

Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras  
da Universidade do Porto

# INTERCÂMBIO

n.º 10, 1999



Faculdade de Letras da Universidade Porto

---

Publicação anual

---

Propriedade: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

---

Sede e Redação: Via Panorâmica, s/n – 4100 PORTO Portugal

---

**DIRECTOR: António Ferreira de Brito**

---

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

---

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

---

ISSN.º 0873-366X

---

Depósito Legal N.º 40533/90

---

Composição e impressão: Humbertipo, Artes Gráficas, Lda. – Porto

---

Capa de Luís Mendes

---

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

---

# ÍNDICE

<b>ANDREE GIROLAMI-BOULINIER</b> <b>1913-1998</b> .....	7
<i>Maria da Graça Lisboa Castro Pinto</i>	
<b>L'impact des Brigades internationales sur les écrivains antifascistes francophones de Belgique</b> .....	11
André Bénit	
<b>Politique de la provocation chez les Hussards</b> .....	51
Marc Dambre	
<b>Le Tombeau des rois: une lecture des mythes</b> <b><i>Une lecture du poème d'Anne Hébert comme récit</i></b> <b><i>initiatique</i></b> .....	65
<i>Lilian Preste de Almeida</i>	
<b>As mil e uma máscaras femininas</b> .....	95
<i>Maria do Rosário Ribeiro dos Santos</i>	
<b>Le sentiment de soi et la nature dans</b> <b><i>Les Rêveries du promeneur solitaire</i></b> .....	115
Evelyne Guillemeau-Crognier	
<b>Un grand romancier d'aujourd'hui, un écrivain voyageur:</b> <b>DOMINIQUE FERNANDEZ</b> .....	139
<i>Eva da Silva Lima</i>	

<b>LE MONUMENT AQUEUX SELON JEAN-CLAUDE PIROTTE .....</b>	<b>149</b>
<i>José Domingues de Almeida</i>	
<b>Guiomar Torrezão ou memória de uma mulher de letras oitocentista .....</b>	<b>163</b>
<i>Fátima Outeirinho</i>	
<b>A escrita da felicidade em <i>La vie mode d'emploi</i>, de Georges Perec.....</b>	<b>177</b>
<i>Pedro Manuel Marques</i>	
<b><i>Os Contos de fadas e os valores do Eterno Feminino: algumas reflexões.....</i></b>	<b>213</b>
<i>Maria do Rosário Pontes</i>	
<b>Percursos em errância: Uma leitura de textos de J.M.G. Le Clézio .....</b>	<b>259</b>
<i>Maria Dolores Sousa Garrido</i>	

## PARCOURS À TRAVERS LES TITRES DE SALAH STÉTIÉ

En abordant une œuvre par ses seuls titres, j'ai conscience que le projet peut paraître bien limité et singulier. Pourtant il fallait répondre à l'appel que constituent les titres des recueils de Stétié. Que connaît-on d'abord d'une œuvre sinon justement son titre, entendu, répété, lu avant que ne vienne l'éclairer, lui donner sens et contenu notre propre lecture de l'ouvrage auquel il sert d'enseigne? Et c'est précisément en tant qu'enseigne que les titres de Stétié nous interrogent, sortes de pancartes par lesquelles l'auteur se signale à son lecteur et tente d'y inscrire l'emblème de son œuvre, par quoi il le "racole" comme dit L. H. Hoek.<sup>1</sup> C'est pourquoi je m'arrêterai essentiellement aux titres des recueils, laissant de côté, malgré leur construction apparemment analogue, ceux des essais et ceux des poèmes – peu nombreux – à l'intérieur des recueils. En effet ils ne peuvent obéir à la même stratégie, ni remplir la même fonction.

Le rôle "naturel" du titre est "d'informer le lecteur et de faciliter son accès au texte".<sup>2</sup> Aussi faut-il partir du postulat que, pour tout écrivain, le choix du titre ne relève d'aucun hasard et qu'il porte au contraire un sens fort, une orientation de lecture mûrement réfléchie par l'auteur; hypothèse générale, que Stétié confirme explicitement dans **Archer aveugle**<sup>3</sup> (p. 73): "Il faut réfléchir aux titres" me disait Jouve" rappelle-t-il commentant lui-même **Matière céleste** et **Sueur de sang**. Nul doute que le disciple n'ait retenu la leçon: l'étrangeté des siens en fait foi; ils sont étranges en effet et incitent à l'exégèse. Etranges, voire monstrueux, de cette monstruosité qui se fait montrer du doigt et qui dérange, par l'anomalie de sa composition. Mais pour mener à bien cette tétatologie en quelque sorte, il nous faut retrouver notre lecture première, dont l'accoutumance de l'œuvre efface ensuite le souvenir.

Nous retiendrons les neuf principaux titres à ce jour: **L'eau froide gardée**, **Fragments: Poème**, **Obscure lampe de cela**, **Inversion de l'arbre et du silence**, **L'Être Poupée** suivi de **Colombe aquiline**, **Nuage avec des voix**, **L'autre côté brûlé du très pur**, **Seize paroles voilées**, **Fièvre et guérison de l'icône**.

Deux d'entre eux, **Fragments: Poème** et **Seize paroles voilées**,

relèvent de l'ordre métapoétique, non pas annonciateur d'un contenu mais qualification du type de discours auquel on aura à faire à la manière des **Méditations poétiques** de Lamartine, des **Poèmes barbares** de Lecomte de Lisle, de **Calligrammes** d'Apollinaire, des **Poésies** de Mallarmé ou de Shéhadé, etc. Ce n'est pas le sujet qui est annoncé mais le genre, avec cette nuance que le titre ne renvoie ici à aucun genre déterminé. Le genre du "fragment" en effet n'existe pas plus que celui des "paroles".

Ici donc et d'abord **Fragments: Poème**. *A priori* et si l'on entend seulement ce titre sans voir la couverture, on pense que le titre c'est fragments et que poème n'est que la qualification du genre<sup>4</sup>. Mais ici, "poème" est placé sur le même plan que "fragments", en caractères de taille égale et introduit par deux points qui font le lien avec le terme précédent. Premier élément insolite. Le deuxième, c'est le heurt brutal, dans une présentation aussi péremptoire qu'elliptique, entre le pluriel de fragments et le singulier de poème. Non pas des fragments-poèmes, mais des fragments et un poème. Troisième élément perturbateur, les deux points. Ce signe de ponctuation polysémique appelle toujours une interprétation, raccourci dont il faut deviner le lien logique qu'il établit entre les deux parties du discours, ici entre fragments et poème, rapport de déduction logique: ces fragments se constituent en poème, ou rapport d'opposition: dès lors les fragments s'opposeraient au poème idéal?

Ce qu'il convient de noter surtout c'est leur place anormale, au commencement de la seconde ligne et non en fin de la précédente. Le titre est composé à l'encontre des règles typographiques – Le titre pouvait du reste s'étaler sur une seule ligne; et la consultation du faux-titre de l'ouvrage en page 3 souligne la volonté marquée, la nécessité, que les deux mots soient disposés l'un au-dessous de l'autre – L'effet de surprise repose essentiellement sur cette disposition, qui deviendra ensuite pratique courante dans tout le recueil. Mais ajoutons que la majuscule après les deux points est également fautive, à moins d'une sacralisation du poème, voire d'une personnification en une entité supérieure. Car si l'on confronte à **L'Être Poupée** déjà évoqué, la mention poème en minuscule, en caractères plus petits et en sous-titre discret, retrouve une pratique conforme aux normes.

Les deux points, leur présence et leur place, opèrent un second effet typographique, c'est le décentrement de "poème" qui au lieu d'être

exactement disposé comme “fragments”, est décalé vers la droite en raison du retrait occasionné par les deux points, et ne peut donc être lu sur le même plan que “fragments”. La lecture du second mot du titre est à la fois retardée – triplement retardée, par l’alinéa, par la ponctuation et par le retrait, et énigmatique. L’écriture est morcelée, réalisant visuellement, physiquement le sens du mot “fragments”, et sur le plan rythmique, scindant en deux temps égaux et brefs (deux syllabes pour chaque) l’ensemble.

Nous sommes en panne d’explication. L’ellipse est forte et tout repose sur le sens que nous prêterons aux deux points avec l’obligation pour le lecteur de collaborer activement, de remplir le trou creusé par la typographie. On ne sait si le titre ici oriente le lecteur ou contribue à le désorienter plutôt. La parole à venir sera sous le signe du fragmentaire, et comme le titre, du blanc. La discontinuité s’affiche visuellement. Il n’est que de regarder comment opère la ponctuation dans ce recueil, constamment décalée, détournée de ses fonctions initiales. Nombre de virgules, points-virgules, points se trouvent en tête de vers – les deux points s’y retrouvent ainsi placés sept fois, ouvrant des vers eux-mêmes cassés de manière irrégulière du plus bref “Si” (p. 8) au long “Sinon de vieux sommeil, l’unique ciel, et d’arbres ” (p. 11), entrecoupés d’espaces inhabituels (“Et ses figures quand le feu étreint le feu” p. 10, “Nu-troué le traversé non traversé”, p. 9<sup>5</sup>). Car les trous dans le discours sont nombreux, la phrase quand elle parvient à se constituer au-delà du simple balbutiement s’interrompant parfois, et le poème avec elle, dans l’inachèvement, comme si la fin en avait été happée par le vide (cf. p. 29, p. 31). On assiste au spectacle de la discontinuité<sup>6</sup>.

S’abstenant de toute référence à un thème ou motif du recueil, le titre propose en fait une forme d’art poétique, passant du constat objectif à la prise de position: **Fragments: Poème** qualifie la nature particulière de cette écriture, assume par avance la forme fragmentaire; mais la seconde partie du titre va plus loin en induisant une revendication: ces fragments n’en sont pas moins un poème, unique et unitaire. Et si une intertextualité latente laisse à voir la parenté entre ce titre et ceux de René Char **La parole en archipel** ou “Le poème pulvérisé”, il faut aussi noter en quoi au contraire il s’en sépare. D’abord formellement, par sa plus grande brutalité puisque l’“archipellisation” du discours a déjà lieu, nous l’avons vu, et que là où Char conserve une

syntaxe organisée, Stétié la détruit. Mais surtout et paradoxalement, étant données les remarques formelles que nous venons de faire, le processus chez Stétié est inverse de celui produit par les titres de Char. Chez celui-ci la parole d'abord une est soumise à la dispersion. Dans la multiplicité, Stétié vise l'un; des fragments doit naître cependant le poème. Toute l'œuvre de Stétié, même s'il vit "dans les éclats" comme dirait Michaux, et s'accorde avec "la crise d'identité de l'homme moderne" que traduit son verbe "parcellisé"<sup>7</sup>, rêve nostalgiquement de l'unité première, d'une unité que le poème pourrait avoir pour tâche de restaurer.<sup>8</sup> Cette visée du poème unique dans les fragments est presque une constante des recueils – peut-on dès lors continuer de les appeler ainsi? –; elle sera réaffirmée sur la page de titre de **L'Être Poupée** constitué de 97 textes mais qualifié de "poème", et commentant **Inversion de l'arbre et du silence**, l'auteur précise qu'il s'agit d'"un seul long poème constitué d'une suite de fragments"<sup>9</sup>. Et si ces fragments sont souvent numérotés à quelques exceptions près, il n'est pas de titre à l'intérieur de l'ensemble qui tendraient à isoler et individualiser les textes<sup>10</sup>. Si la majuscule à Poème semble le sacraliser, c'est que précisément l'aspiration du poète est de parvenir à une réunification de l'homme et du cosmos, bien que celui qui écrive la sache impossible. Il s'agit toujours de tendre vers cette capacité miraculeuse et fugitive attribuée à la poésie.<sup>11</sup> L'ouvrage **Fragments: Poème** est constitué de 100 fragments, dont le centième est absent, ouvert sur le vide d'une page blanche. Le parallèle avec les 100 noms de Dieu dont on ne connaît que 99 dans la tradition arabe est flagrant et renforce l'effet du titre. Nous restons dans les fragments, dans les tâtonnements mais nous cherchons le Poème, l'unique, la clé de l'univers, la vraie connaissance et le pouvoir absolu que signifierait l'accès au centième nom, et l'écriture du centième fragment permettrait l'accomplissement du Poème. Comme son titre, le recueil nous laisse formellement sur une béance, "balcon ouvert sur le vide" en sachant cependant que du vide tout peut naître car "le vide est le contraire du rien"<sup>12</sup>, puzzle presque reconstitué et cependant infaisable puisqu'il manque la dernière pièce<sup>13</sup>. Les deux points insolites du titre ne sont peut-être ni explicatifs ni oppositifs, mais signe double, figuration du désir et du doute que des fragments naisse le poème: "la morale éparse du monde, c'est l'effort qu'il fait pour redevenir soleil"<sup>14</sup>. Ils jouent aussi quelque chose comme la fonction du miroir qui inverse le reflet et le renvoie autre. On sait

à quel point le motif de la réfraction et le thème de l'ambiguïté sont essentiels à la pensée de Stétié. Ce qu'il a développé dans ses essais, notamment dans *Ur en poésie* me semble figuré dans ce titre lapidaire, retournement inattendu des fragments en poème qui anticipe le passage de l'autre côté comme retournement de la vision... Mais nous y reviendrons.

