contre une mitrailleuse, mais il en meurt. Tous manifestent une ardente volonté de se battre à tout prix; c'est la revanche de la dignité blessée et de l'orgueil humilié. Mais il manque l'organisation nécessaire et la connaissance de la tactique militaire. Lors de l'assaut des anarchistes contre l'hôtel Colon, Puig se rend compte de cette faiblesse: "(...) sa modeste expérience suffisait pour qu'il comprit que les assaillants n'avaient ni coordination ni objectifs déterminés." (p. 32). Et Ximénès le lui dira: "Vos hommes savent se battre, mais ils ne savent pas combattre." (p. 40). Manuel s'efforce ainsi d'acquiescer auprès de Ximénès les connaissances nécessaires: "Manuel n'était discipliné ni par goût de l'obéissance ni par goût du commandement, mais par nature et par sens de l'efficacité". (p. 194). "Organiser l'Apocalypse" revient donc à combattre l'enthousiasme bouillonnant, à vaincre l'insuffisance du matériel, à résister à l'immobilité et à l'indifférence de l'univers. "Il n'y a de pensée politique que dans la comparaison d'une chose concrète avec une autre chose concrète, d'une possibilité avec une autre possibilité. Les nôtres, *ou Franco* — une organisation ou une autre organisation — pas une organisation contre un désir, un rêve ou une apocalypse". (p. 250). Au défi lancé contre les pesanteurs sociales s'ajoute un défi contre l'insurrection libertaire.

Mais, dans *L'Espoir*, Malraux illustre également un défi d'ordre éthique et métaphysique. L'univers manque de cohérence et d'ordre. A la confusion du monde extérieur correspond, si l'on peut dire, l'incohérence du monde intérieur, où des forces obscures et inquiétantes empêchent de réaliser l'unité harmonieuse du moi. Malraux peint donc des personnages qui, sous des formes très diverses, luttent pour affirmer la maîtrise du moi et tentent avec courage de donner un sens à leur existence ⁽³⁾. Les uns lancent un défi d'ordre individuel: ainsi Unamuno défie d'abord directement les généraux fascistes, car il entend respecter la vérité et respecter ses adversaires; rejeté par eux, il ne se rallie pas pour autant à la révolution et soutient un défi solitaire: "Écrivez que, quoi qu'il arrive, je ne serai jamais avec le vainqueur". (p. 449). Alvear, non sans dédain, affirme la solitude fondamentale de l'individu; il rejette l'univers et considère que l'expérience n'enrichit pas; refusant la beauté gratuite du "service inutile", il ne s'abandonne nullement à "l'illusion lyrique"; dans son refus radical de tout faux-semblant, il déclare: "Je veux qu'un homme soit responsable devant lui-même (...) et non devant une cause, fût-ce celle des opprimés". (p. 378). D'autres donnent à leur défi un caractère plus collectif: Garcia et Magnin estiment que l'action sert à quelque chose et constitue une forme efficace de lutte contre le destin. Avec Manuel, le défi prend une coloration politique; il veut bâtir une Espagne nouvelle en s'opposant à tous les fanatismes et à tous les excès commis par les deux camps. Après que les trois gardes civils ont été fusillés et que le jeune paysan a tracé une inscription avec leur sang, Manuel conclut pour lui-même: "Il faut faire la nouvelle Espagne contre l'un et contre l'autre, pensait-il. Et l'un ne sera pas plus facile que l'autre". (p. 103). Le défi anarchiste de Puig, tout en demeurant lié à la société, exalte davantage l'individu: "Face à un monde sans espoir, il n'attendait de l'anarchie que des révoltes exemplaires: tout problème politique se résolvait donc pour lui par l'audace et le caractère". (p. 36-37). Et le Négus s'engage dans la lutte collective, pour vivre intensément; son refus de l'ordre, de la hiérarchie, de l'organisation a une valeur éthique: "Vivre comme la vie doit être vécue, dès maintenant, ou décéder". (p. 236). Et là se révèle la profondeur métaphysique du défi; à la mort qui guette et menace sans cesse, l'homme ne consent pas de manière passive mais n'oppose pas un refus qui serait dérisoire. La mort vient sceller une destinée ⁽⁴⁾. Hernandez, une fois prisonnier, se souvient des paroles prononcées par Moreno: "La chose capitale de la mort, c'est qu'elle rend irrémédiable ce qui l'a précédée, irrémédiable à jamais". (p. 293); et lui-même se rend compte que "la tragédie de la mort est en ceci qu'elle transforme la vie en destin." (p. 294). La mort rend tout absurde et vain, mais la mort choisie volontairement préserve la dignité humaine. Medellin, qui ne parvient pas à réconcilier ses sentiments pacifistes et son engagement dans l'aviation républicaine, trouve une solution en défiant

la mort; il bombarde le plus bas possible: "le danger qu'il courait, qu'il s'ingéniait à courir, résolvait ses problèmes éthiques." (p. 123). A l'absurdité de la mort, le héros répond par l'action; le choix délibéré du danger et du risque de mourir donne un sens à sa destinée et efface l'absurde. Dans le défi lancé à la mort, l'homme retrouve sa grandeur et la maîtrise de son destin; il ressemble alors à Prométhée ⁽⁵⁾.

Le héros défie également le cosmos. Aussi bien dans le temps que dans l'espace, une disproportion manifeste apparaît entre l'homme éphémère et l'univers qui semble éternel ⁽⁶⁾. La nature demeure immuable et même les oeuvres de l'homme ne changent pas: villes et villages ne se sont pas modifiés depuis Charles-Quint. L'action humaine, face aux éléments naturels, se voit ramenée à une extrême modestie: "aucun geste humain n'était plus à la mesure des choses; (...) l'euphorie qui suit tout combat se perdait dans une sérénité géologique, dans l'accord de la lune et de ce métal pâle qui luisait comme les pierres brillent pour des millénaires sur les astres morts." (p.257). Un signe de cette indifférence du cosmos revient à plusieurs reprises: le vol des pigeons, toujours semblable à lui-même, dès qu'intervient la mort des hommes; sur la place de Catalogne, où les cadavres sont restés exposés, les pigeons reviennent vite, comme si rien ne s'était passé (p. 214) ⁽⁷⁾. Devant l'immensité spatiale et temporelle du monde, l'entreprise humaine devient dérisoire: "Manuel regardait se déployer les feux des miliciens; le soir tombant donnait une vanité infinie à l'éternel effort des hommes qu'enveloppaient peu à peu l'ombre et l'indifférence de la terre." (p.204).

Enfin, les personnages lancent un défi à la condition humaine, en affirmant envers et contre tout leur *espoir*. L'homme vit dans la servitude; la pauvreté et la prison ne sont que des métaphores de la condition humaine, en son essence asservissement. Mais les hommes dignes de ce nom espèrent parvenir à changer la vie. Guernico et Garcia considèrent que l'espoir anime en profondeur la révolution (p. 56). Alvear constate qu'"il y a un espoir terrible et profond en l'homme" (p. 378). Au début et à la fin du roman, cet espoir apparaît dans le battement de coeur de Ramos et de Manuel; à la page 21: "Il y avait cette nuit chargée d'un espoir trouble et sans limites, cette nuit où chaque homme avait quelque chose à faire sur la terre. Ramos entendait un tambour éloigné comme le battement de son coeur."; et le roman s'achève sur ces lignes: "il sentait en lui cette présence mêlée au bruit des ruisseaux et au pas des prisonniers, permanente et profonde comme le battement de son coeur." (p. 593). Hernandez rappelle la parabole des grains lancés en terre; tous pourrissent mais certains germent et la vie renaît: "Un monde sans espoir est irrespirable." (p. 268). Malgré sa précarité et sa faiblesse, l'homme conserve l'espoir de donner un sens à sa vie. Même dans l'échec, il montre sa grandeur par le défi lancé.

Malraux lui-même, en écrivant ce roman, défie les lois habituelles de ce genre littéraire. Tout d'abord, dans la conception même du livre: *L'Espoir* apparaît comme un ouvrage inspiré par les circonstances et destiné à la propagande; Malraux veut défendre et illustrer la cause des Républicains espagnols. Mais il lance un défi aux pièges que lui tendait ce genre d'ouvrages: il n'écrit ni un reportage pur et simple sur la guerre, ni un roman à thèse, ni un livre de propagande. Malraux réussit à assujettir le romanesque au réel, mais sans réduire son roman à un témoignage historique sur la guerre d'Espagne. Il y parvient en donnant à son roman une coloration épique⁽⁸⁾, une force lyrique et une puissance tragique intense.

Malraux fait de la poésie une des prérogatives du romancier; dans sa préface au roman de Manès Sperber, il déclare que le roman a succédé au poème tragique "par une confrontation, à travers les faits, de l'homme et de l'univers"⁽⁹⁾. *L'Espoir* met en scène cette révolte de l'homme contre le Destin et cet effort constant pour établir une fraternité qui s'oppose à l'absurdité du monde. La poésie apparaît dans les images, qui possèdent une étonnante force de suggestion et s'intègrent parfaitement au récit; ainsi cette image d'abord décorative ("Le premier rang (...) arriva sur le fusil-mitrailleur du Négus, et, comme une vague retombe en abandonnant ses galets, reflua vers l'avenue (...) laissant un feston de corps allongés" (p. 29)) se fond ensuite dans la narration: "La vague d'assaut, balayée par les trois nids de mitrailleuses, laissa son feston de tués et reflua." (p. 36). On constate aussi l'importance des signes et des emblèmes. Le corps de Gardet sur sa civière devient "une Présentation du combat" (p. 558). Dans la paysanne, qui avec tendresse s'occupe du blessé, Magnin reconnaît "l'éternelle maternité" (p. 559). La poésie apparaît aussi dans les évocations; Malraux sait dégager le caractère poétique du monde moderne: ainsi du téléphone dont il utilise la valeur dramatique au début du roman, ou de l'avion (p. 254). Il se montre sensible aux odeurs⁽¹⁰⁾. Il fait souvent intervenir les éléments naturels, comme le feu et la nuit: feux de bergers dans la campagne (p. 107), feu de l'Alcazar qui brûle (p. 259), incendie dû au bombardement (p. 405). La nuit devient souvent le témoin solennel de la lutte des hommes (p. 21, 98), tantôt indifférente, tantôt protectrice.

L'Espoir présente bien des caractères de l'univers épique: il évoque un monde uniquement masculin de guerriers et de combattants, où les femmes ne jouent qu'un rôle mineur. La guerre y règne souverainement. Bien des scènes se trouvent élargies aux dimensions du monde; Malraux termine certains chapitres par des phrases qui agrandissent la perspective: "Dans la sérénité transparente établie sur la Sierra, seul, le langage silencieux de la trahison emplît l'obscurité qui monte." (p. 168). Il peint l'indifférence cosmique vis à vis de l'agitation des hommes: Gonzalez, allongé dans l'herbe, observe les

insectes: "Des êtres vivent ainsi, au ras de terre, dans cette palmeraie d'herbe, loin de la vie et de la guerre." (p. 275). Enfin, l'architecture déséquilibrée du roman, comme l'a parfaitement montré Maurice Rieuneau (11), produit un effet d'accélération et de mouvement qui convient à cette célébration de l'instant où s'accomplit le haut fait.

Malraux rompt également avec la tradition dans la composition du roman: *L'Espoir* se compose d'une suite d'épisodes brefs et discontinus, qui se succèdent à un rythme haletant. Em règle générale, le roman se compose de scènes principales qui se détachent sur un fond, "tissu conjonctif" (12) formé de récits sommaires et de pauses. Or, Malraux a supprimé ce "tissu conjonctif": descriptions fouillées, transitions, temps morts. En outre, il multiplie les points de vue: tantôt on a la perspective d'un narrateur (ainsi dans la scène avec Garcia et Hernandez (p. 247-250) où le dialogue est ponctué de notations descriptives); tantôt on a la perspective d'un personnage (ainsi la scène vue par Manuel, qui s'entretient avec Alba, p. 196-200). Plus souvent encore, la perspective se modifie durant la scène et oscille entre différents personnages. On aboutit ainsi au "récit hybride" (13) où se mêlent étroitement vision du narrateur et vision des personnages. Malraux a renouvelé l'art du roman.

*

La notion de *défi* se trouve donc au coeur même de la création romanesque dans *L'Espoir*. Malraux peint le défi à la fois historique et politique du peuple Espagnol, qui engage une lutte disproportionnée contre les forces d'oppression, nouveau combat de David contre Goliath. Plus profondément, il évoque le défi que l'homme lance à la mort et à l'absurdité du monde et de la condition humaine (14). Par l'action, même vouée à la l'échec, et par l'exaltation de la fraternité, l'homme tente de donner un sens à son existence. L'espoir demeure, comme le suggère le symbolisme du pommier. Magnin l'aperçoit une première fois: "Ce pommier seul était vivant, dans la pierre, vivant de la vie indéfiniment renouvelée des plantes, dans l'indifférence géologique." (p. 552). Puis, il le reconnaît: "Cet anneau pourrissant et plein de germes semblait être, au-delà de la vie et de la mort des hommes, le rythme de la vie et de la mort de la terre." (p. 561-562). Il le retrouve, comme un mythe qu'il faut redécouvrir sans cesse: malgré les échecs et les deuils, la vie surgit de la mort dans une perpétuelle renaissance. Le défi se fonde ainsi sur la probabilité d'une victoire. Malraux a su renouveler les formes traditionnelles du roman, notamment par la puissance lyrique et l'agrandissement épique, qui métamorphosent le récit. Par cette série de défis multiples et divergents, le roman du défi devient défi au roman.

Yves-Alain FAVRE
Université de PAU

NOTES

(1) Les indications de pages renvoient à l'édition suivant: *L'Espoir*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1977.

(2) "On n'enseigne pas aux pauvres, on n'enseigne pas aux ouvriers à accepter la répression des Asturies. Et qu'ils le fassent au nom... au nom de l'amour, quoi! c'est le plus dégoûtant." déclare Puig (p. 43) et Guernico: "Il y a vingt ans que je vois des prêtres exercer leur ministère, ici et en Andalousie; eh bien! en vingt ans, l'Espagne catholique, je ne l'ai jamais vue. J'ai vu des rites et, dans l'âme comme dans la campagne, un désert." (p. 365).

(3) "La lutte se fonde toujours sur la conscience aiguë de l'absurde." F. E. Dorelot, *Malraux ou l'unité de pensée*, Paris, Gallimard, 1970, p. 73.

(4) Sur la mort, on consultera Serge Gaulupeau, *André Malraux et la mort*, Paris, Lettres modernes, 1969, et Jeanne Delhomme, *Temps et Destin. Essai sur A. Malraux*, Paris, Gallimard, 1955, p. 91 et sq.

(5) Henry Peyre a souligné cet aspect romantique de Malraux qui peint l'homme en lutte contre le destin ("Malraux le romantique", *André Malraux.2*, Paris, Lettres modernes, 1973, p. 16 et sq.

(6) Sur l'accablement de l'homme par l'immensité du cosmos, voir B. Fitch, *Les deux univers romanesques d'André Malraux*, Paris, Lettres modernes, 1964, p. 73.

(7) Voir aussi p. 35 et p. 416.

(8) Sur le caractère épique de *L'Espoir*, voir Claude Pichois, "Histoire et poésie chez Malraux", *Travaux de linguistique et de littérature*; VIII, 2, 1970, p. 150 et sq., et surtout Maurice Rieuneau, "Malraux, l'époque et le mythe", *Travaux de linguistique et de littérature*, XVII, 2, 1979, p. 145 et sq.

(9) Manès Sperber, *Qu'une larme dans l'océan*, Paris, Calmann-Lévy, 1952, p. XIX.

(10) Pins (p. 104), Cadavres (p. 215), "acier chaud et terre remuée" (p. 303), roseaies (p. 319).

(11) M. Rieuneau, article cité.

(12) G. Genette, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 131.

(13) Cette expression est due à Philippe Carrard, *Malraux ou le récit hybride*, Paris, Lettres modernes, 1976 (bonne étude des techniques narratives).

(14) "La création artistique (...) ne cherche point à atteindre le beau, mais à proclamer l'indépendance de l'homme par rapport au monde hostile qui l'entoure." G. T. Harris, *André Malraux: l'éthique comme fonction de l'esthétique*, Paris, Lettres modernes, 1972, p. 145.

LUC BERIMONT, POÈTE "UTILE"

Comment peut-on être poète, quand le hasard vous fait naître en 1915, au cœur d'une guerre que vous ne pouvez pas comprendre, et mourir en 1983, dans une prolifération des langages et des savoirs qui met en question l'unité même du sujet pensant et agissant? Au début du siècle, l'urgence avait été d'épouser la société moderne, d'écrire sa diversité et son accélération, de substituer l'homme en mouvement à l'homme éternel, et les poètes s'y employèrent, de l'Unanimité à l'Esprit nouveau. Après le traumatisme de la première guerre justement appelée "mondiale", c'est à la contestation systématique des valeurs qui l'avaient permise que s'employèrent les Surréalistes et ceux qui, malgré les exclusives, en étaient plus ou moins proches, substituant aux limites de la raison qui avait failli l'énergie créatrice de l'imaginaire. Mais pour ceux qui cons-tatèrent, à vingt ans ou un peu plus, en 1939, que cela non plus n'avait rien empêché, quelle solution restait-il? Un rejet, bien sûr, des ambitions tapageuses des aînés. Une attitude beaucoup plus humble, "à hauteur d'homme", comme l'écrivait Jean Lescure à propos d'André Frénaud (in *Poésie* 45, n° 22-23). Une poésie qui se recentre sur l'expérience particulière de celui qui l'écrit. "L'homme est au milieu du monde", affirme le titre d'un recueil de Jean Rousselot (éditions de la revue *Fontaine*, Alger, 1940), et c'est de cette situation précaire que le poète va tenter de rendre compte, en interrogeant les racines qui le déterminent, les contradictions qui le déchirent, les valeurs qui le dirigent.

Cette nouvelle écriture poétique va réorienter des œuvres déjà affirmées comme celles d'Aragon, d'Eluard ou de Char, et elle va surtout être celle de la nouvelle génération qui s'affirmera d'abord, nécessité du moment oblige, dans les lieux d'édition poétique indépendants que seront sous l'occupation les éditions de Pierre Seghers à Avignon, la revue *Fontaine* à Alger, les Cahiers de l'École de Rochefort en zone occupée. Certains noms sont déjà illustres: André Frénaud, Jean Tardieu, Guillevic, René Guy Cadou. D'autres attendent encore, tant la connaissance et la reconnaissance des poètes est lente, que soit attirée sur eux l'attention. Luc Bérumont est de ceux là. "Coeur torrentiel", comme disait de lui René Guy Cadou, il était bien trop occupé à vivre pour se soucier de préparer le travail de la postérité. Et au moment de le présenter, il convient de placer cette opération nécessairement réductrice sous le signe antinomique d'une capacité de débordement dont il est impossible de rendre compte, et qui pourtant sous-tend constamment la générosité de sa poésie.

Un poète du terroir

Mais aussi un anti-poète du terroir... Un poète du terroir, c'est souvent

celui qui y revient après le détour par toute une poésie apprise qui lui fait célébrer la vie simple dans les vers les plus figés et les plus académiques qui soient. Ou qui, — et c'est peut-être, au fond, la même démarche —, prétend trouver dans l'expression d'un lieu des valeurs qu'en fait il y introduit, ou que les lieux communs culturels qui le traversent sans même qu'il s'en rende compte lui dictent. Luc Bérumont ne revient pas, il procède du terroir, dans son imaginaire et sa création. Il a raconté, dans *Le bois Castiau* (Laffont, 1963), son enfance dans la forêt ardennaise, à l'ombre tutélaire de sa grand-mère Man Toinette :

“La forêt dénudée, hostile, retentissait de craquements mystérieux, de bruits d'ailes. Sa cage de branches retenait les bêtes transies. Je l'avais vue devenir écarlate en octobre, avant de se dépouiller aux premières pluies lourdes de l'hiver, avant de s'engourdir sous la carapace du froid. De ses profondeurs sombres sortaient des arbres abattus, enchaînés sur de lourds timons que tiraient des attelages arc-boutés par l'effort. La nuit, une lampe-tempête accrochée entre les essieux balançait des ombres fantastiques sur les buissons et les fourrés.

Je la regardais de tous mes yeux, la forêt changeante, la forêt nourricière. Un jour, il y avait longtemps, les loups avaient jailli de son repaire. Mon grand-père le forgeron, cerné à la tombée du jour, s'était frayé un chemin à coups de marteau dans leur troupe. Le sang giclait. Les crânes éclataient, les échines.”

“Changeante”, riche de ses secrets, profuse de signes mystérieux, la forêt est “nourricière” de tous les rêves de l'enfant, et sa véritable initiatrice. Elle lui apprend l'écoulement et les transformations du temps, les lois de la violence et de la mort, le sang qui redeviendra végétal, et l'effort primordial pour construire et “se frayer un chemin” d'homme. La richesse de l'écriture, c'est de pouvoir mimer cette profusion. Pourtant romanesque en l'occurrence, elle ne saurait aligner au cordeau d'une description ou d'une chronologie les éléments qu'elle convoque, encore moins les mesurer à l'aune du vraisemblable: elle en favorise au contraire le foisonnement, en établissant sous la syntaxe des connexions qui engendrent plus sûrement le texte que la progression raisonnée du sens.

Au reste, Luc Bérumont a raconté dans le même livre comment la poésie avait permis moins la sauvegarde que le prolongement naturel et fécond de cette expérience originelle, grâce à la rencontre de Félix-Quentin Caffiau qui, “habitant un village à pommiers”, “vivait em compagnie de sa mère dans une vieille demeure de pierre grise où l'ombre avait une odeur de grenier, de cire et fraîcheur”. Avec lui, il composa une revue de poésie imprimée grâce à des

caractères sculptés au couteau dans le bois. Un caillou à fromages servait de presse, et les feuillets étaient mis à sécher sur la paille. Le titre de la revue était, naturellement — au sens plein du terme —, *Prairie*. Quelques envois furent effectués, et les encouragements vinrent en retour, dans une absence totale de proportion avec la modestie de l'entreprise, puisqu'ils étaient signés Jean Giono, Jean Paulhan, Paul Eluard, Pierre Reverdy, Max Jacob.

Dans cette origine prend source un végétalisme qui est non seulement la marque de la poésie de Luc Bérumont, mais aussi son principe dynamisant. Le poème croît comme pousse un arbre. A partir d'une intuition première, il déploie ses images et découvre des sens cachés, des parentés secrètes, il devient machine à penser le temps, à conjoindre l'origine et le futur. Témoin ce poème qui s'intitule significativement *Demain la veille* (Saint Germain des Prés, 1977):

*"Les forts habitent la forêt.
La forêt coule avec aisance dans l'immobilité du temps
Elle résume les éclats de milliers de jours inutiles
Ses racines plongent profond sous les arcs écroulés du sable
— Et la mer rôdait par ici quand rien de végétal encore n'avait
créance*

*Les arbres du vent s'asphyxient dans des géographies confuses
Il s'arrangent pour qu'un voisin n'ait ni leur terre, ni leur jour*

*Arbres! vous êtes forts et seuls
Sans illusion sur la lumière*

*La révolution
Le futur
Vous les faites en consentant des planches lisses aux cercueils."*

Le texte est cette fois franchement poétique. Il est aussi plus tardif dans l'oeuvre. La rêverie s'est faite plus cosmique, la mort y est maintenant présente autrement que pour l'anecdote, le "je" s'implique face au monde qu'il nomme et interpelle.

Un poète de l'immersion

Après un tel départ, Luc Bérumont est resté un poète qui non seulement écrit ce qu'il vit, mais vit ce qu'il écrit. Mobilisé en 1939, il compose une pla-

quette intitulée *Domaine de la nuit*, imprimée sur la ronéo du colonel et préfacée par un sergent qui se trouve être le poète Maurice Fombeure. Face à la guerre, il demeure dans la logique de l'immersion. Pas de tentative pour sortir de l'événement, prendre de la hauteur, comme on dit, pour juger ou pour prescrire une logique de conduite, mais une façon de le vivre et de l'écrire de l'intérieur, dans le chaos des sensations contradictoires qu'il procure, des réminiscences qu'il engendre, du sens et du non-sens qui se mêlent. Voici un exemple, tiré de la plaquette qui suivit immédiatement, par laquelle Bérumont marquait son entrée à l'Ecole de Rochefort: *Epinal, me voici* (Cahiers de L'Ecole de Rochefort, 1941):

GIGUE

*La guerre, on la dansait dans la cour de l'école
Bardés de cheveux fous et de tabliers noirs
On sentait l'encre amère, un peu la confiture,
Une mouche d'été dormait sur nos devoirs.
L'institutrice était une jeune bergère
Qui avait entendu la voix de Michelet;
Ses yeux-fleurs préféraient le rêve à la lecture
Ses seins n'avaient jamais bourgeonné dans des doigts
Parfois, les jeudis clairs, elle allait en voiture
Acheter à la ville un coupon de satin.
Son fiancé était — disait on — mort en guerre
C'est un très grand malheur quand on n'en compte qu'un.*

*Crève le ciel d'orage et meure la bergère
C'est avec nos coeurs sourds que nous dansons la guerre.*

Rochefort... S'il est une immersion qui compte bien davantage pour Luc Bérumont dans ces années, c'est celle qu'il opère dans le mouvement poétique qui a pris le nom de ce village d'Anjou. Groupe d'amis autour de Jean Bouhier, avec René Guy Cadou, Jean Rousselot, Michel Manoll, Marcel Béalu, avec aussi des sympathisants plus éloignés dans l'espace tels Maurice Fombeure, Jean Follain, Louis Guillaume, Edmond Humeau, ou des adhérents occasionnels comme Guillevic, Alain Borne, Georges-Emmanuel Clancier. Ils tentent d'organiser la relève du surréalisme en pratiquant une poésie ancrée dans le réel et dans l'expérience immédiate d'un "je" qui n'a plus honte d'apparaître, et dont l'imaginaire prend davantage origine dans le réel contemplé — et particulièrement la nature — que dans le fantasme. Cela rencontre immédiatement l'assentiment de Luc Bérumont, mais ce qui achève de le séduire, c'est la mise en pratique à Rochefort-sur-Loire d'une vie en poésie en

accord avec cette conception de l'écriture. Il décide donc de s'y installer durant l'été 42:

*"Il m'importe beaucoup(...) que Cadou ait été là pour m'ouvrir la porte de la maison de la Noue, dans un fond du domaine de Piedgüe, avec la clé rouillée. Dans cette ancienne habitation de métayer, isolée en pleine campagne, à cinq kilomètres de Rochefort, personne ne voulait rester. Je revois René vidant à bras-le-corps la paille entreposée jusqu'au toit, dans les pièces aux murs chaulés. Le propriétaire ayant cédé les lieux, Bouhier ayant mis à ma disposition les meubles de son grenier, il restait d'atteler un chariot, de le remplir de matelas, de sommiers, de chaises, de buffets, et d'effectuer un transport. L'équipage passait dans les vignes où crissait la chaleur de juin. Les vipères fuyaient dans les herbes. Les lièvres, les ramiers, déshabitués de la présence de l'homme, s'engourdissaient sur la pierre de mon seuil. Lorsque la nuit tombait, la porte ouverte sur les étoiles, le spectacle des mondes volants, du feu dans l'âtre, atteignait la magie. Le renard, les perdrix m'observaient — tapis sous le couvert. Dans ce royaume de Piedgüe, sur la terre brûlée de l'été qui constituait ses provinces, dans les meules où je dormais nu, j'écrivis **La Huche à Pain**. J'essayais de ne pas déranger la paix nerveuse, la cohabitation fragile, la trêve consentie par les animaux et les plantes. L'École, au grand complet, me visitait au jour levant. Le lait frais moussait dans les bols. C'était notre jeunesse".*

Il "importe" que Bérumont ait tenu à faire figurer ce texte en introduction à l'étude que lui consacra Paul Chaulot dans la collection "Poètes d'aujourd'hui" des éditions Seghers (1966): il désignait ainsi une étape constitutive sans laquelle son parcours poétique ne pouvait être compris. Rappel d'autant plus nécessaire qu'engagé dans son temps avec la générosité qui le caractérise, il apparaît comme tout le contraire d'un poète passéiste.

Un poète moderne

On sait que cette exigence d'être "absolument moderne" a été posée par Rimbaud. Elle est largement paradoxale, dans la mesure où le matériau métaphorique de tous les poèmes continue d'être emprunté aux paysages naturels, voire ruraux. A vrai dire, elle désigne d'abord le traitement du langage: le poète, contrairement au prosateur, est celui qui, par les alliances de

mots qu'il invente, obtient des effets proprement inouïs. Mais pour Luc Bérimont, cela va plus loin. Vivant à Paris (mise à part sa retraite à Rochefort qui en fait ne dura qu'un été prolongé), d'une activité trépidante au milieu de toutes les relations que lui procure son travail à Radio-Paris, il veut prolonger Rochefort vers l'accueil du monde moderne et propose une collection qui s'intitulera "Chercher la vie": elle s'intéressera à la musique, à la danse, au théâtre, "son ambition est d'atteindre à une espèce de journalisme de grande classe susceptible d'enregistrer la marche de l'esprit et du temps". Finalement, des difficultés de toutes sortes (et singulièrement celles de l'époque) feront que seule la série "Comprendre la ville" verra le jour, avec les signatures d'André Lurçat, Jean Garaudet et Rino Mondellini. Mas cet intérêt du chantre de la vie rochefortaise pour l'urbanisme est symbolique de la multiplicité du personnage.

C'est le même souci qui pousse Luc Bérimont à être un européen avant l'heure lorsque, remobilisé dans la 1.ère armée en 1944, il crée une revue à Berlin l'année suivante qui paraît à la fois en édition française (*Verger*) et allemande (*Die Quelle*), afin de faire se connaître mutuellement et s'entre-croiser les littératures et les cultures. Il rentre à nouveau à la radio en 1948 grâce à Paul Gilson, et ne la quitte plus depuis lors. Il tente d'en profiter pour rappeler que la poésie est d'origine orale. "Gutenberg a tué la poésie en la visualisant. Les mots sont enfermés dans le livre fermé. La nature ayant horreur du vide, la chanson a remplacé la poésie". Léo Ferré, Michel Aubert, Félix Leclerc, Hélène Martin, Lise Médini, Anne Sandrine, Marie-Claire Pichaud mettent en musique ses textes. Il défend la chanson poétique dans ses émissions *La fine fleur* et *Jam-Session Chanson-Poésie* à partir de 1961, réalise des entretiens avec Georges Brassens. Cela ne l'empêche pas de chercher de nouveaux lieux à la poésie écrite: c'est à lui que l'on doit sa place dans *Le Figaro magazine* depuis sa création.