L'étude de ce premier titre nous invite donc à une forte attention aux effets formels en passant à l'enjeu: le poème avec un P majuscule, proposant une esthétique et une poétique. Qu'en est-il du deuxième titre de cet ordre, **Seize paroles voilées**? D'abord la précision du chiffre assez étonnante correspond certes au seize textes du recueil; ils disent assez que le travail est chiffré comme sont "voilées" ces paroles. Les annoncer telles, c'est mettre en garde le lecteur en le prévenant qu'un travail de déchiffrement sera à accomplir; c'est aussi le provoquer en lui assurant que le sens lui échappera. Il y a dans cette précision une nouvelle ambiguïté, entre l'aveu d'impuissance et celui de toute puissance. En effet, on connaît la double fonction du voile que Christine Chémali a rappelé dans son étude du recueil: dissimuler et révéler comme le voile divin qui tout en masquant l'absolu permet de diriger son regard vers lui.<sup>15</sup>

Or la question que pose ce titre est celle des compléments du participe passé: voilées certes mais pour et par qui? En s'annonçant voilés, ces poèmes se donnent comme réservés aux initiés, ceux qui ont des oreilles pour entendre. Le titre implique un hermétisme au sens mallarméen, où rien ne doit être explicite et où le sens se mérite<sup>16</sup>.

Mais il se peut aussi que ces paroles soient d'abord voilées pour celui qui écrit. Dès lors le recueil nous emmène dans un parcours initiatique où l'impétrant semble franchir des portes jusque là interdites ("Personne ne m'interdira plus d'entrer ici") et rejoindre au risque de s'y perdre (finissant "brûlés de paroles") le pays des morts.

Les quatorze années qui, semble-t-il, séparent la rédaction de la publication des poèmes conforteraient cette analyse. La distance qui s'est écoulée n'a-t-elle pas accru l'obscurité de ses paroles pour le poète lui-même, et l'on songe aux vers liminaires de **L'Eau froide gardée**<sup>17</sup>, presque liminaire à l'ensemble de l'œuvre poétique:

De cela qui s'écrit je ne

Sais rien

– La parole est dressée dans le manque d'air

Hormis ces deux titres, les sept autres renvoient à un contenu sémantique et tous reposent sur des effets similaires. Si l'on a bien, comme attendu, des phrases nominales, elles ne se limitent pas à l'aspect d'économie qui souvent caractérise un titre; au contraire dominant des syntagmes fondés sur des rapports de complémentation, parfois assez longs, comme des bribes de discours: **L'eau froide gardée, Obscure lampe de cela, Inversion de l'arbre et du silence, L'Être Poupée** suivi de **Colombe aquiline, Nuage avec des voix, L'autre côté brûlé du très pur, Fièvre et guérison de l'icône.**

Il convient de noter que tous se construisent autour d'un substantif à forte évocation poétique, mots-essences comme les a qualifiés Yves Bonnefoy dans **L'improbable**, c'est-à-dire plus génériques que spécifiques, à large extension et à faible compréhension comme dirait la grammaire, recouvrant des réalités éternelles, mais aussi diverses, vagues, qui s'opposent dans leur atemporalité aux mots de l'aspect, comme la pierre s'oppose à la brique. Ici eau, lampe, arbre, nuage. Et quand ils paraissent plus spécifiques, colombe – et non oiseau –, icône – et non image –, ils rayonnent de toutes les connotations que les traditions littéraires et spirituelles leur ont accordées. Les traditions, car Stétié "à cheval" comme il le confie dans **Archer aveugle** sur deux cultures choisit des termes qui parlent à l'inconscient collectif en Occident comme en Orient. C'est en apparence plus par référence à l'imaginaire arabo-islamique qu'ils trouvent leur polysémie majeure, je pense par exemple à la lampe dont toute la portée ne peut se saisir que par référence au Coran où elle signifie la lumière divine et aux **Mille et une nuits**, où elle cache les génies. Ces mots-pivots dans les titres de Stétié allient, comme souvent les symboles, des réalités communes relevant de l'expérience quotidienne et des significations complexes, une intertextualité démultipliée que le poète lui-même dans ses essais met au jour<sup>18</sup>. Les titres de Stétié semblent ainsi jouer d'abord de cette complicité avec les textes fondateurs et il est difficile d'être un lecteur candide face à eux; les mots-phares parlent à notre inconscient chargé de culture; comment la colombe, si rare dans nos paysages, contrairement au pigeon des villes, n'évoquerait-elle pas la paix ou l'Esprit-Saint des chrétiens? Quand on a lu les essais, on sait à quel point Stétié s'intéresse à ce substrat symbolique des mots, cet investissement de l'imaginaire et cette fabrication du sens accordé aux réalités les plus élémentaires à travers l'Histoire, au point que certains passages sont de véritables études à visée synchrétiste.

Au vu de ces remarques, on se demande comment, s'inscrivant dès le titre dans une tradition symbolique par le recours à des mots conventionnellement poétiques, Stétié peut par ailleurs affirmer<sup>19</sup>, que le poète n'est pas homme de culture? L'étude des titres nous montre exemplairement comment se fait ce désapprentissage, cette remontée vers une parole primitive?

Notons déjà que la publication des commentaires de notions présentes dans les titres intervient toujours après coup, comme si le poète avait d'abord été frappé par la réalité de l'élément avant de gloser sur lui et chercher dans l'étude des mythologies et des littératures une sorte d'explication à sa propre fascination. Car fascination n'est pas un mot trop fort quand on voit combien les titres retiennent des notions clés de l'univers de Stétié, mots obsessionnels qui vont revenir non pas seulement dans le recueil qu'ils chapeaute mais dans tous les poèmes. Ces mots des autres, par le ressassement auquel il les soumet dans une écriture dont on a souvent souligné le tressage sonore par répétition d'un vocabulaire limité<sup>20</sup>, Stétié se les approprie. Ses titres les placent dans un contexte énigmatique et paradoxal qui court-circuite l'imaginaire convenu auquel habituellement ils renvoient. J'ai évoqué de manière un peu rapide et provocatrice au début la monstruosité des titres de Stétié. C'est qu'en effet chacun me paraît se signaler par son déséquilibre syntaxique ou sémantique, un mot de trop ou une absence en perturbe la lecture et rend difficile leur mémorisation. Et cette qualification de monstres, le poète ne la récuserait pas qui dans **Archer aveugle** développe comment dans l'univers islamique phénix et griffons sont manière qu'a l'artiste de créer contre la création divine qu'il est impensable de reproduire en miroir. L'interdit pesant sur l'imitation de la nature avant de donner l'abstraction totale engendre un "fantastique par télescope" où des êtres hybrides laisseront à l'artiste la liberté de sa rêverie. Les titres de Stétié pratiquent un semblable télescope, par des associations inattendues. La plupart d'entre eux reposent sur un principe de contradiction et sur un détournement à l'égard de la convention, dont nous allons étudier le détail.

Le premier, **L'eau froide gardée**, est en apparence limpide. Il évoque une réalité bien essentielle au monde arabe, l'eau froide, la fraîcheur de la citerne. Cependant il y a comme un déséquilibre presque maladroit dans ce substantif suivi de deux qualificatifs au statut différent,

le premier renvoyant à une qualité essentielle de l'eau, l'eau est froide ou chaude et il est habituel de la qualifier par sa température; le second en revanche paraît incongru. On garde des troupeaux, des prisonniers ou des lieux, plus rarement de l'eau. Et le mot questionne par sa polysémie car garder en tant que verbe actif peut signifier la protection mais aussi la surveillance hostile: avons-nous pu conserver "l'eau froide"? est-elle retenue loin de nous, interdite? D'ailleurs s'agit-il de la préserver du vol ou de la chaleur? De toutes façons, employé absolument, l'adjectif prend valeur de réservé comme dans chasse gardée, voire de secret. A cette incertitude quant au sens, s'ajoute la faible distinction sonore: l'expression se construit autour de l'allitération en R/D et de voyelles très proches *o oi a*, qui loin de créer une harmonie, retardent plutôt la diction et contribue à gêner la compréhension.

Certes l'adjectif "gardée" souligne le caractère précieux de l'eau. Comme nous le constaterons presque à chaque fois, l'expression qui forge le titre constitue soit un vers entier soit une formule à l'intérieur du recueil, soulignant formellement que malgré le caractère énigmatique et du titre et des poèmes le lien entre les deux est essentiel, que l'arbitraire et la gratuité n'ont pas leur place dans cette poésie. Ainsi le deuxième poème reprend le titre dans ces vers:

– Qui sauvera ce pays du martèlement  
Des soldats qui s'avancent sous un triomphe  
Pour arracher l'eau froide gardée – et la prendre?

Ici se précise le sens avec toujours l'équivoque sur le troisième vers: le sauveur ou les soldats vont-ils prendre l'eau? La menace pesant sur l'eau froide était induite par "gardée". On garde ce qui est précieux et ce que l'on a peur de perdre. Et l'on retrouvera tout au long du recueil la thématique de l'eau, mais aussi celle de la violence, du rapt et du combat où s'affirme que la poésie est acte de résistance pour sauver l'eau, la fraîcheur, l'élément vital... Je renvoie ici à des études déjà faites sur le volume<sup>21</sup>. Il apparaît que l'expression du titre construite de manière délibérément insolite se donne comme une première métaphore de la poésie. Conservée d'âge en âge par les femmes, fraîcheur d'un temps premier, mémoire antique, elle est la part fragile

et secrète que l'esprit d'enfance et la poésie tentent de sauver contre un monde mécanisé, uniformisé.

Avec **Obscure lampe de cela**<sup>22</sup> Stétié joue plus violemment du paradoxe et de l'incompréhensible. La lampe productrice de lumière est obscure, oxymore parfait, à soi seul provocateur mais renforcé par le complément: "cela". Pronom neutre qui ne peut que montrer sans nommer, et qui hors d'un monde référencé, tout particulièrement dans un titre, nous fait basculer dans le totalement insaisissable, comme parlerait un enfant ne connaissant pas le nom de choses qu'il a vues et incapable de concevoir que son interlocuteur, en l'absence de l'objet ne peut l'identifier. Cet objet non identifié envoie une lumière nécessairement paradoxale. Bref, ce titre, centré sur la lumière, dit et répète l'obscur. La réalité évoquée par le poète n'a pas de nom, elle est essentiellement énigme et quand la formule, sera reprise dans le recueil, le poème ne fera que redire l'absence de sens, où les réalités s'affirment et se nient en même temps, dans un discours tâtonnant et tautologique, contraire à toute information:

Retirée en pensée obscure  
Est lampe obscure  
En elle et la pensée  
De (presque) lampe en sa lampe retirée  
Afin de conserver

L'obscur lampe de cela, lampe de gel  
/ Cela s'étant produit par neige  
Cernant la neige, et la lampe, et cela

Mais en même temps, ce déictique semble renvoyer au livre qu'on va lire. Après tout, le seul élément de référence commune que nous avons, l'auteur et nous, c'est bien le livre que concrètement nous tenons dans les mains: cela, ce livre qui ne peut être désigné, agira à la manière d'une lampe obscure; une fois de plus, le poète prévient son lecteur de l'énigme que constitue son propos. Il s'annonce d'emblée comme échappant à la prise.

Ajoutons que ces trois mots "lampe" "obscur" et "cela", constitue véritablement la trame du recueil qui se construit comme une variation

sur le thème donné par le titre, véritable fugue autour de ces trois termes. Non seulement la lampe, et son obscurité, mais, plus étonnant, le cela (sur 17 poèmes "lampe" réapparaît dans 11, parfois à plusieurs reprises dans le même texte, "obscur" est prononcé dans 3 associé à "lampe", et "cela" dans 4, associé parfois à "ceci"). Comme le souligne N. Brillant, Salah Stétié dans toute son œuvre mais plus particulièrement dans cet ensemble, crée "le motif du cela", grammatical pur sans contenu sémantique propre. Il engendre l'incompréhension pour le lecteur, mais mime de manière très suggestive la stupeur du locuteur et réitère l'étrangeté de ce qu'il écrit pour le poète lui-même, évoque son avancée tâtonnante éclairée par la lueur fragile d'une lampe à huile, quand il n'est pas "archer aveugle qui tire dans le noir". Ainsi ce titre **Obscure lampe de cela** est-il lui aussi métaphore de la création, usant à son tour de la rudesse des allitérations en S; toutefois il définit autrement que "l'eau froide gardée" la poésie, moins comme une préservation de ce qui est donné que comme une quête, un cheminement dans l'obscur vers un point incertain, sorte de pari où le hasard malgré le non-désir du poète a sa part.

**Inversion de l'arbre et du silence** intègre deux ans plus tard les textes d'**Obscure lampe de cela** dans un ensemble beaucoup plus important et sous un nouveau titre<sup>23</sup>. Si les deux précédents nommaient des réalités – même énigmatique, c'est l'objet (lampe ou eau) qui l'emportait dans la mémoire –, ici le titre désigne un phénomène abstrait, d'autant plus abstrait qu'il est paradoxal, voire incompréhensible. L'inversion implique un changement de sens ou d'orientation. On peut imaginer certes l'inversion de l'arbre dans le reflet d'une rivière, ce que suggère le titre si on le tronque de son deuxième complément. Ce monde vu dans le miroir rend bien compte du phénomène poétique ici vu autrement; il engendre toute une rêverie d'un monde inversé où les racines toucheraient au ciel, dans un vertigineux renversement de la vision. Le titre développe en fait une qualité inhérente à l'arbre, sa réversibilité – visuelle, racines dans la terre semblables aux branches dans le ciel – et sa dualité participant au haut et au bas... Soulignons que les sonorités une fois de plus jouent leur rôle par une forme de situation symétrique des sifflantes exprimant l'effet de miroir. C'est là le fond commun sur lequel joue le titre, mais en y ajoutant le second complément, Stétié perturbe notre compréhension et la longuer même

du titre, son allure didactique nous prévient contre une simple intuition associative ; il nous faut réagir devant ce titre “ par intuition pour partie, par élucidation volontaire pour autre partie” à l’instar du poète si l’on en croit **Archer aveugle**: ce titre, l’auteur l’a lui-même commenté. L’inversion est conversion, précise-t-il, “mutation des signes” – ce qui est nettement plus explicite; l’arbre symbole médiateur entre la terre et le ciel, le matériel et le spirituel, la vie et la mort, fait également passer du silence à la parole, où l’on comprend que manque un troisième élément et qu’il faut entendre inversion de l’arbre et inversion du silence en parole. Sens sur la voie duquel pourrait peut-être nous mettre la strophe où se trouve le vers éponyme:

Ange-rupture, tenant

– Ayant vendu sa main – la parole:

Inversion de l’arbre et du silence (p. 32)

L’Ange de la rupture, intercesseur céleste de l’inversion, est peut-être image de l’inspiration poétique. Il est en effet ange de la parole, non de la main matérielle qu’il a changée par nécessité – vendue – contre – pour – la parole spirituelle – nouvelle inversion-mutation-conversion?