Dans son écriture même, il tente de prendre en compte les aspects divers et désorientés du monde moderne, d'en mimer le désarroi, de dire la matière nouvelle dont peu à peu se construisent l'homme et ses langages, sans s'y perdre toutefois. La supériorité de celui qui écrit, pris dans les mêmes forces obscures qu'il entraîne et qui l'entraînent, reste celle d'évaluer:

*"Squelettiques, les bras trop longs
les équipiers du soir chaussent leur bicyclette*

Ils inclinent à témoigner que l'âge industriel est seul
à oser proposer sa nuit contre un salaire

*Et nos femmes le font aussi
avec leurs cuisses de nylon*

Nos enfants nous ressembleront
conçus dans l'acier
pour produire

On nous attend à nos moyennes

Le vent, pendant ce temps
va sur un monde obscur

Un peuple veille sous les lampes
aux machines”

(in *Demain la veille*, Saint Germain des Prés, 1977)

Le discours du poète sur le monde moderne n'est pas un programme politique, ni même une réflexion de moraliste. Il est pressentiment de valeurs, appréhension de l'indicible, vibration de la conscience au coeur de mouvements qui la dépassent, proposition d'un certain regard à conserver quand change l'objet contemplé. Une des dernières oeuvres de Luc Bérumont, *Soleil algonquin* (Cahiers Froissart, 1989), lui fut inspirée par un contraste entre le monde dit nouveau et la mémoire ancestrale de ceux qui, habitants d'une civilisation, deviennent les habités d'une autre. Ecrire cette expérience, c'est lutter contre les schémas trop simples, contre le passéisme, contre l'exotisme, contre le modernisme, c'est tenter de trouver une stabilité au centre instable de leurs contradictions:

“L'Indien profère une vérité qui est une sorte d'incantation: “Je rentre me préparer pour le voyage vers la terre de mes pères!...”

Cette terre de mes Pères, je l'ai rejointe en retrouvant ma maison des Yvelines, là où j'ai mes racines. J'éprouve en même temps, curieusement, qu'une part de ma mémoire est restée au royaume du Nord — plantée comme un harpon dans la neige.

De quel privilège ai-je bénéficié en constatant qu'il m'a été donné de voir inéluctablement tomber le rideau de fer de l'industrie sur une scène désertée, sur des lumières masquées?

Regagné le port des images, l'appauvrissement de l'expérience est en moi. J'ai tout appris des Algonquins, y compris ce qu'il fallait taire. (...)

Rien. Il n'y a rien hors de toi, ni de près, ni de loin. Le

temple dont tu es tout ensemble le Maître et le Gardien oscille sur ses bases”.

Car le dehors, jamais, n'a répondu pour le dedans. Et qui ne coïncide avec soi ne peut se trouver chez autrui.

Un poète utile

Dans le texte qu'il a donné à *l'Anatomie poétique de l'École de Rochefort* en 1941, Luc Bérumont choisissait son modèle: Blaise Cendrars, l'auteur de la *Prose du Transsibérien, de Pâques à New-York* et de *Kodak*. Et il justifiait son choix: "Je ne dis pas que c'est un grand poète. (...) C'est un poète utile. (...) Le poète qui traduit une des faces de la vérité de son époque est utile, indépendamment des moyens qu'il aura mis en oeuvre pour y parvenir. (...) Qui donc laissera le témoignage de notre temps? Qui dira les réservoirs de pétrole, les locomotives, les nuages de fer, les camions, les sirènes, les pylônes dans les prairies? (...) En un mot qui dira la vie, cette chose incroyable et menacée, cette légende quotidienne?"

Il n'est par sûr qu'il ait entièrement tenu son programme. Il y avait en face ce rappel obsédant du végétal: "Nous savons que les hautes herbes nous mangeront, et auront raison de cette civilisation technologique. (...) Et quand on a vécu les camps de concentration, la guerre, etc..., c'est rassurant", affirmait-il en 1978. Mais ce n'est que la face sombre. Il y a, de l'autre côté, un espoir. Il ne s'est jamais mieux fait jour que dans des circonstances où il le faisait contre toute raison. Luc Bérumont savait qu'il allait mourir dans quelques semaines. Au même moment, l'Université rendait hommage à ce qui avait été une partie de sa vie de militant en poésie en organisant à Angers le premier colloque sur l'École de Rochefort. Il ne pouvait évidemment s'y rendre, mais il tint à envoyer un texte admirable, dans lequel il développait cette fois la face claire, tout l'espoir qu'il mettait en la poésie:

"Lorsque Ronsard me parle du "frais aubépin" et Cadou de "l'odeur des lys", ce sont des hommes d'une même planète, d'un même environnement, qui s'adressent à moi. J'assiste à la célébration du même culte. Car je suis encore planté, et vous de même (mais pour combien de temps?...) dans un univers où les espèces vivantes ont la faculté de se reproduire dans un cadre d'apparente liberté. Où les mots peuvent encore errer dans le sillage de leur résonance..."

La poésie, c'est cette sorte d'anxiété heureuse qui

permet à la course-poursuite des images et des syllabes d'avoir lieu dans le plus complet abandon, sans souci des théories et des terrorismes. Comment se fait-il, cependant, qu'une pensée apparaisse dans le discours? Qu'un sens se dégage de l'écriture la moins contrôlée?... Le tourbillon orphique, comme le tourbillon du cosmos, implique une volonté préexistante. Une organisation secrète. Si les méandres de cette organisation aboutissent à nous-mêmes, relie les pailiers de nos plongées, nous ne sommes plus alors qu'une corde vibrante dont "on" se sert pour des célébrations dont nous ignorons la portée. (...)

Ce qui est important, c'est que le langage continue d'être associé à la création du monde. Et que la création du monde se fasse et se continue chaque jour, par le langage. Qu'un langage non souillé, qui est celui de la poésie, continue d'allumer les ombres et les lumières..."

(in *L'Ecole de Rochefort*, Presses de l'Université d'Angers, 1984)

"Changer la vie", c'est changer la langue. Cette profession de foi dans les pouvoirs du langage sous-tend et justifie presque toutes les entreprises poétiques de la seconde moitié de notre siècle, de René Char à la revue *Change* qui, à la fin des années soixante, portait en sous-titre cette épigraphe: "Tant va la langue humaine, narrant et décrivant les choses, qu'en chemin elle les change". Quand Luc Bérumont affirme que "ce qui est important, c'est que le langage continue d'être associé à la création du monde", il ne se situe pas autrement. Et c'est en cela qu'il a tenté d'être "utile" en et à notre temps. Il s'est trouvé vivre pleinement ce basculement récent (il a coïncidé avec le demi-siècle) dont nous nous remettons mal, d'une civilisation rurale, où l'espace et le temps étaient continus, à une civilisation technologique dans laquelle ils sont fragmentés. A cette nouvelle situation, que nous éprouvons comme invivable, nous cherchons plus ou moins adroitement des palliatifs, à grands renfort de maisons à la campagne, de piques-niques, de parcs naturels, de programmes écologiques, de cultes de l'authentique, de célébrations de l'histoire dans tous ses états. Luc Bérumont nous propose, au niveau de l'imaginaire, une solution globale: retrouver le végétal primordial, penser le monde selon sa logique, nous perdre en lui dans la foi au perpétuel renouvellement, en contribuant à enrichir le bouquet de mots qui est la forme humaine de l'efflorescence.

Jean-Yves DEBREUILLE
Université de Besançon

Oeuvres disponibles:

POESIE

- La huche à pain, Les Amis de Rochefort*, 1943, rééd.
Nantes, Les éditions du Petit Véhicule, 1989
L'Herbe à tonnerre, Seghers, 1959 (Prix Apollinaire)
Les Accrus, Seghers, 1963 (Prix Max Jacob)
Un Feu vivant, Flammarion, 1968
L'Evidence même, Flammarion, 1971
Comptines pour les enfants d'ici et les canards sauvages, Saint-Germain
des Prés, 1974
L'esprit d'enfance, Editions Ouvrières, 1980
L'Homme retrait, Rougerie, 1981
Soleil Algonquin, Famars (59300), Cahiers Froissart, 1989

RECITS

- Les loups de Malenfance*, Julliard, 1949, rééd. Rombaldi, 1973
Le Bois Castiau, Laffont, 1964 (Prix Cazes), rééd. Stok, 1980
Le bruit des amours et des guerres, Laffont, 1967 (Grand prix de la
Société des Gens de Lettres)
Les Ficelles, Temps actuels, 1975 (Prix Thyde Monnier)

Ouvrages à consulter:

CHAULOT Paul, *Luc Bérumont*, Seghers, collection "Poètes d'aujourd'hui",
1966

BOUHIER Jean, *Les poètes de l'Ecole de Rochefort — Anthologie*,
Seghers, 1983
L'Ecole de Rochefort, Actes du colloque d'Angers, 1985.

DEBREUILLE Jean-Yves, *L'École de Rochefort — Théories et pratiques
de la poésie — 1941— 1961*, Presses Universitaires de Lyon, 1987
Luc Bérumont, n° 8 de la revue *Signes*, Nantes, 1988.

A IMPOSSÍVEL COLAGEM DO EU

OU

O JOGO DO FRAGMENTÁRIO EM NADJA

“J’ai toujours incroyablement *souhaité de rencontrer* la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiant plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l’avoir rencontrée. Supposer une telle rencontre n’est pas si délirant, somme toute: il se pourrait. Il me semble que *tout* se fût arrêté net, ah! je n’en serais pas à écrire ce que j’écris.” (1) — está assim encontrada a razão de ser dum livro, *Nadja*, cuja escrita, cuja publicação (1928) e cuja reedição revista, 35 anos mais tarde, André Breton teve sempre algumas dificuldades em justificar. A escrita assume-se, ali, como uma técnica, uma manipulação duma arte mágica, capaz de provocar o acontecimento, o “hasard objectif”, isto é, capaz de ajudar o desejo a sulcar um caminho na realidade. Como pretende J. Chénieux-Gendron, “l’écriture — em *Nadja* — est un évènement d’un type particulier, dont la théorie doit être ajustée avec la théorie de l’évènement (hasard objectif)” (2). A escrita surrealista vale, portanto, na medida em que for autobiográfica, isto é, enquanto se reportar ao tal modelo interior de que sempre falou Breton, enquanto for a encarnação do próprio desejo, que implica uma exigência de rigor e autenticidade.

Assim se explicam, em parte, as intenções expostas no “Avant-dire” de adoptar um tom próprio da “observation médicale” e de fidelidade ao “document *pris sur le vif*”, não apenas no que se relaciona com *Nadja*, mas também com o próprio sujeito da enunciação. No ano anterior ao da publicação de *Nadja*, Breton em “Introduction au discours sur le peu de réalité”, numa das suas diatribes anti-literárias contra a personagem romanesca, havia declarado, dirigindo-se aos escritores: “Parlez pour vous (...), parlez de vous, vous m’en apprendrez bien davantage. Je ne vous reconnais pas le droit de vie ou mort sur pseudo-êtres humains, sortis armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires; livrez-moi les vrais noms” (3). Daí a resolução expressa por Breton no início de *Nadja*: “Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l’on peut voire à toute heure qui vient me rendre visite, où

* O presente ensaio foi escrito em 1986 e apresentado como prova universitária. Tem, pois, certas marcas inerentes a um trabalho desse tipo, que não nos propusemos alterar a não ser pontualmente. Alguma manifesta desactualização bibliográfica decorre do facto do trabalho ser “velho” de quatro anos.

tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre" (p. 18-9).

Nadja terá, com efeito, uma dimensão autobiográfica que o narrador procura confirmar até pela inserção de dados controláveis em termos históricos, do tipo, "Je prendrai pour point de départ l'hotel des Grands Hommes, place du Panthéon, où j'habitais vers 1918" (p. 24) e pela própria identificação do *eu* sujeito da enunciação com um André, autor de obras como *Les Pas Perdus* ou como *Manifeste du Surréalisme*, membro da Centrale Surréaliste, amigo de Ph. Soupault, B. Péret, R. Desnos, M. Duchamp, P. Eluard... A par disto, *Nadja* terá ainda a dimensão, assumida também pelo autor, de exploração do mundo dos "rapprochements soudains", das "pétrifiantes coïncidences", espécie de "faits-glissades", de "faits-précipices", numa palavra, do "hasard objectif", capaz de produzir a verdadeira *iluminação* que permitirá ao homem *ver verdadeiro* — "voir, mais alors voir" (p. 20 - 1). Do entrecruzamento destas duas dimensões nasce a trave-mestra estruturadora do livro, o tema que introduz unidade no universo fragmentado que é *Nadja*, a busca da identidade — o livro abre com o famoso "Qui suis-je?", recordemo-lo —, na qual reside, em última análise, a sua razão de ser. Breton lança-se na rua, flanando, numa atitude de espera maravilhada, em busca daquela "femme belle et nue", em busca de si próprio: "Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante"? (p. 9) (4) — diz Breton a abrir o seu livro. Por isso Julien Gracq (5), falando da importância do motivo da errância em *Nadja*, cuja maioria dos episódios se desenrolam na rua, explica-o através de dois fenómenos que se corporizam nas imagens da magnetização e do reflexo, designando o primeiro, a atracção reveladora que alguns seres exercem entre si e o segundo, a importância dada por Breton às imagens de si próprio reflectidas pelos outros. O encontro traduziria, então, para ele, o esforço da reconstituição da sua própria imagem a partir de elementos díspares.

É desta disparidade de elementos, responsável em boa medida pelo carácter labiríntico que a errância e a perseguição da identidade têm em *Nadja*, que nos propomos dar conta.

A busca da plenitude do *eu*, meta do próprio surrealismo, enquanto "movimento perpétuo", no sentido dum "ponto supremo" (6), é uma busca infinita, uma "poursuite éperdue" (p.127) que não chega ao seu termo, pelo menos em *Nadja*, se entendermos o episódio de Monsieur Delouit (7), já quase no final da narrativa, como a figuração da perseguição desesperada dum objecto que acaba por levar o seu autor à perda da própria identidade e, sobretudo, se lermos a notícia de jornal, reproduzida na última página do livro, como símbolo do definitivo parcelamento do eu: um aviador sem nome ter-se-ia perdido algures perto duma ilha, "L'Ile du Sable", cujo nome, para além do

isolamento inerente à própria ilha, conotaria a inconsistência e a fragmentação, próprias da areia, que caracterizariam a busca do piloto. A expressão de confiança de Breton na revelação da totalidade do *eu*, transmitida nas primeiras páginas do livro, através da imagem da “maison de verre (...) où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant” (p. 19), não reaparece, portanto, confirmada, no final, apesar das imagens eufóricas que se multiplicam nas páginas finais e pese embora a proclamação feita em parágrafo: “Je dis que tu me détournes pour toujours de l'énigme.” (p. 187)

Esta procura infundável e labiríntica do *eu*, convém tê-lo presente, não se integra minimamente, como nota Marc Bertrand, na tradição do “Conhece-te a ti mesmo”: “plus qu'un projet cognitif, c'est un projet existentiel”⁽⁸⁾ ou, como prefere J. Chénieux-Gendron, “un projet de soi, dont le sens est orienté et fixé dans l'ordre éthique — et en aucune manière dans celui de la connaissance.”⁽⁹⁾ Não se trata, como aliás nunca acontece no surrealismo, da exploração do plano da essência, da substância ou do saber lógico, mas tão só do plano da existência, da ética, dum saber vital; Breton não procura *signos*, procura *sinais*⁽¹⁰⁾. Não será, no fundo, uma busca inserível no grande tema surrealista da apologia do puro e desejável perpétuo movimento?⁽¹¹⁾

* * *

Nadja é uma texto-mosaico, construído a partir duma técnica de fragmentação que subjaz, quer à construção da narrativa, do “récit” — é este o termo pelo qual Breton designa o seu texto — quer à construção do *eu* que enuncia, de *Nadja*, cuja presença atravessa grande parte da narrativa e, enfim, dessa mulher evocada em termos líricos no final do livro e que é identificada com a “Merveille”, isto é, numa palavra, à construção das personagens, mal-grado Breton...

A estética surrealista — e que os surrealistas nos perdoem a heresia... — é uma estética do fragmentário, o que, aliás, se coaduna com a sua concepção da imagem poética e da *beleza convulsiva* — “La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”: é a frase lapidar que encerra *Nadja*. Afastando-se da concepção clássica de beleza na imutabilidade estática do seu “sonho de pedra” e da concepção futurista que entende a beleza como puro dinamismo, Breton tem dela uma visão “ni dynamique ni statique” (p. 190): a beleza é uma pura revelação — “la beauté je la vois comme je t'ai vue” — feita de intensidades episódicas — “Elle est faite de saccades” (p. 189)⁽¹²⁾. Uma tal forma de considerar a beleza conduz Breton a privilegiar a surpresa como via para a sua precipitação. Aliás, ele recorda, no começo de *Nadja*, como Chirico não podia pintar a não ser surpreendido: “toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot: surpris.” (p. 14-15) Ora, tal facto contribui

também para a constituição do que estipulámos designar por “estética do fragmentário”.

Nadja é um texto construído de fragmentos bem diversos não apenas quanto aos géneros de discurso, como também quanto ao tom utilizado pelo narrador. Ora temos a sensação de estar perante explicações teóricas sobre conceitos basilares da ética surrealista, como quando o narrador expõe as suas convicções sobre o poder do(s) encontro(s), nas primeiras páginas de *Nadja*, ou como quando, nas últimas, se lança naquela crítica iconoclasta da prática psiquiátrica dominante, durante as quais a fidelidade ao tal tom próprio da “observation médicale” atinge o seu ponto mais alto, embora, como quase sempre acontece na narrativa surrealista, os planos literal e metafórico se fundam permanentemente. Ora já julgamos estar no domínio do romance cuja história é contada sob a forma de diário, como quando nos são relatados o encontro e o conseqüente relacionamento com Nadja, constitutivos da parte central da narrativa. Uma vez, parece estarmos a ler testemunhos esparsos de episódios autobiográficos, como quando Breton nos fala de vários encontros e de várias experiências vivenciais, dos “rapprochements soudains”, das “pétrifiantes coïncidences” (p. 20), envolvendo na maioria dos casos os seus amigos surrealistas. Outras vezes, sentimo-nos mergulhados nas evocações líricas próprias da prosa poética, como, evidentemente, no apelo das últimas páginas dirigido a essa misteriosa imagem de mulher.

De um modo geral, aliás, como nota Laurent Jenny ⁽¹³⁾, toda a narrativa surrealista se constrói como jogo de formas narrativas pré-existentes, não se podendo nunca falar num código narrativo surrealista autónomo. Sabemos do grande interesse votado pelo surrealismo à colagem, como modo de expressão plástica capaz de produzir uma alquimia da imagem visual ⁽¹⁴⁾. Desta forma, ao reflectir-se no modo de expressão narrativa presente em *Nadja*, tende-se a pensar na colagem surrealista — Lawrence D. Kritzman fala de “textual collage” ⁽¹⁵⁾ — enquanto processo eminentemente semântico e metafórico, apropriando-se de elementos já representados e manejando-os de um modo diferente, produtor de metáforas absolutamente novas.

Em *Nadja* opera-se, com efeito, por acumulação, por empilhagem de fragmentos, por justaposição de “pas perdus” e, embora este motivo reiterado pareça introduzir uma certa coerência poética no texto, um tal processo leva à criação da sensação de descontinuidade. Tem-se, de resto, falado muito de estratégias do descontínuo a propósito de *Nadja*, as quais assentariam, para além do recurso à colagem e a um imaginário predominantemente de tipo metafórico, na exploração evidente do domínio do analógico em desfavor do lógico e do sintáctico e de certos ardis geradores da explosão do carácter linear da narrativa, ao provocarem interrupções abruptas e repetidos saltos desigualmente distribuídos: o uso do parêntese, das reticências, o recurso a uma mancha tipográfica com frequentes aberturas, a introdução fora do texto de

muitas fotografias, a utilização de recursos próprios da oratória tradicional (por exemplo, perguntas dirigidas ao leitor sob a forma de interrogativas negativas...) (16). A descontinuidade não significa, porém, nem espontaneísmo, nem desordem. Nada de menos espontâneo que *Nadja*, como o prova a reedição de 1963, minuciosamente revista pelo autor (são em número de cerca de trezentas as alterações). Com efeito, nada de mais cuidadosamente construído que *Nadja*, apesar da declaração inicial de Breton: "J'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage." (p. 22 e p. 24) Até mesmo do ponto de vista das regras da estética clássica, a ordem reina: "il saute aux yeux que *Nadja* est un livre fort bien construit et qui obéit aux lois classiques de l'équilibre, de la symétrie et de l'harmonieuse distribution de sa masse" (17). A sua aparente desordem esconde uma ordem atomizada, que cumpre ao escritor e ao leitor encontrar — a nova ordem da surrealidade — e põe em causa a ordem lógica habitual ao dificultar, inclusivamente com alguma intencionalidade, a captação duma mensagem conceptualmente específica e coerente. *Nadja* é, de certo modo, escrito como um texto automático, embraiado pela associação livre, pelo jogo analógico, que acaba por imprimir-lhe uma "continuidade analógica" (18), mas em que o escritor "is writing to discover meaning", na opinião de Sidney Levy (19), da mesma forma que o leitor, poderíamos também dizer, "lê para descobrir sentido(s)". Que outra coisa quererá Breton dizer ao *desejar* que o seu livro seja "battant comme une porte" (p. 185), isto é, esteja aberto aos sentidos, fazendo ressoar em cada leitura um eco diferente? A estética do fragmentário está ao serviço desse *desafio* e do *desejo*.

A aguda consciência da força do desejo é — não o esqueçamos — uma das pedras angulares do surrealismo. Em *Les Vases Communicants*, Breton diz do desejo que "s'il est vraiment vital, ne se refuse rien" (20), ou seja, está vigilante e abre caminho através da realidade de forma a satisfazer-se, permitindo assim o acesso, por momentâneo que seja, à plenitude da osmose entre mundo interior e mundo exterior, à totalidade.

* * *

Como se processará, então, este jogo do fragmentário ao nível das personagens, particularmente dos protagonistas da história relatada sob a forma de diário: o *eu*, que enuncia o discurso em busca da sua identidade, a partir dos elementos díspares que a magia do quotidiano lhe vai oferecendo, e essa esfinge enigmática, que é *Nadja*, e que vem ao seu encontro para o guiar?

Em *Nadja*, o tratamento da personagem passa por aquilo que, com Aleksander Labuda, poderemos designar por "un véritable processus de dématérialisation" (21). Referimo-nos a *Nadja* e a André, os dois protagonistas

da(s) aventura(s) de que o livro nos dá conta, tornamos a insistir, e não propriamente a toda aquela série de figuras que perpassam pontualmente pela narrativa: certos amigos surrealistas de Breton, comparsas ou testemunhas de alguns dos seus *encontros* mágicos; várias pessoas evocadas por Nadja como pertencendo ao seu passado; diversos indivíduos com os quais eventualmente ambos contactam durante a sua deambulação comum. Com efeito, embora não seja possível descrever física e/ou psicologicamente qualquer um deles, dado o carácter imperceptível e cambiante dos poucos dados que nos são fornecidos, não é isso que nos leva a falar em *desmaterialização* da personagem, mas sim a dimensão fantasmática, às vezes quase transparente até, que elas adquirem. Michel Guiomar, reflectindo sobre as personagens dos romances surrealistas fala de “fantomatisation d’êtres romanesques”: “En effet — acrescenta ele — le personnage n’est plus inventé, il apparaît à l’auteur, et les protagonistes sont aussi des fantômes, souvent doubles du témoin” (22).

Quer Nadja, quer André são semelhantes a fantasmas, cujo contacto com a realidade é de todo especial e cujo sentimento da sua própria identidade é original. Já num ponto bastante avançado do relato dos seus encontros com Nadja, Breton pergunta-se, referindo-se a ambos: “Qui étions-nous devant la réalité (...) ? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, (...) objet que nous nous voyions de démarches ultimes, d’attentions singulières, spéciales?” (p. 129-30). Uma tal questão, para além de poder denotar uma certa (des) orientação típica dum espírito em busca de si próprio, é sintoma de indefinição quanto à natureza da identidade obsessivamente procurada. São suficientemente conhecidas as primeiras frases do livro em que o sujeito da enunciação responde à interrogação inicial — “Qui suis-je?” — com outra: “en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante?” (p. 10) (23). E apesar da manifestação de certos preconceitos sugeridos pelas conotações habituais do termo fantasma, que o uso da forma do verbo “hanter” implica, acaba por admitir a semelhança entre a eterna errância do fantasma num mundo que já não é o seu e a sua própria errância fantasmática: “Il se peut que ma vie ne soit qu’une image de ce genre, et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j’explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j’ai oublié.” (p. 10) Também Nadja se vê dum modo idêntico; isso deixa depreender a sua resposta, dada sem a mínima hesitação, à pergunta de André, “Qui êtes-vous?: Je suis l’âme errante.” (p. 82) Também ela sente que ambos são fantasmas deambulando à deriva, talvez em busca duma imagem já perdida deles mesmos. Junto da “Conciergerie”, Nadja pergunta-se: “Qui étais-je? Il y a des siècles. Et toi, alors, qui étais-tu?” (p. 97), o que é ainda sinal dum relacionamento perturbado com a realidade imediata. Ora, a série de apóstrofes do narrador, formulados na sequência da diatribe anti-psiquiátrica, motivada pelo internamento de Nadja, não subentenderão o mesmo que aquelas interrogações: “Qui vive? Est-ce

vous Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?"(p. 172)

A esta errância fantasmática corresponde uma espécie de imponderabilidade, de vacuidade-corporal, de transparência, que fez Breton identificar Nadja com um "génie libre", com um "esprit de l'air" (p. 130) e ela dizer de si mesma: "On ne m'atteint pas." (p. 111) Dele próprio também Breton conserva uma imagem "le plus fugace" (p.43) e para si projecta a pura transparência gravada a diamante, sonho transmitido através da metáfora da casa de vidro. A transmissão desta dimensão de quase imaterialidade das personagens, consegue-a ainda o narrador através da reprodução de fotografias banais dos lugares por elas frequentados, sem que as mesmas aí estejam presentes — aliás, dum modo geral, esses lugares são reproduzidos sem frequentadores. Há mesmo uma situação em que essa ausência resulta perturbadora, como nota Aleksander Labuda: é quando, num momento da narrativa em que o sujeito da enunciação, falando de Nadja e dos seus comportamentos inquietantes, conta como uma noite ela cantava a meia voz e esboçava alguns passos de dança, numa Galeria do Palais-Royal, diante duma loja de camafeus e contrapõe a este relato a fotografia da fachada da loja, estando Nadja ausente. "L'idée de placer parallèlement au texte cette photographie, non pas de Nadja dont il est question, mais un endroit vide, apparemment dépourvu de sens, — precisa Aleksander Labuda — doit provoquer chez le lecteur le même sentiment d'étrange et de vide qu'éprouva le narrateur." (24) Acresce a isto o facto de não ser reproduzida nenhuma fotografia de Nadja e a única de Breton é apresentada quase no final do livro, (fotografia, aliás, absolutamente formal e tradicional), acompanhada pela seguinte legenda, que lhe retira o impacto que poderia querer ter: "J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre" (p. 174). Breton parece querer meter-se a ridículo ou meter a ridículo aquela imagem de si próprio: Será que ele é aquele homem que teve tempo de preparar um livro e que ainda por cima encontrou "le moyen de s'intéresser au sort de cette chose"? Ou será que ele é outro, que encontrou um meio de se interessar "au sort qu'après tout cette chose lui fait"? (p. 173) O leitor fica confundido quanto à verdadeira imagem do narrador, e mais ainda se ignorar, coisa perfeitamente plausível, que aquela fotografia é a de André Breton.

Esta *desmaterialização* da personagem justifica-se pela natureza da busca labiríntica que o livro testemunha e facilita-a de certo modo, na medida que ajuda ao estabelecimento do jogo fragmentário que subjaz à maneira como as personagens se vêem e como são construídas; jogo esse que passa por uma certa atomização das personagens e por uma certa duplicidade, multiplicidade mesmo, que as caracteriza.

O gosto dos surrealistas pela atomização do corpo humano, sensível na frequência com que, por exemplo, nas artes plásticas, privilegiam a parte em

relação ao todo, relaciona-se evidentemente com a designada *estética do fragmentário* e com um certo gosto pela perversão, no sentido em que esta permite desviar o objecto da sua função visivelmente utilitária. Daí o interesse que manifestarão desde sempre pelo manequim, o qual na sua rigidez móvel permite ser desmontado e montado numa forma nova, como seria desejável fazer com o próprio homem. No *Primeiro Manifesto*, Breton considera-o como um dos expoentes da sensibilidade moderna, capaz de provocar a emergência do maravilhoso ⁽²⁵⁾. Não admira, portanto, que em *Nadja* se assista a essa desmontagem da pessoa humana...