Ainsi le phénomène poétique serait une fois de plus défini dans le titre, comme la parole venant en quelque sorte aux éléments primordiaux, les sortant de leur énigmatique et silencieuse présence. Mais la construction et l’ordre des mots ne disent pas tout à fait cela. Car lorsque l’inversion admet comme ici un double objet, c’est que les deux objets ont vu leur place interchangée: l’arbre prend la place du silence et le silence prend la place de l’arbre. Cela suppose qu’ils soient eux-mêmes interchangeable. Or l’arbre et le silence ne sont pas du même ordre. L’arbre est objet concret, appartient au monde du tangible et du visible. Le silence, lui, appartient à l’auditif et à l’impalpable, il est qualité de l’objet. La formule annonce ce que Stétié ne va cesser de faire dans son écriture comme l’a souligné l’étude de C. Mayaux sur ce recueil: “associer des termes qui ne relèvent pas du même registre [...] ni de la même qualité [...] ni de la même dimension”, empêchant toute métaphore de se constituer et entraînant des effets de “déboîtements sémantiques”<sup>24</sup>. Dans une première lecture, nous entendons que l’arbre s’inverse en silence, et l’on assiste à sa quasi

disparition dans ce retournement fantastique. Le recueil proposera du reste une variation non seulement sur le mot arbre et son champ lexical (racine, feuille etc.), mais sur l'inversion du sens où se trouve niée de manière plus radicale que dans le titre la réalité même qui est affirmée "feu" et "non-feu", "blé" et "non-blé du blé", "herbe" et "déli de l'herbe"... Ce n'est pas la parole donc qui surgit de l'arbre, mais le silence; l'arbre est métamorphosé en silence. Mais c'est d'un autre silence que nous parlons, non celui qui s'oppose à la parole mais au "bruit et à la fureur", et la parole de l'Ange, selon **Archer aveugle** (p. 241), est elle-même paradoxalement silence: il y a deux sortes de silences (celui d'avant, plein, celui d'après, abyssal). Une fois de plus, le titre est énigme, plus qu'un autre, associant longueur, lourdeur et perturbation des ordres de réalités. Mais en même temps, il affine la définition de la poésie: d'une revendication de résistance quasi-écologique dans le premier titre (préservation de l'élémentaire), à une avancée tâtonnante au fond de soi, se substitue ici la notion de conversion, de passage outre, reprise et développée douze ans plus tard avec **L'autre côté brûlé du très pur**<sup>25</sup>.

C'est peut-être le plus monstrueux des titres de Stétié. Il joue sur une apparente lisibilité alors qu'il accumule les écarts et les gênes, à commencer par son imprononçabilité: notons comme pour le précédent, sa relative longueur (9 syllabes comme l'autre), mais surtout l'accumulation de manière rapprochée de mêmes sonorités, à la manière d'un exercice de diction pour acteurs débutants: "brûlé du très pur", visant non pas à l'harmonieuse épiphanie de la langue mais à sa réduction en bouillie. Le poète déroge à son propre système car on ne retrouvera pas de formule exactement identique au titre dans le recueil; en revanche se multiplient les échos et le titre sert de tremplin à de nombreuses variations. On le retrouve presque entier: "De ce côté brûlé du très pur" (p. 27) mais non de "l'autre"; ailleurs la reprise "De ce côté" s'assortit de compléments variables, généralement "du jour" suivi à son tour d'un second complément de lieu: "où l'endormie s'éveille" (p. 24), "où les yeux dorment" (p. 25), "près de la mort" (p. 28), "où l'esprit ne sait pas s'il vit ou s'il verdoie" (p. 33), enfin une variante "de ce côté si pur de la lumière" (p. 67)... Evidemment ces compléments infléchiront l'interprétation du titre. Surtout l'on notera qu'on est passé d'une désignation neutre "L'autre côté" à un complé-

ment de lieu “De ce côté”, où le titre apparaît comme la porte par laquelle s’inaugure un passage accompli ensuite dans les poèmes. Mais revenons au titre seul. D’emblée l’autre côté en présuppose deux, ici et là-bas, recto et verso séparés par un lieu à la fois obstacle et passage. On songe bien évidemment à l’autre côté du miroir traversé par Alice et avec elles, tous les magiciens du rêve. On n’a pas encore lu les compléments que surgissent les autres versants de l’existence: traversée fantastique des apparences derrière le reflet du miroir, passage dans le monde du rêve où le possible règne, descente dans le versant inconnu de la vie, celui de la mort, voyage mystique où se retournent les apparences pour laisser place à l’essence, tous ces sens se superposent et se retrouvent dans le recueil. Onirique, funèbre ou mystique, cet autre côté n’avait pas besoin de compléments pour susciter nos projections interprétatives. Ainsi les trois termes qui semblent le préciser ne modifient en rien notre perception première du sens et apparaissent à la fois superfétatoires et tautologiques. La monstruosité ici se fait plus par excès que par manque ou par hybridité comme il avait pu paraître dans les autres cas. En effet cet autre côté, pas celui où nous sommes habituellement mais celui où l’on passe, est d’abord “brûlé”, consumé: le titre n’insiste pas sur la révélation d’un monde neuf – ce qui est attendu – mais sur la destruction, sur la destruction de cet autre côté où nous ne sommes pas encore – du moins le suppose-t-on; or l’on verra que la brûlure est une constante du recueil. Tout y brûle, on y assiste en effet à “l’incendie des aspects”<sup>26</sup>. Les aspects brûlent, les choses du monde telles que nous les voyons brûlent, pour laisser place peut-être au “très pur”, à l’essence; le feu, il est vrai, purifie, et pur en grec signifie feu: ce qui est brûlé est par “essence étymologique”, si je puis dire, pur. Dans ce cas, ces répétitions du point de vue de l’information sont frappées d’inanité: “brûlé” et “pur” ont un effet redondant, redoublé par une insistance pléonastique de l’intensif “très”. La pureté suppose en effet l’absence de mélange et n’admet pas de nuance; une substance n’est pas plus ou moins pure, elle est pure ou impure. Voilà une formulation qui nous donne à lire, à mâcher presque, des mots rudes qui au fond disent tous la même chose. La difficulté de ce titre en effet réside plus du côté du signifiant que du signifié, car pour le sens il est intuitivement perçu comme l’annonce du passage de l’autre côté de l’existence, là où c’est très pur, quand tout a brûlé (ici bas; de ce côté-ci). Et nous

sommes renvoyés à ce qui reste quand tout est détruit, le fameux “joyaux” des Arabes médiévaux qui résiste à la décomposition comme le cœur du petit soldat de plomb jeté au feu dans le conte d’Andersen. Mais l’accumulation des mots presque semblables par leurs sonorités comme par leurs significations finit par engendrer du “bruit” au sens de ce qui gêne la transmission de l’information. A cela s’ajoute une incohérence dans la construction. Car en fait il est écrit “l’autre côté du très pur” et normalement l’autre côté dans une telle expression s’oppose à son complément. Stétié opère la fusion entre deux expressions distinctes: l’autre côté et le côté de. En effet, l’autre côté du miroir, c’est son envers. En démarquant cette expression, je dois dire l’autre côté du “très pur” – celui qui brûle – c’est son envers, et si je suppose, que la pureté ne s’obtient que dans l’au-delà des apparences, l’autre côté c’est l’en-deçà, c’est-à-dire ici, ici-bas, dans ce même lieu que je croyais quitter. Et quand nous lirons “de ce côté du jour” réitéré dans tout le recueil, nous ne saurons s’il s’agit d’ici-bas ou de l’ailleurs. Quand Alice rêve, son réveil renvoie à l’autre côté tout ce qu’elle a vécu et rétablit les repères habituels, quand Dante descend au pays des morts, il n’est plus avec les vivants. Quand Stétié passe de l’autre côté, il est encore ici. Il y a non-franchissement du seuil. Une confusion définitive est installée par l’ambiguïté de construction du titre, confusion à laquelle a été très sensible J.-Y. Debreuille dans son étude précise du recueil dont je rappellerai partiellement la conclusion: “Et voici en quoi la poésie de Salah Stétié se distingue parmi les tentatives d’acheminement d’un ici insatisfaisant vers une vraie vie absente: elle n’atteint pas, elle est atteinte par les traits qu’elle a lancés, incendiée par le feu qu’elle a allumé – mais elle s’accroît de sa perte... “L’autre côté brûlé du très pur”, ce n’est peut-être que l’ici transformé.”<sup>27</sup>

Nous détectons là le secret de l’écriture de Stétié qui au cœur apparent de l’évidence, d’un sens qui cette fois semble aller de soi, inscrit son contraire. Et que l’entreprise poétique se dit là une fois de plus, passage et non-passage, perception de l’énigme et non-levée de l’énigme, alors que si les titres des essais sont souvent tout aussi énigmatiques ils trouvent leur éclaircissement dans le texte, parfois dès la quatrième de couverture.<sup>28</sup>

J’ai laissé de côté deux recueils, parce que le premier, **Nuage avec des voix**, nous met en présence, d’une manière plus séduisante

parce que moins abstraite, du même phénomène qu'**Inversion de l'arbre et du silence** où l'élément naturel et hautement symbolique d'une élévation spirituelle, d'une hauteur inaccessible à l'homme et d'un incompréhensible insaisissable, se trouve étrangement doué de paroles, doté de voix fantastiques dont la poésie décèlerait la présence, sans totalement les comprendre; à la manière dont le poète baudelairien entend "le langage des fleurs et des choses muettes". La voix n'est pas tout à fait la parole, y compris dans les sonorités évanescentes redoublé par "avec" ; elles sont tout autant perception d'un silence d'une nature supérieure. Quant à **L'Etre Poupée** et **Colombe aquiline**, reposant sur le principe de l'oxymore, ils retrouvent cependant l'usage plus conforme du titre car ils synthétisent et orientent la lecture du recueil. L'un et l'autre, par la poupée et par la colombe, évoquent une image stéréotypée de la femme et en disent la dualité: Poupée des apparences déjà si présente dans **Fragments: Poème**, à quoi vient donner une profondeur énigmatique l'Etre divinisé qu'elle semble recréer. Douceur et fragilité de la Colombe, férocité du prédateur dans aquiline. Ces antithèses dont les effets ont été étudiés par A. Kibédi Varga<sup>29</sup>, se trouvent développées par les deux ensembles regroupés sous cette couverture.

Le dernier titre que nous envisagerons, **Fièvre et guérison de l'icône**, retrouve les ambivalences et les rudesses des précédents tout en me paraissant un monstre plus apprivoisé, témoignage peut-être d'une évolution du poète. Il chapeaute l'ensemble des derniers poèmes, dont chacun porte lui-même un titre. A l'intérieur de l'ensemble – et c'est une nouveauté – les poèmes conserveront leur titre individuel: "Dormition de la neige", "L'Enfant de cendre", "La nuit du cœur flambant", "Longue feuille du cristal d'octobre", "Opéra", etc. Le titre général n'est pas la reprise d'un vers mais de l'un des titres intérieurs, celui de l'antépénultième poème (onzième sur treize).

Avec "Fièvre et guérison de l'icône", nous retrouvons la longueur mais l'octosyllabe régularise harmonieusement les neuf syllabes d'*Inversion de l'arbre et du silence* et de **L'autre côté brûlé du très pur**. Si l'on retrouve le principe d'antithèse avec l'opposition de fièvre et guérison, on n'a cependant pas d'oxymore, association impensable, mais une dialectique où s'affirment deux mouvements distincts et logiquement successifs: la guérison après la fièvre. Ce qui étonne, c'est

que la maladie frappe une "icône", objet inanimé, là où l'on attendrait un être vivant; et le court-circuit de la compréhension se fait sur cette association de la très physique fièvre à la très symbolique icône. La personnification implicite identifie l'icône à une entité féminine, glissement d'autant plus facile que l'icône, propre à l'Eglise d'Orient, représente souvent la Vierge, figure aimée de l'œuvre de Stétié et que suggère à nouveau le "dormition" du premier titre du recueil ensuite. L'emploi du terme "icône" renvoie à toute l'histoire de l'art et pose le problème de la représentation, et plus récemment des rapports entre la poésie, le réel et le sacré. Ce titre sonne comme un manifeste en écho à l'œuvre d'Yves Bonnefoy dont on connaît les liens avec l'auteur. D'abord par sa longueur, son allure dialectique qui évoque l'essai autant que le poème, ce titre n'est pas sans analogie avec **Du mouvement et de l'immobilité de Douve** ou **Début et fin de neige**. D'autre part, le terme d'icône et avec lui, la problématique implicite de l'image, renvoie à la réflexion d'Yves Bonnefoy. Mais même le terme de "fièvre", Stétié le trouve chez l'auteur de **Pierre écrite** qu'il commente dans **L'Ouvraison** intitulé "Art de la poésie" et qui dit "On a réconcilié la fièvre" exprimant "la fin d'un état de guerre" comme Stétié exprime la guérison. Le commentaire que Stétié fait du poème de Bonnefoy éclaire notablement son propre titre. L'interrogation sur l'image en poésie et sur la représentation en peinture est, on le sait, fondamentale dans l'œuvre de Bonnefoy. Comment écrire sans images qui substituent au réel l'illusion, comment rendre compte de la présence alors même que la langue en engendrant l'image la falsifie, tel fut l'un de ses questionnements. Le culte de l'image si fréquent en poésie engendre une idolâtrie que dénonce Bonnefoy, rejoint en cela spontanément par Stétié, que sa culture islamique, on l'a vu, avait prévenu contre ce risque. "L'idolâtrie consacré – et toute création revendiquée orgueilleusement par l'homme ne peut être qu'idolâtrique, – voilà ce que l'Islam catégoriquement récuse et refuse et voilà peut-être ce qu'autrement et selon ses moyens propres l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy met à son tour au centre du débat pour formuler ce non angoissé qui finit par se convertir [...] en un oui pacifié douloureusement, mais pacifié tout de même."<sup>30</sup>

Le titre de Stétié nous indique un parcours semblable. Car le sens et le statut du complément "icône" n'est pas assuré: quel sens faut-il accorder à icône ici, repris dans le poème par image? Et est-ce bien

l'icône qui a guéri de sa fièvre, ou serait-elle aussi bien la maladie dont on guérit, comme on guérit de la grippe ou de l'amour? Si l'icône est entendu comme simple synonyme d'image, au sens de représentation artistique, sa "fièvre" fut peut-être ce débordement d'images, cette confiance à l'imaginaire hasardeux et aux rencontres fortuites que le surréalisme a encouragés, et auquel Stétié fut sensible, sachant créer de ces illuminations insensées. Cette fièvre fut un moyen au fond de combattre une représentation mimétique de la création, selon la méthode de l'artiste arabe: le merveilleux contre l'imitation interdite.