A atomização é, no entanto, mais perceptível ao nível da construção da personagem de Nadja do que da do *eu* que enuncia. O *eu* capta-se como um todo. Apenas um elemento da sua postura é valorizado dum modo especial, os seus passos, isto é, aquilo que se reporta à aventura que o empolga — a busca... Já sabemos como este motivo dos passos, dos “pas perdus”, é logo lançado nas primeiras páginas da narrativa, quando o narrador admite que talvez esteja condenado, tal um fantasma, a “revenir sur (ses) pas” (p. 10). E a reiteração deste motivo contribui para a instauração subreptícia do clima propício às manifestações do “hasard objectif”, que se desencadeiam sem que o *eu* nelas interfira consciente ou voluntariamente; são os seus passos que o comandam: “Je ne sais pourquoi c’est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c’est là que se passera cela(?)” (p. 38) São os seus passos os sujeitos, ele o objecto, ou melhor, é uma parte desconhecida ou escondida do seu *eu* que se torna sujeito, em detrimento do *eu* consciente normalmente tido como senhor de si e das suas acções. Por isso Breton espera deles a revelação: “Pour moi, je l’avoue, ces pas sont tout. Où vont-ils, voilà la véritable question. Ils finiront par dessiner une route” (p. 79). De resto, o seu próprio conceito de liberdade, necessariamente anárquico, à luz duma ética surrealista, e sem o exercício da qual não é viável atingir a totalidade, se define em função da possibilidade de dar ou não esses passos: a liberdade é “la plus ou moins longue mais la merveilleuse suite de pas qu’il est permis à l’homme de faire désenchaîné.” (p.79) E ser livre é ser capaz de se deixar encaminhar por essa estrada, sem peias e sem reservas, liberto de todas as cadeias que habitualmente nos tolhem, no sentido do ponto supremo, meta ideal do pensamento surrealista. Nadja, de quem se poderia dizer que, com Rimbaud, é surrealista “dans la pratique de la vie et ailleurs” (26), sabe bem disso e por essa razão, perante o título do livro de Breton, *Les Pas Perdus*, ela exclama: “Les Pas Perdus? Mais il n’y en a pas.” (p. 83)

O narrador é, porém, percebido por Nadja como parte, a qual o identifica metonimicamente com uma mão, uma mão ameaçadora que volta obsessivamente nos seus momentos de vidência e que tem também um lugar proeminente na imaginação de Breton. É, aliás, este último quem introduz o

motivo, ainda antes do encontro com Nadja, para depois o retomar no final do livro. É sempre numa atmosfera propiciamente misteriosa que Nadja tem a visão dessa mão que lhe inspira medo, uma mão flamejante, uma mão vermelha, uma mão de fogo, conforme os momentos. Essa mão de fogo, que ela vai identificar com André — “La main de feu, c’est à ton sujet, tu sais, c’est toi.” (p.117) — é claramente um símbolo de poder, de domínio, como é sempre a mão, mas dum domínio ameaçador e viril, porque vermelho, porque flamejante. Ela aparece ardendo sobre a água, um elemento feminino, como que para simbolizar o ascendente de Breton (fogo) sobre Nadja (água), ascendente de que esta, de resto, tem consciência (27). Embora ela pretenda que “le feu et l’eau, c’est la même chose” (p. 100), dando expressão inconsciente ao desejo surrealista de restabelecimento da unidade primordial, masculino-feminino, o facto é que Nadja reconhece que o fogo sobre a água, uma mão de fogo sobre a água, não é certamente um sinal de sorte (28). Ela pressente que essa unidade perfeita e regeneradora da água e do fogo, dela e de Breton, não é possível e, sinal disso, é essa mão insidiosamente presente, impedindo pelo seu domínio o milagre do “amour fou”... Não será ainda essa mão ameaçadora, que é integrada por Nadja num dos seus desenhos simbólicos reproduzidos pelo narrador, com certeza um auto-retrato, constituído por dois recortes: um rosto de mulher, da parte inferior do qual, em vez do nariz, boca e queixo, sai uma enorme mão, cuja inclinação em relação ao rosto pode variar? E, afinal, não é ainda aquela mão de fogo que ela vê no célebre quadro triangular de Chirico, também reproduzido por Breton, *L’Angoissant Voyage ou L’Énigme de la Fatalité*?

Como dissemos, é, todavia, ele quem primeiro introduz na narrativa a imagem da mão, ao falar do inexplicável receio e simultaneamente da maravilhosa surpresa que lhe causou o gesto duma senhora que, visitando a Central Surrealista, pretendeu lá ter deixado, primeiro, uma das espantosas luvas azul-celeste que trazia e, depois, em sua substituição, uma luva de mulher em bronze... Para Breton, é visível que a mão — a luva funcionava aqui, por contiguidade, como um substituto de mão — tem uma carga metafórica concomitantemente negativa e positiva. Se, por um lado, aquelas luvas azuis exercem um certo fascínio sobre Breton, o atraem, por outro, teme-as ou, pelo menos, teme que elas pereçam ao abandonarem as mãos: “Je ne sais — diz ele — ce qu’alors il peut y avoir pour moi de redoutablement, de merveilleusement décisif dans la pensée de ce gant quittant pour toujours cette main.” (p.65) A ideia da morte parece insinuar-se através da expressão “pour toujours” e vem definitivamente à tona com o aparecimento dessa outra luva rígida e pesada, em bronze, “aux doigts sans épaisseur”, isto é, sem vida. Esta mão carregada de sinais de morte, não poderá ser identificada com a mão de Nadja, com Nadja, simplificando, a qual carrega consigo a sua “morte” próxima, enclausurada num asilo psiquiátrico? E aquela outra que Breton teme ver despojada da luva azul-

-celeste, não será uma antevisão dessa “main merveilleuse et intrahissable”, que ele encontrará no final do livro, apontando-lhe “une vaste plaque indicatrice *bleu ciel*! portant ces mots: LES AUBES.” (p. 182) ⁽²⁹⁾?

Antes de passarmos à análise da atomização na construção da personagem de Nadja, retenhamos um dado significativo: também da mulher fascinante, senhora dessa mão “merveilleuse et intrahissable”, apenas é privilegiada uma parte, exactamente a mão. A sua imagem confunde-se com essa mão apontando um caminho de esperança carregado de promessas (atente-se nas conotações sugeridas pela cor azul-celeste e pela palavra usada no plural e escrita em maiúsculas, AURORAS), a qual insinua, duma forma intencionalmente misteriosa, o poder excepcional e condutor que dela emana, um poder capaz de desviar para sempre o narrador do enigma e de o reconduzir ao “point du jour,” termo da sua busca ⁽³⁰⁾. A exclusiva referência à mão — referência presente apenas a nível textual, visto que a fotografia se limita a reproduzir o letreiro “LES AUBES” ⁽³¹⁾ — em detrimento de qualquer descrição do seu aspecto físico, aliada ao facto de lhe não ser atribuído um nome, num texto em que o narrador declarara previamente a sua persistência em reclamar identidade para as personagens ⁽³²⁾, conduz-nos a considerá-la uma espécie de arquétipo da mulher surrealista. Robert Champigny é de opinião que Breton, ao designá-la apenas por “toi” e ao conferi-lhe os atributos duma mulher idealmente bela, capaz de incarnar a Quimera, substitui a exaltação do acontecimento pela das essências e constrói um ídolo: “Legendary figures are obtained through a confusion between history and fiction, idols through a confusion between temporal and intemporal. The Woman-Chimera Beauty role is not even unusual: it is a stereotype.” ⁽³³⁾

No que se refere a Nadja, é evidente, no seu caso, a construção atomizada da personagem e a preferencial apreensão sua como parte por André. De imediato ela se manifesta como parte no nome: Nadja, em russo, é o começo, e apenas o começo, frisa Nadja, da palavra esperança. O seu nome é parte da palavra esperança que já de si implica inacabamento. Será, porém, sobretudo através dos olhos e do olhar que ela se revelará a André e que a sua relação se desencadeará e se estabelecerá. Não significará isso que Nadja só valerá para ele enquanto vidente capaz de ver para além da realidade imediata e capaz de o fazer ver, “mais alors voir”, para além da espessura opaca do quotidiano?

O primeiro encontro entre ambos, que tem todas as marcas de um encontro revelador e iniciático, é um encontro de olhares: num cruzamento ⁽³⁴⁾, “à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, *me voit* ou *m’a vu*”. E imediatamente a seguir, o que retém a atenção de Breton são olhos dela estranhamente maquilhados: “le bord des yeux si noir pour une blonde (...) Je n’avais *jamais vu de tels yeux*” — constata ele para, pouco depois, se interrogar: “Que peut-il bien passer de

si extraordinaire dans ces yeux? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil?" (p. 72-3) Os olhos de Nadja magnetizam Breton, porque são reveladores das suas qualidades excepcionais que, em termos lógicos, ele não percebe de imediato quais são. Apenas capta a ambivalência do que neles se reflecte: infortúnio e orgulho, sombra e luz, (negro e loiro)... E a ambivalência será, como teremos ocasião de verificar, uma pedra estruturadora basilar da personalidade de Nadja.

Breton mostra-se, portanto, capaz de *ler* o olhar de Nadja, de ler nos seus olhos — numa ocasião dirá mesmo: "je lis dans son regard" (p. 90) — mas esta mesma capacidade, em Nadja, situar-se-à a um nível muito superior, o da vidência. Ela trespassa a realidade circundante com o seu olhar, ultrapassa as fronteiras do espaço e do tempo com a força que emana dos seus olhos. Por diversas vezes somos postos perante as suas visões perturbantes: a partir da leitura dum poema de Jarry, vê o poeta passeando na floresta que evoca; vê a mulher de André em casa, morena, bonita, entre um cão e um gato; vê um vento azul soprando sobre as árvores; vê a mão em chamas sobre o Sena; vê imagens que transcreve para desenhos... As visões são às vezes acompanhadas por certos comportamentos que ajudam à criação duma atmosfera insólita: são tremuras, estremecimentos e são também manifestações ao nível dos olhos — os olhos humedecem-se ou fecham-se e abrem com rapidez ⁽³⁶⁾ — o que naturalmente obriga a atenção de Breton a centrar-se naquilo que é o foco irradiador dos poderes ocultos de Nadja. E ela procura fazer Breton participar desses momentos de vidência, isto é, tenta partilhar com ele a experiência do maravilhoso. Por exemplo, durante um jantar, Nadja começa a olhar à sua volta e tem uma série de visões e, numa delas, consegue envolver Breton: "Le regard de Nadja fait le tour des maisons. "Vois-tu, là-bas, cette fenêtre? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge." La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges. (...) J'avoue qu'ici la peur me prend, comme aussi elle commence à prendre Nadja" (p. 96), admite Breton, claramente envolvido na visão de Nadja. Esta consegue guiar o olhar daquele no sentido certo, isto é, no sentido do local da revelação do maravilhoso: momentos antes de ter a referida visão da mão flamejante sobre o Sena, "Elle s'arrête (...), s'accorde à la rampe de pierre d'où son regard et le mien plongent dans le lueu à cette heure étincelant de lumières" (p.98) ⁽³⁷⁾. Algo de semelhante se passa, ao conseguir prender a atenção de Breton nos seus desenhos. Ela, que, como aquele tem o cuidado de frisar, nunca tinha desenhado antes, encontra no desenho um meio de dividir as suas visões com Breton. Ao pretender tornar claros certos elementos do primeiro desenho que lhe mostra, Nadja referencia uma máscara acerca da qual, repare-se, "elle ne peut rien dire, sinon qu'il lui apparaît ainsi." (p.124)

É, com efeito, através do olhar, arvorado em símbolo e em instrumento

de revelação, que se desencadeia e progride a busca do maravilhoso em *Nadja*. Se Nadja tem, como vimos, poderes visionários que fazem dela a guia que ilumina o caminho do narrador, ela consegue também transferi-los para aquele com quem partilha o quotidiano e essa transferência processa-se ao nível dos olhos e do olhar: “Comme elle me le fait constater, — diz Breton — il est exact que tous, même les plus pressés, se retournent sur nous, que ce n’est pas elle qu’on regarde, que c’est nous. “Ils ne peuvent y croire, vois-tu, ils ne se remettent pas de nous voir ensemble. *C’est si rare cette flamme dans les yeux que tu as, que j’ai.*” (pp. 125-6) ⁽³⁸⁾ De resto, Breton pretende, com Nadja, que o tempo que passaram juntos seja compreendido sob o signo da união perfeita dos olhares, representada por ela através duma flor que, mais uma vez, *lhe aparece* que desenhou para Breton: “la Fleur des amants”. A flor reproduzida em fotografia no livro, é constituída por um trevo de quatro folhas, duas das quais são substituídas por dois pares de olhos entrecruzados e o pé do trevo termina por uma seta penetrando a boca duma serpente. O trevo de quatro folhas é tido tradicionalmente por portador de boa sorte, a serpente, para além de todas as simbologias negativas, tem tido, na tradição decorrente da mitologia clássica, um papel de inspiradora ⁽³⁹⁾. Sob o signo da serpente inspiradora, símbolo também das forças obscuras e escondidas que povoam o homem, e sob o signo da sorte, do acaso, o olhar entrelaçado dos amantes, reciprocamente reflector, não estará apto a encontrar o caminho para a Maravilha?

Nadja é parte, dizíamos, mas poderíamos dizer, Nadja é um olhar, é mesmo o que de essencial resta dela no final do livro e na recordação de André, como fora o que de essencial André apreendera dela a primeira vez que a vira. O seu retrato reproduzido no livro, acompanhado da legenda: “Ses yeux de fougère...” (p. 129), é o único que explora as possibilidades metafóricas da fotomontagem, repetindo horizontalmente por quatro vezes o mesmo olhar, dum rosto que não nos é dado conhecer e conseguindo transmitir assim a presença obsessiva desse ser esquivo e incompreensível na imaginação de Breton. Perante este olhar, o leitor repete para si a pergunta do narrador: “Que peut-il bien se passer de si extraordinaire dans ces yeux? Que s’y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil?” (p. 73) e apercebe-se, intuitivamente, como ele corresponde idealmente, quer à primeira impressão que causou em Breton, quer à imagem simbólica dos “yeux de fougère”. Na interpretação de Jean Arrouye: “Le quadruple mouvement des courbes symétriques des sourcils autour de la nervure centrale dessinée par les amorces superposés du nez évoque la forme d’une fougère. L’effigie est donc à la fois métonimique — Nadja n’est que son regard — et métaphorique — regard de fougère — et par cette oscillation s’élève à un niveau supérieur de symbolisation. Elle n’est plus seulement l’image allusive de la jeune femme qui traverse la vie de Breton: ce regard multiplié, obstinément et indéfiniment

ouvert, compose l'allégorie de la faculté de "voir, mais alors voir", dont tout le récit constat, postule la possibilité." (40)

Também Nadja, naquele desenho que interpretámos como sendo um auto-retrato seu, se faz representar como um rosto ao qual falta a parte inferior e donde sobressaem claramente dois misteriosos olhos, intensamente maquiados, tal como o sujeito da enunciação no-los descrevera, olhando obliquamente. Ela estava ciente do poder dos seus olhos: "Je savais tout, j'ai tout cherché à lire dans mes ruisseaux de larmes." (p. 138) — eis uma das frases que na sua voz misteriosa fez ouvir a Breton.

Prova definitiva da enigmática energia que emana dos olhos de Nadja é a provocatória referência, quase no fim do livro, à estátua de cera do museu Grévin. Justificando o carácter deficiente da ilustração fotográfica de *Nadja*, Breton manifesta o seu especial descontentamento pela "impossibilité d'obtenir l'autorisation de photographier l'adorable leurre qu'est, au musée Grévin, cette femme feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle et qui, dans sa pose immuable, est la seule statue que je sache à avoir des yeux: ceux même de la provocation". (p. 178-9) Todavia, uma fotografia fragmentada dessa estátua é reproduzida, da qual estão ausentes os olhos... E, após a palavra "provocation," o leitor é remetido para uma nota em que, aparentemente a despropósito, lhe é relatada uma estranha conduta de Nadja (ela pretende que André, de olhos fechados, carregue no acelerador do automóvel em que seguem), ditada, segundo ele, pela sua sistemática aplicação do princípio da subversão total e pelo seu extremo poder de desafio. Esta conjugação de dados não nos permitirá ver nesta fotografia um retrato oblíquo de Nadja? Nadja não acabou por ser, na vida Breton, apenas um *admirável logro* definitivamente imobilizado num museu de cera, o museu da memória de Breton? Um logro, sem dúvida, que a realidade para a qual a fotografia imediatamente posterior e última do livro remete — "LES AUBES" — vem confirmar, mas um logro admirável, porque exímia na arte da provocação e do desafio, como testemunha o episódio mencionado em nota. Breton deixou-se fascinar pelo olhar dessa esfinge enigmática que foi Nadja, a qual, mesmo transformada em esfinge de cera, continua a ter olhos, "ceux même de la provocation". André, discípulo de Nadja na arte da subversão, não reproduz esses olhos, num gesto que, a nosso ver, tem qualquer coisa de catártico e representa a morte de Nadja.

Enquanto parte, Nadja é também como já ficou aludido, voz, é a voz sibilina da "bouche d'ombre" que Breton escuta em atitude espectante, depositando nela esperança idêntica à depositada na "dicteé intérieure". É a voz mágica que dá expressão a tudo quanto no homem e na sua relação com a realidade foge ao domínio da lógica e da causalidade; é uma voz capaz de ajudar o homem a decifrar o *criptograma* que talvez a vida seja (41). Breton reconhece-lhe um *tom* especial, admite a grande ressonância que ela produz nele e recolhe algumas frases de Nadja que a incarnam dum modo exemplar

(p. 137-8); são frases que ou têm um carácter premonitório ou incorporam imagens tipicamente surrealistas.

Tal como acontece com a “dicteé intérieure” surrealista, essa voz é por vezes sentida por Nadja como uma voz exterior a ela, ditando-lhe uma premonição ou comandando-lhe a vontade (42). De resto, Nadja domina técnicas destinadas a provocar a erupção dessa voz mágica, tal como os surrealistas dominam as suas. Ela propõe a Breton, durante um dos seus encontros, um jogo que se assemelha ao *jogo* da escrita automática. Até o tom usado por Nadja é próximo do de Breton ao ensinar os “Secrets de l’art magique surréaliste”, no *Primeiro Manifesto*: “Un jeu: Dis quelque chose. N’importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux): Deux, deux quoi? Deux femmes. Comment sont ces femmes? En noir. Où se trouvent-elles? Dans un parc... Et puis, que font-elles? Allons, c’est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer? Eh bien, moi, c’est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d’histoires. Et pas seulement de vaines histoires: c’est même entièrement de cette façon que je vis.” Não será lícito perguntarmos, como Breton faz em nota: “Ne touche-t-on pas là au terme extrême de l’aspiration surréaliste, à sa plus forte idéé limite? (p.86-7)

A voz de Nadja fala surrealista; o olhar de Nadja olha surrealista... No entanto, Nadja perder-se-à para o surrealismo e para a vida. Não será justamente porque é apenas parte que ela se perderá? Não será exactamente por isso que Breton, como ele próprio diz, não teria estado à altura do que ela lhe propunha e juntos não alcançaram “l’accomplissement du miracle” que seria “l’amour fou”? Um dos textos sibilinos de Nadja diz assim: “Tu es mon maître. *Je ne suis qu’un atome* qui respire au coin de tes lèvres ou qui expire” (p. 138)... (43)

O jogo do fragmentário, ao nível das personagens, passa, como dissemos, pela atomização, que acabámos de analisar, — atomização entendida aqui como particularização, parcelamento, apesar da remissão, a que a frase de Nadja obriga, para o pensamento atomista grego em conexão com o conceito de *psyché* como *sopro de vida* — mas também pela duplicidade ou mesmo multiplicidade como seu elemento estruturador.

Os surrealistas recusaram-se sempre a olhar o homem como um ser unívoco, exclusivamente racional ou irracional, consciente ou inconsciente, bom ou mau... E, precisamente, porque ele é sempre um ser duplo, múltiplo até, cumpre — e é esse o cerne do projecto surrealista — subverter a ordem vigente e construir uma nova ética tendente a abolir as dicotomias subjacentes àquela ordem (bem/mal, sonho/vigília, real/imaginário, jogo/trabalho...), as quais impedem o homem de hoje de se realizar na sua plenitude. Neste sentido, os dois protagonistas de *Nadja* são bem surrealistas, na medida em que se manifestam e procuram captar o outro como ser duplo, vário e na medida em

que se procuram afirmar na plenitude, a qual, naturalmente, envolve e supera os contrários.

Esta problemática da dualidade entendida como elemento estruturador e potencialmente rico da personalidade humana é introduzida, logo no início do livro, através da referência àquelas duas portas — “porte cavalière” e “porte piétonne” —, que retinham a atenção de V. Hugo, durante o seu passeio quotidiano: “Ces deux portes — comenta o narrador — sont comme le miroir de sa force et celui de sa faiblesse, on ne sait lequel est celui de sa petitesse, lequel celui de sa grandeur.” (p. 12-3)

Mas, é claro que o próprio tema-base da busca da identidade, lançado logo com a primeira frase do livro, implica a aceitação por parte do narrador da multiplicidade como elemento inerente ao sujeito humano. Breton admite mesmo ser uma espécie de fantasma de si próprio, ter deixado de ser para ser quem é: “il a fallu que je cessasse d’être, pour être *qui* je suis.” (p. 9) E, já perto do final, já depois de saber do internamento de Nadja, Breton continua a lançar “le cri, toujours pathétique, de “Qui vive?” (...) Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?” (p. 172), isto é, Breton continua a captar-se como ser duplo... Ao longo de todo o livro, é repetida com muita frequência a utilização, no singular, da primeira pessoa pronominal, sob a forma de complemento indirecto ou directo, a qual contribui, parece-nos, para acentuar essa duplicidade, esse desdobramento do *eu* sujeito da enunciação. Trata-se de utilizações do tipo: “qui je suis m’apparaîtra tôt ou tard” (p. 19); “l’évènement (...) sur la voie duquel *je me cherche*” (p. 69 (44)).

Nadja diz a André, no dia do seu primeiro encontro, que aquilo que mais a impressionou nele, no seu pensamento, na sua linguagem, em toda a sua maneira de ser, foi a simplicidade, o que é tido por ele como “un des compliments auxquels j’ai été de ma vie le plus sensible” (p. 82), talvez porque aquele conceito, significando, no seu sentido etimológico, aquilo que não é decomponível, conota plenitude, totalidade, unidade, em suma. A verdade, porém, é que Nadja, à medida que a relação entre ambos vai avançando, irá apreendendo André como um ser duplo, múltiplo, o qual não lhe aparecerá sempre sob a mesma face, dado que, com certeza, explicará uma certa hesitação sua, quanto ao tratamento por tu ou por você (45) e certas mudanças de atitude ao nível dos comportamentos — por exemplo, no dia em que se conhecem, Nadja lança-se inesperadamente, quando ainda nada sabe sobre ele, numa confissão íntima, “avec une confiance qui — comenta Breton — pourrait (ou bien qui ne pourrait?) être mal placé” (p. 73) (46); em contrapartida, dois dias mais tarde, sem qualquer explicação, “Nadja observe envers moi *certaines distances*, se montre même *souçonneuse*.” (p. 88) (47).

Essa forma de olhar Breton como um duplo por parte de Nadja é muito bem transmitida pelo narrador quando, ao reflectir sobre o teor da sua relação com Nadja, diz: “je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me

prendre pour un *dieu*, de croire que j'étais le soleil" e, imediatamente a seguir, acrescenta: "Je me souviens aussi (...) de lui être apparu *noir et froid* comme un *homme foudroyé* aux pieds du Sphinx." (p. 130) (48) Aos olhos de Nadja, Breton ora aparece vestido duma clarividência divina, ora aparece na comum dimensão do homem aterrado perante o enigma; ora é a corporização da força e do calor, do poder viril, ora é um juguete fulminado pelo poder feminino da esfinge — ele é ao mesmo tempo luz e vida, sombra e morte...

Também os retratos simbólicos de André desenhados por Nadja (p. 140) nos transmitem essa duplicidade que lhe é inerente. A sua representação aparece associada, nos dois retratos referidos, a uma águia, universalmente tida por uma ave solar, que pelas alturas a que ascende se torna símbolo da percepção directa da luz intelectual, mas que tem também um aspecto maléfico pela sua rapacidade cruel. No segundo retrato, — este, aliás, reproduzido no texto — esta simbologia negativa talvez se torne prevalecente, por um lado, porque a águia aparece com um agressivo e longo bico entreaberto e, por outro, porque o seu ventre incorpora a cabeça de um animal felino, embora híbrido — "le monstre aux yeux fulgurants" — de cujos olhos saem chispas, cuja boca, também entreaberta, mostra uns dentes ameaçadoramente pontiagudos e cuja cauda, em forma de peixe, prende e imobiliza outra de uma sereia, que é Nadja. No entanto, o corpo da águia está coberto de penas, as quais, no dizer do texto, "figurent les idées", o que já aponta para o primeiro tipo de simbologia que referimos. Pelo contrário, no primeiro desenho a que apenas se alude no corpo do texto, a simbologia da águia é claramente positiva, aí o seu ventre confunde-se com os cabelos de Breton, uns "cheveux dressés, comme aspirés par le vent d'en haut, tout pareils à de longues flammes" (p. 140). (Repare-se como, neste caso, dominam-se mas ligados à luz, ao fogo, à altura). Em resumo, para Nadja, André ora é ave solar, ora ave de rapina. E curiosamente, esta tensão é visível em ambos os desenhos, também pelo facto da águia estar como que impedida de se lançar no vôo: no primeiro retrato, é descrita como tendo pesadas asas caídas, no segundo, é representada sob a forma "d'une sorte de vase à tête d'aigle", preso ao solo pelo monstro felino. Breton é luz e força intelectual; é sombra e força maléfica.

E Nadja? "Qui est la vraie Nadja...?" (p. 133) — pergunta-se André, já numa fase prévia à sua separação. Uma pergunta que ficará sem resposta... Nadja ficará sendo sempre para Breton um ser inefável, duplo, múltiplo... Lembremos a única fotografia sua, reproduzida no livro: um olhar misterioso, *quatro vezes* repetido.

Desde as primeiras referências, feitas por Breton a Nadja, até às últimas ou, pelo menos, às últimas anteriores à notícia do seu enclausuramento, a duplicidade aparece como a sua característica dominante e distintiva. A primeira vez que Breton vê Nadja, recordemo-lo, são os seus olhos que o prendem. Mas o quê, nesses olhos? Exactamente a dualidade contida, pri-

meiro, na maquilhagem — “le bord des yeux si *noir* pour une *blonde*” (p. 72) ⁽⁴⁹⁾ —, depois, nos próprios olhos — “Que s’y mire-t-il à la fois *obscurément de détresse et lumineusement d’orgueil?*” (p. 73) ⁽⁵⁰⁾ E, num dos últimos comentários que tece a propósito do mundo que era o de Nadja, Breton diz que nele “tout prenait si vite l’apparence de la *montée* et de la *chute*” (p. 159) ⁽⁵¹⁾. Tudo era ambivalente, enfim.

E, com efeito, ainda no próprio dia do primeiro encontro, Nadja revelar-se-ia a André numa face luminosa — a de vidente — e numa face obscura — a das suas relações familiares e sentimentais, onde domina a desconfiança e a mentira. Mas é importante lembrar que a sua primeira manifestação de vidência, faz dela uma fada tutelar de Breton — e será com certeza essa imagem dela que para ele prevalecerá nesse primeiro encontro — abrindo-lhe o caminho para... a surrealidade, a totalidade, o “*amour fou*”: “et cette grande idée? — diz Nadja — J’avais si bien commencé tout à l’heure à la voir. C’était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. Vous ne pouviez manquer d’arriver à cette étoile. A vous entendre parler, je sentais que rien ne vous en empêcherait: rien, pas même moi... Vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais. Vous ne comprenez pas: elle est comme le coeur d’une fleur sans coeur.” (p. 81) Nadja aparece a Breton como uma guia, a anunciadora duma estrela, esse génio feminino que surge no fim do livro, abolindo todos os enigmas, inclusivamente o próprio enigma que é Nadja, e facultando-lhe o acesso à transparência.

Em cada novo encontro, ele descobrirá em Nadja uma nova mulher. Se no primeiro era visível “l’assez grand dénuement de sa mise” (p. 73), no segundo, ela aparece elegantemente vestida e cuidadosamente penteada: “Nadja (...) n’est plus la même”, sente Breton. E o preto e vermelho da sua toilette — “Assez élégante en noir et rouge” (p. 83) — não simbolizarão o ser duplo que ela é? Negro e vermelho, sombra e luz, frio e calor, morte e vida, passividade absoluta e força anímica... Nadja, portadora do fogo central, mas carregando consigo a vertigem da morte.

Ela vai-se revelando, ao mesmo tempo, na sua duplicidade de fada-vidente e de bruxa-perversa; ora é o “*génie libre*”, o “*esprit de l’air*” ⁽⁵²⁾ inefável, que atrai Breton, ora é a vulgar prostituta e traficante de droga, que o enfastia.

Nadja é a vidente que, tendo lido um poema de Jarry, vê o poeta passar na floresta a que alude, vê a mulher de André em casa, *adivinha* a existência de um subterrâneo num local por onde passa, *prevê* o aparecimento de uma luz vermelha numa janela, vê um agoiro vento azul passar sobre as árvores, *tem a visão* de uma mão em chamas sobre o Sena, *pressente* que vai aborrecer Breton, *adivinha* a sua própria prisão a propósito dum velho caso de tráfico de droga, *prevê* que André escreverá um romance sobre ela, *vê-se* como Mme. de Chevreuse ao passar junto ao castelo de St. Germain, *tem visões* que

transcreve em desenhos...⁽⁵³⁾ É, enfim, a vidente que provoca coincidências espantosas que emocionam, exaltam e maravilham Breton, tanto quanto o petrificam...

Enquanto feiticeira, Nadja que, de resto, e segundo Breton, “se donne, avec une étonnante facilité, les airs du Diable”, quando lança “un pan de sa cape sur son épaule” (p. 120), exerce uma atração irracional sobre os seres do sexo oposto, assim como, diz ela, sobre as crianças que tendem “à se grouper autour d’elle, à venir lui sourire” (p. 102-3). Ilustrativo desse poder oculto são quatro episódios presenciados por Breton: dois deles envolvendo bêbedos que se põem a rodar em volta dela, como se sofressem a influência duma força centrípeta, um outro, num restaurante onde o criado, fascinado por ela, perde completamente o controle quando os serve, sacudindo migalhas imaginárias, entornando o vinho, acabando, enfim, por partir dez pratos e, um quarto —, numa estação de caminho de ferro onde, perfeitamente a despropósito, “un homme, avant de sortir de la gare, lui envoie un baiser. Un second agit de même, un troisième.” (p. 127)

Se Nadja é senhora destes poderes especiais, destas faculdades ocultas que fazem dela um ser único e superior, por outro, apresenta também uma imagem de fragilidade — já fizemos alusão às tremuras e ao medo que por vezes se apossam dela — e de dependência, nomeadamente em relação ao próprio Breton, dependência que ultrapassa o domínio puramente material, económico — ela fala, recordemo-lo, do poder que ele teria de lhe ler o pensamento, de lhe ordenar o que quisesse e suplica-lhe que lhe não faça mal. “La griffe du lion étreint le sein de la vigne” (p. 138) — não é esta uma das frases clarividentes de Nadja que o narrador destaca?

A guia iluminada, anunciadora da luz primordial, é também portadora da sombra da morte. A detentora daquela força superior transforma-se em frágil vítima. Esta sua faceta torna-se definitivamente clara quando André a beija nos dentes e ela pressente nesse beijo, não, evidentemente, um símbolo de amor e de vida, mas de agressividade e de morte: “ce baiser — explica a Breton — la laisse sous l’impression de quelque chose de sacré, où ses dents tenaient lieu d’hostie”. (p. 109) Nadja assume o papel de vítima, é a hóstia que se oferece em sacrifício. E não será com certeza por acaso que, num outro momento em que André a beija, ela solta um grito de terror perante a imagem duma cabeça dependurada do tejadilho do comboio no qual viajam. Esta cabeça tombada não é nitidamente uma representação da morte?