Mais chez Stétié, le merveilleux évolue vite vers l'abstrait. Il fait avorter l'émergence de toute image, du simple tableau à la métaphore par la pratique de son écriture auto-négatrice déjà signalée. Cela fut une seconde fièvre de l'image, frôlant la disparition. Or nous est annoncée la guérison, la "guérison de l'icône". Je dirais qu'en tant qu'image risquant l'idolâtrie, c'est bien de l'icône qu'il faut guérir. Mais c'est dans l'icône que se fait la guérison, la "cicatrisation" qui sera le dernier mot du poème portant ce titre. Avec l'icône en effet, nous passons de l'idolâtrie du visible au pressentiment de l'invisible, comme l'a fort bien établi Jean-Pol Madou. "Alors que l'idole se fonde sur la conquête violente du visible [...] l'icône s'ouvre sur un visage dont le regard nous convoque à remonter vers l'invisible".<sup>31</sup>

Et si **L'autre côté brûlé du très pur** nous invitait à la destruction, en écho au vers d'Yves Bonnefoy "il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire", **Fièvre et guérison de l'icône** invite au consentement à la présence affirmée du réel dans l'œuvre, avec ce qu'il comporte d'insaisissable et de mutilation par rapport à notre aspiration. Si la mort est la hantise de plus en plus prégnante de l'œuvre, non plus seulement mort par les mots, mais disparition des êtres chers, absence de la mère dont le souvenir revient sans cesse, et avancée vers sa propre agonie, le discours du poème dans ce dernier recueil abandonne la fragmentation et la négation, pour une syntaxe plus structurée, où même une narration s'élabore, des scènes s'organisent, un monde plus semblable à notre réel de référence avec dans le dernier vers du recueil, un abandon total de tout symbole, car qu'est-ce que la mort sinon très concrètement "la terre avec l'oubli"?

Revenons aux titre et concluons. De tous nous avons souligné à l'évidence l'étrangeté, fondée d'abord sur un principe de contradiction,

expression d'une réversibilité des choses. Mais plus subtil est probablement l'usage décalé que Stétié fait de ces mots outils, prépositions et pronoms.

Surtout les titres ne jouent pas le rôle d'annonce de ce qu'on va lire, l'énigme qu'il donne ne se trouve pas résolue par la lecture, malgré sa reprise dans le recueil. Tous en fait donnent une définition de la poésie, eau froide gardée, obscure lampe, conversion des signes en sens ou passage de l'autre côté qui est le même, elle est enfin à l'instar de l'icône, art sacré qui dans l'ici contemplé voit l'invisible absent. Ils aggravent plutôt le questionnement, dirais-je, parodiant L. Gaspar<sup>32</sup>. On saisit dans ces propos et dans ces titres l'ambiguïté de l'hermétisme de Stétié, œuvrant à l'élucidation d'un cela qui lui échappe, ou procédant à un travail volontaire d'occultation.

Christine Andreucci  
Université de Pau

## Notes

- <sup>1</sup> H Hoek, *La marque du titre – dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, 1980, p. 291, cité par A. Kibédi Varga dans son étude de *L’Etre Poupée* reprise dans *Itinéraires de Salah Stétié*, Paris, L’Harmattan, 1996, p. 203.
- <sup>2</sup> V. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983, p. 130.
- <sup>3</sup> **Archer aveugle**, Montpellier, Fata Morgana, 1976.
- <sup>4</sup> Ce que l’on aura par exemple dans un prochain recueil “L’Etre Poupée” titre, avec en sous-titre en plus petit la précision quant au genre “poème”.
- <sup>5</sup> L’auteur aurait pu aller au vers suivant mais la pause il la veut en opposition ouverte avec les normes syntaxiques et métriques.
- <sup>6</sup> Les pratiques ici évoquées se retrouvent dans d’autres recueils, notamment dans **Inversion de l’arbre et du silence** (Paris, Gallimard, 1980), qui sera le suivant (pour le détail de ces procédés, il faut renvoyer à l’excellente synthèse de Nathalie Brillant).
- <sup>7</sup> **Archer aveugle**, *op. cit.*, p. 11.
- <sup>8</sup> *cf. Ibid.*, p. 207.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 220.
- <sup>10</sup> Sauf dans le dernier volume **Fièvre et guérison de l’icône**, Paris, Imprimerie Nationale, coll. “La Salamandre”, 1998.
- <sup>11</sup> On connaît parmi les vers préférés de Stétié celui de Char “le poème est l’amour réalisé du désir demeuré désir”.
- <sup>12</sup> **Ur en poésie**, Bruxelles, Talus d’approche, 1995, p. 31, p. 40),.
- <sup>13</sup> On songe à l’incomplétude du puzzle de Bartlebooth dans **La Vie mode d’emploi** de Perec, dont manque toujours une pièce, image de la vie et de l’œuvre.
- <sup>14</sup> Cézanne cité in **Archer aveugle**, *op. cit.*, p. 214.
- <sup>15</sup> Voir C. Chémali, “*Seize paroles voilées ou la dérision du dévoilement*”, **Salah Stétié**, actes des colloques de Pau et de Cerisy, textes réunis par C. Van Rogger Andreucci et D. Leuwers, PUP, 1997, p. 166-176. Le poète ne pouvait employer la référence au voile sans renvoyer à toute une tradition du voile, tout particulièrement dans la civilisation dont il vient, l’Islam. Du reste il publie quasiment en même temps, comme l’a fait remarquer C. Chémali, une méditation sur le thème.

- <sup>16</sup> Selon la formule de Nietzsche rappelée par Stétié: "Tout ce qui est profond aime à se masquer" (**Un suspens de cristal**, Montpellier, Fata Morgana, 1995, p. 36).
- <sup>17</sup> Paris, Gallimard, 1973.
- <sup>18</sup> **Ur en poésie** ou **Lumière sur lumière** renseignent sur le sens métaphorique de la lampe, **Un suspens de cristal** sur le nuage et sur le voile, **Archer aveugle** sur l'arbre etc.
- <sup>19</sup> Affirmation provocatrice quand on mesure l'étendue de sa propre culture, sa curiosité et son intérêt explicites pour les produits de toutes les cultures.
- <sup>20</sup> Cf. Jean-Pierre Chausserie-Laprée, "Salah Stétié ou la répétition créatrice", **Salah Stétié**, actes des colloques de Pau et de Cerisy, *op. cit.*, pp. 139-150 et Ch. Van Rogger-Andreucci, "Chant et contre-chant dans *Fièvre et guérison de l'icône* de Salah Stétié", **Francofonia**, Université de Bologne, CLUEB éd., printemps 1999, pp. 55-70.
- <sup>21</sup> Voir notamment Ch. Van Rogger Andreucci, "S. Stétié: *L'eau froide gardée* ou la menace d'oubli" in **Poésie d'expression française Liban-Tunisie**, Cahiers de l'Université de Pau, n° 25, 1994.
- <sup>22</sup> Avec des gravures de Raouï Ubac, Jacques Brémond, 1979.
- <sup>23</sup> Sans que cela ne semble annuler l'existence propre du recueil antérieur, réédité en 1994.
- <sup>24</sup> "La constellation des motifs dans *Inversion de l'arbre et du silence*", **Salah Stétié**, actes des colloques de Pau et de Cerisy, *op. cit.*, pp. 131-138.
- <sup>25</sup> Paris, Gallimard, 1992.
- <sup>26</sup> **La Unième Nuit**, Stock, 1980, p. 28.
- <sup>27</sup> **Salah Stétié**, actes des colloques de Pau et de Cerisy, *op. cit.*, p. 226.
- <sup>28</sup> Comme dans **L'Interdit**, **L'ouvraison** ou **Le Nibbio**.
- <sup>29</sup> Voir *Itinéraires de Salah Stétié*, *op. cit.*,
- <sup>30</sup> **L'Ouvraison**, Paris, José Corti, 1995, p. 189.
- <sup>31</sup> Voir l'ensemble de l'analyse s'appuyant sur la structure de l'icône, "L'image, l'idole et l'icône", **Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre**, PUP, 1993., p. 81.
- <sup>32</sup> "Approche de la parole", **Sol absolu**, Gallimard/Poésie, p. 14.

## LES MÉMOIRES COMME GENRE? LA MÉMOIRE HISTORIQUE EN QUÊTE D'UNE FORME STABLE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXE SIÈCLE FRANÇAIS

En proposant une réflexion sur l'écriture des Mémoires, j'ai le sentiment d'aborder la famille des écritures à la première personne (autobiographie, journal intime, autoportrait, Mémoires) par leur parent pauvre en critique. Alors que les autres formes – l'autobiographie surtout – ont bénéficié d'une attention soutenue depuis une trentaine d'année (depuis les travaux de Philippe Lejeune en particulier), les Mémoires sont restés plutôt laissés pour compte de la réflexion de type poétique. C'est pourquoi j'ai donné au titre de mon propos un aspect interrogatif (les Mémoires comme genre ?): il va s'agir pour moi de montrer en quoi les Mémoires se dérobent à l'identification comme un genre stable.

Partons du modèle poétique de référence s'agissant de poétique de l'écriture de soi: les ouvrages de Philippe Lejeune. Ce dernier a, de manière fameuse, établi une poétique de l'autobiographie (définie par des critères précis), élaborée à partir de la description d'un modèle de référence, les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Cherchant à caractériser mieux l'autobiographie, Lejeune est amené à évoquer les Mémoires pour les désigner comme un genre proche et pourtant antithétique. Il s'agit de deux manières distinctes de raconter sa vie: elles sont identiques par la forme (récit retrospectif mené à la première personne) mais différentes par le contenu: l'autobiographe met l'accent sur sa vie individuelle, il fait l'histoire de sa personnalité; le mémorialiste met l'accent sur sa vie publique, il fait l'histoire de sa carrière. Et en même temps que cette carrière, le mémorialiste prétend témoigner sur l'époque, faire connaître une vérité sur les événements historiques auxquels il a été mêlé (son écriture étant légitimée par une position sociale prestigieuse).

L'impact et le prestige des *Confessions* de Rousseau (et, accessoirement, le succès critique des propositions de Philippe Lejeune) sont à ce point déterminants que tous les textes postérieurs à Rousseau qui font un récit de soi à la première personne sont spontanément reçus par nous selon un horizon d'attente générique qui est celui de l'autobiographie. En particulier lorsqu'il s'agit de textes

rédigés dans la première moitié du dix-neuvième siècle, à l'époque dite «romantique» par l'histoire littéraire: en effet, on retient que cette période littéraire se caractérise par une expansion de soi dans l'écriture, phénomène qui a ses appellations consacrées (culte du moi, égotisme).

Pourtant, pour réfléchir sur le genre des Mémoires, je vais justement m'intéresser à des Mémoires publiés dans cette première moitié du dix-neuvième siècle français. En effet, si parler des Mémoires nous fait aborder la question de l'écriture de soi d'une manière un peu décalée, en revanche, cela nous met dans une position privilégiée pour envisager un autre trait dominant du romantisme français: l'écriture de l'histoire. Rappelons ce qu'on peut tenir pour un lieu commun de l'histoire littéraire: que le romantisme est un mouvement européen qui, dans les différents pays, a pris des inflexions particulières. Et que la nuance proprement française du romantisme, c'est d'avoir posé l'histoire, et même la politique, comme une préoccupation majeure. Ainsi, la problématique française du romantisme tiendrait dans l'articulation entre expression de soi (commune à tous les romantismes) et expression de l'histoire. Dans le langage synthétique des manuels d'histoire littéraire, cela est volontiers retranscrit par la juxtaposition de deux formules qui disent une double postulation: culte du moi, culte de l'histoire.

À la rencontre des deux, la place semble être toute désignée pour les Mémoires, qui justement prétendent articuler ensemble discours sur soi et discours sur le monde. Ils semblent le genre de la situation; leur forme d'écriture semble correspondre si bien aux besoins de l'époque que cette dernière peut être tenue pour l'occasion poétique favorable qui aurait dû les constituer comme un genre stable.

Or, on va voir que la chose ne va pas se passer. Certes, il y a un texte éminent qui semble là pour dire le contraire: le croisement du discours sur soi et du discours sur le monde est bien l'emplacement exact qu'occupe le monument littéraire de la première moitié de dix-neuvième siècle français que sont les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, publiés en 1848. Oui. Mais il se trouve que durant les trente années qui précèdent cette publication, plus de quatre cents autres titres de Mémoires sont parus dont il n'est pas exagéré de dire que pas un ne survit dans la mémoire littéraire générale – et c'est à peine mieux dans la mémoire des historiens. Pour rendre

compte de cette situation, on devine bien quelle peut être l'explication facile, académique: on dira Chateaubriand est un grand écrivain –pour ne pas dire un génie –, ce qui n'est pas le cas, par exemple, de Fouché (ministre de la Police pendant une vingtaine d'années après la Révolution) ou de la duchesse d'Abrantès (amie intime de Napoléon): personnages qui ont publié des Mémoires qui firent grand bruit, mais l'espace d'un moment seulement. En d'autres termes, on dira que Chateaubriand a certes occupé des fonctions prestigieuses (ambassadeur et ministre), mais que ses Mémoires sont autre chose que des Mémoires d'ancien ambassadeur et ministre.

Or ma volonté est de ne pas me satisfaire de cette explication rassurante, parce que positive et psychologique. Je ne pense pas que les quelques quatre cent cinquante Mémoires publiés entre 1815 et 1848 sont tombés dans l'oubli parce que la proximité d'un chef-d'œuvre les a légitimement déclassés et enterrés. Je voudrais, pour comprendre ce phénomène, essayer une explication de type poétique. Et déterminer que c'est en eux-mêmes, dans leur discours interne (et non pas écrasés par une contiguïté externe), que ces écrits se sont montrés faillibles. En d'autres termes, je voudrais mettre au jour les raisons de la fragilité poétique qui a empêché les Mémoires, alors même que la situation leur était propice, de se constituer comme un genre stabilisé dans la mémoire collective.

Pour mener cette réflexion, je commencerai précisément par ramener à notre mémoire, aujourd'hui, les grandes lignes du phénomène éditorial qui met en avant les Mémoires dans les années 1820 et 1830, avant d'exposer certaines hypothèses quant à leur faillibilité générique. Mon exposé aura donc d'abord l'aspect d'un tableau historique sur le phénomène éditorial, ensuite l'aspect d'une réflexion de type poétique.

## **I. Une fièvre de Mémoires: le phénomène éditorial des années 1820-1830**

Lorsque je constate que les Mémoires de la première moitié du XIXe siècle sont massivement tombés dans l'oubli, je ne veux pas seulement dire qu'on n'en lit plus guère aucun, mais qu'on a même oublié l'ampleur qu'a eue leur production et l'engouement qu'ils ont suscités. À moins de s'intéresser à la question et de mener enquête,

on n'en trouve que des échos résiduels, indirects, comme par exemple lorsqu'on lit *Illusions perdues* de Balzac: on y voit le jeune Lucien de Rubempré, fraîchement débarqué à Paris, qui échoue à faire publier son recueil de sonnets; il tombe alors sur le libraire-éditeur Dauriat qui lui donne la clé du succès en lui conseillant plutôt d'écrire un roman historique ou bien des Mémoires pour le compte de quelqu'un d'autre.

Je voudrais décrire sommairement cette «fièvre de Mémoires» (expression qu'on trouve à l'époque) en fournissant quelques éléments d'explication pour la comprendre et en précisant son développement.

### *Causes du phénomène éditorial*

Si l'on voulait être à la fois précis et nuancé dans l'énoncé des causes, on pourrait y passer vraiment beaucoup de temps, c'est pourquoi je me contenterais de mettre en avant quelques facteurs. Différents éléments se sont agrégés, aussitôt après 1815, pour bientôt créer un besoin de Mémoires.

– une situation psychologique, ou disons même psycho-historique particulière. Se développe, immédiatement après Waterloo, une fascination pour l'histoire contemporaine, c'est-à-dire pour l'histoire de la Révolution et de l'Empire: ces événements apparaissent comme des prodiges, sans terme de comparaison dans l'histoire antérieure, qui demandent à être repris dans le discours afin d'être pensés et décrypter. À l'opposé, la période dans laquelle on est entré depuis 1815, la Restauration, apparaît comme un calme plat politique qui n'offre pas de relief à l'imagination: autant s'évader dans le passé récent. Comme l'écrit Pierre Nora dans l'un des rares articles consacrés aux Mémoires de cette période: «ce moment de politique vide est un moment de Mémoires plein»<sup>1</sup>.

– une raison épistémologique: l'extraordinaire promotion dont bénéficie l'histoire dans le champ du savoir, durant cette même période. Dans le paysage intellectuel de la première moitié du XIXe siècle, l'histoire fixe autour d'elle tous les prestiges, herméneutique et narratif. Elle est en effet valorisée – et aussi, dans une certaine mesure, inventée à cette époque – comme clé de compréhension du monde et comme modèle de récit. La figure de l'historien est idéalisée, on attend de lui la solution de toutes les énigmes de l'histoire; mais on pense que pour la période récente, il faudra l'attendre

longtemps et, en attendant, pour traiter du passé très récent, on peut se rabattre sur les Mémoires. Ils accomplissent une première mise en récit du temps contemporain. Ils sont pratiquement les seuls livres disponibles sur l'histoire contemporaine et conquièrent une sorte de monopole sur elle.

– une raison légale (et politique): la censure, très forte sous l'Empire pour tout ce qui concernait la politique et l'histoire récente, disparaît en 1815 pour les livres (elle subsiste pour les journaux, avec des hauts et des bas incessants). Le silence obligé qu'avait imposé la censure a eu pour conséquence de développer comme sentiment commun l'idée que, dans l'histoire récente, les grands événements s'étaient décidés et joués dans le secret. Le public avait n'avait accès qu'à une histoire officielle superficielle et mensongère: d'où un besoin de vérités qui prend la forme d'une attente de la révélation de secrets. On attend de ces révélations qu'elles permettront des interprétations nouvelles. La censure enfin levée, c'est le moment pour les curiosités de se satisfaire, on peut lire, écouter et aussi se montrer bavard.

– des raisons techniques et économiques: le monde du livre, de sa fabrication et de sa diffusion, évolue très rapidement dans les années 1820 et 1830. Les historiens du livre disent qu'à cette époque, l'édition entre dans l'ère de la capitalisation. Des améliorations techniques favorisent l'apparition de publications ambitieuses, avec des ouvrages en nombreux volumes. Et le public des lecteurs s'élargit, il y a une demande qu'il faut satisfaire et non plus seulement anticiper. En conséquence, la production et le commerce du livre (les deux fonctions étant souvent assurées par les mêmes personnes à l'époque) devient une activité lucrative où des fortunes peuvent se faire. On peut reprendre l'exemple d'*Illusions perdues* évoqué précédemment: Balzac a manifestement construit son personnage de Dauriat d'après la figure de Ladvoat, libraire-éditeur le plus en vue de l'époque de la Restauration, que l'on dit être l'inventeur de l'affiche publicitaire et qui a fait la fortune de sa librairie sur le commerce de Mémoires. Homme d'affaire à succès, ce Ladvoat a néanmoins pris soin de se construire une respectabilité culturelle en obtenant de Chateaubriand le contrat pour la publication de ses *Œuvres complètes* en nombreux volumes en 1826.

Au total, il y a donc conjonction d'éléments à la fois moraux, intellectuels et matériels qui sont favorables aux Mémoires: certains

se disent étouffés par un trop-plein de souvenirs à expulser, à mettre en mots; d'autres se montrent tourmentés par une curiosité avide, après tant d'années à voir des prodiges s'accomplir sans en comprendre le secret; d'autres sont prêts à mettre en place la machine éditoriale à leur profit et à publier exactement ce que le public réclame. La convergence de ces intérêts fait le triomphe des Mémoires.

### *Description du phénomène éditorial*

Ayant mis en place ce contexte, je peux maintenant décrire le phénomène d'édition, en mettant en avant ce qui m'apparaît comme ses trois principales étapes chronologiques:

- la réédition systématique de Mémoires anciens
  - la publication de Mémoires inédits
  - la prolifération de Mémoires apocryphes
- La réédition systématique de Mémoires anciens.

Avant sa réalisation concrète en librairie, le phénomène trouve son impulsion idéologique dans l'ouvrage qui, publié à l'orée du siècle (en 1802), est connu pour l'énorme influence intellectuelle et morale qu'il a exercée dans la transition des Lumières vers le romantisme: le *Génie du christianisme* de Chateaubriand (1802). Dans le chapitre qu'il y consacre à l'histoire, Chateaubriand pose cette question: «pourquoi n'avons-nous que des mémoires au lieu d'histoire, et pourquoi ces mémoires sont-ils pour la plupart excellents?»<sup>2</sup> Le «nous» qui s'exprime porte un écho national: le caractère des Français serait «peu favorable au génie de l'histoire»<sup>3</sup>, telle que les historiens la mettent en livres dans un discours distancié; en revanche, les Mémoires seraient une forme d'expression privilégiée du «génie français», et fournissent un type de narration historique précieux, et même plus irremplaçable que celui des historiens. Chateaubriand remonte loin dans les siècles pour illustrer cette exception française, et ce faisant il identifie une tradition qu'il fait remonter aux Croisades. Et il conclut par un vibrant appel: «qu'on ouvre nos mémoires»<sup>4</sup>.

Or, à partir de 1819, ce vœu va être exaucé. C'est alors en effet que commence à paraître la première grande édition récapitulative de Mémoires anciens: il s'agit de la *Collection complète des Mémoires relatifs à l'histoire de France*, présentée par Claude-Gabriel Petitot.

C'est une entreprise éditoriale énorme et, comme telle, restée fameuse: elle est menée sur dix ans et voit s'aligner pas moins de 130 volumes ! Ainsi que le dit son titre, elle prétend couvrir l'histoire de France depuis le règne de Philippe-Auguste jusqu'à celui de Louis XV. Elle est menée avec un esprit de sérieux inébranlable: l'authenticité des documents est toujours attestée et l'encadrement critique des textes donne lieu à un travail savant, avec des notices copieuses et érudites. Le souci nettement exprimé est double: historique et bibliophilique. Et le succès est à la hauteur des efforts consentis: tant du point de vue commercial (étant donné le risque d'une telle opération), que du point de vue intellectuel. L'histoire est alors tenue pour clef de voute épistémologique de tous les savoirs, et les meilleurs esprits du moment sont enthousiasmés (par exemple Augustin Thierry, l'historien qui rénove profondément la conception des études historiques, se met à exalter les Mémoires).

Ce succès est enfin confirmé par le fait qu'il suscite bientôt des imitateurs qui vont combler les espaces chronologiques laissés vacants par la collection de Petitot. D'une part, en amont, on voit paraître la *Collection des Mémoires relatifs à l'Histoire de France, depuis la fondation de la monarchie française jusqu'au treizième siècle*; d'autre part, en aval, est lancée, dès 1821, de la *Collection des Mémoires relatifs à la Révolution française* de Berville et Barrière. Mises bout à bout, les trois collections donnaient le sentiment un peu vertigineux de couvrir toute l'histoire de France, «depuis la fondation de la monarchie» jusqu'à la Révolution. Du Moyen Age lointain jusqu'à la période contemporaine, les Mémoires sont ainsi consitués en un corpus homogène, identifié sous l'aspect d'une tradition qui n'aurait jamais failli et qui, d'un seul coup, écrase les contemporains du prestige de ses deux cent treize Mémoires.

- La publication de Mémoires inédits

Nombre de ces contemporains vont réagir en publiant leurs propres Mémoires. En particulier, la *Collection des Mémoires relatifs à la Révolution française*, en s'emparant de la période quasi contemporaine avec des Mémoires publiés posthume, fait des émules: des personnalités écrivent et publient leurs Mémoires à titre individuel, sans les faire entrer dans des collections. Elles le font de leur vivant, comme un geste personnel et social fort. Madame de Genlis est la première

à le faire en 1825. À l'époque, sa renommée est celle d'un écrivain de premier plan, mais aussi celle d'un personnage qui a réussi à traverser, de manière douteuse, tous les régimes politiques. Pour cette dernière raison, et pour le fait qu'elle ne se prive pas de dire tout le mal qu'elle pense de la plupart de ses contemporains, ses Mémoires font beaucoup de bruit<sup>5</sup>. Et à leur suite, les publications de Mémoires concernant l'époque récente se multiplient.

*Grosso modo*, après l'impulsion donnée par les grandes collections savantes au début des années 1820 (confirmation de la rentabilité commerciale et légitimation intellectuelle du genre) et après le précédent créé par Madame de Genlis, de nombreux acteurs de la Révolution et de l'Empire qui avaient préféré rester discrets au début de la Restauration cèdent à la pression de la demande. Et la notion d'acteur de la Révolution et de l'Empire est souple: quiconque a approché de près ou de loin Marie-Antoinette ou Napoléon, comme chef d'État-major ou comme femme de chambre, s'estime légitimé à laisser des Mémoires. Culturellement, tout ce qui touche à l'histoire est désormais tenu pour sacré et un personnage comme Napoléon en particulier est honoré comme un emblème incontesté de l'histoire (même par ceux qui lui sont hostiles politiquement).

Ainsi les Mémoires se répandent et se multiplient au gré d'un principe de génération qui semble s'emballer: les «révélations» apportées par tels mémorialistes en appellent d'autres qui veulent corriger les précédentes, et cela crée rapidement une dynamique de la mémoire historique contemporaine, par besoin de totaliser le champ des événements récents.

La période de production la plus forte se situe ainsi entre 1825 et 1835 à peu près, avec un pic à l'extrême fin des années vingt. Tous les témoignages concordent alors pour faire le constat d'une «fièvre de Mémoires», ou encore d'une «manie», d'une «vogue peu commune» ou tout simplement d'une «mode». Ces termes généralement dépréciatifs se rencontrent sous la plume des mémorialistes eux-mêmes qui les emploient pour surmonter la fausse honte qu'il peut y avoir à suivre une mode.

- La prolifération de Mémoires apocryphes.