“Qui est la vraie Nadja...?” A pergunta formulada por Breton, não poderia sê-lo também pela própria Nadja? Inconscientemente ela conhece a sua dimensão múltipla e enigmática, ao identificar-se com a figura da esfinge, quando explica que escolheu para se hospedar, ao chegar a Paris, o “Sphinx-Hôtel”, exactamente pelo seu nome. Conscientemente ela assume a duplicidade ao escolher um nome, Nadja, diferente do seu nome real. Lena?

Assim lhe chamava o "Grand ami"... Hélène? Breton lembra a imagem de Nadja em sonhos dizendo: "Hélène, c'est moi" (p. 93)...

Nadja tem tendência, aliás, para se identificar com seres híbridos, ambivalentes, duplos, como a esfinge, metade do corpo humano, metade animal, ou como a sereia, "sous la forme de laquelle — diz o narrador — elle se voyait toujours" (p. 140). Parte da sua força sedutora reside nesta natureza indefinida, nesta essência dupla. A sereia simboliza a sedução mortal: pelo cântico e beleza seduz o navegador, conduzindo-o à morte para depois o devorar. Ulisses teve de se agarrar firmemente à realidade do mastro do navio para resistir ao seu apelo. Breton, seduzido embora por essas latitudes novas para onde o desejo e Nadja o chamam teve também de resistir ao seu desafio subversor e mortal nessa noite em que pretendeu que ele, de olhos tapados, carregasse no acelerador do automóvel em que seguiam... Só em sonhos é que Nadja viu Breton "noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx." (p. 130) (54) Não será ela que acabará por ser fulminada, internada como louca no asilo de Vaucluse, presa ao "furor dos símbolos" duma nova ordem, incapaz com certeza de se submeter ao prosaísmo pragmático do quotidiano?

A borboleta será outro ser múltiplo, sob a forma da qual Nadja gosta de se representar: "Elle s'est plu à figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe "Mazda" (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé" (p. 155). A multiplicidade da borboleta advém-lhe do processo metamorfoseador pelo qual passa. Mas a duplicidade da representação de Nadja vem mais, neste caso, do contraste obtido entre a leveza luminosa da borboleta, que, aqui, consubstancia a plenitude obtida pela confusão total e não mortal com a luz — o próprio corpo da borboleta é uma lâmpada — e a presença insidiosamente sombria da serpente (elemento de simbologia ambivalente, inclusivamente a nível sexual, também frequentemente presente nos desenhos de Nadja).

Aprendendo-se tão claramente como ser duplo, não é, pois, de estranhar que Nadja goste de se identificar com a personagem mitológica de Melusina: "Nadja s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près." (55) Melusina é uma fada de grande beleza, génio protector da família dos Lusignan, mas que, por vezes, se transforma em serpente. Aceita desposar um deles, prometendo torná-lo a primeira personalidade do reino, desde que nunca a visse ao sábado. Lusignan, dominado pelo ciúme, espreita Melusina através dum buraco cavado na parede quando ela, num sábado, tomava banho. Descobre então, horrorizado, que ela é como as sereias, metade mulher, metade serpente. Nadja é Melusina, porque, como ela, é dupla, é um génio protector, mas insubmisso (56), é um génio do bem, uma guia que revela o caminho conducente à "vraie vie", aceitando até ser hóstia,

mas que, como aquela, é também sereia, mantém uma parte do mistério — “On ne m’atteint pas” (p. 111), diz Nadja. Como Melusina é descoberta na sua duplicidade metamorfoseada em serpente, através do olhar fálico de Lusignan, Nadja é desvendada no seu lado perverso, através do poder viril de Breton.

“Qui est la vraie Nadja, — a interrogação mantém-se — je veux dire la créature toujours inspireé et inspirante qui n’aimait qu’être dans la rue, pour elle seul champ d’expérience valable, dans la rue, à portée d’interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère, ou (pourquoi ne pas le reconnaître?) de celle qui *tombait* parfois, parce qu’enfin d’autres s’étaient crus autorisés à lui adresser la parole, n’avaient su voir en elle que la plus pauvre de toutes les femmes et de toutes la plus mal défendue?” (p. 133-4) Qual é a autêntica Nadja? A fada ou a feiticeira? O génio livre ou a prostituta? A guia ou a traficante? A vidente ou a louca? “Qui est la vraie Nadja...?”

Atomização e duplicidade: duas estratégias do fragmentário ao serviço da “poursuite éperdue” da surrealidade, da plena satisfação do desejo, da labiríntica e enlouquecida busca da totalidade do eu. Totalidade encontrada? Impossível *colagem* do eu?” Royauté du silence...” (p. 190), parece responder Breton. A resposta poderia ser também, ainda e sempre: flunar... *Nadja* seria assim a história duma iniciação à deambulação, conducente a um reinício, a uma nova iniciação...

Isabel Pires Lima
Universidade do Porto

NOTAS

(1) André Breton, *Nadja*, Gallimard, 1963, pp. 44-5. Sublinhados nossos.

Dado que citaremos frequentemente esta obra, localizaremos os passos citados a partir desta edição, através duma referência à paginação incorporada entre parênteses no texto.

(2) Jaqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le Roman (1922-1950)*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1983, p.155.

(3) André Breton, *Point du Jour*, Gallimard, 1970, p. 9.

Coincidindo, aliás, com este ponto de vista, Breton manifesta, em *Nadja*, a seguinte opinião a respeito da crítica literária: “je trouve souhaitable que la critique, renonçant, il est vrai, à ses plus chères prérogatives, mais se proposant à tout prendre, un but moins vain que celui de la mise au point toute mécanique des idées, se borne à savantes incursions dans le domaine qu’elle se croit le plus interdit et qui est en dehors de l’oeuvre, celui où la personne de l’auteur, en proie aux menus faits de la vie courante, s’exprime en toute indépendance, d’une manière souvent si distinctive.” (pp. 11-2)

(4) J. H. Matthews considera que aquilo que designa por "thème de la poursuite" e "de l'identité sont solidaires, le développement de chacun impliquant celui de l'autre." (J.H. Matthews, "Désir et merveilleux dans *Nadja* d'André Breton", *Symposium XXVII*, Syracuse University, N. York, 1973, pp. 246-268, p. 263).

(5) Julien Gracq, *André Breton — quelques aspects de l'écrivain*, Paris, Corti, 1948, p. 61.

(6) Recordemos o título do livro de Aragon, *Le Mouvement Perpétuel*, e a declaração de princípios de Breton, no início do *Second Manifeste du Surréalisme*: "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point." (André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, s/d., pp. 76-7).

(7) A "émouvante histoire" de M. Delouit — a história idiota dum homem cuja falta de memória impede de fixar o número do quarto de hotel, acabando por atravessar portas e janelas e por cair duma delas em sua busca — é contada interpestivamente no final dum dos fragmentos da obra (pp. 183-4), em que o autor justifica o carácter insuficiente das ilustrações e, imediatamente a seguir, inicia-se um outro fragmento dedicado por inteiro à evocação dessa mulher identificada com a "Merveille", emergente no fim do livro, fragmento esse que começa assim: "C'est cette histoire que, moi aussi, j'ai obéi au désir de te conter". Este facto, parece-nos, força a atribuição de especial importância a esta história que, aliás, joga simetricamente com uma outra contada nos começos do livro, aquando do relato de toda a série de "faits-précipices" anteriores ao encontro com *Nadja*, a história do chinês do filme "L'Étreinte de la Pieuvre", o qual, tendo encontrado "je ne sais quel moyen de se multiplier, envahissait New York à lui seul, à quelques millions d'exemplaires de lui seul." (p. 38); história que só terá suscitado o interesse especial de Breton, na medida em que remete para a problemática da multiplicação obsessiva de *eu*.

(8) Marc Bertrand, "*Nadja*: un secret de fabrication surréaliste", *L'Information Littéraire*, nº. 2, 1979, pp. 82-90, p. 82.

(9) Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le Roman*, edição citada, p. 75.

(10) Usamos os termos signo e sinal na acepção que lhes é dada por Pierre Albouy, no artigo "Signe et Signal dans *Nadja*" (*Europe*, nº. 483-484, 1969, pp. 234-239). Em *Nadja*, "Toute explication serait superflue, puis qu'il ne s'agit pas de traduire des signes et d'accéder aux essences, mais de recevoir des signaux et de connaître qu'il existe des significations, des sens, le sens même qui me constitue dans mon être." (p. 238)

(11) Em *Les Vases Communicants*, referindo-se ao sonho, Breton define exemplarmente o sentido surrealista da palavra movimento: "J'affirme ici son utilité capitale (...) qui est mieux même que de simple cicatrisation, mais qui est de *mouvement* au sens le plus élevé du mot, c'est-à-dire, *au sens pur de contradiction réelle qui conduit en avant*. À la très courte échelle du jour de vingt-quatre heures, il aide l'homme à accomplir le *saut vital*." (André Breton, *Les Vases Communicants*, Gallimard, 1955, p. 59). Sublinhados nossos.

(12) Com aquela sua brilhante e excepcional capacidade de conciliar o rigor conceptual e a intuição poética, no qual, como bem nota Roger Navarri ("*Nadja* ou l'écriture malheureuse", *Europe*, nº. 528, 1973, pp. 186-195, p.189), consiste a força persuasiva do seu discurso, Breton dá-nos a seguinte *definição metafórica* da beleza: "Elle est comme un train qui bondit sans cesse dans la gare de *Lyon* et dont je sais qu'il ne va jamais partir, qu'il n'est pas parti. Elle est faite de saccades..." (p.189). Repare-se que a palavra *Lyon* é destacada

de forma a tornar mais perceptível para o leitor os seus dois referentes — a cidade de Lyon e o animal leão.

(13) Laurent Jenny, "La surréalité et ses signes narratifs", *Poétique*, nº. 16, Paris, Ed. du Seuil, 1973, pp. 499-520, p. 516.

(14) Max Ernst que fez dela um uso genial na *Femme 100 Têtes*, define-a nos seguintes termos, escolhidos por Breton e Eluard para o parágrafo "collage" do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* (Corti, 1969): "Il est quelque chose comme l'alchimie de l'image visuelle. Le miracle de la transfiguration totale des êtres avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique." (p.7)

(15) Lawrence D. Kritzman, "For a structural analysis of *Nadja*: a scientific experiment", *Rackam Literary Studies*, nº. 4, University of Michigan, 1973, pp. 9-23, p. 23.

(16) A respeito do modo de utilização do parêntese e da fotografia em *Nadja*, ver os estudos de Sylwia Gibs, "Les fonctions de la parenthèse dans *Nadja* d'André Breton" (*Recherches en Sciences des Textes*, Université de Paris VII, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, pp. 181-8) e de Jean Arrouye, "La photographie dans *Nadja*", (*Mélusine IV — Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, pp. 123-150*).

(17) Esta é a opinião de Claude Martin, no seu estudo comparativo das duas versões de *Nadja*, intitulado "*Nadja et le mieux-dire*" (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 2, Armand Colin, 1972, pp. 274-286, p. 283).

(18) A expressão é de Michel Beaujour, no seu ensaio "Qu'est-ce que *Nadja*?" (*La Nouvelle Revue Française*, nº 172, Paris, 1977, pp. 780-799, p. 790) e é extensível à própria mundividência surrealista de tipo monista.

(19) Sidney Levy, "André Breton's *Nadja* and *Automatic Writing*", *Dada/Surrealism 2*, Queen's College Press, 1972, pp. 28-32, p. 30.

(20) André Breton, *Les Vases Communicants*, edição citada, p. 129.

(21) Aleksander Labuda, "L'univers des personnages dans *Le Paysan de Paris* et dans *Nadja*", *Romanica Wratislaviensia* VI, Wrocław, 1971, pp. 67-81, p. 78.

(22) Michel Guiomar, "Le roman moderne et le surréalisme", *Le Surréalisme*, entretiens dirigés par Ferdinand Alquié, La Haye, Mouton, 1968, pp. 70-98, p. 75.

(23) É Breton que põe em destaque a forma "hante".

(24) Aleksander Labuda, "L'univers des personnages dans *Le Paysan de Paris* et dans *Nadja*", *Romanica Wratislaviensia*, edição citada, p. 79.

(25) "Le merveilleux — diz Breton — n'est pas le même à toutes les époques; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient: ce sont les *ruines* romantiques, le *mannequin* moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps." (André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, edição citada, p. 26).

(26) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, edição citada, p. 39.

(27) Pouco antes da primeira visão da mão de fogo, Breton conta como, no mesmo dia, *Nadja* lhe falara do seu poder sobre ela, "de la faculté que j'ai de lui faire penser et de faire ce que

je veux, peut-être plus que je ne crois vouloir. Elle me supplie, par ce moyen, de ne rien entreprendre contre elle. Il lui semble qu'elle n'a jamais eu de secret pour moi, bien avant de me connaître." (p. 92)

Uma espécie de contra-prova desta simbologia da mão é fornecida por aquele episódio relatado por Nadja do seu inesperado encontro com um antigo namorado (pp. 74-75): ele pega-lhe nas mãos e surpreende-se de as ver tão cuidadas; ela, olhando as dele, dá-se conta pela primeira vez, com um choque, que ele tem os dedos deformados, deformação que, garante ele, ofendido, é de nascença. Estamos, pois, de acordo com Laurence M. Porter, ao dizer que "This realization means he has lost his power over her", acrescentando ao encontro da interpretação que vimos fazendo: "Immediately after telling the story, she reveals her *nom de guerre* to Breton, as if symbolically putting herself in his power." (Laurence M. Porter, "L'amour fou and individuation: a Jungian reading of Breton's *Nadja*", *L'Esprit Créateur*, nº. 2, vol. XXII, Minneapolis, 1982, pp. 25-34, p.31).

(28) Nadja pergunta: "Mais qu'est-ce que cela veut dire pour toi: le feu sur l'eau, une main de feu sur l'eau? (Plaisantant:) Bien sûr ce n'est pas la fortune" (p. 100).

(29) Sublinhado nosso.

(30) "Toi que tout ramène au point du jour" (p. 186), diz Breton.

(31) Este facto não impede, todavia, que esta seja, na opinião de Jean Arrouye, uma das fotografias que, transcendendo uma função meramente referencial, incorpora o grande tema que atravessa a narrativa — o recomeço: a expressão "LES AUBES", "se conforme dans sa figuration aux lois de la perspective: ainsi spatialisé il devient index, poitant vers la trouée claire du ciel au-de-là du premier plan sombre. De plus, le regard ainsi guidé vers l'arrière-plan y découvre un pont. Ainsi, doublement, l'image semble réactiver métaphoriquement le thème de la quête d'un au-de-là, de la tentative de traversée des apparences pour atteindre d'autres rives." (Jean Arrouye, "La photographie dans *Nadja*", *Mélusine IV*, edição citada, pp. 143-4).

(32) Ao criticar a forma como normalmente são criadas as personagens romanescas, Breton diz: "Je persiste à réclamer les noms" (p. 18).

(33) Robert Champigny, "The first person in *Nadja*", *About French Poetry from Dada to "Tel Quel"*. *Text and Theory*, Edited by Mary Ann Caws, Detroit, Wayne State University Press, 1974, pp. 242-253, p. 246.

(34) O encontro processa-se num cruzamento, local simbólico de paragem e reflexão, de passagem dum mundo para outro, duma vida para outra, de conforto com o destino e o desconhecido, o que poderá sugerir a tal dimensão reveladora e iniciática que ele terá para Breton (cf. o parágrafo "Carrefour" do *Dictionnaire des Symboles*, sous la direction de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Paris, Seghers, 1973, vol. A à CHE, pp. 274-9).

(35) Sublinhados nossos.

(36) "ses yeux se mouillent et se remplissent de la vision" (p. 83); "ses yeux se ferment et s'ouvrent très vite" (p. 90).

(37) Sublinhado nosso.

(38) Sublinhado nosso.

(39) Atena, deusa de toda a ciência, segura na mão e no peito uma serpente.

(40) Jean Arrouye, "La photographie dans *Nadja*", *Mélusine IV*, edição citada, pp. 137-8.

(41) "Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme" (p. 133),
admite Breton.

(42) "Il y avait aussi une voix qui disait" (p. 97); "j'entends comme une voix me dire" (p. 107).

(43) Sublinhado nosso.

(44) Sublinhados nossos.

(45) "Nous demeurons quelque temps silencieux, puis elle me tutoie brusquement" (p. 85).

(46) Sublinhado nosso.

(47) Sublinhados nossos.

(48) Todos os sublinhados são nossos com excepção do da palavra "étais".

(49) Sublinhados nossos.

(50) Sublinhados nossos.

Essa maquilhagem leva Breton a lembrar-se de Solange, a personagem ambígua, simultaneamente esplendorosa e perversa, de uma peça que vira tempos antes — *Les Détraquées*, de Palau.

(51) Sublinhados nossos.

(52) Breton diz: "J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre." (p.130)

(53) Cf. respectivamente p. 83, p. 85, p. 94, p. 96, p. 96, p. 98-9, p. 103, p. 107, p. 117, p. 127, p. 124, e p. 140 e seguintes.

(54) É de ter presente um dos desenhos de Nadja, "le dessin qui se trouve au dos de la carte postale" (p. 146 e p. 148), constituído por uma sereia cuja face está tapada por um objecto do qual saem dois longos cornos. A presença dos cornos consta de outros desenhos, "présence que Nadja elle-même - diz Breton — ne s'expliquait pas car elles (les cornes) se présentent à elle toujours ainsi, et comme si ce à quoi elles se rattachaient était de nature à masquer obstinément le visage de la sirène". Embora Nadja não se identifique explicitamente com essa sereia, não se poderá adivinhá-la, seria impedida de *ser* pela força viril de Breton, pelo princípio activo simbolizado pelos cornos?

(55) E Breton acrescenta: "Je l'ai même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle, en obtenant à tout prix de son coiffeur qu'il distribuât ses cheveux en cinq touffes bien distinctes, de manière à laisser une étoile au sommet du front." (p. 149 e p. 155) E refere ainda uma outra situação em que "Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. (p. 125)

(56) "J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, — confessa Breton — quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques religieuses permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de ce soumettre." (p. 130)

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

NOTA: A bibliografia que apresentamos é, como não poderia deixar de ser num trabalho deste tipo, de carácter selectivo. Da vastíssima bibliografia existente sobre o Surrealismo, limitámo-nos a seleccionar, por um lado, aquela que se relacionava mais estreitamente com certo tipo de questões que o livro objecto da nossa análise levanta e, por outro, a especificamente referente a *Nadja*.

OBRAS DE ANDRÉ BRETON:

- *Arcane 17 enté d'Ajours*, Pauvert, 1965.
- *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, en collaboration avec Paul Éluard, Corti, 1969.
- *Entretiens*, Gallimard, 1969.
- *L'Amour Fou*, Gallimard, 1969.
- *Les Pas Perdus*, Gallimard, 1924.
- *Les Vases Communicants*, Gallimard, 1955.
- *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, s/d.
- *Nadja*, Gallimard, 1963.
- *Point du Jour*, Gallimard, 1970.

ESTUDOS SOBRE O SURREALISMO EM GERAL, O ROMANESCO SURREALISTA E A OBRA DE ANDRÉ BRETON:

- ABASTADO, Claude — *Le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1975.
- ALEXANDRIAN, Sarane — *André Breton par lui-même*, Paris, Seuil, 1971.
- ALQUIÉ, Ferdinand — *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955.
- AUDOUIN, Philippe — *Les Surréalistes*, Paris, Seuil, 1973.
- BENAYOUN, Robert — *Érotique du Surréalisme*, Paris, Pauvert, 1965.
- BONNET, Marguerite — *André Breton. Naissance de l'Aventure Surréaliste*, Paris, Corti, 1975.
- BRÉCHON, Robert — *Le Surréalisme*, Paris, Colin, 1971.
- CARDINAL, Roger/SHORT, Robert S. — *Surrealism. Permanent Revelation*, Studio Vista/Dutton, 1970.
- CARROUGES, Michel — *André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme*, Gallimard, 1950.

— CHÉNIÉUX-GENDRON, Jacqueline — *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

— *Le Surréalisme et le Roman (1922-1950)*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

— DUBOIS, Philippe — "L'énonciation narrative du récit surréaliste", *Littérature*, n° 25, Larousse, 1977, pp. 19-41.

— DUPUIS, Jules-François — *Histoire Désinvolte du Surréalisme*, Nonville, Ed. Paul Vermont, 1977.

— DUROZOI, Gérard/LECHERBONNIER, Bernard — *André Breton. L'Écriture Surréaliste*, Paris, Larousse, 1974.

— *Le Surréalisme. Théories, Thèmes, Techniques*, Paris, Larousse, 1972.

— GAUTHIER, Xavière — *Surréalisme et Sexualité*, Gallimard, 1971.

— GIBS, Sylwia — "L'analyse structurale du récit surréaliste", *Mélusine I* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III), Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, pp. 92-120.

— GARCQ, Julien — *André Breton, Quelques Aspects de l'Écrivain*, Paris, Corti, 1948.

— GUIOMAR, Michel — "Le roman moderne et le surréalisme", *Le Surréalisme entretiens dirigés par Ferdinand Alquié*, La Haye, Mouton, 1968, pp. 70-98.

— JENNY, Laurent — "La surréalité et ses signes narratifs", *Poétique*, n° 16, Paris, Seuil, 1973, pp. 499-520.

— LEGRAND, Gérard — *André Breton en son Temps*, Paris, Le Soleil Noir, 1976.

— MATTHEWS, J. H. — *Surrealism and the Novel*, University of Michigan Press, U.S.A., 1966.

— PASSERON, René — *Encyclopédie du Surréalisme*, Paris, Sogomy, 1977.

— ROBERT, Bernard-Paul — *Le Surréalisme Désocculté*, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1975.

ESTUDOS SOBRE NADJA:

— ALBOUY, Pierre — "Signe et signal dans *Nadja*", *Europe*, n° 483-484, 1969, pp. 234-239.

— ARROUYE, Jean — "La photographie dans *Nadja*", *Mélusine IV* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III), Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, pp. 123-150.

— BEAUJOUR, Michel — "Qu'est-ce que *Nadja*?", *La Nouvelle Revue Française*, n° 172, Paris, 1977, pp. 780-799.

- BERTRAND, Marc — "Nadja: un secret de fabrication surréaliste", *L'Information Littéraire*, n^o. 2 (pp. 82-90) e n^o. 3 (pp. 125-130), 1979.
- CARDINAL, Roger — "Nadja and Breton — Mais que me propose-t-elle?", *UTQ* (University of Toronto Quaterly) XLI, 1972, pp. 185-199.
- CHAMPIGNY, Robert — "The first person in *Nadja*", *About French Poetry from Dada to "Tel Quel". Text and Theory*, Ed. by Mary Ann Caws, Detroit, Wayne State University Press, 1974, pp. 242-253.
- CLÉBERT, Jean-Paul — "Traces de *Nadja*", *Revue des Sciences Humaines*, n^o. 184, 1981, pp. 79-94.
- CRASTRE, Victor — *André Breton. Triologie Surréaliste. "Nadja", "Les Vases Communicants", "L'Amour Fou"*, Paris, SEDES, 1971.
- COLIN-ROBINEAU, Martine — "*Nadja*" ou trente-cinq ans de Réflexion Surréaliste — 1928-1963, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris VII, 1983.
- GIBS, Sylwia — "Les fonctions de la parenthèse dans *Nadja* d'André Breton", *Recherches en Sciences des Textes*, Université de Paris VII, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, pp. 181-188.
- HUBERT, Renée Riese — "The Coherence of Breton's *Nadja*", *Contemporary Literature*, n^o. 2, University of Wisconsin, 1969, pp. 241-252.
- JONES, Louisa — "*Nadja* and the language of poetic fiction", *Dada/Surrealism 3*, Queen's College Press, 1974, pp. 45-52.
- KRITZMAN, Lawrence D. — "For structural analysis of *Nadja*. A scientific experiment", *Rackam Literary Studies*, n^o. 4, University of Michigan, 1973, pp. 9-23.
- LABUDA, Aleksander — "L'univers des personnags dans *Le Paysan de Paris* et dans *Nadja*", *Romanica Wratislaviensia* VI, Wroclaw, 1971, pp. 67-81.
- LEVY, Sidney — "*Nadja* and Automatic Writing", *Dada/Surrealism 2*, Queen's College Press, 1972, pp. 28-32.
- LIMA, Maria Isabel Pires de — "*Nadja* - entre Melusina e Medusa", *Colóquio-Letras*, n^o. 72, Lisboa, 1983.
- LYNES, Carlos — "Surrealism and the Novel: Breton's *Nadja*", *French Studies*, XX, 1966, pp. 366-387.
- MARTIN, Claude — "*Nadja* ou le mieux-dire", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n^o 2, Colin, 1972, pp. 274-286.
- MARY, Georges — "Les deux convulsions de *Nadja* ou le livre soufflé", *Mélusine III* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III), Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, pp. 207-214.
- MATTHEWS, J. H. — "Désir et merveilleux dans *Nadja* d'André Breton", *Symposium* XXVII, Syracuse University, N. York, 1973, pp. 246-268.

— NAVARRI, Roger — "Nadja ou l'écriture malheureuse", *Europe*, n^o. 528, Avril 1973, pp. 186-195.

— PORTER, Laurence M. — "L'Amour Fou and individuation: a Jungian reading of Breton's *Nadja*", *L'Esprit Créateur*, n^o. 2, vol. XXII, Minneapolis, 1982, pp. 25-34.

— SARKANY, Stéphane — "Nadja ou la lecture du monde objectif," *Mélysine IV* (Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme — Paris III), Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, pp. 101-109.

— SHATTUCK, Roger — "The *Nadja* File", *Cahiers Dada/Surréalisme*, 1, Lettres Modernes, 1966, pp. 49-56.

— TESTUD, Pierre — "Nadja ou la métamorphose", *Revue des Sciences Humaines*, n^o. 144, 1971, pp. 579-589.

— WYLIE, Harold — "Breton, Schizophrenia and *Nadja*", *The French Review*, vol. 43, Special Issue 1, Baltimore, 1970, pp. 100-106.

ESPACE RÉEL ET ESPACE DU MYTHE DANS AURÉLIA

Le recours au rêve, le penchant profond pour s'engager dans la voie périlleuse qui conduit aux régions ignorées pour y trouver le secret de la destinée reparaît, sans cesse, dans l'esprit romantique comme une nécessité pour saisir quelque fragment du mystère qui nous environne.

Chez Gérard de Nerval le rêve va devenir une hantise et envahir sa pensée au point de brouiller, parfois, sa représentation du monde. Il constate que le sommeil est l'une des grandes merveilles de la vie psychologique puisqu'il abat les frontières et permet que le "*moi*" "*sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence.*" (1) Rêves de nuit et rêves plus mystérieux encore, favorisés par les états seconds de la conscience et sortis du lieu "souterrain" ou des abîmes de l'âme, ne cessent de s'exprimer dans *Aurélia*.

Le glissement vers la folie, qui après 1841 se fait sourdement en lui, les crises mentales qui alterneront avec des périodes d'équilibre et de lucidité, peuvent expliquer, dans une certaine mesure, le cycle de ses visions fantastiques et, en particulier, cette oeuvre singulière et déroutante qu'est *Aurélia*.

Après avoir connu des expériences cruelles et notamment la fatalité d'un amour auquel il demeura constamment attaché, Nodier cherchera avec obstination, pour échapper à ses souffrances, des certitudes transcendantes qu'il obtient par l'abandon total aux inspirations et aux visions enfantées par les états oniriques.

Ce récit retrace, donc, l'histoire de sa vie intérieure après la rupture avec Jenny Colon et, plus particulièrement, décrit ses rêves délirants. De telle sorte que l'aventure banale d'un amour déçu glisse lentement vers le mythe car si *Aurélia* est l'image qui, nuit et jour, le hante, elle deviendra la figure symbolique de toutes les femmes. Il l'identifie à sa mère, à la Vierge, à Isis. Médiatrice, elle lui permet, surtout, d'entrer en communication avec le monde invisible où elle s'est réfugiée.

Ici sont constamment associés le rêve et la vie et nous passons, sans cesse, d'un monde à l'autre sans que la transition soit toujours nettement marquée. En effet, *Aurélia* est l'expression du drame d'un être partagé entre la nostalgie du paradis perdu et la nécessité de vivre sur terre, entre le goût du rêve et les scènes du plan terrestre. Ce récit témoigne d'un atroce déchirement, d'un débat entre deux mondes aux ambiances changeantes. La perpétuelle coexistence d'un "*moi*" qui vit avec un autre "*moi*" qui rêve opère la transfiguration du monde et détermine le double aspect des choses. Si le héros se sent soumis aux lois du monde terrestre, s'il se découvre enfermé dans les étroits horizons du destin de ses semblables, en même temps, par le recours au rêve, il échappe à la tragédie de la limitation qui pèse sur l'être humain. Il entre, alors, dans une communication nouvelle et supérieure avec le monde des esprits qu'il creuse

jusqu'aux régions les plus profondes pour atteindre à la résolution de son propre drame, pour saisir le sens caché de ses propres aventures terrestres et quotidiennes. C'est, donc, cette place accordée au rêve qui brouille les lignes qui séparent la vie terrestre de ces contrées où l'esprit se perd dans des envols illimités et qui, explique, par là même, l'apparente incohérence chronologique et spatiale de ce récit. Au lieu de l'enchaînement progressif des faits et des états, le héros ordonne les moments de sa vie d'après une sorte de mémoire intemporelle où les coordonnées fondamentales de l'esprit humain se trouvent ébranlées. Puisque le songe et l'abandon aux flots d'images qui surgissent de l'ombre intérieure sont les portes qui ouvrent le passage d'un monde à l'autre, la perte de la conscience, constituée, également, une opération magique à travers laquelle l'esprit se dégage de la causalité et du temps:

"Le sommeil occupe le tiers de notre vie. Il est la consolation des peines de nos journées ou la peine de leurs plaisirs; je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fût un repos. Après un engourdissement de quelques minutes, une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort." (2)

L'aventure spirituelle racontée dans *Aurélia*, se déroulant sans cesse aux confins du rêve et de la vie, efface, ainsi, très souvent, la trace du temps de même qu'elle favorise toute sorte de métamorphoses des espaces.