J'appelle ici Mémoires apocryphes ce que je pourrais aussi bien appeler pseudo-Mémoires et que les contemporains désignent parfois

comme «Mémoires de fabrique» pour désigner les conditions de leur confection. Constatant l'intérêt du public pour les Mémoires, des libraires-éditeurs en tirent profit en suscitant la fabrication sur mesure de Mémoires qui développent à l'envi les éléments dont on pense qu'ils font le succès du genre et qui sont promus comme recettes. En conséquence, sur un plan heuristique, cela donne une valeur spécifique à ces textes: délibérément fabriqués pour être tels que des Mémoires doivent être, et étant de fait des caricatures de Mémoires, ils mettent généralement à nu des ficelles qui seraient celles de l'écriture mémorialiste.

La mode de ces pseudo-Mémoires est lancée en 1827, quand les libraires-éditeurs constatent l'énorme succès des *Mémoires d'une Contemporaine*, texte plus ou moins anonyme (ou, pour être plus précis, écrit à plusieurs mains et énonçant à la première personne la vie d'une aventurière, Ida Saint-Elme, qui existait véritablement et a accepté de se prêter en jeu en remplissant le rôle de référent).

Ces textes sont généralement de deux sortes: ou bien attribués à un personnage historique réel, mais décédé, dont on aurait retrouvé les papiers; ou bien attribués à un personnage inventé de toutes pièces, dont le seul mérite est d'avoir été, durant les quarante dernières années, l'ami de tous et le témoin de tout. Le recette commerciale fonctionnant bien, cette fabrique de faux s'emballa très vite, au profit de quelques libraires-éditeurs spécialisés (Ladvocat, Mame). Je n'entrerai pas dans le détail de cette inflation de faux mais me contenterai de dire que, en 1830, tous les personnages qui n'avaient pas laissé de Mémoires s'en trouvent dotés.

Cette inflation de faux, évidemment, n'a pas manqué d'être condamnée par les esprits sérieux de l'époque: par exemple par Augustin Thierry, rapidement dégoûté des Mémoires par ces écrits. La condamnation la plus forte se rencontre chez l'auteur que l'on retrouve tout au long de ce propos pour dérouler un fil problématique à propos des Mémoires: Chateaubriand. Celui qui, en 1802, dans le *Génie du christianisme*, avait appelé de ses vœux la publication d'un grand nombre de Mémoires, n'a pas de mots assez durs, trente ans plus tard, dans la préface aux *Études historiques* de 1831, pour stigmatiser ce qui est devenu un phénomène commercial:

«Le temps où nous vivons a dû nécessairement fournir de nombreux matériaux aux Mémoires. Il n'y a personne qui ne soit devenu, au moins pendant vingt-quatre heures, un personnage, et qui ne se croit obligé de rendre compte au monde de l'influence qu'il a exercée sur l'univers.»<sup>6</sup>

Ainsi, au gré de cet aperçu subjectif, on constate qu'on pouvait avoir le sentiment en 1831 que tout le monde, le tout-venant, publiait ses Mémoires. Et en conséquence, dans les années 1830, le dégoût des Mémoires devient bientôt général. Assez vite, on en publie moins. Quand, en 1848, paraissent les *Mémoires d'outre-tombe*, c'est comme un point d'orgue tardif. Entrepris (si l'on se réfère au premier projet) dès 1803, leur rédaction s'est étirée sur quarante ans à peu près (avec évidemment de très longues interruptions): c'est-à-dire, donc, pendant tout le temps dont je viens de parler, qui a vu croître puis décroître l'intérêt pour les Mémoires, qui a vu plus de quatre cents de ses textes paraître.

Ce qui pour nous, rétrospectivement, fait sens, c'est que l'engouement éditorial en faveur des Mémoires est un phénomène intense mais plutôt éphémère: plusieurs centaines de Mémoires publiés sur une vingtaine d'années seulement (les années 1830 et 1840). Et que d'autre part, l'histoire de ce phénomène peut se lire selon la courbe d'une trajectoire nécessaire: moins de dix ans auront suffi pour jouer une sorte de fable avec grandeur et décadence. Au début des années 1820, s'imposent de manière solennelle les collections récapitulatives de Mémoires anciens, scrupuleusement amassés au gré de recherches dans les archives des siècles passés et qui enthousiasment le public lettré; à la fin de cette décennie, on constate déjà la prolifération de faux qui fait la fortune des uns et le scandale des autres, quand sortent chaque semaine des prospectus annonçant la parution prochaine de nouveaux Mémoires.

Or c'est l'ensemble de ce phénomène qui, comme je le disais en commençant, s'est d'un bloc affaissé dans l'oubli: faillite solidaire qui a emporté aussi bien le faux que le vrai, les Mémoires des premiers rôles historiques que des seconds couteaux, des hommes que des femmes, des royalistes que des bonapartistes, etc. C'est cette faillite collective que je voudrais maintenant interpréter.

## II. Les embarras poétiques de la mémoire historique

On pourrait interpréter le discrédit dans lequel sont très vite tombés les Mémoires dans une perspective historique: en disant que les Mémoires ont été sacrifiés au moment où, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, littérature et histoire ont séparé leurs destins. Quand au romantisme a succédé le positivisme et que les historiens ont tout fait pour s'arracher à la sphère du littéraire et se raccrocher au modèle des sciences abstraites, les Mémoires n'avaient aucune chance d'être considérés comme des documents historiques sérieux. Et les littéraires, ayant vu l'histoire échapper à leur compétence, s'en sont désintéressés. Ainsi, doublement orphelins, ne relevant plus de la compétence de personne, les Mémoires ont cessé d'être lus. Seuls ceux de Chateaubriand ont continué à l'être (et encore, non sans connaître eux aussi une certaine éclipse): pas parce qu'ils étaient des Mémoires, mais parce qu'ils étaient de Chateaubriand.

Cela dit, j'ai annoncé en introduction que je voulais m'interroger sur la faillite générique des Mémoires d'un autre point de vue que celui de l'histoire des idées: celui de la poétique. Et ce que je voudrais montré, c'est que l'écriture de la mémoire historique soulève une difficulté peut-être insurmontable. En tout cas, à l'observation des textes, on peut diagnostiquer un véritable embarras poétique de la mémoire historique; on serait même tenté de dire une impasse poétique, si ce n'est, on le verra, que Chateaubriand y a trouvé une issue.

### *D'un embarras moral qui devient un embarras poétique*

Je vais formuler cet embarras d'emblée, sans détour, afin de poser le cadre de la réflexion. Et pour ce faire, je vais mettre en avant deux citations qui ont le mérite de mettre à plat très nettement la difficulté en question.

Ces citations sont empruntées aux deux auteurs qui, à côté de Chateaubriand, sont généralement retenus comme les plus marquants du début du dix-neuvième siècle (mais pour autre chose que des Mémoires): il s'agit de Benjamin Constant et de Germaine de Staël. Le premier dit pourquoi il se refuse à écrire des Mémoires; la deuxième précise avec quelle restriction elle le fera:

- Constant: «Il me serait impossible de dire comme un général d'ailleurs célèbre (Dumouriez): "Tandis que la France était en feu, j'étais enrhumé au fond de la Normandie"»<sup>7</sup>.
- Staël: «Je me flatte de me faire souvent oublier en racontant ma propre histoire»<sup>8</sup>.

Benjamin Constant est généralement connu pour être un auteur à la langue concise et ironique (et de ce fait, comme Stendhal après lui, un peu décalé par rapport au mode de discours abondant et lyrique qui domine son époque): on pouvait donc compter sur lui pour recueillir dans une formulation concise et ironique, un des problèmes les plus délicats que connaissent autour de lui les mémorialistes: comment articuler le récit du monde avec le récit de soi? Quel traitement réserver à la disproportion du particulier et du général?

Schématique à souhait dans sa confrontation entre l'individu et l'histoire, la phrase attribuée au général Dumouriez comme un propos rapporté a sans doute été taillée sur mesure par la tradition orale, en vue de la meilleure efficacité critique: en mettant le rhume et le feu ensemble, le chaud et le froid en oxymore, elle construit une image frappante. Mais elle pose bien le problème: comment conserver sa dignité à un discours sur soi qui prétend s'enchâsser dans un discours sur le monde? Quelque effort qu'on y mette, échappera-t-on au grand écart d'une représentation héroï-comique? Benjamin Constant désigne la difficulté pour la dire insurmontable et, pour sa part, il jette l'éponge. Il ne consentira, ajoute-t-il, qu'à laisser «des fragments [...], et pas autre chose»:

«écrire des Mémoires me répugne. Les hommes les plus spirituels, les plus distingués par le tact et la mesure, sont, à leur insu, entraînés par ce genre de travail à parler beaucoup de ce qui les concerne personnellement. Je ne les en blâme pas; je lis sans ennui ce qu'ils nous apprennent de leur naissance, de leur éducation, de leurs amours, même de leurs maladies; mais je ne m'intéresse pas assez à moi pour en occuper si longuement les autres.»<sup>9</sup>

Constant ne publiera donc pas de Mémoires... mais il en lira, comptant bien que d'autres n'auront pas la même pudeur que lui, ou la même peur du ridicule.

Cependant, aurait-il plaisir à lire des Mémoires qui se conformeraient à l'intention staëlienne (« je me flatte de me faire souvent oublier en racontant ma propre histoire »)? Certes, on a vu que Constant est sans inquiétude: peu importe les déclarations d'intention, il existe une nécessité du genre qui « entraîne » les auteurs de Mémoires, qu'ils le veulent ou non. Pourtant, il faut prendre au sérieux la phrase de Germaine de Staël: elle indique le même embarras moral devant la mise en relation inconvenante de l'écriture de soi et de l'écriture de l'histoire, mais essaie une autre voie pour en sortir. Plutôt que la fuite (celle de Constant refusant de laisser des Mémoires), elle tente de délimiter au mieux un projet politique et poétique: « on aurait honte de parler de soi », précise-t-elle, « si les événements qui nous concernent n'étaient pas liés à la grande cause de l'humanité menacée »<sup>10</sup>. De « soi » à « l'humanité menacée », les enjeux sont immédiatement rehaussés. Même chez cette admiratrice de Rousseau, l'écriture rétrospective à la première personne ne peut se légitimer que comme un geste historique de témoignage. Par convention littéraire et sociale, le « moi » est encore haïssable au début du dix-neuvième siècle; mais dans le même temps, la curiosité pour l'histoire contemporaine saisie sous forme de témoignages vécus devient obsédante à la suite de la Révolution et de l'Empire. Il faut composer avec les deux exigences, – ou alors se taire, comme Constant. C'est ainsi que, au regard du contexte, la déclaration de Madame de Staël n'apparaît pas originale, elle ne fait que radicaliser le discours qui se rencontre chez beaucoup de mémorialistes de son temps. Mais notons-le: qu'un paradoxe devienne banal à force d'être dit, il n'en demeure pas moins un paradoxe. En l'occurrence, il s'agit de se faire absent de sa propre histoire! Si l'on fait la synthèse de ces deux prises de position, de Staël et de Constant, on dira que l'effacement de soi dans le récit de sa mémoire historique est tenu pour moralement nécessaire, mais poétiquement impossible.

Or, il y a vraiment de quoi s'étonner devant ce tourment où s'entend un véritable embarras poétique de la mémoire historique. On pourrait le comprendre s'il s'agissait d'un problème nouveau, si l'envie d'écrire des Mémoires étaient chose neuve au XIX<sup>e</sup> siècle: or cela n'est pas le cas, il y a en la matière une tradition séculaire en France dont la plupart des auteurs font l'objet d'un orgueil national: et cette tradition est connue de tous puisqu'elle vient d'être ressaisie d'un coup par les grandes éditions récapitulatives.

En fait, si on ne trouve pas de solution dans l'exemple des mémorialistes des XVIIe et XVIIIe siècles, c'est que le problème n'était pas éprouvé comme dans cette époque antérieure à la Révolution. Aux temps du cardinal de Retz ou de Saint-Simon (qui sont, avec Chateaubriand, les seuls auteurs de Mémoires dont l'histoire littéraire retient les noms sans discussion), la qualité d'aristocrate autorisait l'énonciation à la première personne selon les codes d'une mémoire nobiliaire qui avait droit à l'orgueil. À la suite de la Révolution, en revanche, il n'en va plus de même. Les circonstances nouvelles ont bouleversé l'équilibre ancien qui, dans le modèle de la mémoire aristocratique, avait été trouvé entre écriture de soi et écriture de l'histoire.

On peut résumer ces circonstances nouvelles en se reportant à l'histoire des idées, et mettre en avant l'émergence de l'individualisme comme valeur, aussi bien morale que politique, dans le dernier tiers du XVIIIe siècle. Dans le même temps où l'idéal démocratique s'affirme en politique, l'expression de soi est saisie comme un besoin moral et fait la percée que l'on sait en littérature: au même moment où, en 1789, est proclamée la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* par la nouvelle Assemblée nationale française, paraissent les *Confessions* (1782 et 1789) qui sont comme une déclaration des droits du «moi» en littérature. Cela met la tradition des Mémoires en difficulté: dans le contexte de la nouvelle donne démocratique (nouvelle manière d'écrire de soi montrée par Rousseau; nouvelle manière d'être un sujet historique, titre auquel tous les citoyens ont droit), ce genre aristocratique doit se réinventer, est mis en demeure de le faire.

Or c'est ce que, me semble-t-il, les mémorialistes de l'époque post-révolutionnaire ne vont pas réussir à faire – à l'exception de Chateaubriand, et c'est une raison essentielle pour penser l'exception des *Mémoires d'outre-tombe* dans le tout-venant des Mémoires publiés dans cette période.

Regardons ce que fait la plupart des mémorialistes: ils font comme s'ils croyaient toujours possible d'écrire des Mémoires sur le modèle de ceux des siècles antérieurs; mais, dans le même temps, ils montrent que cela a perdu toute évidence. Ils sont obligés, en effet, de proclamer leurs intentions dans des déclarations solennelles. Généralement situées en début de Mémoires, celles-ci peuvent être dites des «pactes de la mémoire historique» (pour mimer l'expression

proposée par Philippe Lejeune pour le genre concurrent de l'autobiographie). Ce pacte est là pour surmonter l'embarras moral évoqué plus haut. Ses clauses nécessaires sont l'engagement de tout raconter de ce qui a été vu; de ne jamais mentir; de ne pas parler de soi. Or, l'énoncé de ce pacte ne règle pas la difficulté. Évacué de la morale, l'embarras va se retrouver entier à un autre niveau, celui de la poétique, de l'élaboration de l'écriture. Et cet embarras poétique se laisse aisément formuler à l'aide de la question qu'appelait la boutage de Benjamin Constant: comment articuler, dans l'écriture, le récit de soi (inévitabile) avec le récit du monde (ambitionné)? Ce sont les manifestations de cet embarras que je voudrais maintenant décrire, en observant les symptômes dans la forme même des textes.

### ***Bricolage rhétorique ou invention poétique: les solutions des mémorialistes***

Pour surmonter la tension entre écriture de l'histoire et écriture de soi, les mémorialistes essaient principalement deux solutions. La première est l'effacement maximal de soi, obtenu en contenant le plus possible l'énonciation dans un idéal d'abstraction testimoniale. La seconde procède à une juxtaposition du monde et de soi, par un travail constant de rectification: la volonté d'effacement laissant toujours quelques «je» en représentation, il faut s'en excuser, s'en justifier; dès que la situation narrative impose un passage un peu trop abrupt du récit du monde au récit de soi, on fait appel à des segments discursifs pour opérer des raccords visibles entre les deux composantes.

J'observerai successivement ces deux démarches en les illustrant par l'exemple des deux mémorialistes qui, à ma connaissance, les poussent le plus loin. Ils sont les auteurs de textes qui ont eu à leur publication un grand retentissement: comme adepte de l'effacement de soi, je regarderai les *Mémoires* de Bourrienne (1829)<sup>11</sup>; comme adepte de la juxtaposition du monde et de soi, les *Mémoires* de la duchesse d'Abrantès (1831-1835)<sup>12</sup>. Ces textes ont deux points communs principaux: ils paraissent autour de 1830, époque où le genre des *Mémoires* rencontre le plus grand succès; ils placent en leur centre la figure de Napoléon. Dans les deux cas, en effet, le récit du monde prend essentiellement la forme d'une biographie napoléonienne. Bourrienne et Laure d'Abrantès ont été ses proches ou, en tout cas, le font valoir: le premier parce qu'il a été camarade

de classe du futur empereur dès les années d'adolescence, et qu'il est devenu son secrétaire particulier pendant la campagne d'Italie: fonction qu'il conserve sous le Consulat avant d'en être écarté pour malversation. La deuxième parce que sa famille, d'origine corse, connaissait bien la famille Bonaparte et que Napoléon aurait toujours veillé avec affection sur le sort de son amie Laure, lui faisant épouser l'un de ses grands généraux établis dans des fonctions prestigieuses. L'un et l'autre mémorialistes estiment donc avoir eu l'amitié et l'intimité du grand homme. En conséquence, leurs ouvrages se posent comme des concurrents acharnés sur le créneau prisé de la mémoire napoléonienne: publiant en second, la duchesse d'Abrantès passe son temps à dénoncer les erreurs ou mensonges de Bourrienne.

J'envisagerai ensuite un troisième texte, qui n'ignore pas Napoléon, certes, mais n'en fait pas l'agent unique de sa représentation du monde: les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Ces Mémoires connaissent eux aussi la nécessité d'articuler le récit du monde avec un récit de soi, mais ne l'éprouvent plus comme une contrainte puisqu'ils en font un ferment d'invention poétique. Ils nous permettront ainsi sortir de l'alternative où nous enfermait le vis-à-vis de Bourrienne et d'Abrantès.

En matière d'effacement de soi, l'ancien secrétaire particulier de Napoléon, Bourrienne, va bien plus loin que Germaine de Staël dans les *Dix années d'exil*: à la vérité, la chose n'est pas difficile, puisque la déclaration d'intention de Staël que j'ai citée en exergue fonctionne assez, au début de son ouvrage, comme un leurre. Il en va tout autrement chez Bourrienne: en lieu et place du traditionnel «je suis né...», l'*incipit* de ses Mémoires propose tout bonnement un «Bonaparte (Napoléon) est né... »<sup>13</sup>. Cela pourrait sembler une manière d'indiquer un autre projet, celui de la biographie, si ce n'est que l'auteur pose quand même ses Mémoires comme Mémoires et qu'il lui arrive, *volens nolens*, d'avoir à monter en première ligne de la narration. Écoutons-le, à un moment où il va devoir parler de lui, proclamer avec fierté la volonté de se montrer toujours humble:

«J'ai lieu d'espérer que si mes lecteurs ont quelques reproches à me faire, du moins ils n'auront pas à me reprocher de les avoir trop souvent entretenus de moi; je m'efface, autant que je le puis, derrière les personnages beaucoup plus importants

que j'ai vus de près, et que je tâche de leur faire connaître. Cependant il est quelques circonstances qui me sont personnelles et que je ne crois pas devoir omettre: telles sont les infâmes calomnies dont je n'ai pas cessé d'être poursuivi, avec un acharnement implacable [...]»<sup>14</sup>

Malgré tout, parle-t-il de lui-même quelquefois? «C'est une nécessité à laquelle on est condamné quand on se résout à publier ses Mémoires»<sup>15</sup>: en d'autres termes, c'est la triste nécessité d'avoir à dire «je» quand on parle! Ce qu'on estimera être une contrainte structurelle du genre est cependant expliqué autrement: la faute en revient aux «infâmes calomnies». Forçant le narrateur à sortir du bois — de l'effacement —, à se montrer comme personnage, la calomnie apparaît comme une catastrophe morale (dans la vie) et poétique (dans l'économie des Mémoires). Il faut alors employer les grands moyens, redoubler les effets d'annonce et d'excuse: «ici, quelque répugnance que j'ai à parler de moi, il faut bien que j'entre dans quelques détails sur les attaques que mes ennemis dirigèrent contre moi avec une si cruelle persévérance»<sup>16</sup>.

Si l'on s'en remet à l'impression globale produite par son texte, dira-t-on que Bourrienne tient bien, dans ses *Mémoires*, ses intentions d'effacement? Il faut reconnaître qu'il y cède le rôle de protagoniste à un autre. Ancien secrétaire particulier du Premier Consul, il prétend rester dans sa tâche discrète de scribe: s'imposer, en quelque sorte, comme le secrétaire perpétuel de la geste du grand homme. On se doute, donc, de l'ambivalence de cet effacement de soi, qui n'est pas sans compensation d'orgueil — si l'on veut bien raisonner un instant à partir des termes moraux implicites chez l'auteur comme dans la convention mémorialiste du «moi haïssable». Le titre de son ouvrage n'utilise pas le terme de «Mémoires» dans un emploi absolu. *Mémoires de M. de Bourrienne, ministre d'État, sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*: faut-il retenir surtout qu'il s'agit de «Mémoires de» ou de «Mémoires sur»? Entre les deux acceptions du terme, l'ambiguïté est cultivée: cette mémoire est annoncée transitive, éloignée de tout solipsisme, mais la mémoire historique d'un ministre est forcément personnalisée. Après le titre, Bourrienne fait figurer en exergue à son ouvrage le bref extrait d'un dialogue qu'il aurait eu avec le jeune général Bonaparte:

«Eh bien, Bourrienne, vous serez aussi immortel, vous? – Et pourquoi, général? – N'êtes-vous pas mon secrétaire? – Dites-moi le nom de celui d'Alexandre?...»

Ce petit échange verbal figure en épigraphe à chaque volume: initiative qui ne manque pas de piquant et manifeste, avec une touche d'autodérision, une certaine habileté dans l'art d'inscrire son propre rôle. En effet, le contexte auquel a été emprunté l'extrait lui donne un prolongement très suggestif; on le trouve à l'intérieur des *Mémoires*:

«Bonaparte ignorait le nom du secrétaire d'Alexandre, et je ne pensai pas, dans le moment, à lui dire que ce secrétaire s'appelait Cailisthènes: il a écrit des *Mémoires* sur Alexandre comme j'en écris aujourd'hui sur Napoléon; mais je ne crois pas plus, malgré cette ressemblance, à l'immortalité de mon nom que je ne la désire.»<sup>17</sup>

La convention de l'effacement de soi, respectée dans la lettre, est complètement subvertie: même déniée, une forme d'immortalité, gravée dans la légende, est promise. Quand bien même il se retire du devant de ses *Mémoires*, Bourrienne entend bien, en creux, voir sa présence s'épaissir, se construire au fur et à mesure de la qualité de ce qu'il dira d'un autre. Dans l'attente de ce gain ultime, ses *Mémoires* respectent leur programme biographique: c'est l'existence de Napoléon, et non pas celle de l'auteur-narrateur, qui fournit la trame du récit, son vecteur premier.

Tout entier placé sous le couvert d'une épigraphe qui le rend très ambigu, l'effacement de Bourrienne dans ses *Mémoires* n'a donc rien d'une disparition: mais il n'en demeure pas moins vrai que, concernant sa place comme personnage du récit, l'auteur-narrateur Bourrienne adopte une solution assez tranchée. Car la démarche la plus fréquente, dans les *Mémoires* de l'époque, consiste à juxtaposer les récits de soi et les récits du monde: des interventions discursives de la narration surgissant alors pour combler l'entre-deux et faisant office de raccords. Le modèle le plus fréquent est le suivant: on déclare en avant propos son souci d'un strict contrôle de la place du «moi» dans le texte (c'est la clause obligée du pacte dont j'ai parlé). Mais ensuite, cette règle est rappelée aussi souvent que le réclame l'avancement du récit, c'est-à-dire aussi souvent qu'elle est

transgressée, et le texte finit par être bardés de discours justificatifs. Pour un «je» narratif commis dans le texte, cinq ou six «je» discursifs surgissent afin de l'enserrer, l'excuser et le protéger, le masquer: avec un résultat évidemment contre-productif! L'intention qui a été énoncée au départ est ainsi, régulièrement, reprise et modulée: entre le récit du monde et le récit de soi, cette inflation de discours joue le rôle de charnières efficaces, sinon élégantes. C'est ainsi que, sous couvert d'enjeux moraux, ce sont des considérations de type poétique qui ponctuent le texte: «comment passerais-je sous silence la part que je pris à cette affaire?», «puis-je parler de moi dans mes Mémoires?», «peut-on parler de soi dans des Mémoires?» *Etc.*

Telle est la situation que j'ai dit vouloir illustrer par les *Mémoires* de la duchesse d'Abrantès: ceux-ci n'en ont pas l'appanage, mais seulement une pratique très voyante. Dans le chapitre introductif, leur auteur sacrifie à un rite quand elle légitime ses Mémoires en établissant la nature du lien, dans son cas particulier, entre le moi et le monde. L'événement remonte à son enfance et déterminera sa vie:

«C'est à peu près vers cette époque [la Révolution] que des intérêts particuliers, d'une haute importance pour ma famille, dans les suites qu'ils eurent relativement à elle, vinrent s'enchaîner à l'intérêt général. Je veux parler des relations très étroites qui existaient entre ma mère et la maison Bonaparte.»<sup>18</sup>

Le problème délicat de l'inscription de soi dans le monde est ainsi évacué avec une superbe aisance: sa fréquentation longue et intime de Napoléon rend impossible de parler de lui sans évoquer la duchesse, et *vice-versa*. Comme Bourrienne, la duchesse d'Abrantès unifie sa démarche de mémoire historique dans la perspective d'une biographie napoléonienne, mais en prenant une autre position que le retrait du scribe: ses *Mémoires* sont vivifiés par l'évocation d'une relation d'amitié toujours dynamique avec le grand homme. Ces conditions, posées en introduction, sont rappelées de temps à autre pour devancer le reproche de trop parler de soi:

«Bien que mes intérêts privés ne soient pas destinés à être retracés dans cet ouvrage, il en est toutefois qui tiennent à la grande figure que j'ai jetée en moule en commençant ces Mémoires, et, en

les omettant, je pourrais peut-être faire tort à l'effet que doit produire la réunion de l'homme privé à l'homme immense qui se trouve hors de toute route connue et même battue.»<sup>19</sup>

La destination *a priori* de l'ouvrage – et du genre dont il relève – est clairement rappelée (il n'est pas fait pour les «intérêts privés»), mais pour ce qui la concerne, la duchesse d'Abrantès a trouvé le moyen de contourner cet interdit. Ce type de discours est censé excuser le fait de parler de soi: or, évidemment, il ne rend la chose que plus voyante.

Ainsi, pour un mémorialiste, le privilège n'est sans doute pas tant d'avoir vécu la conjonction de son expérience particulière avec le courant de l'histoire: le privilège est de savoir l'exprimer. En effet, comment ne pas dérapier dans cette poétique propre à la mémoire historique que caricature Benjamin Constant dans la phrase qu'il attribue au général Dumouriez: «tandis que la France était en feu, j'étais enrhumé au fond de la Normandie»? Si la guerre était là d'une part, mais le rhume non moins avéré de l'autre, comment, quand on a promis la vérité et qu'on n'envisage pas d'écrire pour amuser, tenir l'engagement de la mémoire historique? Les mémorialistes se posent plus souvent la question qu'ils ne savent la résoudre et se situent parfois dans les parages de ce que Constant a si bien moqué. C'est le cas de la duchesse d'Abrantès, qui n'hésite pas à étoffer son évocation de Waterloo d'un retentissement à focalisation particulièrement restreinte: au sommaire du chapitre consacré à l'événement, on lit qu'elle y traitera aussi bien du mouvement des armées que de «ce que m'a coûté l'invasion des puissances étrangères»<sup>20</sup>, à savoir la terrible réduction de son train de vie.