A la faveur d'une émotion, d'un état d'âme ou d'un éclairage nouveau, rien n'est stable, rien n'est prévisible. Vu par les yeux du rêve, l'univers est mobile, changeant, chargé d'émotions bienfaites ou de menaces où se glissent des formes et des êtres dans une ronde sans fin. Peu d'œuvres romantiques s'attachent, avec autant de persistance, à faire éclater et à rendre fugitif l'univers spatial. Et il est probablement impossible, dans ces régions où l'on échappe au temps, de mener plus loin que Nerval la volonté de transfiguration des espaces et tenter de donner l'impression de saisir le chaos bouillant où errent d'étranges figures qui hantent l'imagination. Souvent hors des limites du réel et souvent imprévisibles ces lieux correspondent à toute l'échelle des souples rapports entre la conscience et l'inconscient. Les espaces se mêlent, se forment et se déforment au gré de secrets enchaînements de continuité, de ressemblance ou d'imprévues discordances opérées dans les méandres et les fissures d'une conscience.

Dans les pages qui suivent on se propose, donc, d'évaluer la place privilégiée que Nodier accorde aux singuliers ébranlements des espaces que le "moi" déplace, efface, agrandit ou se prend à invoquer pour critères d'autres adhésions que celles de la seule raison.

L'alternance de la veille au sommeil, le continuuel passage entre le réel et les états seconds de la conscience, introduisent deux plans différents qui représentent également deux aspects opposés et complémentaires de l'expérience de l'espace chez le héros nervalien. Il y a d'abord les itinéraires terrestres et le mosaïque des sites auxquels ils donnent accès. Ensuite, les moments où l'âme s'échappe de l'exil parmi les hommes pour retrouver le chemin de la communication avec les esprits et qui, rompant avec l'existence plate et ordinaire, nous fait découvrir des milieux magiquement révélés.

Ainsi, malgré l'allure capricante et l'emmêlement de la description des lieux où le héros s'égaré, la série de cheminements est à situer sur des axes: celui de l'horizontalité et celui de la verticalité. Le héros jouit exceptionnellement de la faculté de pouvoir vivre sur terre, de se mouvoir dans les limites et les voies des espaces qui l'environnent et, simultanément, de se soustraire à cette marche organique de la vie afin de communiquer avec le grand Tout.

Soumis aux lois de la durée et de la fuite du temps, les espaces terrestres sont généralement lieux d'ennui. Aussi le héros présente-t-il l'encadrement où se déroulent les épisodes de sa vie réelle ou de son existence quotidienne sans séduction et sans jouissance. C'est l'espace de la monotonie et de l'uniformité. Dès l'instant où il quitte le rêve pour vivre parmi ses semblables, il se sent englué dans l'inertie, absent et fonctionnant à vide:

"(...) la société de mes amis ne m'inspirait qu' une distraction vague; mon esprit, entièrement occupé de ces illusions, se refusait à la moindre conception différente; je ne pouvais lire et comprendre dix dignes de suite." (3)

Mais ils sont aussi séjours de clôture, de captivité ou de resserrement du corps, telle cette chambre de malade parmi les aliénés:

"Un de mes amis était revenu pour me chercher. Je sortis alors du parterre, et, pendant que je lui parlais, on me jeta sur les épaules une camisole de force, puis on me fit monter dans un fiacre et je fus conduit à une maison de santé située hors de Paris." (4)

On constate aussitôt que les espaces terrestres chez *Aurélia* ne nous livrent aucun parcours où l'on pourrait suivre les différentes péripéties du héros, le décor et le drame, tel un récit de voyage. Il n'y a pas la fascination du lieu. L'impression que le lecteur ressent est celle d'un tourbillonnement presque gratuit des espaces car le héros a le sentiment d'errer dans l'irréalité parce qu'il est en dehors de lui-même. S'inscrivant très souvent dans les lieux communs

de la géographie parisienne ils sont condamnés à être simples points de repère et sans consistance, fragments d'une vie informe et sans signification. Le cimetière de Montmartre, la barrière de Clichy, les Champs-Élysées, la place de la Concorde, etc, sont les cadres sans joie d'un paysage trivial et sur lesquels s'articule une marche hallucinée. Son caractère décousu apparaît, ainsi, emblématique: tout se passe comme si l'espace terrestre devenait le lieu de la séquestration du "moi", et dont, à l'évidence, le héros cherche à s'évader par des chevauchées de nature illogique, en multipliant les lieux et les centres. La nature capricieuse et dispersée des espaces trahit, ainsi, une dépossession et une absence du sujet envers le monde qui l'entoure. Enracinés dans l'univers matériel et réduits à être simples points sans âme, dès lors le héros nervalien se distance d'eux, cesse de les regarder et paraît leur dénier toute valeur car ils sont un écran qui empêche la saisie en profondeur d'un "ailleurs". Ainsi, cet espace clos, fragmentaire, à peine ébauché et ne nous arrivant que par bribes est très vite dépassé car, par des échappées transcendantes et intérieures, l'âme se dégage du corps et part à l'aventure du mystère:

"Une nuit, je parlais et chantais dans une sorte d'extase. Un des servants de la maison vint me chercher dans ma cellule et me fit descendre à une chambre du rez-de-chaussée, où il m'enferma. Je continuais mon rêve, et, quoique debout, je me croyais enfermé dans une sorte de kiosque oriental. J'en sondai tous les angles et je vis qu'il était octogone. Un divan régnait autour des murs, et il me semblait que ces derniers étaient formés d'une glace épaisse, au-delà de laquelle je voyais briller des trésors, des châles et des tapisseries. Un paysage éclairé par la lune m'apparaissait au travers des treillages de la porte, et il me semblait reconnaître la figure des troncs d'arbres et des rochers. J'avais déjà séjourné là dans quelque autre existence, et je croyais reconnaître les profondes grottes d'Ellorah." (5)

Véritable invasion, les images éternelles se substituent irrésistiblement à la perception "normale" de la réalité vécue. Un simple détail peut faire basculer le réel vers l'irréel:

"Je me promenai le soir plein de sérénité aux rayons de la lune, et en levant les yeux vers les arbres, il me semblait que les feuilles se roulaient capricieusement de manière à former des images de cavaliers et de dames portés par des chevaux caparaçonnés. C'étaient pour moi les figures triomphantes des aïeux." (6)

De même, une fois rentré dans le pays terrestre, le héros nervalien confond les lignes et les images et voit très souvent métamorphosée la géographie de la terre ou les formes humaines devenues pareilles aux êtres rencontrés pendant les évasions nocturnes et les pèlerinages aux régions spirituelles:

“Je fus transporté dans une maison de santé. Beaucoup de parents et d'amis me visitèrent sans que j'en eusse la connaissance. La seule différence pour moi de la veille au sommeil était que, dans la première, tout se transformait à mes yeux; chaque personne qui m'approchait semblait changée; les objets matériels avaient comme une pénombre qui modifiait la forme, et les jeux de la lumière, les combinaisons des couleurs se décomposaient (...).” (7)

Cette fluidité constante entre deux mondes qui habituellement sont étanches aboutit manifestement à une constante métamorphose des espaces et découle, du reste, de l'incertitude du personnage partagé entre le réel et l'irréel. Les procédés d'écriture qui pénètrent le texte entier sont bien les signes de l'incertitude et de l'hésitation sur le réel. Les phrases dubitatives telles que “je crus” “il me semblait...” sont les outils habituels de ces mirages trompeurs.

Dans le verre déformant d'une imagination soulevée par le rêve, le paysage immobile, bouge, palpite se dilate:

“Étendu sur un lit de camp, je crus voir le ciel se dévoiler et s'ouvrir en mille aspects de magnificences inouïes.” (8)

Ces envois périodiques de l'univers des hommes aboutissent souvent à des mouvements d'élévation, d'ascension aérienne des sites et des horizons terrestres:

“Je croyais voir le lieu où nous étions s'élever et perdre les formes que lui donnait sa configuration urbaine.” (9)

Parfois, il s'ensuit une retombée qui renoue avec l'existence et fait descendre le personnage dans le réel:

“Puis je restai les bras étendus, attendant le moment où l'âme allait se séparer du corps, attirée magnétiquement dans le rayon de l'étoile. Alors, je sentis un frisson; le regret de la terre et de ceux que j'y aimais me saisit au coeur, et je suppliai si ardemment en moi-même l'esprit qui m'attirait à lui, qu'il me sembla que je redescendais parmi les hommes.” (10)

Il n'en reste pas moins que le héros d'*Aurélia* s'attarde rarement à évoquer et à explorer les espaces de l'existence banale. Il s'en sert, surtout, pour introduire, par des glissements et des modulations souples, les images du rêve et du délire car il découvre par delà les particularités de chacun de ces mondes, des analogies et des parallèles. Une banale découverte peut donner lieu au phénomène du palimpseste et devenir le noyau d'où surgissent d'autres univers. Mais, d'une manière générale, ils ne l'intéressent qu'en tant que simples états de lieux, surfaces décolorées et sans substance, tels qu'ils peuvent apparaître à un regard sans vibration et sans liens psychiques avec la nature extérieure. C'est pourquoi ils sont appelés à disparaître rapidement et à être sans cesse remplacés par d'autres horizons et d'autres zones bien plus inquiétantes, mais bien plus grandioses.

Libéré des liens psychiques avec la nature extérieure, le héros communique avec d'étranges contrées, d'où remontent d'impalpables images, des fantômes charmants ou des spectres redoutables, aussi fuyants et sujets aux métamorphoses que le paysage extérieur.

L'entrée dans le rêve se marque, ainsi, par l'annulation et le rejet des lieux réels, avec la conséquente expérience vers l'au-delà accompagnée d'intéressantes inversions de perspective et d'envols périodiques en contrepoint. En effet, à l'ascension et à la hauteur s'oppose le regard descendant qui plonge jusqu'aux entrailles de la terre.

Aux abîmes enfouis dans le temps et l'Inconscient Collectif où l'esprit creuse, répondent les envols dans les espaces où règne la présence divine. L'un des axes du rêve nous élance, ainsi, à travers le Cosmos, les cieux infinis où l'âme entre en contact avec le mystère d'en haut pour déboucher, enfin, sur le grand mythe romantique de la réintégration universelle et de l'état de grâce accordé à tout l'univers. L'autre, nous ouvre les portes des profondeurs et de l'abîme où il faut descendre pour pouvoir accéder aux âges les plus reculés de l'humanité, à un passé mythique et, au cœur du mystère.

Mais tous les deux s'ouvrent, généralement, vers l'étendue et vers l'infini. Sous le signe d'une puissance libératrice, les espaces s'élargissent brusquement sur des perspectives illimitées et propices à la création des mythes. Partout l'immensité, l'ouverture. L'on n'y sent plus les cloisons et l'étroitesse des scénarios terrestres.

Il existe ainsi un monde qui ne partage pas les désavantages de la situation terrestre parce qu'il ne connaît ni temps, ni émiettement ou limitation forcée de l'espace. Mais la conquête de ce royaume magique implique, avant tout, comme on l'a dit, une double descente, dans l'espace et le temps.

Ces espaces infinis d'en bas, et qui ne sont pas ceux de la terre, sont des lieux où l'esprit du rêveur rencontre les habitants primitifs, où il peut contempler l'univers dans sa totalité, embrassant d'un seul regard toutes les époques et toutes les régions:

"(...) comme si les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies, il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même; les costumes de tous les peuples, les images de tous les pays apparaissaient distinctement à la fois comme si mes facultés d'attention s'étaient multipliées sans se confrondre, par un phénomène d'espace analogue à celui du temps qui concentre un siècle d'action dans une minute de rêve." (11)

D'un coup, plusieurs époques passées renaissent et les visions s'étendent. D'immenses prolongements de la mémoire ancestrale et des vies antérieures, jusqu'aux souvenirs nostalgiques de l'enfance sont perçus dans une fiévreuse hallucination. Il reconnaît dans ces paysages sans frontières les fantômes charmants de son enfance et le reflet fugitif du paradis perdu:

"(...) je me vis vêtu d'un petit habit brun de forme ancienne, entièrement tissu à l'aiguille de fils ténus comme ceux des toiles d'araignées. Il était coquet, gracieux et imprégné de douces odeurs. Je me sentais tout rajeuni et pimpant dans ce vêtement qui sortait de leurs doigts de fée, et je les remerciai en rougissant, comme si je n'eusse été qu'un petit enfant devant de grandes belles dames." (12)

L'enchantement fugitif d'un bonheur et des féeries enfantines d'autrefois, gravés dans la mémoire, montent du chaos et peuvent se mêler harmonieusement avec les images incertaines et fuyantes du rêve:

"Le paysage qui nous entourait me rappelait celui d'un pays de la Flandre française où mes parents avaient vécu et où se trouvent leurs tombes: le champ entouré de bosquets à la lisière du bois, le lac voisin, la rivière et le lavoir, le village et sa rue qui monte, les collines de grès sombre et leurs touffes de genêts et de bruyères, — image rajeunie des lieux que j'avais aimés. Seulement, la maison où j'entraï ne m'était point connue." (13)

Le regard du rêveur embrasse ainsi de vastes espaces cosmiques, de mondes inconnus et sans bornes, à la recherche de l'éternel et du sacré. C'est là qu'il peut retrouver la femme aimée et que la mort lui avait arrachée.

Mais ce n'est pas toujours la grâce du rêve et l'atmosphère paradisiaque que l'on découvre ici. L'angoisse surgit à la vue de certaines figures qui errent

dans ce monde en perpétuelle métamorphose et, en particulier, quand s'insinue dans le songe le fantôme de son Double, l'autre "moi" qui est en lui-même :

"Je m'élançai vers lui, le menaçant, mais il se tourna tranquillement vers moi. O terreur! ô colère! C'était mon visage, c'était toute ma forme idéalisée et grandie... ." (14)

Mais, par le travail intérieur du rêve, dans ces mondes d'en bas, les êtres et les choses, dénués de toute pesanteur, se mettent à flotter dans de vide et à se déformer menant une existence sans cesse mouvante :

"La dame que je suivais, développant sa taille élancée dans un mouvement qui faisait miroiter les plis de sa robe en taffetas changeant, entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière, de telle sorte que peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements, tandis que sa figure et ses bras imprimaient leurs contours aux nuages pourprés du ciel. Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur." (15)

Ainsi les espaces du rêve dans *Aurélia* ne sont ni immobiles, ni vides. Ils s'animent et foisonnent de formes qu'enfante l'imagination.

En opposition à la descente dans les abîmes répondent les espaces d'en haut qui occupent surtout les parties finales d'*Aurélia* et que Nerval intitula "*Mémorables*".

Parallèlement à la non limitation du champ de perspective, lors de la descente aux enfers ou aux régions inférieures, le même regard d'aigle et la même ampleur de vues accompagnent les voyages du héros à travers les régions d'en haut. Effaçant toute barrière entre les espaces, ces envols permettent également la suppression des distances. Par delà les cloisons de l'espace géographique qui emprisonnent le commun des mortels, les mondes chez Nerval se relient et se rapprochent, comme vus par une lunette magique, pareille à celle qu'empruntent ces propres créatures de rêve :

"Sous le vif rayon qui perçait la brume, je vis apparaître aussitôt le rocher qui supporte la statue de Pierre le Grand. Au-dessus de ce solide piédestal vinrent se grouper des nuages qui s'élevaient jusqu'au zénith. Ils étaient chargés de figures radieuses et divines, (...) . Leurs doux regards, dirigés vers la

France, rapprochaient l'espace au moyen de longs télescopes de cristal." (16)

Dans ce royaume, l'individu n'existe plus que relié à tous les autres porteurs du même sort. Dans une criante discordance avec le monde banal, le personnage perçoit, grâce à l'ivresse du rêve, que nous sommes enchaînés à bien d'autres espaces que ceux de notre vie de chaque jour. Un secret et merveilleux don de magicien lui permet d'élargir les courbes de l'univers jusqu'à l'infini, de le dilater hors des limites environnantes, pour l'ouvrir sur le lointain. De la place privilégiée qui est la sienne il perce l'opacité de l'univers et le domine. C'est ainsi que de Vienne il peut contempler *"les brumes colorées d'un paysage de Norvège éclairé d'un jour gris et doux"* (17) et, simultanément, les nuages se mettront à devenir transparents pour lui faire découvrir, dans une perspective aérienne et de vue plongeante: les flots de la Baltique, les vaisseaux de Cronstadt et de Saint-Petersbourg.

La hauteur, qui est cet éloignement des objets terrestres, est pour l'esprit un trésor d'enivrantes sensations et d'harmonies qui font vibrer l'âme sensible, laquelle découvre une réalité semblable à elle-même. C'est dans les points culminants que l'esprit trouve son refuge et s'épanouit au contact d'un monde vivant une miraculeuse concorde. L'espace s'emplit d'images pures et n'est presque plus que musique, parfum et lumière:

"Bosquets embaumés de Paphos, vous ne valez pas ces retraites où l'on respire à pleins poumons l'air vivifiant de la patrie. — "Là-haut, sur les montagnes — le monde y vit content; — le rossignol sauvage — fait mon contentement!"" (18)

"Cette nuit, le bon Saturnin m'est venu en aide et ma grande amie a pris place à mes côtés sur sa cavale blanche caparaçonnée d'argent. (...) Et ses grands yeux dévoraient l'espace, et elle faisait voler dans l'air sa longue chevelure imprégnée des parfums de l'Yémen. (...)

La huppe messagère nous guidait au plus haut des cieux, et l'arc de lumière éclatait dans les mains divines d'Apollyon. Le cor enchanté d'Adonis résonnait à travers les bois." (19)

Le regard toujours levé vers les espaces sidéraux emporte le héros chaque fois plus loin jusqu'à ce que les portes de l'infini et de l'inconnu s'ouvrent pour lui car il est chargé d'une mission: annoncer à toutes les créatures que le pardon de Dieu est universel:

*"Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot
pardon signé du sang de Jesus-Christ." (20)*

Une ambiance musicale et irréelle emplit ces horizons sans contours définis où les personnages menaçants des premières visions cèdent la place à la série des bienfaisants intercesseurs.

La course à travers l'espace devient ainsi purement ascensionnelle et libératrice. Mais le cadre spatial y est presque réduit à une pure négation car le rêve abolit toutes les frontières, toute apparence de réalité. Le "mot" échappé des limites de notre existence parcourt sans bornes l'infini et l'immensité de l'au-delà.

Les espaces, aux formes changeantes, s'entrecroisent, donc, dans cette oeuvre de vertige qu'est *Aurélia* faisant mieux ressortir la communication qui peut s'établir entre les ambiances oniriques et la réalité immédiate ou le glissement imperceptible qui peut conduire du réel à l'imaginaire. Les sites de la vie courante ne paraissent, ainsi, habituellement, ni plus ni moins artificiels que ceux du monde imaginaire car les uns et les autres sont fréquemment vus par les yeux du rêve et de l'hallucination. C'est, du reste, l'interprétation d'Albert Béguin quand il écrit: "Rêve et vie sont deux mondes entre lesquels se débat l'homme, également attiré vers l'un et vers l'autre. A l'état habituel, ces deux mondes sont séparés, et l'étrangeté commence, dans le récit nervalien, au moment précis où la cloison cesse d'être étanche."⁽²¹⁾

Dans les évocations tournoyantes et confuses d'*Aurélia* l'espace terrestre se trouve souvent brouillé et disloqué. Il est éprouvé comme le lieu du limité et de l'uniformité. Sentant l'étroitesse de ces bornes, l'âme cherche à s'échapper à travers les fentes du rêve et initie une existence plus libre dans les espaces dilatés et immenses d'un "ailleurs". En eux s'épanchent, alors, sans contrôle, les forces diaboliques ou divines, ces figures qui surgissent d'un inconscient qui ignore tout contrôle.

Maria do Nascimento Oliveira Carneiro
Université de Porto

NOTAS

- (1) — Gérard de Nerval — *Aurélia*, Paris, Le Livre de Poche, 1972. p. 3.
- (2) — Ibid., p. 96.
- (3) — Ibid., p. 65.
- (4) — Ibid., p. 76.

- (5) — Ibid., p. 86.
- (6) — Ibid., p. 79.
- (7) — Ibid., p. 15.
- (8) — Ibid., p. 12.
- (9) — Ibid., p. 10.
- (10) — Ibid., p.12.
- (11) — Ibid., pp. 19-20.
- (12) — Ibid., pp. 27-28.
- (13) — Ibid., pp. 17-18.
- (14) — Ibid., pp. 40.
- (15) — Ibid., p. 29.
- (16) — Ibid., p. 95.
- (17) — Ibid., p. 95.
- (18) — Ibid., p. 90.
- (19) — Ibid., p. 91.
- (20) — Ibid., p. 92.
- (21) — Albert Béguin — *L'âme romantique et le rêve*, Paris, J. Corti, 1979, pp. 361-362.

CRISE DE L'AMOUR ET CRISE DE LA LANGUE DANS *CAPITALE DE LA DOULEUR*

Capitale de la Douleur ⁽¹⁾, et c'est là le problème principal que pose cet ouvrage à toute lecture globale, est moins un livre qu'un recueil. C'est-à-dire qu'il s'agit en fait de la réunion, passablement arbitraire, de trois ensembles distincts. Le premier, *Répétitions*, a été publié en 1922, le second, *Mourir de ne pas Mourir*, a été publié en 1924, accompagné des *petits Justes* qui constituent la troisième partie de *Capitale de la Douleur*. Enfin le troisième, "Nouveaux poèmes", est inédit dans sa presque totalité, si l'on excepte certains textes déjà publiés dans *Au défaut du silence* (1924) et dans *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves* (1921). Recueil donc composite, qui semble plutôt suivre un ordre chronologique bien que cet ordre soit remis en question par les textes réédités dans la dernière partie et alors que c'est le titre même de la dernière partie qui semble souligner la volonté d'organisation chronologique. En un mot *Capitale de la Douleur* défie, a priori, toute tentative d'organisation générale et, par là, toute tentative d'analyse cohérente qui donnerait une interprétation globale du recueil, en ferait, plutôt qu'un recueil, un livre doué d'une certaine architecture. C'est ce défi que nous désirons relever ici, en proposant certaines pistes de lecture (propositions seulement car il n'est pas possible, en un bref article, de développer toutes les richesses du texte éluardien) valables, nous semble-t-il, pour l'ensemble du livre.

I. Prolégomènes à une lecture de *Capitale de la Douleur*

Auparavant, il faut s'attacher au problème du titre même du recueil, assez sibyllin à première vue. Le premier titre retenu était "l'art d'être malheureux" qui avait l'inconvénient d'être particulièrement banal et de ne présenter dans sa formulation aucun rapport avec le surréalisme. Tout au plus peut-on penser que ce premier titre était inspiré par le quatrième paragraphe du poème "l'invention" (p.16). Ce titre n'a de valeur, dès lors, que rhétorique — ou parodique par allusion à "l'art d'être grand-père" de Victor Hugo — et le recueil peut se lire comme la "mise en forme", en art, du malheur. Ou bien, seconde hypothèse, le recueil traiterait de toutes les façons d'être malheureux. Mais voilà qui nous éloigne autant du dadaïsme que du surréalisme.

Si le second et définitif titre est moins clair, c'est aussi en raison de sa plus grande richesse. Le mot Capitale renvoie aussi bien à l'imprimerie (caractère capitale) qu'à une capitale (au sens géographique du terme) d'où rayonnerait la douleur, qui en serait comme le centre nerveux, et l'espace de son

organisation. De plus le nom douleur a un sens plus fort que malheureux et se situe dans une dimension tant morale que physique. Le titre définitif rassemble ainsi une problématique de l'écriture et un faisceau thématique composé de l'ensemble des motifs constituant la représentation scripturale de la douleur. Aussi on peut déjà supposer que l'écriture et la thématique seront indissociables de la crise qu'est supposée illustrer *Capitale de la douleur*.

Car ce livre est aussi, selon la tradition critique, le témoin de la crise que traverse en 1924 Eluard et qui le fait tout quitter pour se lancer dans un voyage autour du monde. On a généralement relié cette crise à des problèmes conjugaux avec Gala. Cette relation nous paraît un peu réductrice. Si Eluard part, il le fait sans prévenir quiconque et en particulier sans prévenir Breton et les surréalistes. Ce qui est étrange à un moment où le groupe surréaliste est particulièrement uni. La seule personne qu'il prévient est son père, et il le fait d'une manière assez "adolescente", comme s'il n'avait pas encore liquidé d'anciens "conflits" (?). Cette crise s'élabore, en premier lieu, en relation avec le surréalisme, avec sa situation à lui, Eluard, dans le surréalisme, en second lieu parce que certaines pratiques surréalistes (l'écriture automatique, l'accès à l'inconscient) ont fait monter à la conscience d'autres problèmes (plus généralement familiaux) qui étaient refoulés mais non maîtrisés... *Capitale de la Douleur* peut très bien, au-delà d'une crise amoureuse, mettre en évidence une crise déclenchée par une pratique du langage qui remet en question l'équilibre du poète et sa perception du réel. De plus, si on peut dire d'Eluard que son rapport à l'amour conditionne sa poétique; on peut aussi dire l'inverse, que sa poétique détermine son rapport à l'amour. Que la poétique traverse une crise et elle mettra en crise l'amour.

En fait, cette crise par rapport au surréalisme est déjà implicite dans certains textes théoriques. C'est ainsi que l'année même où il publie *Capitale de la Douleur*, Eluard; dans le prière d'insérer des *Dessous d'une vie* (qui contient, comme *Capitale de la Douleur* des textes extraits *Des nécessités de la vie et les Conséquences des rêves*) opère une distinction entre "rêves, textes surréalistes et poèmes". Les "rêves" seraient "réalité vivante", les poèmes "La conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé". Quant aux textes surréalistes, ils mettraient en évidence "l'inutilité de la poésie". *Hors du "monde sensible" ils ont pour originalité que "la plus sublime lumière froide éclaire les hauteurs où l'esprit jouit d'une liberté telle qu'il ne songe même pas à se vérifier"*.

Et si, en 1937, dans *Premières vues anciennes*, il modifie son point de vue, la séparation entre rêves, poèmes et textes automatiques demeure. Mais Eluard assimile, alors, les textes surréalistes à des textes "automatiques", c'est-à-dire qu'il réduit le surréalisme à une simple pratique d'écriture et non à une conduite de vie. Le texte surréaliste, selon Eluard, ne postule qu'un certain art poétique lequel se resumerait à son caractère "automatique". C'est là détou-

ner, considérablement, la portée des deux premiers manifestes de Breton. Mais cela peut expliquer également combien, Eluard, dans ces années vingt, doit se sentir, déjà, en porte-à faux par rapport aux principes de Breton.

Nous sommes donc amenés à réévaluer la situation d'Eluard et de *Capitale de la Douleur* en particulier. Ce recueil est peut-être surréaliste dans la mesure où il appartient à la période surréaliste d'Eluard mais il ne l'est peut-être pas plus que le poème "Liberté" ou *Le Temps déborde* ou *Le rendez-vous allemand*. C'est que, la perception que nous avons d'Eluard, est sans cesse troublée par sa proximité avec le surréalisme. Nous ne savons jamais, tant l'image est forte, si elle répond bien aux critères de Breton ou si elle ne doit qu'à la célèbre "évidence" éluardienne. Comme le dit Bachelard, chez Eluard, "l'image a toujours raison". Raison comme dans l'expression "raison garder" ou raison contre ce que vulgairement on appelle le réel? Plus simplement et plus justement dans les deux sens, sans doute.

II. La Parole

Répétitions, publié en 1922, représente la partie la plus ancienne du recueil. Dans une lettre qui accompagne l'envoi du recueil à Jaques Doucet, Eluard explique:

"Ils'agissait de recueillir tous les déchets de mes poèmes à sujets, limités et forcément arides, toutes les parties douces comme des copeaux qui m'amuse et me changent un peu; elles me paraissent faites depuis toujours, comme les mots et j'y ai pris goût facilement. (...) Le vers a jailli tout seul. Tout se lie, les mots favoris se placent — tout cristal — on les connaît si bien, et les paysages que l'on décrit s'adaptent à ceux de la Suisse, de Montmorency ou de certaines villes très agréables. Paysages qui ont souvent la couleur d'une femme et qui portent l'empreinte de son abandon."

En premier lieu soulignons cette notion de "déchets" qui s'oppose à celle de "copeaux" comme l'adjectif "arides" à "douces". Cela nous donne l'image d'un livre à facettes diverses où une volonté d'expression ("poèmes à sujets") côtoie une certaine facilité heureuse. *Répétitions* est donc composé de fragments (il s'agit de faire sur le plan poétique des collages correspondant à ceux, plastiques, de Max Ernst) apparemment antithétiques, qui n'ont de place que dans une esthétique justement du collage, de la juxtaposition, régie par le hasard, et, a priori arbitraire. De plus, "le vers a jailli tout seul", ce qui suppose

une spontanéité de l'inspiration, une liberté quasi-surréaliste, mais aussi que ce vers "donné par les dieux" comme dirait Valéry, se présente à l'état brut, sans travail, et que s'y pressent les mots clefs de la thématique éluardienne. D'autre part l'allusion aux paysages connus et aux femmes aimées implique de la part du poète une certaine volonté de référence au réel, même si celui-ci est vu par l'oeil du souvenir, ressaisi à travers le filtre de la conscience. C'est suffisamment souligner là que *Répétitions* est un mélange de techniques nouvelles et de traditions. Le collage poétique est certes l'assemblage de sources d'inspirations diverses, il est aussi le résultat de modalités diverses de l'écriture qui ne sont pas seulement surréalistes. Ce qui est moderne, peut-être, c'est justement cette alliance de la tradition et du nouveau comme l'écrivait Guillaume Apollinaire dans "La Jolie Rousse": "*Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait des deux savoir*".

Outre la référence à des peintres (le poème étant alors la représentation d'une représentation, fragments illustrant des fragments comme dans "Max Ernst", p. 13) quelques poèmes renvoient, par leur titre, aux modalités mêmes de l'écriture, "l'invention" (p.16), par exemple. Mais nous voudrions d'abord considérer le poème "La Parole" (p. 21) qui peut se lire comme un véritable art poétique valable d'ailleurs pour *Capitale de la douleur* comme pour toute l'oeuvre d'Eluard.

Un "je" scande chaque vers de ce poème. Ce "je" n'est pas à référer à un quelconque locuteur, mais à la parole elle-même qui énonce les conditions de son existence, les formes de son apparence.

Ce poème est donc intéressant à plus d'un titre. D'abord il est fondé sur une succession de parallélismes et répétitions mêlés de variations qui donnent aux vers leur musique: "*Je glisse*" aux vers 2 et 3; "*Je ne connais plus*" / "*je ne bouge plus*" (vers 5 et 6); "*J'aime le plus*" / "*J'aime la plus*" (vers 8 et 9); "*Je suis malade*" / "*je suis vieille*" (vers 10). Le premier vers, "*J'ai la beauté facile et c'est heureux*", un des plus célèbres d'Eluard, semble à lui seul caractériser son art, pris entre "beauté facile" et le bonheur impliqué par l'adjectif "heureux". La parole pour Eluard est marquée, souvent, par cette impression de transparence et d'évidence de la beauté comme acquise sans difficulté, facile, et par le bonheur qu'elle implique. "Beauté facile" peut faire songer également à l'expression "femme facile," comme si la parole s'offrait sans arrière-pensée, instant d'une étreinte limpide, naturellement don fait au poète dans l'espace apaisé d'une création sans tourment. Ce don se fait pourtant dans l'ignorance puisque la parole affirme qu'elle ne connaît "*plus le conducteur*" (vers 5). Le "ne... plus" souligne une nouvelle conception de l'écriture. Le poète est celui qui est traversé par la parole, qui la transmet (comme un fil conducteur) sans la diriger consciemment; elle semble s'offrir à lui dans une inconscience réciproque. Conception qui est bien celle du surréalisme. Conception vérifiée immédiatement par les vers suivants (6 et 7) qui semblent écrits, par les multiples

oppositions qu'ils mettent en jeu, (*"Je ne bouge plus soie sur les glaces" / "Je suis malade fleurs et cailloux"*), en dehors de tout contrôle de la conscience, ou si l'on préfère selon les principes de l'image surréaliste, de la volonté "surréaliste" d'atteindre au point où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement. Pourtant en dépit de ces formulations de type donc surréaliste, le vers est souvent classique (les deux derniers du poème sont des alexandrins fort purs), et l'image, aussi surprenante soit-elle, s'appuie sur des procédés qui n'ont rien de spécifiquement surréaliste. Il suffit de prendre à ce propos les vers 8 et 9: *"J'aime le plus chinois aux nues / J'aime la plus nue aux écarts d'oiseau"*. A première vue le vers 8 paraît abracadabrants, voire un non-sens. Tout repose sur cet étrange "chinois" qui peut prendre plusieurs sens. Il peut désigner un personnage étrange d'allure bizarre. Le vers alors paraît très simple. La parole avouerait sa prédilection pour des individus excentriques, que l'on porte "aux nues", ou pour des mots bizarres, car le "je" désigne bien la parole.

Dans un second sens, "chinois" peut signifier, comme dans l'expression "c'est du chinois", quelque chose d'incompréhensible, mais nous ne faisons alors que rejoindre les postulations surréalistes énoncées plus haut et le vers demeure fidèle à l'expression d'un sens logique, la parole avouant sa prédilection pour les mots, les expressions qui ne tomberaient pas sous le sens commun mais seraient, littéralement, "insensés" pour l'ordinaire. Là encore nous basculons du côté du surréalisme. On peut aussi risquer cette autre interprétation que le "chinois aux nues" représenterait l'empereur de Chine, cet empire du "milieu" où justement toutes les contradictions se résolvent, où terre et ciel se marient harmonieusement. Le vers formule alors ce "point" surréaliste dont nous parlions plus haut.

D'autre part si l'on considère le vers 9 on s'aperçoit que ce dernier est produit à partir de modulations effectuées sur le vers 8; répétition d'abord de *"j'aime le plus"* avec modification seulement de l'article "le" en "la", puis reprise, par jeu de mots, de "nues" qui devient "nue" et renversement par rapport au vers précédent, "aux nues" est remplacé par "nue aux". Enfin "oiseaux" était présent dès le vers 8, phonétiquement du moins, dans *"chin/ois aux/"*. Jouant sur les sonorités grâce aux répétitions et variations phonétiques, Eluard joue sur le sens, et donne l'impression, au-delà de ruptures apparentes, d'une continuité phonétique parfaite. Le vers suivant (*"Je suis vieille mais ici je suis belle"*) qui peut également paraître étrange n'est peut-être qu'une "énigme". Si la parole est par définition "vieille", étant fort ancienne, elle est aussi belle puisque c'est ainsi qu'elle se présente dans le premier vers (*"J'ai la beauté facile"*). On s'aperçoit dès lors que la parole poétique, selon Eluard, est un mélange harmonieux d'arbitraire apparent et de rigueur profonde. Elle ne tombe jamais dans le non-sens et, au contraire, reste toujours très logique. Nul irrationnel ici, l'ordre du sens est toujours respecté. Simplement cet ordre n'est pas coutumier et c'est cela qui constitue la surprise.

Il reste à souligner, à propos de ce poème, un dernier point quant aux deux derniers vers: "*Et l'ombre qui descend des fenêtres profondes / Épargne chaque soir le coeur noir de mes yeux*". On sait combien chez Eluard le thème du regard est fondateur, combien celui-ci s'accorde à la lumière, lui donne naissance souvent. Il est frappant de constater ici que "*l'ombre*" épargne les "*yeux*". Et même si le coeur de ces yeux est noir, cela ne signifie nullement que nous sommes plongés dans un univers sombre, l'ombre, mot funèbre par excellence, n'y ayant pas droit de cité. La parole, donc, est aussi parole du regard et d'un regard, par-delà le paradoxe de "coeur noir", lumineux.

Outre ce poème qui nous livre, en quelque sorte, l'art poétique d'Eluard, il faut absolument, à propos de *Répétitions*, relever un autre texte intitulé "L'Invention" (pp. 16-17). Ce dernier semble bien avoir inspiré le premier titre prévu pour *Capitale de la Douleur* ("*l'art d'être malheureux*"). Tout le paragraphe 3 est une énumération de différents arts, depuis l'art d'aimer jusqu'à "*l'art de torturer*" en passant par celui d'être grand-père, l'art érotique ou "incohérent". Le titre du poème est d'autant plus important qu'il fait référence à une catégorie de la rhétorique laquelle n'a jamais rien eu de surréaliste. Il s'agit de "l'inventio" que Cicéron définit comme l'activité qui consiste à trouver ce qu'il y a à dire ("*invenire quid dicas*"), énumérer en quelque sorte les points que le discours va aborder, les éléments qui vont le composer.

Par ailleurs, la dernière phrase du poème, s'agissant d'Eluard, est particulièrement paradoxale. En effet il affirme "*Je n'ai pourtant jamais trouvé ce que j'écris dans ce que j'aime*". Phrase qui nous paraît en contradiction avec sa lettre à Doucet, où il affirme la présence de paysages, l'empreinte de femmes, aimées, dans les poèmes de *Répétitions*. Mais il y a plus. Eluard, dans cette phrase, inscrit une opposition entre l'amour et l'écriture. Or il nous dit bien que *Répétitions* est composé de "*déchets*". Si donc *Répétitions* est intégré à *Capitale de la Douleur*, et non pas conservé à titre d'ouvrage autonome, c'est peut-être, justement, parce que cet ensemble de textes pose des jalons. Et en particulier celui-ci: il se dessine dans l'ouvrage un divorce entre l'écriture et l'amour; plus, la phrase soulignée précédemment met peut-être en évidence une crise où amour et langage ne correspondent plus, ne sont plus en rapport. *Capitale de la Douleur* retrace cette crise signalée par "*L'invention*" quand "*toutes les transformations sont possibles*" mais que "*la description du paysage importe peu*" et que "*le désespoir a rompu tous ses liens*". Certes le poème met en scène ces transformations mais simultanément il en nie la portée réelle par l'ultime phrase qui met en doute le rapport entre réel et langage. Et il pose implicitement la question: où a-t-il trouvé ce qu'il écrit? Question qui gère peut-être toute l'oeuvre, surtout quand on trouve dans le même poème de "L'Invention" ce vers: "*Quel est le rôle de la racine?*". *Capitale de la Douleur* pourrait se présenter comme la recherche de la racine du désespoir.

Il reste que *Répétitions*, s'il présente en effet nombre des thèmes de l'écriture éluardienne, simultanément, en énonce les formes. Ces dernières sont un mélange de classicisme incontestable (vers réguliers, dépouillement) juxtaposé à des images soudaines qui prennent de leur environnement un poids plus grand. La technique du collage, qui est aussi à l'origine du recueil, met en lumière les divergences qui pourraient exister entre Eluard et André Breton pour peu que l'on creuse un peu (et dont témoignent les textes que nous avons cités dans la première partie de notre article).

III. Le Malheur d'aimer ou la douleur en capitales

Dans la première édition de *Mourir de ne pas Mourir* (1924) la dédicace est rédigée ainsi : "pour tout simplifier je dédie mon dernier livre à André Breton". Deux choses à souligner. Premièrement le caractère obscur de la formulation "pour tout simplifier". De fait cela signifie qu'en réalité c'est beaucoup plus complexe, qu'il y aurait plusieurs dédicataires à ce livre, ou que les problèmes que soulève ce livre sont trop complexes pour être dévoilés par une simple dédicace. A moins que ce ne soit pour éviter les critiques des (de certains) surréalistes qu'Eluard dédie, à celui qui est déjà leur "chef de file", le recueil. Deuxièmement il y a la formule "*mon dernier livre*", ambiguë, car elle peut signifier le livre le plus récent, comme le dernier livre qu'Eluard écrit avant de s'enfoncer dans le silence. Il est possible que ce soit à cette dernière solution que songe Eluard. Il part en effet pour son fameux voyage autour du monde peu de temps avant la parution de *Mourir de ne pas Mourir*. Cela est d'autant plus plausible que, lors de la publication de *Capitale de la Douleur*, la dédicace, n'est plus que : "à André Breton". Cette crise, que tous inscrivent en 1924, est, d'une part, plus ancienne ("Bouche usée", p. 63, date de 1921), d'autre part, se trouve, d'une certaine manière, résolue lorsque paraît *Capitale de la Douleur*.

Sur le plan de l'écriture il est clair que *Mourir de ne pas Mourir* expose une crise. Le titre, à lui seul, est une indication, qui s'inspire de Sainte Thérèse d'Avila, et renvoie à ce désespoir de l'âme qui se croit privée de l'amour divin, qui désespère de l'amour. Ajoutons qu'à des poèmes qui posaient, dans leur ensemble, de manière positive, l'écriture, qu'il s'agisse de "L'Invention" ou de "La Parole", répondent, dans cette deuxième partie, des titres qui, eux, posent le rapport au langage sous des signes négatifs tels que "Bouche usée", "Silence de l'Évangile" (pp 68-69), "Celle qui n'a pas la parole" (p. 71).

De plus, les éléments que nous trouvons dans "La parole", les voilà à nouveau, mais niés. La lumière qui semblait éclairer les poèmes de *Répétitions*, est maintenant frappée de mort : "Avalanche à travers sa tête transparente / La lumière, nuée d'insectes, vibre et meurt." Il est vrai qu'il agit ici de "Celle qui n'a pas la parole", mais ce titre ne s'oppose-t-il pas justement, en soi, à "La Parole" ?

Dans "Sans rancune" la strophe suivante: "*Une ombre... / Toute l'infortune du monde / Et mon amour dessus / Comme une bête nue*" (p. 70) met en évidence l'ombre dans un combat dont il n'est pas sûr que ce soit la "bête nue" qui sorte vainqueur. L'ombre n' "épargne" plus, est ressentie comme une menace sourde qui mine le langage.

Que l'on prenne a contrario, un poème tel que "L'Amoureuse" (p. 56). Tout semble, là, baigner dans une lumière qui rayonne des mots eux-mêmes. Ce poème est sans doute un des plus "Transparents" d'Eluard. Dès lors pourquoi parler de crise? En réalité il faut penser l'expression de crise de façon active. Une crise ne se traduit pas seulement par le simple renversement d'une situation. Elle se manifeste, plus souvent, par l'apparition, dans une situation donnée, d'éléments qui rentrent en contradiction avec cette situation. Un poème comme "L'Amoureuse" justifie doublement notre point de vue. D'une part il appartient au registre de "La Parole." Il continue donc la situation initiale de *Répétitions* et met en valeur les contradictions de *Mourir de ne pas Mourir*. D'autre part il est lui-même traversé de mouvements contradictoires car il transpose, dans les derniers vers, la dérélition mystique qu'implique l'expression de Sainte Thérèse d'Avila, sur le plan plus humainement amoureux et poétique. "L'Amoureuse" s'achève, en effet, sur la description d'un locuteur littéralement insensé, aux limites de la folie: "*Ses rêves en pleine lumière (...)* / *Me font rire, pleurer et rire / Parler sans avoir rien à dire*". Ce dernier vers souligne quand même l'incongruité de la position de l'écrivain, et renvoie la parole à un non-sens qui, par retour, décrit l'amour comme un non-sens, ce qui est, tout de même, à l'inverse de toute l'oeuvre d'Eluard. Face à *Répétitions* qui se donnait, d'emblée, comme des collages aux rapprochements arbitraires, le discours imposé par cette deuxième partie, plus cohérent en apparence, propose un tournoiement des perspectives.

En effet si on prend le thème, par exemple, du sommeil, exprimé par le verbe dormir, on constate que l'amoureuse "*a toujours les yeux ouverts / Et ne me laisse pas dormir*", ce qui aboutit, nous venons de le voir, pour le poète, à la dérélition, au désespoir le plus total. Mais dans "Au coeur de mon Amour" (pp. 52-54), c'est le fait de dormir qui énonce le désespoir: "*Plutôt tout effacer. / L'homme de tous les mouvements, / De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes / Dort. Il dort, il dort, il dort*". Dans le poème suivant, "Pour se prendre au piège" (p. 55), s'endormir n'est pas l'abolition de tout, mais, dans un rapport plus complexe, à la fois accès au monde intérieur et passage au silence: "*Parlez-moi des formes, j'ai besoin d'inquiétude. Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m'endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur*". Ce repliement sur soi s'accompagne d'une séparation car, la bouche étant fermée, le langage devient "intérieur" et non tourné vers l'extérieur, la communication. Le langage est alors sans forme — il est à noter que cette citation appartient à

un poème en prose, c'est-à-dire, du point de vue de l'art poétique, sans forme apparente. Langage du rêve, de "la grande vie", mais qui ne se communique pas et demeure secret. D'où, peut-être, le renoncement exprimé dans "Silence de l'Evangile": *"Dormons, mes frères. Le chapitre inexplicable est devenu incompréhensible. Des géants passent en exhalant des plaintes terribles, des plaintes de géant, des plaintes comme l'aube veut en pousser, l'aube qui ne peut plus se plaindre, depuis le temps, mes frères, depuis le temps."* On pourrait ainsi multiplier les exemples, montrer comment le regard, tantôt génère la lumière (comme c'est généralement le cas dans l'oeuvre d'Eluard), invente le monde, tantôt, au contraire est nié comme dans "Pour se prendre au piège": *"Je ne regarde plus"*, ou dans le poème clef de cette partie, "Nudité de la vérité" (p. 72): *"Le désespoir n'a pas d'ailes, / L'amour non plus, / Pas de visage, / Ne parlent pas, / Je ne bouge pas, / Je ne les regarde pas, / Je ne leur parle pas / Mais je suis bien aussi vivant que mon amour et que mon désespoir"*.

Ce poème est fondé sur les mêmes procédés de répétitions et de parallélisme que "La Parole". Il signifie pourtant l'inverse, et nie ce qu'affirmait la parole précédemment. A l'"oiseau" de "La Parole" répond ici l'absence d'ailes. Au mouvement s'oppose le *"je ne bouge pas"*. A la parole, les *"Ne parlent pas"* et *"je ne leur parle pas"*. Autrement dit nous voilà placé devant une impossibilité linguistique, la vérité nue étant le contraire de la parole, étant le silence, cette tentation du silence à laquelle Eluard succombe en 1924 (songeons à la dédicace du livre), et qui explique pourquoi il se place sous le signe de l'incommunicable mystique en le détournant de Dieu vers l'humain. Détournement que justifie le *"je suis bien aussi vivant"*. Mais l'espace éluardien est soudain privé de toute expansion, il est resserré sur lui-même, en proie à une immobilité contrainte qui contredit toute sa poétique. On comprend mieux pourquoi le poème dédié à Georgio de Chirico (p. 62), peintre par excellence des espaces cloîtrés, immobiles, aux horizons vides, appartient à cette partie et traite, dans la première strophe, du silence: *"Un mur dénonce un autre mur / Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse. / O tour de mon amour autour de mon amour, / Tous les murs filaient blanc autour de mon silence."* Nul étonnement si le silence est lié ici à une ombre active. Alors qu'elle épargnait auparavant les yeux de la parole, dans "Bouche usée" elle est *"aux lumières pareille"*. Pris dans les rets du désespoir, l'amour inverse ses valeurs, inverse également la langue, la valeur des mots, trace un monde en table rase, où la tête de la femme aimée est "lamentable" (p. 74), le "ciel décomposé" (*ibid*). Il nous paraît inutile d'insister pour souligner combien la crise que traverse Eluard met en péril, non seulement, le sens qu'il prête à la vie, mais également, les mots pour le dire: *"je ne sais même pas la signification du mot: mystère, je n'ai jamais rien cherché, rien trouvé."* (p. 55)

Les Petits Justes, qui furent publiés avec *Amour de ne pas Mourir*,

vont dans le même sens. Petit ensemble de 11 poèmes brefs, il continue ce mélange d'affirmation et de négation et contribue à justifier le titre de *Capitale de la Douleur*, comme dans le poème 8 (inédit dans l'édition de 1924! ce qui laisse à penser que la crise se poursuit, partiellement du moins, au-delà de cette date): "*Elle se refuse toujours à comprendre, à entendre, / Elle rit pour cacher sa terreur d'elle-même. / Elle a toujours marché sous les arches des nuits / Et partout où elle a passé / Elle a laissé / L'empreinte des choses brisées.*" (p.84)

IV. Les origines de la douleur

C'est sur ce constat désastreux que commence le dernier mouvement de *Capitale de la Douleur*. Le premier texte de Nouveaux Poèmes s'appelle "Ne plus partager" (pp. 89-90): "*Mes yeux sont inutiles, / (...) / je ne bouge plus, / / Tous les ponts sont coupés, le ciel n'y passera plus / je peux bien n'y plus voir.*" Et dans "Absences II" (pp 92-93), on trouve ce vers étrange pour un surréaliste: "*Si je m'endors, c'est pour ne plus rêver*" suivi aussitôt de l'angoissante question "*Quelles seront alors les armes de mon triomphe?*"

"Ne plus partager" montre le passage à la douleur par séparation d'avec l'être aimé. Le titre, de sucroit, énonce, dans l'absolu, la séparation, ce qui est à l'opposé de la poétique surréaliste, qui prône au contraire la fusion. "Absences II" élimine le rêve au moment même où les surréalistes mettent l'accent sur lui. La crise de 1924 porte donc bien autant sur le domaine poétique qu'amoureux.

Mais peu à peu le regard retrouve son importance comme dans. "Leurs yeux toujours purs" (p 115): "*Pourtant j'ai vu les plus beaux yeux du monde, / Dieux d'argent qui tenaient des saphirs dans leurs mains, / De véritables dieux, des oiseaux dans la terre / Et dans l'eau, je les ai vus.*" Et plus encore dans "La courbe de tes yeux" (p. 139), où l'oeil devient le monde à lui seul. L'oeil invente le monde en un mouvement circulaire où le regard de l'homme et de la femme s'enrichissent réciproquement en d'incessants échanges tandis que le vers très classique se déploie en images fulgurantes, comme si la crise amoureuse et la crise de la langue trouvaient simultanément leur résolution dans l'acceptation d'une poétique mêlée où tradition et modernisme se côtoient, où les "mots favoris" retrouvent leur syntaxe, où l'amour redevient synonyme de mise au monde...

Entre-temps il y aura eu un certain nombre de poèmes qui témoignent, dans leur ambiguïté, de la progressive résolution de la crise tels que "Leurs yeux toujours purs" et, plus révélateur encore, "Le plus jeune" (p. 118), texte fort obscur en apparence dont le sens s'éclaircit dès que l'on se tourne vers les tarots. "Le plus jeune" est en fait la description très précise de l'arcane 12 du tarot intitulé: "le pendu". Rappelons-nous les deux premiers vers: "*Au plafond*

de la libellule / Un enfant fou s'est pendu". On pourrait se demander pourquoi l'enfant est fou mais lorsqu'on sait que "le pendu" signifie, dans le tarot, "amour non partagé" et que, lorsqu'il est accompagné du "fou", son sens devient "misère accrue", on comprend mieux la raison de l'adjectif "fou". Nous voilà toujours dans le temps de la dérélition. Si le poème inverse l'ordre normal des choses (le "plafond de la libellule" désigne en fait l'herbe) c'est parce qu'il ne fait que reproduire, décrire, cet arcane 12 qui procède ainsi. Mais si la référence aux tarots est un signe de désespoir, pourtant le poème en soi n'est pas désespéré. Certes "le brouillard léger se lèche comme un chat / Qui se dépouille de ses rêves" mais "l'enfant sait que le monde commence à peine: / Tout est transparent" et "c'est dans les yeux de l'enfant / Dans ses yeux sombres et profonds / Comme les nuits blanches / Que naît la lumière". On retrouve donc la transparence qui habitait la parole dans *Répétitions*. On retrouve également le regard qui invente la lumière. Et les images les plus étranges ne sont jamais que la description d'une image, ésotérique, certes, mais fort ancienne.

Il reste cependant une interrogation importante: pourquoi un enfant? "Le pendu" du tarot n'a rien qui puisse faire songer à un enfant. On peut penser qu'il s'agit de l'amour, lequel est le plus jeune, le dernier amour. On peut penser également à une autre solution, pour peu que l'on se réfère au dernier poème de *Capitale de la Douleur*, "*Celle de toujours, toute*" (p. 140).

Ce poème apparaît comme un ultime poème d'amour, mais il me paraît plus juste de le lire comme un poème adressé à la parole poétique, qui, certes, prend l'allure d'une femme, mais pas de n'importe laquelle. Il est frappant de constater qu'Eluard définit cette femme comme anonyme, et que, dans le même instant, il reprend une image de "La Parole": "A toi qui n'as pas de nom et que les autres ignorent, / La mer te dit: sur moi, le ciel te dit: sur moi". Difficile de ne pas songer aux vers: "Je glisse sur le toit des vents / Je glisse sur le toit des mers." Si cette femme incarne donc la parole, elle est aussi, anonyme, innommable peut-être, la mère désirée ainsi que le montre, nous semble-t-il, la fin du poème: "A toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance, / Qui supprimes l'absence, et qui me mets au monde, / Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter / Le mystère où l'amour me crée et se délivre. / Tu es pure, tu es encore plus pure que moi-même".

Cette parole qui accouche du poète, parole amoureuse et maternelle à la fois, délivre le poète qui chante dès lors "le mystère où l'amour me crée et se délivre", lui qui auparavant ne savait pas la "signification du mot: mystère". C'est que la parole délivre le message insoutenable du désir incestueux et délivre le poète de son désir coupable au profit de l'amour "avouable". Que l'on songe à cette aliénation du regard dans *Mourir de ne pas mourir*, à ces décapitations. N'avons-nous pas là la symbolique classique d'Oedipe qui se crève les yeux, se rend aveugle, comme la décapitation peut renvoyer à une volonté d'auto-

castration, ou de mutilation subie? Et rappelons-nous que le premier vers du premier poème de *Capitale de la Douleur* porte justement sur l'inceste: "Dans un coin l'inceste agile". D'où un certain nombre de poèmes dont le trajet semble proche d'une descente aux enfers (espace du châtement), en particulier "Absences II" qui s'achève sur une station infernale, et le consentement du poète à la mort: "*Une femme est plus belle que le monde où je vis / Et je ferme les yeux. / Je sors au bras des ombres, / Je suis au bas des ombres / Et des ombres m'attendent*". Et si le pendu est un enfant ("le plus jeune"), fou comme l'amour fou surréaliste, c'est parce qu'il désire la mère, mais la désirant et recevant simultanément le châtement (folie, pendaison) il est comme lavé de son désir et peut lever les yeux, confiant. Le monde recommence, et au-delà de ce désir reconnu, accepté, assumé, renaît la lumière. On comprend mieux pourquoi le voyage étrange d'Eluard, qui prend des allures de fuite, commence par un geste de provocation à l'égard de celui qui représente le réel oedipien: le père.

Cependant, la "racine" du désespoir reconnue, Eluard peut commencer son oeuvre, lier l'amour à la poésie, donner à voir, dans les yeux fertiles, l'évidence poétique. On peut donc lire *Capitale de la Douleur*, et d'une façon beaucoup plus fouillée et précise que nous ne l'avons fait, comme la double crise d'un amour et d'un langage. Mais cette crise résulte d'une autre plus profonde dans le cadre d'un oedipe mal assumé. La mère est à la fois origine de l'amour et de la parole, et c'est pourquoi les deux sont liés. Oedipe reconnu, Oedipe réconcilié avec lui-même, le poète se retrouve, vivant dans le temps et l'amour: "*Le coeur de l'homme ne rougira plus, il ne se perdra plus, je reviens de moi-même de toute éternité.*" (p. 123) puisque "*le temps se sert de mots comme l'amour*" (p. 134).

Benoît Conort
Université de Porto

Notes:

1: La pagination indiquée renvoie à l'édition de *Capitale de la Douleur* dans la collection Poésie/Gallimard, Paris, 1966.

2: Le 24 mars 1924 Eluard adresse à son père le message suivant: "J'en ai assez. Je pars en voyage. Je te laisse toutes les affaires que tu avais entreprises pour moi. Mais j'emporte l'argent que j'ai sur moi, soit 17 000 francs. Ne lance pas la police ni publique, ni privée à mes trousses. Le premier qui se fourre dans mes pattes, je le mets hors d'état de me nuire, et cela serait dommage pour l'honneur de ton nom..." (cité par Lucien Scheler, dans la Préface à l'édition des *Oeuvres Complètes* de Paul Eluard dans la collection La Pléiade, pp. 28-29 — éd. Gallimard, Paris, 1968).

UM MANUSCRITO EM FRANCÊS SOBRE O CONDE DE OEIRAS

Na exacerbada francofilia portuguesa do Século XVIII, Sebastião José de Carvalho e Melo, primeiro, Conde de Oeiras, mais tarde, Marquês de Pombal, ao que afirmam alguns Historiadores, não era muito dotado para o manejo das línguas europeias, particularmente a francesa e a inglesa, pelo que se apresentou sempre como um espírito bastante agudo e crítico, avesso a subserviências linguísticas e culturais. Seguramente, a França não o seduziu enquanto modelo cultural e diplomático e foi na Inglaterra e na Áustria que fez o seu tirocínio de diplomata, cujos êxitos em muito contribuíram para que o francófilo D. Luís da Cunha o recomendasse a D. José para Conselheiro e Secretário de Estado. O seu homólogo no tempo de D. João V, Alexandre de Gusmão, vivera em França e em Itália, e conseguira uma síntese muito equilibrada do Enciclopedismo francês com o Iluminismo de matriz italiana. Ao contrário, Sebastião José de Carvalho e Melo, nos seus actos como nos seus escritos, nunca incensou a França nem a entronizou como modelo político e cultural. É certo que o seu Galicanismo histórico lhe serviu de apoio, do ponto de vista teórico, na sua luta acesa com Ultramontanismo português, conservadoramente agarrado às decisões do Poder do Papa e do Núncio e passivamente submisso à terrível Inquisição, que ele acabou por domar, cedendo a críticas e pressões internacionais muito fortes.

Já referimos no nosso estudo *Cantigas de Escárnio e Mal-dizer do Marquês de Pombal ou a crónica rimada da Viradadeira* (1) que houve franceses que se deixaram impressionar pela estatura moral e a política do Primeiro Ministro português, figura muito polémica, contraditoriamente julgada pelos diplomatas credenciados em Lisboa. Insensíveis aos remoques que o sarcástico Voltaire lançou sobre ele a propósito do caso Malagrida, por ter sido obrigado por Roma a submeter à Inquisição um eventual criminoso de direito comum acusado de convívência moral na tentativa frustrada do regicídio, alguns escritores franceses apuraram as suas penas para cantar o tão discutido político português. Entre eles, Antoinette-Henriette-Clémence Robert escreveu uma novela de carácter histórico, depois traduzida para espanhol (2), tomando o Marquês como protagonista da narrativa. Logchamps compôs uma tragédia em três actos, em verso, que o autor afirma ter sido traduzida do português. Por seu turno, Bovilly concebeu um drama heróico em três actos, com música de Alex Puccini (3). É também muito conhecido o retrato do Conde de Oeiras, ainda em fase de meteórica ascensão política, já várias vezes publicado e legendado em francês muito encomiástico:

*Ton Génie et ton Coeur, ta Sagesse et ton Zèle
Tout les peint, Ministre fidèle;
L'Estime d'un grand Roi, la paix de ses Etats,
l'Amour des citoyens,
l'effroi des scélérats (4).*

Outro poeta francês (ou o mesmo), não sendo de excluir também a hipótese de se tratar dum *afrancesado*, em qualquer dos casos anónimo, dedicou a Sebastião José uns versos para legendar um novo retrato do ministro português:

"Vers pour mettre au bas du portrait du comte d'Oeyras"

*Admirens ce Ministre unique
Qui servira d'exemple à la Postérité.
Il a de Richelieu la vaste Politique,
Et de Sully l'intégrité.
Il chassa le Jésuite, et il fut l'effroi du traître;
De Rome, respecta mais borna le pouvoir.
A tout autre intérêt préfère son devoir,
Et ne connaît d'amis que l'État, et son Maître.*

Este manuscrito da Academia Real de Ciências de Lisboa, com o número 187, altamente favorável ao Marquês, desenvolve o tópico da comparação com Richelieu e Sully, que já tínhamos encontrado no núcleo dos epitáfios:

*Como Richelieu
Sublime nos projectos,
Iguar a Sully
Na vida e na morte (5).*

Muito conciso na sua elaboração, este elogio ao Conde de Oeiras toca todas as cordas do retrato político da época, apresentando o Secretário de Estado de D. José I como a súpula perfeita de todas as virtudes do Ministro ideal ou idealizado. De destacar, a afirmação de que soube em todas as ocasiões, mesmo conflituosas, respeitar a autoridade romana, embora na sua luta febroniana contra o Papado tenha limitado os poderes do Núncio, em mais uma das velhas escaramuças entre o Sacerdócio e o Império, entre o poder civil e eclesiástico, o foro externo e o foro interno.

O retrato que este poema sustenta, nesta fase de grande prestígio político de Sebastião José, muito antes do período desgastante da **Viradeira**, é que o Primeiro-Ministro de D. José era um político perfeito, servindo o

Estado numa dedicação integral e numa fidelidade perfeita aos desígnios régios. A chusma de sonetos, epitáfios, composições para-teatrais satíricas, etc, só viriam a proliferar a partir de 1777, com a morte de D. José e a consequente queda do Marquês em desgraça política.

F. B.

NOTAS

(1) BRITO, Ferreira de — *Cantigas de Escárnio e Mal-dizer do Marquês de Pombal ou a crónica rimada da Viradeira*, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1990.

(2) *Cf. Ibidem*, p.57.

(3) *Cf. Ibidem*, p. 55.

(4) *Cf. Ibidem*, p. 7.

(5) *Cf. Ibidem*, p. 219.

RECENSÕES CRÍTICAS

FERREIRA DE BRITO — **Revolução Francesa, Emigração e Contra-Revolução**, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1989, 539 pp.

Revolução Francesa, Emigração e Contra-Revolução e Revolução de França, são os dois títulos de capa e de rosto, respectivamente, com que se apresenta uma das três primeiras obras publicadas pelo NEFUP (Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto), núcleo vocacionado para o estudo da realidade luso-francesa, domínio no qual esta publicação se inscreve.

Esta apresentação dual indicia, desde logo, o duplo objectivo que norteou a sua composição. Com efeito, trata-se de dar a conhecer um manuscrito que se supõe inédito — **Révolution de France. La mort de Louis XVI ou tableau historique sur l'origine et les progrès de la Révolution Française qui ont conduit cet infortuné monarque sur l'échafaud** — mas simultaneamente, trata-se também de mostrar o seu interesse, de o explorar pelo seu valor documental relativo à Revolução Francesa.

Révolution de France é um códice de 563 pp. manuscritas, pertencente à Biblioteca Pública Municipal do Porto, rubricado por Alexandre Herculano enquanto bibliotecário dessa instituição e que ocupa grande parte do espaço desta obra. Porém, não só não se pretende levar a cabo uma edição crítica deste manuscrito, na medida em que não existem diferentes testemunhos que permitam uma restituição do texto original, como também não se procede à sua edição diplomática. Na verdade, o texto não é reproduzido nas suas características primeiras, mas oferece-se ao leitor com uma ortografia actualizada, uma pontuação revista e por vezes alterada, e ainda com uma elucidação das abreviaturas utilizadas, contributos da responsabilidade de Ferreira de Brito que, marcando através de notas de rodapé a sua intervenção no texto, evita escolhos que porventura surgiriam quando da sua leitura.

Este manuscrito apresenta-se com uma carga testemunhal acentuada, pois a sua redacção é contemporânea dos acontecimentos narrados. O escrito é redigido entre 1793 e 1794, por um autor anónimo, mas que revela ser, pela sua erudição, um eclesiástico do Alto Clero, emigrado, "témoin de la plupart des scènes" (p. 96) que evoca.

Assim, o autor da presente publicação faz anteceder ao manuscrito um estudo deste códice, intitulado "Um manuscrito do exílio ou exílio dum manuscrito", em que problematiza a questão da responsabilidade autoral, o carácter

de autógrafo ou de apógrafo deste texto escrito em Espanha, o como e o porquê da sua chegada a Portugal e ainda a sua pertença a um género específico de produção escrita.

A questão da identificação do escrito levanta dificuldades por se tratar de uma obra anónima e por não se indicar o local exacto em que foi elaborado. Sabe-se apenas que o seu autor pertenceu ao número dos eclesiásticos que se recusaram a colaborar na Revolução e que emigraram para escapar a eventuais represálias, acolhendo-se, neste caso, em Espanha. Ele teria sido um dos deputados aos Estados Gerais que não jurou a **Constituição Civil do Clero**.

A estratégia de anonimato tornou-se, na época e posteriormente aquando do surto invasor napoleónico, uma constante na produção de escritos que poderiam inscrever-se num processo de contra-revolução e de revolta contra a ordem política vigente.

Do mesmo modo, a incerteza reina quanto à avaliação do texto como sendo ou não autógrafo. Ferreira de Brito, atendendo aos vazios existentes e que seriam mais tarde preenchidos, inclina-se para esta hipótese porque o seu autor dá a conhecer através duma carta do Cardeal Maury, que transcreve, a possibilidade de se fazerem cópias para este eclesiástico residente em Itália. Contudo, não existem referências a um objectivo de publicação, nem há notícia de que tenha sido impresso, contrariamente ao que aconteceu com múltiplas obras da mesma época, sobretudo após 1814.

Porém, este códice coloca ainda outros obstáculos quando se pretende estudá-lo. De facto, não se sabe o porquê da existência na biblioteca portuense do manuscrito. De novo, nada mais resta do que levantar hipóteses, como a duma possível vinda a Portugal deste eclesiástico, na sequência duma menor hospitalidade da parte do clero e das autoridades espanholas.

Sendo impossível determinar a autoria do manuscrito e o modo como circulou na Península Ibérica, o autor do estudo debruça-se sobre as suas potencialidades documentais, reflectindo, simultaneamente, sobre a sua pertença a um género único.

Assim, as epígrafes que antecedem este estudo apontam para a miscegenação que o códice revela possuir. É que se trata duma “leitura emocional” de um contemporâneo passadista que vê a Revolução Francesa como um “apocalipse destruidor” (p. 9), alguém que pretende registar o que viu, ouviu e soube, manifestando o que lhe vai no íntimo e dando, deste modo, lugar a um texto devedor duma escrita de memórias, duma escrita historicista e duma actividade oratória. Para o autor do manuscrito, a narrativa que empreende deve-se ao facto da sua alma se encontrar “tellement affaissée que pour ne pas succomber sous le poids de la douleur (...) (il a) été forcé de chercher une distraction nécessaire dans la peinture de (leurs) désastres” (p. 95), convicto de

que “Un tableau historique n'est pas une histoire simple et purement narrative”, pois “La forme oratoire ne lui est pas étrangère” (p.101).

O seu relato não é o de um historiador, muito embora — e apesar de o negar — o autor recorra a algum material documental e não apenas à sua memória, mas trata-se, isso sim, da narrativa dum homem politicamente situado e marcado que, por esse motivo, “exagera frèquemment” (p. 19) na descrição dos eventos da Revolução, não obstante referir amiúde a sua imparcialidade na transmissão dos factos. Aliás, e como o revela Ferreira de Brito, o autor não sente sequer necessidade de questionar a sua capacidade de avaliação objectiva dos acontecimentos.

O manuscrito vale então, e desde logo, pela imagem bem reveladora do exílio de muitos membros do clero, pela “geografia da emigração eclesiástica francesa” (p. 20). Não apenas este texto surge como um dos primeiros quadros desta diáspora, como ainda abunda em informações complementares a ela relativas, o que o singulariza. Na verdade, o autor dá a conhecer a atitude hospitaleira da Igreja Ibérica, como por exemplo a das dioceses de Orense e de Braga, porém apenas dá conta duma primeira fase desse acolhimento já que não refere as acções de auto-defesa empreendidas contra a propagação de ideais revolucionários.

Révolution de France responde a diferentes fins visados pelo autor e que o presente estudo põe em relevo. De facto, pretende-se “traçar o quadro do duplo regicídio de Luis XVI e de Maria Antonieta” (p. 36), quadro esse de cariz panegírico, mas manifesta-se ainda o desejo de lutar contra a corrente, alertando os povos para os perigos revolucionários. A perspectiva que norteia a sua narrativa passa então pela valorização do binómio Trono/Altar cuja união é defendida com veemência. Assim, no seu relato não têm lugar os matizes, mas somente atitudes de recusa ou de defesa da Revolução, ficando pois de fora posições lucidamente de equilíbrio.

Neste manuscrito a Revolução Francesa é vista como força do mal, “obra de jansenistas e calvinistas” (p.57) que o Enciclopedismo preparou, Enciclopedismo também ele responsável pela multiplicação das gazetas. Apesar da falta de rigor e imparcialidade que impregna este escrito, ele oferece, como afirma Ferreira de Brito, uma visão “policroma dessa mesma Revolução” (p. 66), até pelo que deixa adivinhar. Todavia, a sua importância reside ainda no facto deste eclesiástico reconhecer a responsabilidade da revolução americana na eclosão da Revolução Francesa e na reflexão que empreende sobre o “fanatismo religioso e o fanatismo político e anti-religioso” (p. 71). Vemos, deste modo, que a especificidade de **Révolution de France** torna este texto devedor duma escrita histórica e panegírica, sendo o seu autor considerado, justificadamente, um “historiador-panegirista” (p. 47).

O valor da obra agora publicada não reside apenas no facto de se trazer à luz um “documento do exílio (que) esteve durante duzentos anos exilado” (p.

25), exemplo acabado dum vasto conjunto de escritos que a era revolucionária fez nascer, mas sobretudo o seu valor encontra-se na abundante informação aqui reunida, fornecendo-se ao leitor uma pertinente e útil visão de síntese das íntimas relações entre Clero e Nobreza, o que permite compreender melhor a abordagem que neste manuscrito se faz dos acontecimentos revolucionários, precavendo-se o leitor para a necessidade duma leitura “com muitas reticências” (p. 19) do texto agora dado à estampa.

Para além disso, a possibilidade de repor a verdade dos factos e de ajuizar sobre a parcialidade desta posição é ainda assegurada pelo estudo contrastivo levado a cabo, através do confronto constante com outras opiniões e outros escritos da mesma época ou posteriores, tais como os de Necker, Abbé Vitrac, François Hue, J.-L. Soulavie, Beaulieu ou Michelet, de que resulta uma enriquecedora visão poliédrica do fenómeno receptor da Revolução.

Revolução Francesa, Emigração e Contra-Revolução encerra também uma síntese em francês do estudo apresentado e um **Index Nominum** que permitem uma utilização mais rentável, quer em termos dum público mais alargado que pode assim atingir, quer como obra de informações múltiplas para todo aquele que pretenda realizar um trabalho de carácter monográfico. Não se trata pois de dar uma mera “vue cavalière” sobre **Révolution de France** (p. 70), mas pelas razões previamente aduzidas, de uma obra que contribui para um maior conhecimento dos textos reveladores da recepção da Revolução Francesa. Estamos perante uma publicação oportuna porque saída, voluntariamente, no ano em que se comemorou o bicentenário deste acontecimento, e que não resiste à tentação (consciente ou inconsciente) de ser também um estudo-balanço da Revolução.

Fátima Outeirinho

CLAUDE TANNERY — Malraux — *l'Agnostique Absolu ou La Métamorphose comme loi du Monde*, Paris, Gallimard, 1985, 414p.

A abordagem da obra de André Malraux constitui um desafio exigente quer pela sua expansão, quer pela sua complexidade, quer ainda e sobretudo, pelo seu teor vital, já que perscruta de uma forma continuada as questões-chave, tanto ancestrais quanto hodiernas, com que se confronta o Homem.

Enquanto que o explorar do contexto sócio-político na obra do autor de *La condition Humaine* tem sido o percurso crítico habitual, Claude Tannery assumiu um outro desafio: acompanhar o itinerário espiritual de Malraux, investindo nesse projecto o tempo que matura e reformula o conhecimento e mostrando assim não ter ignorado as palavras sibilinas do próprio Malraux, reveladas postumamente: "*comprendre une oeuvre n'est pas une expression moins confuse que comprendre un homme.*"⁽¹⁾

O resultado desse itinerário encontramos-lo em *Malraux — L'Agnostique Absolu ou La Métamorphose comme Loi du Monde*, um vasto estudo levado a cabo entre 1971 e 1985, que apresenta um plano bem estruturado através de cinco grandes partes, subdivididas elas próprias por capítulos significativa e rigorosamente concatenados entre si.

Partindo de "L'Homme de l'Interrogation" que equaciona a componente trágica concebida como uma interrogação radical sobre o próprio Homem e em busca de um novo acordo entre este e o Mundo, Claude Tannery distingue, de imediato, este trágico do subsequente à proclamada Morte do(s) Deus(es) (uma herança que não radica unicamente em Nietzsche, mas que, como mostra Tannery, remonta ao Renascimento e ao "pari" pascaliano, acabando finalmente por subsistir no trágico existencialista, seja na vertente ateia de Sartre, seja na vertente religiosa de certos cristãos). Ora, Malraux resistiu à tentação de colmatar o vazio trágico com Deus(es) e tão-pouco com a tirania do Indivíduo que sempre pretendeu absorver o Deus morto ou destituído.

Tal como o ensaísta sublinha, Malraux, já em 1926, proclamava a falência do individualismo nas "Nouvelles Littéraires". Era, de facto, surpreendentemente extemporânea uma sentença como essa, se considerarmos o contexto cultural da época, em concentração siderada sobre o poço do inconsciente. Não deixou no entanto de ser uma afirmação profética, como será também a denúncia implícita, nos anos 30, da alienação provocada pelas estruturas partidárias e pela acção revolucionária divorciada da Ética⁽²⁾, cujos

resultados corrosivos até ao desmoronamento só agora, à entrada da década de 90, somos testemunhas.

Logo nos anos 20-30, Malraux adiantava e de alguma forma saldava as problemáticas sartrianas dos anos 40 em diante, assim como se antecipava, sobretudo com os diálogos de *L'Espoir*, ao conflito entre "Être" e "Faire" que haveria de fermentar Maio de 68.

Por outro lado, ainda na década de 20, reflectia em *La Tentation de L'Occident* e em *D'une Jeunesse Européenne* com intuições que a física quântica, a biologia e a informática viriam posteriormente a confirmar. Parece, pois, que a História foi-se, aos poucos, encarregando de legitimar a clarividência que o próprio Malraux teve oportunidade de sintetizar: "*La réalité commence à ressembler à mes romans*" (3).

Depois da "Ilusão Lírica" da Revolução, coroada por uma série de projectos individualistas que a obra romanesca de Malraux testemunha: a aventura, o terrorismo, a mentira, a sabedoria... (4), o alvo daquele que chegou a empenhar-se directamente no campo político, não será mais senão a *metamorfose cultural*.

Embora tenha sido criticado em duas frentes e acusado mesmo de traição, quando Ministro de De Gaulle, Malraux não estava a resignar-se então à morte do Homem que proclamara na juventude. Tinha, isso sim, transferido o campo de aplicação da sua "vontade trágica", porque discernira já o suficiente para saber "*qu'il faut métamorphoser la culture si l'on veut que l'homme puisse se redresser réellement face au destin*" (5).

Claude Tannery intitulou precisamente a quarta parte do seu ensaio "*La Métamorphose de la Culture*" e aí desenvolve a leitura de *Les Noyers de l'Altenburg* como o ponto reconciliatório entre o mundo da ideias e da vida real. Escrever deixa de ser um simples "mudar de inferno" visto que a cultura ocupa o seu lugar estruturante de todas as vivências humanas, sendo ela um "acordo de sensibilidade" ou a única comunicação possível entre civilizações distantes no tempo e no espaço (6).

Les Noyers d'Altenberg marcam também, e por isso mesmo, a passagem de Malraux da criação romanesca para o ensaio enquanto "*méditation sur le mystère de la vie... qui, sous toutes ses formes, est régie par la métamorphose*" (7).

A actividade ensaística de Malraux passa a explorar a fusão da arte e do destino a partir da convicção, longamente reflectida, de que o criador trabalha com uma linguagem das formas primordiais, a qual transcende as civilizações. Esta linguagem corresponde à *Realidade interior* que o autor de *La Métamorphose des Dieux* se obstinou em distinguir do subjectivismo ocidental e daqui decorre a diferença que ele próprio só terá deixado de sentir como uma apreensão intelectual, em 1974, diante da cascata de Nachi, tornando-se

desde então numa evidência vivida: a “confidência do mundo” converge com as linguagens do artista e este ganha acesso à *Realidade interior* ⁽⁸⁾.

Deste modo, encontramos-nos face à criação artística concebida como a expressão do Homem precário, “*placé dans l'aléatoire*”. Focaliza-se aqui aquele que quebrou com a fatalidade processual que o conduzia da inexistência de um Absoluto ao Absurdo e ao Trágico, materialista ou não. Pelo *Agnosticismo Absoluto* ⁽⁹⁾, o Homem abandona a aporia da dúvida concentrada na Morte, para se abrir ao desafio da Metamorfose que não é a repetição, mas busca do informulável, do descontínuo e do plural.

À preocupação religiosa ou filosófica de legitimar o Universo responde agora a aceitação plena de um espanto de criança (ou bachelardiano) que se disponibiliza para uma metafísica “sem ponto fixo” — *mutável e inominável*: “*La révélation est que rien ne peut être révélé. L'inconnu de l'impensable n'a pas de forme ni de nom.*” ⁽¹⁰⁾. Reside uma aforística tranquilidade nesta como noutras constatações dos últimos escritos de Malraux que permitem concluir não haver então terror, frustração nem exaspero naquele que foi integrando a sua obra na grande *Lei do Mundo*. E, graças à *Metamorfose*, essa obra foi (é) uma *expressão epifânica*. Ainda agora do impensável.

Sublinhe-se por fim que, dada a incidência polivalente da obra (e da vida) de Malraux e, atendendo à forma manifestamente empenhada com que Claude Tannery a analisa — não abdicando, inclusive, da sua também condição de romancista ⁽¹¹⁾ —, *Malraux ou l'Agnostique Absolu* revela ser mais do que um estudo monográfico; é uma odisseia (e, não raro, mesmo uma espécie de Manifesto!) em torno do Homem, do conhecimento humano e da Arte.

Claude Tannery estabelece ou confirma o diálogo entre a obra de Malraux e diferentes discursos do saber, para além de recorrer a outras vozes literárias, por vezes tão distantes no tempo como a do *Livro dos Mortos* e a de Lewis Carrol em *Alice no país das maravilhas*. Estas, como ainda as referências a Rilke, Maître Eckhart, Gide, Valéry, Rimbaud ou aos mitos de Fausto e de Prometeu, não chegam a isolar-se numa função ou num reverso erudito (com ou sem propósitos académicos); fundamentam-se no desenvolvimento de uma orgânica que envolve, numa união evidente de convicções, tanto o analisado quanto o analisador.

Ana Paula Coutinho Mendes

NOTAS

(1) — MALRAUX, André — *L'Homme précaire et la Littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 14

(2) — Cf. "L'Homme rongé par les masses" in Claude Tannery — Malraux — *L'Agnostique Absolu ou la Métamorphose comme Loi du monde*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 107-121

(3) — Cit. in *idem*, p. 167

(4) — Cf. cap. IX — "L'Illusion Lyrique", *idem*, pp. 122-143

(5) — *idem*, p. 143

(6) — *idem*, p. 166

(7) — *idem*, p. 278

(8) — *idem*, p. 135

(9) — Cf. cap. XIX — "L'Agnostique absolu", *idem*, pp. 375-407

(10) — MALRAUX, André — *Lazare*, Gallimard, 1974, p. 249

(11) — Por vezes chega-se mesmo a suspeitar se este estudo não se integrará já, e de alguma forma, na trilogia delineada por Claude Tannery — romancista — que, depois de ter publicado *L'Éveil* (1977), anunciou uma segunda e terceira partes com os títulos respectivos *L'Échec* e *l'Absolu...*

ANDRÉ ALTER — Jean-Claude Renard. *Le Sacre du Silence*
Paris, Ed. Champ-Vallon, Coll. Champ Poétique,
1990, 204 pp.)

Auteur, entre autres, de deux recueils sur Paul Claudel et Hölderlin, André Alter avait publié en 1966, chez Pierre Seghers et dans la collection "Poètes d'aujourd'hui", un livre sur *Jean-Claude Renard*. Presque trente ans après, voilà qu'il publie, aux Editions Champ-Vallon, une importante étude critique sur la poésie renardienne qui est à la fois l'histoire d'un cheminement poétique recouvrant plus de soixante ans de quête spirituelle et langagière et la reconstitution — par maintes citations et transcriptions souvent intégrales de poèmes et nombreux extraits des ouvrages en prose — d'un itinéraire de parole conduisant à sa propre négation. D'où le titre choisi par André Alter pour ce livre — *Le Sacre du Silence*. Eloquent car révélateur d'une des plus grandes tensions qui nourrit l'oeuvre de Jean-Claude Renard — justement celle par laquelle se confrontent la *parole* et la *Parole* — ce titre évoque aussi bien la sacralisation d'un espace de silence, la poursuite d'un au-delà de parole(s) que les contours d'une quête où semblent confluer sans pour autant se confondre l'expérience poétique et l'expérience spirituelle. D'ailleurs, la conclusion d'André Alter, à la fin de cette approche critique, relève de la thèse majeure qu'il soutient tout le long de l'étude: "(...) Jamais, peut-être, une expérience poétique n'a été poussée aussi loin sur les chemins de l'expérience spirituelle, sans pour autant se confondre avec elle. Car, rarement, sans doute, la poésie, en disant le sacré, c'est-à-dire la vie, ne s'est avancée aussi près du "lieu du voyageur" — de cette "voie infinie" qui, sans s'éloigner des hommes, s'enfonce dans la lumière du silence, parce qu'elle est Dieu" (p. 186).

Ce qu' André Alter nous propose, à la fois d'une façon simple, attentive et clairvoyante, en parfait connaisseur de la poétique de l'auteur de *Sous de grands vents obscurs*, est de déceler, au-delà de tous les versants contradictoires, une évidente progression dans l'écriture renardienne. Comment le poète met-il en équation la conquête d'une parole métamorphosante et la nomination du monde réel; comment le désir d'un retour aux sources n'est, en effet, que l'urgence de transformer le futur dans un immense espace de recueillement et de méditation; comment la recherche d'un approfondissement spirituel va-t-il de pair avec la poursuite d'une grande maîtrise langagière et, finalement, comment cette maîtrise finit-elle par aboutir à une absence de parole devenue rencontre avec le transcendant, avec le Silence — voici

maintes questions et autant d'esquisses d'une g n se poétique parfaitement révélatrice d'une connaissance profonde du monde, de l'être et de leur essence. En soulignant l'importance capitale de la poésie de Jean-Claude Renard dans un univers de plus en plus voué au profane et à une corrosive désacralisation, en faisant un constant appel à l'écriture renardienne afin de prouver cette idée majeure d'un parcours initiatique qui a pour but le sacré et que le poète gu te en transmuant tout ce qu'il touche, tout ce qu'il voit et tout ce qu'il nomme, André Alter nous engage (et s'engage avec nous) dans une aventure, où se mêlent, sans pour autant s'annuler, les  tats permanents de joie et d'angoisse et où les tensions provoquées par la recherche d'un climax langagier et spirituel ne sont mises en valeur que pour témoigner l'essence unitaire de l'oeuvre de Renard. De cette unité découlera — ainsi le prouve l'étude d'Alter — toute l'originalité de la poésie de l'auteur de *Le Dieu de Nuit*.

La conscience qu'André Alter éprouve, par rapport à la poétique renardienne, d'une évolution à double registre (où le silence signifierait à la fois un m rissage intérieur et la découverte d'un au-delà de parole, d'une parole en excès) se laisse pressentir tout le long de *Le Sacre du Silence* où est encore mise en évidence la gradation poétique et spirituelle d'une écriture analys e depuis les origines — justement, depuis le recueil intitulé *Origines* (1937-44) — jusqu'à présent, avec la publication en ce début d'année, de *Sous de grands vents obscurs et Dits de la faim et de la soif*. Nous sommes donc confrontés à la structure assez intéressante d'un discours metalinguistique qui dénonce, par sa condition même de parole sur parole, la complicité bien cernée entre le poète et le critique. Celui-ci, tout en accompagnant, diachroniquement, l'écriture de Jean-Claude Renard, refait, dans les catorze chapitres proposés (plus un dernier, le XV  me, celui de la conclusion), par les titres mêmes des étapes, un poème immense où confluent tous les "leitmotifs" de l'oeuvre renardienne. On remarquera qu'Alter ira employer le même procédé à l'intérieur du IX  me chapitre lorsqu' il parlera de *la Terre du Sacre* et de cette immense architecture poématique intitulée "la distance du feu". En faisant appel aux titres des 24 poèmes qui composent ce grand ensemble, André Alter crée une autre poésie de façon à illustrer ce que Renard avait affirmé dans *Notes sur la poésie*: "C'est donc l'opération simultanée du poète écrivant le poème et du poème " crivant" le poète tout en s'écrivant soi-même qui détermine la signification du texte" (cit. p. 93). De même, on pourrait construire un ensemble paragrammatique qui évoquerait, d'une façon exhaustive, les r p res capitaux de l'oeuvre de Renard, à savoir, l'attrait du Mystère et du Silence, la recherche d'une poétique ontologique et métaphysique. Le voici: "L'essence d'un abîme, / Un rivage inconnu, / La route des pays de prière et de calme. / Nommant ce qui n'est, / Où celui qui sait est celui qui aime, / Et que tout avec lui forme le corps du Christ, / Pour que tout puisse entendre Dieu, / Les noces de la parole et de la parole. / Un pays s'incante dans le matin, / Lumière absolu et ténèbre absolue. / Le

silence est le nom du dieu, / Ascèse et pouvoir du langage. / Dire ce que les mots ne disent pas: / Parfois des pistes pour découvrir”.

Chaque vers de cette poésie permettra donc de cerner — selon Alter — l'essentiel de chaque “avancée” renardienne dans la poursuite du “lieu du voyageur”, d'un non lieu à peine et seulement atteint grâce à une ascèse et à une longue et douloureuse purification. Les quinze chapitres de *Le Sacre du Silence* (le dernier intitulé “Expérience poétique et expérience spirituelle” ne sera que l'aboutissement de cette réflexion sur la “voie infinie” qu'est l'écriture de J.C. Renard), tout en reconnaissant en chaque recueil poématique et en chaque critique en prose les fondements solides d'une approche du Sacré, s'accumulent, jalonnant un parcours dont ils signalent les moments — écrits — primordiaux. Une biographie (p. 187 à 193) assez complète et une bibliographie où exhaustivement sont indiqués les travaux consacrés à la poésie de Renard complètent *Le Sacre du Silence*: André Alter semble réussir à merveille à prouver la modernité d'une écriture qui ne s'arrête point au constat d'une discontinuité animique et langagière mais qui, en les dépassant, rêve d'une unité exemplaire.

Ce que la critique nous propose de faire c'est, en quelque sorte, l'histoire d'un cheminement engageant à la fois l'homme et l'oeuvre et l'image qui nous heurte et bouleverse, bien après la lecture de ce livre, est celle d'une parole métamorphosante qui, nommant le sacré de tout réel, se laisse engendrer par une figure — fière et humble — de poète. *Le Sacre du Silence* rend alors un vrai hommage à la poésie de Jean-Claude Renard: il prouve la recherche obsessionnelle d'une parole digne de la Parole, il témoigne de la quête d'un être qui se veut digne de l'Être, il montre combien les écrits renardiens sont, à l'image du Mystère et du Sacré qu'ils effleurent, autant “de pistes pour découvrir”...

A l'idée de continuité et de modernité s'ajoutera alors celle d'infinitude: dans cette immense poétique, la poursuite d'une authentique transmutation a l'allure d'une perpétuelle mouvance.

Ayant choisi comme épigraphe pour son livre un extrait du poème “Dit du *comme*” du dernier recueil renardien intitulé *Sous de grands vents obscurs*, d'emblée André Alter nous situe au sein d'une poésie où les images de fécondité, de mûrissement spirituel et de pureté se confondent avec celles de l'amour et de plénitude sensuelle et langagière. En effet, le poème dédié à Françoise Renard, à cette “femme à la chair de lauriers roses” et qui, d'après le poète, s'inspire à la fois de “L'Union Libre” de Breton et du célèbre *Cantique des Cantiques* de L'Ancien Testament, propose, au-delà du double registre (où la liberté des mots et des figures rejoint une érotique aux accents spirituels et donc, transmuants) l'assimilation du réel — de la “terre du sacré” évoquée, à

plusieurs reprises, tout le long de cette écriture — au domaine poétique et langagier. Souvent cette jonction ne se fera que par le biais de la femme: (...) Sans toi (...)/ Je n'aurais jamais existé ni su faire croître/ mes plantes ni s'ouvrir, ô femme, mes fruits / comme une *parole vivante!*" (cit. p. 100). Toute la pertinence de ce texte mis en exergue à *Le Sacre du Silence* provient donc d'une triple conjonction disséminée partout dans l'oeuvre renardienne: l'être aimé fécondera le rapport intime entre le monde et le poète et celui-ci n'atteindra la plénitude langagière qu'au fur et à mesure qu'il approche un mûrissement spirituel qui (comme le dénonce *Juan*, le livre composé entre 1942-43) n'aura lieu qu'à partir d'une vraie prise de conscience de l'amour.

Nous sommes donc confrontés à l'importance de cette épigraphe et d'ores et déjà nous entrevoyons le rôle capital joué par le premier chapitre de cet ouvrage critique qui, tout en paraphrasant l'introït religieux, nous situe face à une double démarche: celle du poète et celle du critique. En effet, tout en questionnant le cheminement poétique de Renard, André Alter soulignera, d'une façon presque schématique mais sans pour autant oublier l'essentiel, les points d'ancrage fondamentaux de l'écriture renardienne, justement à partir des premiers poèmes publiés entre 1937 e 1944, sous le titre d'*Origines*.

A partir d'une importante prémisse: "(...) Et cette oeuvre apparaît de plus en plus comme un édifice clairement structuré dont les fondations doivent leur solidité non seulement à la profondeur où elles s'enfoncent, mais au fait que la terre creusée pour les recevoir est un coeur d'homme — là où le désir prend sa source (...)" (cit. p. 8), on voit se déployer le statut différentiel de Jean-Claude Renard et l'originalité de sa quête poétique où s'interpénètrent la conscience aiguë de l'approche d'un au-delà spirituel et la poursuite d'un au-delà de parole. En équation cette double expérience où l'espace religieux et l'espace poétique confluent sans pour autant se confondre ou s'annuler. D'où aussi la suggestion clairvoyante d'un parallélisme tissé entre la libération de l'être et la liberté d'une parole qui ne cherche que le silence pour s'accomplir en profondeur. Comment y aboutir? A travers la mort, à travers un itinéraire où la mise à mort du sujet et de sa parole s'inscrit dans un processus alchimique de transmutation. Exorcisés du profane, l'être et sa parole retrouveront, dans une évidente exigence de dépouillement, l'"Essence d'un abîme". Ainsi se nomme ce chapitre inaugural qui, par maintes références intertextuelles, avance cette idée fondamentale: que le silence dont s'inspire obsessivement Renard est, avant tout, un *lieu* générateur qui exige — à une parole incantatoire — un continuel dépassement. Si, des fois, l'angoisse s'installe, c'est pour signifier que les pressentiments de déchirures ne sont que le symbole anticipateur d'une unité à conquérir. Et la *Parole* rêvée ne répondra qu'à la respiration de cette unité. Voici encore l'originalité de Jean-Claude Renard: tout en proposant une lecture de "l'imé-

diateté" et de la "contemporanéité" de sa poésie, André Alter reconnaît, très justement, son caractère distinctif et son inscription dans la différence. Face à une modernité qui prône le discontinu et la rupture, la poétique renardienne s'affirmera par sa nette continuité. Le sentiment profond de l'obscurité parcourue ou à parcourir ne lui fera jamais oublier la certitude de la lumière... même si elle se nomme abîme. Surtout si elle se nomme "abîme".

C'est sous cette tonnalité à la fois pleine de crainte et d'espoir que s'engendrent tous les autres chapitres de *Le Sacre du Silence*. Y est dit le chemin du poète par et dans ses propres paroles, "jusqu'au centre de ce silence où commence la seule parole importante: celle qui justifie l'homme" (*Incantation des Eaux*, 1961). Par moments, ce chemin coïncidera avec celui de Juan, le héros qui donne le titre au premier livre publié en 1945.

Sans épuiser la lecture que Renard y fait du mythe de Don Juan, André Alter esquisse les axes fondamentaux de *Juan*, dans un bref et néanmoins incisif parallélisme entre ce recueil et celui intitulé *Connaissance des Noces* qui, bien qu'élaboré tout de suite après la deuxième guerre mondiale, n'est publié (dans son "intégralité") qu'en 1977. Ce qu'il importe retenir dans l'étude d'Alter est ce qui est dit en fin de chapitre et qu'il aurait fallu approfondir: "(...) *Juan et Connaissance des Noces* sont deux variations complémentaires sur le thème du silence. La brume d'ambiguïté dans laquelle la première s'achève est à peine dissipée par la seconde. Et, pourtant, sans aucun doute, une nouvelle étape est franchie". (p. 27). Ailleurs, le critique notera une certaine angoisse et très justement fera coïncider la "sensation du vide" avec ce que Jean-Claude Renard nomme: "le désir de ce qui est ressenti comme absent". Mais ce qu'Alter dessine assez pertinemment est l'évolution spirituelle à l'intérieur de chaque recueil: l'ambiguïté qui semble envahir les derniers vers de *Juan* (quand l'appel de la mer se confond avec le visage d'une femme rêvée dans une vision à la fois régénératrice et purifiante), lorsque le héros paraît mettre fin à son indifférence et à son vide intérieur, se perpétue dans *Connaissance des Noces* où la structure employée suggère le dialogisme manqué entre Adam et Eve. Pourtant, celle qui est symbole et agent de disjonction, celle qui semble être incapable de créer l'espace d'une entente souhaitée, devient fondamentale par le rôle qu'elle joue dans la transmutation du rapport érotique. La femme, par son pouvoir métamorphosant, fécondera la rencontre. Ainsi se rejoignent érotisme et mysticisme.

La conclusion semble alors évidente: le "rivage inconnu" (ainsi s'intitule le chapitre) se transmue en image rêvée du rapport entre la Même et l'Autre. L'érotisme deviendra, comme le suggère André Alter, le motif essentiel d'une vraie "naissance spirituelle". C'est ce qui en fait justifie la dimension baroque de *Juan* à très juste titre soulignée par le critique et reprise au X^{ième} chapitre, lorsqu'il sera question d'analyser les "Lumière absolue et ténèbre absolue": de nombreux articles publiés dans le beau numéro de *Sud* consacré à Jean-

Claude et plusieurs communications présentées il y a un an, à l'Université de Pau, lors du Colloque International consacré au poète, ont, en toute justice, proclamé la dimension baroque de son écriture où, à l'image de *Juan*, la conscience douloureuse d'une absence se transforme en excès fatal de désir. La mort régénératrice constituera alors l'essence de la parole poétique: désir d'une autre vie, souhait d'une verticalité pressentie dans un autre horizon, amour d'une connaissance. Celle des "noces", notion primordiale chez Renard et qu'Alter définit en tant que" (...) l'acte qui permet la vraie rencontre des êtres, non seulement entre eux, mais avec la réalité toute entière: célébrer les noces", c'est co-naître" (p.26).

C'est ainsi que tout en récupérant, au sein du IV^{ème} chapitre ("Nommant ce qui n'est pas"), quelques extraits de *Notes sur la Poésie* (1970) où est dit l'entremêlement et l'imbrication, de plus en plus nets, entre "la vocation à Dieu et la vocation poétique" (que Jean-Claude considère "deux mystères rassemblés pour le même accomplissement", tout en relevant la distance entre eux et en ajoutant que le rapport n'a lieu "(...) qu'à l'intérieur et qu'en fonction même de la différence qui existe entre ce qu'est la foi et ce qu'est le poème — et de la distance qui s'établit entre ce que la foi veut ou croit faire" dire "au poème et ce que le texte du poème" dit "ou semble dire en réalité" (cit. p. 58)), André Alter nous rend sensibles à une succession évidente de métamorphoses qui prêtent à la poésie renardienne son sens primordial.

Depuis "La route des pays de prière et de calme" (III^{ème} chapitre) où sont mis en équation les deux livres écrits entre 1947 et 1950 — *Cantiques pour des pays perdus et Haute-Mer* — jusqu'au chapitre intitulé "Où celui qui sait est celui qui aime", où est exprimée la dimension de *Métamorphose du Monde* (1951), en passant par ce livre charnière — *Fable* (1952) — qu'Alter considère une "espèce de cri suprenant (baroque) contre les sortilèges maléfiques", nous entrevoyons comment une poétique du désir peut-elle devenir poétique du souvenir, non dans une ampleur nostalgique et passive mais au sens — Renard l'avoue lui-même — "d'une recherche du temps futur, du temps eschatologique accompli" (cit. p. 29). Un fait événementiel serait à l'origine de cette double réflexion: la mort prématurée du premier enfant du couple Renard aurait fait surgir ce que le critique nomme "le désir de retrouver le sens spirituel de l'enfance". Il éclate partout dans *Cantiques*. Que l'on nous permette d'évoquer ce bel extrait de poème: "Qui me ouvrira les prairies / de ces pays très inconnus / où mes bonheurs se sont perdus, / où s'en va ma mélancolie?"

La forme classique de ce recueil et de celui que, publié trois ans plus tard, Renard considérera "courte réflexion sur une expérience esotérique" engageant la "douleur — presque la démence", est rehaussée par André Alter qui y voit un recours, chaque fois plus saisissant, à la spontanéité: "Tout l'attirail nocturne du symbolisme" parut dans *Juan* se voit remplacé par des litanies incantatoires qui permettent à la poésie de devenir une authentique prière. Et

si *Cantiques pour des pays perdus* relèvent encore d'une tonnalité sombre et amère (tout en affirmant déjà: "(...) Il est là-bas des paradis / qui savent oublier les mortes"), dans *Haute-Mer*, poèmes comme "Orphée" et "Génése" signifient plutôt la transmutation de l'expérience douloureuse. Ailleurs, Alter suggère — assez pertinemment — cette "lutte de magie blanche contre magie noire" (p.38). D'où la valeur implicite de *Fable* qui, publié un an après *La Métamorphose du monde*, traduit, par ses images en liberté, par son "onirisme délirant", par ses "bestiaires et faunes fantastiques" les tempêtes intérieures qui viennent rejoindre un net soustrat surréaliste. Le choix — par Alter — de "Labyrinthes" et de "Nommant ce qui n'est pas" souligne sa compréhension du chaos: *Fable* sera défini en tant qu'"exercice de lucidité" où l'"absurde et le non-sens de l'apparence peuvent prendre une valeur positive en nous forçant à redécouvrir le sens sacré de la Création (...)" (pp. 45-46).

Si *Métamorphose du Monde* et *Cantiques pour des pays perdus* sont vite répérés par leur forme d'une rigueur classique et d'une simplicité exemplaires, le recueil intitulé *Fable* garde aussi, d'une façon assez surprenante, son académisme formel qui semble vouloir mettre un peu d'ordre dans l'ironique jaillissement des images de surréalité. On nous pardonnera le recours à cette citation: "(...) Fées, il faut des oiseaux perchés dans le regard / ou l'oeil aux harpons blancs des fleurs et des insectes, / pour voir entre les corps que les soleils secrètent / vos cheveux transparents charmer les léopards! "qui nous permettra d'introduire l'articulation majeure du chapitre sur *La Métamorphose du Monde*.

Assez bien réussi dans sa complexité, sa richesse tient à la fois de l'évocation d'un parallélisme authentique entre ce recueil et *Fable* et de la suggestion d'un rapport (exprimé, plus tard, souvent — cf Chap. VII) entre Jean-Claude Renard et Hölderlin. En reprennant l'idée fondamentale de la tension qui nourrit l'oeuvre renardienne, André Alter, tout en la justifiant — il y a tension parce que la métamorphose n'est possible que pour l'homme fidèle à sa patrie intérieure. Le pays de la transfiguration ne peut être que le "pays natal" (p. 51), — montre à quel point les poèmes de *Métamorphose* recréent une nature où la redécouverte du "sens sacré de la Création" est vraiment possible. Le divin éparpillé dans les éléments, le vrai entretien du poète avec l'au-delà des apparences, la métamorphose qui ne s'accomplit que dans la marche vers la terre du Sacre, nous sont rendus sous la forme d'incessantes interrogations: tels les vers d'"Exercice d'Identité" cités par Alter "(...) Car venu d'ailleurs je m'en vais ailleurs, / Je m'en vais vers l'ouest, je vais vivre là / où celui qui aime est celui qui sait, / où celui qui sait est celui qui aime, / Je m'en vais de moi pour être avec moi" (p. 59) et ceux d'"Exercice de Solitude" qu'on aurait du mal à ne pas reproduire: "(...) Je suis absent du haut amour / je suis absent des hauts pays / comme quelqu'un dans une tour / — mais où se tient le haut amour? / mais où sont ceux-là que je suis?".

La poésie renardienne se fait de plus en plus marche et errance: l'image constante de la plénitude du Cosmos s'y mêle au désir incessant d'une "transcendance absolue" à laquelle les différentes formes de divin évoqué — "le dieu", "le Dieu", "Dieu" — ne sauraient répondre en totalité. Alter cite "Incantations des Argonautes" et "Connaissance du troisième temps". Nous aurions préféré "Incantations des Enfances": (...) qui me rendra le philtre et me dira le mot, / le mot pour réveiller les princes endormis, / qui me dira le mot de mes derniers pays?" ou encore les vers suggestifs "En un pays intérieur": "(...) et je m'ouvre à moi - même et remonte mes traces / et reprends la couleur végétale et profonde / que la mer d'autrefois répandait sur ma race / et redeviens le chant des naissances du monde". Ils disent mieux l'importance fondamentale du chant fécondateur et de la parole première, celle "des naissances du monde"...

Du VI^{ème} au IX^{ème} chapitres, les propos d'André Alter nous semblent bien évidents: il s'agit surtout de poser, à partir des recueils publiés entre 1955 et 1969 et faisant souvent appel aux textes en prose, le problème concret et difficile de la "langue du sacré". C'est-à-dire, depuis le livre qui a reçu en 1957 le Grand Prix Catholique de Littérature — *Père, voici que l'homme* jusqu'à *La Braise et la Rivière* (1969), en passant par *En une seule vigne* (1959), *Incantation des Eaux* (1961), *Incantation du temps* (1962) et *La Terre du Sacré* (1966) on remarquera, parallèlement à une interrogation insistante sur le monde et sur la nature, un questionnement ininterrompu sur le vrai pouvoir du langage. La poésie renardienne devient alors, progressivement, le "lieu" où confluent l'espace de l'être et l'espace d'une parole qui veut, le poète l'avoue lui-même, "prendre en charge l'invention permanente du monde". Pour cela, elle se fera muette: l'approche du Mystère et du Sacré suppose alors sa dissolution. Elle éclatera de façon à rejoindre le dépouillement et la nudité de l'être. Le silence en dira l'excès.

Dans le VI^{ème} chapitre intitulé "Et que tout avec lui forme le corps du Christ", il nous est facile de constater et la clairvoyance d'Alter et son esprit de synthèse lorsqu'il affirme que *Père, voici que l'homme* n'est que "l'accomplissement de *Métamorphose du Monde*" et "l'exorcisme de *Fable*". En effet, sous une forme de litanie incantatoire, y sont évoqués — encore — le mystère de l'incarnation, les noces de l'humain et du divin, l'interrogation sur l'amour absolu. *Père voici que l'homme* s'expose alors comme une humble prière où l'exigence prosodique et rythmique ne fait que souligner la poursuite incessante du mystère: très justement, Alter rappelle quelques vers de "Père, c'est chaque jour": (...) c'est sans cesse en faisant ce qu'il a reçu / une vigne vivante ou des sarments séchés / qu'il s'approche du feu qui féconde ou qui tue / et qu'il passe déjà les portes de l'été" (cit. p. 54).

Autant dire que le chapitre suivant "Pour que tout puisse entendre Dieu" mène encore plus loin: le ton y est donné par la première poésie de *En Une seule*

vigne (1959) où la "langue du sacré" s'oppose à la langue désacralisée: "(...) Terrible en moi jusqu'aux os / la haute langue de sang / la haute langue de nuit / qui me fait homme en exil / (...) la langue étrange et profonde / qui va plus loin que la mort / (...) Car l'autre langue est dans l'or / la langue même du sacré / la langue exacte de l'homme / dans la Parole de Dieu" (cit. p. 60). Et c'est en assumant cette déchirure et cette contradiction que Jean-Claude Renard, tout en récupérant Baudelaire et Mallarmé, les notions de "verbe sacré" et d'"explication orphique de la terre" dénonce, dans *Une situation particulière*, les risques de l'expérience poétique dont l'ambiguïté ne fait qu'acroître l'attrait. La réflexion d'André Alter ne semble alors nullement s'attarder sur une analyse en profondeur des ambiguïtés ressenties par le poète, mais tout en confrontant *En Une seule vigne* et *Incantation des Eaux*, en dégage, précisément, le sens d'un "éclatement de langage", visible surtout au niveau du premier recueil dans les constantes oscillations métriques et au niveau du deuxième, dans la douloureuse prise de conscience des différences ressenties entre le langage religieux et le langage poétique. La rencontre avec Dieu (à la fois formatrice et libératrice) n'aura lieu qu'après une longue traversée du désert: *Incantation des Eaux* et *En Une seule vigne* diront encore le temps des métamorphoses dans l'attente du Sacré.

D'où la place octroyée par André Alter, dans le IX^{ème} chapitre de son livre — "Un pays s'incante dans le matin" — à deux des plus importants recueils de Jean-Claude Renard (*La Terre du Sacré* et *La Braise et la Rivière*), non sans avoir évoqué avant, (dans "Les Noces de la parole et de la Parole" (VII^{ème} chapitre)), toute la pertinence du livre écrit en 1962 — *Incantation du temps* et dont le sujet principal est, justement, celui de la réconciliation de la parole humaine avec la Parole divine.

Puisque la "langue du sacré" ne pourra éclater que dans une nature métamorphosée, *La Terre du Sacré* (1966) surgira, au sein de l'écriture renardienne, en tant qu'évocation de lieux où il est possible de découvrir, en chaque détour du chemin, la respiration haletante du sacré. On ne s'étonnera donc pas que le critique soit sensible à l'épigraphe choisie par Jean-Claude: Hölderlin avait chanté aussi la terre embaumée par la présence diffuse d'un Dieu. "La distance du Feu", "Habitation de la mort", "Les Signes de L'Eté", "Psaume de l'Avent", "Psaume de Noël" et "Psaume de Pâques" sont signalés afin de témoigner cette osmose perpétuelle entre la nature, l'homme et le mystère: la propre structure liturgique du recueil propose et épouse le dialogue avec le sacré.

Il s'agit en effet, tel que l'affirme Alter (et une fois de plus, son esprit de synthèse éclate) de la "redécouverte — active — du sacré, de son action sur le devenir de l'homme" (p.87). Mais précisément, ce qu'il aurait fallu retenir de la lecture de *La Terre du Sacré*, ce serait aussi les détails d'un réel qui se confond (ou l'apercevra plus tard, dans *Le Dieu de Nuit*) avec la terre du sud, l'espace

d'un "pays" qui "s'incante / Dans le matin de manne et de menthe". Du même poème "Et les îles feront silence", on aurait dû retenir l'itinéraire méditerranéen. "(...) J'atteindrai comme le navire des troppeaux. Les prairies propices à la transparence. / l'air vermeil bruit au bord de la Durance / Une odeur de melons, de lavande et de lait / Couvre l'agneau saignant sur le lit des galets". Ou, les vers de "Pour la lumière et pour le vin" qui chantent la communion et la transmutation, c'est-à-dire (et ici la référence à Jacques Ancet et à son article paru dans *SUD* nous semble pertinente) le poème en tant que "lieu de réfraction du Sacré": "(...) Car une joie d'iode et de bois / depuis le premier jour du monde / fait une fête essentielle / à travers signes et figures / vers le seul corp royal — o Christ! / afin qu'en lui seul soit par lui / la patience de la vigne / fraîche aux captures solennelles / libre dans la métamorphose / pour la lumière et pour le vin".

C'est en faisant appel à deux extraits d'essais — *Une autre parole* et *Le lieu du Voyageur* — qu'André Alter introduira sa lecture de *La Braise* et *La Rivière*, le recueil publié en 1969. Bien qu'il ne nomme jamais l'oxymore qui supporte et est supporté par les tensions internes de l'oeuvre renardienne, tout en accentuant l'importance du poème central "L'espace de la parole" et du dernier "Le règne et le royaume", il approche ce qu'il désigne par "alchimie du langage", cette quête perpétuelle d'une Parole forgée, grâce à la transmutation d'une autre parole, sans qu' aucune des deux ne se laisse anéantir. La "braise" et la "rivière" s'impliquent mutuellement et engendrent un immense récit où les visions — par étapes minucieuses — du réel, s'entremêlent, grâce aux constantes métamorphoses, aux espaces oniriques. L'éclatement de l'horizon spirituel s'accompagne d'une explosion langagière: les mots incantatoires gèrent, par leur musicalité et rythme, une surréalité où tout est possible: même l'initiation. Le choix d'Alter semble parfait: "(...) Mais qu'au fond du langage / S'éveille et se célèbre la parole de l'être / Qui fonde les pluies saintes commencées dans le mythe / Où la garrigue est verte / Et les pluies se peuplent d'agneaux, de genèses au goût de cassis" (cit. p. 102).

Juste avant les derniers chapitres où il sera question de témoigner le silence au coeur même de la parole, la X^{ème} étape du livre d'André Alter propose — au risque de répétitions qui tiennent plutôt au contenu de l'oeuvre de Jean-Claude Renard qu'au recueil du critique — sous le titre éloquent de "Lumière absolue et ténèbre absolue" une brève analyse de trois ouvrages: *Le Dieu de Nuit* (1973), *La Lumière du Silence* et *Dits d'un livre des Sorts* (1978). Bien sûr, l'accent est mis sur le baroque discursif qui, tout en s'intensifiant, s'accompagne d'un progressif désir de dépouillement spirituel: au fur et à mesure que la somptuosité langagière s'accroît, le poète ressent l'impératif d'une nudité intérieure, d'une ascèse qui, seule, permet l'accès au Sacré et au Mystère. Juxtaposant les discours de Jacques Ancet, d'Aude Préta-de-Beaufort, de Pierre Dhainaut et de Renard lui-même, André Alter part de la justification de la forme baroque avancée par le poète — (...) toutes les grandes traditions

mystiques, dans la façon dont elles essaient d'exprimer l'inexprimable qu'elles vivent, sont-elles mêmes quasi inévitablement "baroques" (cit. p. 106), — qui souligne cet art fondé sur le vide — "sur un vertige du vide qu'il s'agit de masquer, soit de combler en vain, soit d'approcher par la prolifération des formes" (ibidem), — afin de montrer ce qu'il nomme si bien l'"effervescence sur la voie du dépouillement".

En effet, si *Le Dieu de Nuit* chante la conquête — à travers la nuit d' "un exode (qui) annonce une rivière" — du mystère au sein même d'une nature bienveillante, *La Lumière du Silence* transforme les successives étapes d'une quête initiatique en un itinéraire où se confondent, de plus en plus nettement, l'expérience alchimique et l'expérience poétique: l'alternance de vers brefs et longs, le choix d'un soustrat gnomique, l' "apparente discontinuité" du recueil tissé de "Strates", "Grimoires", "Dits" signifient, dans une accumulation de divergences, un besoin d'épuiser le champ d'une possible infinité de paroles. Ou l'impératif d'atteindre, dans l'au-delà d'une forme condensée, l'essence de la Parole. Désignés "Questions", les vers intercalés entre autres poésies sont autant d'interrogations sur le vide, sur cette "parole sans mots" qui dit le Mystère. Pertinentes les affirmations d'Alter qui épousent, en perfection, la quête renardienne: "(...) le "vide" représente la disponibilité la plus entière au "Soi", c'est-à-dire à ce qui nous ouvre à l'"éveil" grâce auquel nous rencontrons et vivons réellement, non seulement en nous-mêmes mais partout, le dieu que plus on l'approche plus en même temps recule et se rend insondable (...)" (p. 117). Ailleurs, autrement, le poète dira en toute clairvoyance: "Racines touchées / l'or nidifie dans les ténèbres. / Seul le serpent capture la prophétie. / Suit la lumière sous le sable et tu trouveras ton secret. / La foudre ne tombe pas: elle dresse du pré ses fougères".

Juste à la fin du chapitre, la démarche d'Alter semble assez intéressante: tout en convoquant les recueils critiques où, à maintes reprises, Jean-Claude Renard expose les interférences entre les expériences poétique et spirituelle (*Quand le poème devient prière, Le Lieu du Voyageur, Notes sur Mystère, Une autre parole, Notes sur la Poésie*), le critique présente un ensemble d'extraits des "Dits", des "Strates), des "grimoires" de *La Lumière du Silence* qui s'orientent vers cette conclusion partout inévitable: les ténèbres et la lumière se confondent dans un ailleurs mystérieux, à la fois immanent et transcendant. Renard l'exprime parfaitement dans une citation empruntée par Alter à *Le Lieu du Voyageur*: "(...) Dieu — je veux dire l'inintelligible et l'intelligible et l'intelligible de l'inintelligible — se situe toujours au-delà de son inscription dans le monde et, par suite, dépasse sans cesse sa propre expression comme il dépasse sans cesse toute parole parlant ou voulant parler de lui" (cit. p. 121).

Rien de plus beau, d'ailleurs, que *Dits d'un livre des Sorts* pour annoncer la divinité: le sens magique de la parole s'y confond avec les parfums de Provence et le secret de Dieu. Alter en parle, très brièvement.

Du XI ème au XII ème chapitres, les titres choisis suffisent à suggérer un "leitmotiv" qui se répand de plus dans l'oeuvre renardienne. "Le Silence est le nom du Dieu", "Ascèse et pouvoir du langage" et "Dire ce que les mots ne disent pas" impliquent, respectivement, la lecture de *12 Dits* (1980), *Par vide nuit avide* (1983) et de *Toutes les îles sont secrètes* (1984), ce dernier recueil accompagné de *Fiches*, publié en 1986 et récupèrent cet immense travail sur le langage qu'est l'écriture renardienne. Il importe qu'Alter relève le voyage du poète au coeur même du désert et du silence (justement, à Saint-Pierre de la Chartreuse) afin de confondre la profondeur de l'absence de mots et la luxuriance d'une topographie presque sacrée: la Parole jaillit là, où habite l'homme. Le critique aurait pu retenir ces vers, extraits de "Dits d'un Livre du Silence" (qu'il évoque, d'ailleurs): "(...) Prêt à prier, / — expulse la langue qui limite/. Fuis celle qui leurre le guet, ensable l'angoisse fécondante / (...) Les mages le savent: / nul vocable (piège/piégeant) ne sauve du deuil, / ne sonde l'outre-mort / Nul, hors le vrai délire / ne connaît le sens: le secret".

"Ascèse et pouvoir du langage" dit ce délire: une analyse succincte de *Par vide nuit avide* met en évidence le côté expérimental du recueil, souligne l'approche que Jean Burgos fait du dernier poème et devient subtile lorsque le critique trouve, parmi les transcriptions des livres sacrées, des allitérations incantatoires: "(...) le retour à l'allitération (...) va permettre de scander — voire de structurer — un langage poétique qui affronte, maintenant, de plus en plus directement le risque d'un excès de fluidité, parce qu'il a pour ambition capitale de circonscrire "le lieu où l'on ne peut pas être "et que "l'on peut seulement montrer" (p.137). Dans le chapitre suivant, à propos de *Toutes les îles sont secrètes*, Alter ajoutera "(...) elle [l'allitération] solenise le langage au moment même où il devient l'instrument d'une "poésie du vertige qui brouille le sens immédiat et joue sur les reflets entre les mots" (p. 142). D'ailleurs, le recours aux références de Yves-Alain Fabre (que dans *Sud* analysera "l'écriture du sacré" dans ses formes multiples) et la transcription d'extraits de *Fiches* — de façon à souligner la portée d'une parole médiatrice et génératrice — projète, en gradation, toute la dimension d'un langage qui exprime le "dit" indicible. Il est juste de relever la pertinence du choix d'André Alter: "(...) Pourquoi le départ? Pourquoi l'arrivée? Pour quelle quête? Apprends à maintenir décloées / tes paupières / au cas où, par vents vifs et verts / surviendrait le dieu. // Puis, jusqu'à ce que ta plaie ressemble à l'aubépine / demeure fidèle aux voyages". (p. 150).

Au fur et à mesure que nous approchons la fin de *Le Sacre du Silence*, on se sent submergé par cette imbrication — assez vite réparable — du texte d'André Alter avec ceux (nombreux et exubérants) de Jean-Claude Renard: le recueil critique s'imprègne de maintes transcriptions qui ont le grand mérite de nous faire connaître, parallèlement aux idées d'Alter, les articulations des thèmes majeures de l'oeuvre du poète. Ainsi, le XIV ème chapitre intitulé "Parfois des pistes pour découvrir" repose sur une profusion — intentionnelle,

sans doute, — de citations qui, empruntées aux derniers ouvrages de Renard *Sous de grands vents obscurs* (1990) et *Dits de la faim et de la Soif* (1990), intègrent et prouvent sa thèse majeure, à savoir, que, plus on avance dans l'écriture renardienne plus se rend évidente la maîtrise langagière. Nous côtoyons alors un langage plus dense de simplicité, plus avide de dépouillement, plus proche du non-dit et du silence. C'est cette poursuite d'une nudité, au sein de laquelle s'interpénètrent l'espace spirituel et l'espace poétique qui justifie le titre de cet avant-dernier chapitre, suggéré à Alter par un poème de Renard: "Parfois des pistes pour découvrir..." Et il suffirait de jeter un coup d'oeil sur la table de *Sous de grands vents obscurs* ("Code 1", "Code 3", "Voyage 3", "Quatre énigmes", "Feu de fétiches", "Dit d'un devin", "Dit du comme", Cantate 1", "Bestiaire 3", "Ligne d'approche", "Ligne de crête", "Récit 8", "Recit 10", ...) pour comprendre jusqu'à quel point ce livre est le reposoire privilégié des toutes dernières expériences poétiques et spirituelles de Jean-Claude Renard: sa singularité tient, à la fois, à la diversité et à la lucidité. Récits, aphorismes, vers gnomiques, chantent la double quête du poète et tracent, en unisson, un itinéraire initiatique à travers un pays que les métamorphoses infinies assaillent. Rien de plus profond que ces vers de "Dédicaces": "Il est dans le désert un puits / qui délivre même de l'eau".

Prôner le plus complet dépouillement, le vide le plus total, équivaut aussi à défendre l'humilité. Alter citera le début de "Code 1": "(...) Sois humble comme une grange: elle garde l'été" (cit. p. 154). C'est pourquoi la réflexion sur le mal assume une telle importance lorsque le critique, en parfaite vision diachronique, la développe à partir du poème "Les véritables portes n'ont ni serrures ni clés": depuis Origines jusqu' à La Terre du Sacre, en passant par Juan, Haute-Mer, *Incantation des Eaux*, le "leitmotiv" qui revient sans cesse insiste sur le "libre arbitre" de l'être, notion capitale dans la pratique renardienne: en l'assumant en toute conscience, l'homme témoignera de l'essentiel.

Mais pour le témoigner, il faut tout connaître. A propos de *Dits de la Faim et la Soif*, André Alter exprime un parallélisme assez intéressant lorsqu'il compare le premier poème "Comme une nuit déserte" et quelques citations d'un chapitre de *Le Lieu du Voyageur*. On peut en dégager toute l'ambiguïté de l'expérience mystique. Plus apparente que réelle, elle dit sa seule raison: la mort qui conduit à la vraie vie. Le critique, tout en reproduisant un texte inédit de Renard où est affirmé "l'accomplissement en nous de l'équation humanisation / divinisation" (Le poète l'avait exprimé, ailleurs: "Quand tu ne vois plus rien / (...) Quand tu n'entends plus rien / et ne comprends plus rien / (...) C'est alors que tu vis! "(cit. p. 175)) finira par voir, dans *Dits de la Faim et de la Soif* "l'arrivée du voyageur en un lieu situé au-delà de toute ambiguïté — "en un lieu de réconciliation où le dire est sacré par le silence auquel il tend, où Personne est le nom de Celui qui est" (p. 179): Pour cela, il faut accepter les ténèbres.

C'est, en quelque sorte, ce à quoi André Alter a eu affaire tout le long de son livre. L'oeuvre de Jean-Claude Renard n'est pas de celles qui se laissent d'emblée appréhender. Elle est exigeante et elle devient de plus en plus puissante dans et par sa vérité. Elle séduit par sa voyance, sa disponibilité, son sens de l'incantatoire. Parti à sa recherche, André Alter nous a semblé le vrai voyageur, justement celui dont il esquisse l'image dans les dernières pages de son beau livre lorsque, en guise de conclusion, il écrit le dernier chapitre ("Expérience poétique et expérience spirituelle"): "(...) Devenu aveugle, le voyageur accepte sa cécité et consent à l'enfermement dans les dédales, aux croisées de chemins, et à la chute dans les abîmes qui peuvent souvent s'ouvrir sous les pas (...) (p. 182).

Le livre qui s'est ouvert sous nos yeux a — au départ — humblement accepté sa cécité.. Sa clairvoyance en est la preuve.

Maria do Rosário Pontes