Un élément, parmi d'autre, qui fait l'exception des *Mémoires d'outre-tombe*, dans le tout-venant des Mémoires publiés à la même époque, c'est la manière dont leur auteur met en œuvre une stratégie subtile pour imposer l'inscription de soi dans le monde, pour acclimater ensemble le récit du monde et le récit de soi. Il fait échapper son texte à l'alternative des deux solutions évoquées jusqu'ici.

Chateaubriand connaît cette question méthodologique comme tous les mémorialistes. S'il lui arrive de procéder aux raccords discursifs que j'ai évoqués à propos de la duchesse d'Abrantès, il ne le fait que dans les grandes occasions et sur un ton poétiquement

très sûr de lui. On le voit dans la manière très ferme dont il annonce qu'il va, pour conserver l'intelligibilité du récit de sa carrière politique, se consacrer à narrer celle de Napoléon:

«Nous entrons présentement dans cette carrière: avant d'y pénétrer, force m'est de revenir sur les faits généraux que j'ai sautés en ne m'occupant que de mes travaux et de mes propres aventures: ces faits sont de la façon de Napoléon. Passons donc à lui; parlons du vaste édifice qui se construisait en dehors de mes songes. Je deviens maintenant historien sans cesser d'être écrivain de mémoires.»<sup>21</sup>

Structurellement, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, cette transition est pour le moins importante: l'auteur s'apprête à perpétrer le spectaculaire enchâssement de la biographie de Napoléon dans la sienne, qui occupera un cinquième de son ouvrage. On constate que quelques lignes d'une grande vigueur suffisent à le faire: la première personne du pluriel, employée qui plus est au mode impératif, annexe sans consultation les lecteurs dans l'acceptation d'une nécessité du genre («force m'est de [...]»): l'auteur n'a pas le choix, s'il veut rester «écrivain de mémoires». L'explicitation du problème de métier (si on peut le nommer ainsi) est forte, mais pas lourdement didactique: les lecteurs sont mis devant un fait accompli, on ne quémande pas leur approbation.

Cela dit, un tel raccord discursif est rare chez Chateaubriand: ce dernier est économe du procédé, coûteux stylistiquement. S'il commet, à l'instar de tout mémorialiste, quelques va-et-vient très explicites entre son histoire personnelle et l'histoire générale, Chateaubriand les traite de manière à en faire autre chose que de laborieuses transitions. C'est ainsi qu'il lui arrive de thématiser ouvertement ce qu'aucun artifice rhétorique ne peut évincer: la concurrence entre deux histoires, celle de soi et celle du monde. Par exemple, quand il vient de rapporter l'agonie de son amie, amante, Pauline de Beaumont, morte à Rome en 1803: comme le feraient d'autres mémorialistes, il y devance le reproche de s'être consacré trop longuement au récit d'un événement privé. Mais il ne s'agit pas, pour Chateaubriand, de formuler de plates excuses; il y trouve l'occasion d'une problématisation large de la question, présentée sur le mode de la sagesse méditative:

«Si l'on rapportait à l'échelle des événements publics les calamités d'une vie privée, ces calamités devraient à peine occuper un mot dans des *Mémoires*. Qui n'a perdu un ami? qui ne l'a vu mourir? qui n'aurait à retracer une pareille scène de deuil? La réflexion est juste, cependant personne ne s'est corrigé de raconter ses propres aventures [...] Chaque homme renferme en soi un monde à part, étranger aux lois et aux destinées générales des siècles.»<sup>22</sup>

De cette dernière maxime, l'auteur donne la preuve une autre fois, quand il évoque la mort de sa sœur Lucile à laquelle il n'a pas pu donner les derniers soins. Avec éclat, il repousse les conventions de la discrétion, de l'effacement de soi derrière l'ampleur des mouvements nationaux: quoi qu'en dise Benjamin Constant, la mémoire trouve parfois plus que des rhumes à mettre en balance avec les guerres. Lucile meurt:

«Ce sont là les vrais, les seuls événements de ma vie réelle ! Que m'importaient, au moment où je perdais ma sœur, les milliers de soldats qui tombaient sur les champs de bataille, l'écroulement des trônes et le changement de la face du monde? La mort de Lucile atteignit aux sources de mon âme.»<sup>23</sup>

Pourtant, lorsque s'achèvent les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand ne semble pas avoir encore réglé la question de savoir ce qui l'emporte vraiment dans sa «vie réelle»: l'avant-dernier chapitre a pour titre «Récapitulation de ma vie»; reste encore au dernier à opérer le «Résumé des changements arrivés sur le globe pendant ma vie». Les deux axes de la narration sont juxtaposés avec une incontestable superbe.

Cependant, si le traitement est plus glorieux, ce n'est cependant pas par là que Chateaubriand se distingue absolument des autres mémorialistes. Dans le corps de ses *Mémoires*, il a trouvé le moyen d'éviter la juxtaposition, il a découvert et exploré une autre voie que celle des récits alternés. Son innovation se situe en amont: dès la situation d'énonciation qu'il se donne comme mémorialiste, et qui lui évite d'en passer par le recours aux chevilles. D'emblée, il ne reprend pas à son compte le «pacte de la mémoire historique» commun à la plupart des mémorialistes, mais en élabore un autre. On l'observe dans l'annonce très célèbre contenue dans la «Préface testamentaire»

de 1833, qui formule le projet poétique des *Mémoires d'outre-tombe* en mettant en rapport le moi et le monde dans une relation métaphorique fondamentale:

«Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps.»<sup>24</sup>

«Ma personne», «mes mémoires», «mon temps»: avec une vigueur extraordinaire, Chateaubriand condense le projet de sa mémoire historique en surimposant ces trois termes pour les lier dans un rapport de représentation: le premier, représenté par le deuxième, représenterait le troisième. Il ne faut pas en déduire que Chateaubriand a conçu un dispositif qui rendrait particuliers les *Mémoires d'outre-tombe*: il faut plutôt admirer qu'il ait compris ce qui fait l'essence du genre pour en tirer le meilleur parti. Il n'importe pas d'évaluer en termes psychologiques d'orgueil ou de vanité sa facile propension à l'emploi de la première personne: on a vu que le système énonciatif des *Mémoires* empêchait les narrateurs voulant s'effacer de le faire discrètement. Chateaubriand use de l'adjectif possessif sans louvoiement: personne, Mémoires et temps sont directement rattachés à soi. De la part de l'auteur, ce n'est pas bouffée d'orgueil, mais pénétrante compréhension du genre qu'il pratique: partant de là, il peut porter ce genre à un degré d'accomplissement remarquable.

En effet, la métaphore fondamentale n'est plus, chez Chateaubriand, celle du monde comme un théâtre, où l'individu et la société se tiendraient dans un rapport d'inclusion problématique: il sort le genre des *Mémoires* de l'à-peu-près bricolé qui juxtaposait ces deux termes. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, moi et monde ne sont plus hétérogènes, mais consubstantiels: c'est la personne même du mémorialiste qui métaphorise le monde. Plus exactement, on peut analyser ce rapport nouveau comme l'abandon d'une perspective métaphorique au profit d'une invention métonymique. On sera encore plus précis en parlant de métonymie-synecdoque, puisque la partie vaut pour le tout. Le projet repose sur cette métonymie fondamentale, scellée dans le pacte avec les lecteurs: «mes mémoires» seront à l'image de «ma personne» qui seront à l'image de «mon temps». C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la portée intrinsèquement

littéraire des Mémoires de Chateaubriand. Ceux-ci capitalisent comme autant d'atouts les éléments qui font s'enliser d'autres Mémoires dans des bourniers métadiscursifs. En effet, c'est dans leur principe même que les Mémoires connaissent une tension entre leur situation d'énonciation et les intentions de leur énoncé (le moi / le monde). La solution que Chateaubriand apporte à cette difficulté est un véritable accomplissement poétique du genre, en tant qu'elle exploite absolument les potentialités inscrites *a priori* dans les données de l'énonciation. Cette solution est à mettre au compte du talent d'écrivain de ce mémorialiste, car elle passe par l'invention d'une métonymie fondamentale qui permet de nommer le rapport du moi et du monde d'une autre manière. Chateaubriand invente le dispositif qui surimpose «ma personne», «mes mémoires», «mon temps». La représentativité est le vecteur fondamental de cette métonymie, révélée comme constitutive du genre.

Il faut insister sur ce principe de représentativité de l'énonciation, car c'est un point essentiel pour penser l'exception littéraire des *Mémoires d'outre-tombe* dans le contexte de la littérarité défaillante de la plupart des Mémoires: sa mise au jour et son exploitation furent le fruit d'un travail poétique sur les données formelles de la pratique d'écriture mémorialiste telles qu'elles existaient *a priori*.

Résiduellement, on en trouve trace chez d'autres mémorialistes dont la littérature n'est pas l'ambition première: c'est, pourra-t-on dire, que les lois du genre les y poussent. La duchesse d'Abrantès explicite, comme à son corps défendant, la nécessité qui lui a imposé de représenter la France:

«Je n'ai ni la possibilité ni le talent, et, moins que tout cela, la volonté d'écrire l'histoire; mais ma vie et celle de ma famille ne sont éclairées que par les lueurs sinistres qui luisaient à cette époque [la Révolution]; il m'a fallu, comme la France entière, traverser ce temps de folies sanguinaires [...]»<sup>25</sup>

Cette représentativité que Laure d'Abrantès a acquise s'est peut-être constituée malgré elle: mais elle l'autorise à laisser des Mémoires, car ce phénomène est au fondement du genre. Bourrienne, pour se justifier de ne pas toujours parvenir à s'effacer, fait mine, parfois, de découvrir que son cas est riche d'une portée générale. Il dit «je» dans

les moments où il lui faut répondre directement à la calomnie, mais ce n'est pas pour autant que le lecteur sera enfermé dans les détails d'une affaire particulière: «dans le tableau du déchaînement des passions haineuses, alors même qu'elles n'ont pour but que la perte d'un individu, il y a toujours quelque chose à prendre pour l'étude de l'homme en général»<sup>26</sup>. Dans ces deux exemples, une forme de représentativité est mise en avant: mais de manière adventice, comme par souci de varier les excuses régulièrement apportées au fait de parler de soi. En aucun cas le phénomène n'y est assumé comme un principe d'écriture.

C'est à Chateaubriand qu'il revient de l'identifier comme tel et d'estimer que cela appelle la mobilisation d'un travail littéraire et poétique: il écrit «l'épopée de [son] temps» et, en conséquence, dessine la figure d'un «héros», dans une démarche qui est alors plus littéraire qu'historiographique. Il se construit une stature héroïque en se faisant l'emblème de son époque: comme elle, il s'est «rencontré entre les deux siècles, comme au confluent de deux fleuves»<sup>27</sup>. Cet effort comporte sans doute une forme d'asservissement, comme l'indique la velléité de rébellion esquissée au moment de la mort de Lucile: tentation de répudier l'histoire du monde comme subalterne. Mais il permet surtout à la mémoire historique de ne plus connaître de *schize*. C'est là une réussite essentielle grâce à laquelle les Mémoires de Chateaubriand se sont imposés comme un modèle littéraire durable: dans ce récit, le moi et le monde ne sont plus concurrents, ils sont un.

L'exemple de Chateaubriand permet aussi une conclusion valable pour l'ensemble des Mémoires: dans le débat théorique que j'ai voulu mettre en place sur l'embarras poétique des Mémoires historiques, cet auteur ne doit pas simplement nous retenir comme un praticien plus doué que les autres, qui parviendrait à des solutions plus élégantes. Chateaubriand apparaît surtout, mais implicitement, comme le meilleur poéticien du genre qu'il pratique, en comprenant que la fusion du monde et du «moi» en un seul objet de discours et de représentation ne doit pas être visée en terme de résultat, comme un succès éventuel pour de bons Mémoires, mais comme un principe d'énonciation à la source même de l'écriture. On peut reconnaître dans sa démarche ce qui fait la poétique d'une mémoire historique devenue littérature.

À l'inverse, l'échec des autres mémorialistes à surmonter cette difficulté empêche leurs textes de trouver une identité stable. L'énonciation est tiraillée par des contradictions d'ordre moral (dois-je parler de moi? dois-je me l'interdire?). L'énoncé – la forme même que prend le texte – est comme un laboratoire inquiet qui fixe cette embarras comme une donnée de la poétique du genre; il apparaît comme le lieu d'un bricolage hésitant. La bonne conscience qu'il y a d'écrire des Mémoires au nom de l'histoire se révèle minée: la mémoire historique est digne en soi, à l'état de projet; mais dès qu'elle passe dans l'écriture, elle semble en faillite, car les contraintes de la forme amènent à expliciter les principes de composition. En la matière, c'est Chateaubriand qui a eu le courage de formuler des principes nouveaux qui font tenir ensemble, de manière homogène, une conception de l'histoire, un engagement moral et une pratique de l'écriture.

*Damien Zanone*  
Université Stendhal  
Grenoble III

## NOTES

- <sup>1</sup> P. Nora, «Les Mémoires d'État. De Commynes à de Gaulle», *Lieux de Mémoires, La Nation II*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 355-400, p. 360.
- <sup>2</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1802], 2 vol., vol. I, p. 440.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 441.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 442.
- <sup>5</sup> Je me permets de renvoyer à l'article que j'ai consacré à ces Mémoires: «Le personnage de Chateaubriand dans les *Mémoires de Madame de Genlis*», *Bulletin n° 42 de la Société Chateaubriand, La Vallée-aux-Loups*, 2000, pp. 39-47.
- <sup>6</sup> F. -R. de Chateaubriand, *Études ou Discours historiques, Œuvres complètes*, Paris, Ladvocat, 1831, pp. lxxiii-lxxiv.
- <sup>7</sup> B. Constant, «Souvenirs historiques», *Revue de Paris*, 1830, repris dans *Portraits, Mémoires, Souvenirs*, Paris, H. Champion, «Dimension 2», 1992, p. 72.
- <sup>8</sup> Mme de Staël, *Dix années d'exil* [1821], Paris, Fayard, 1996, p. 46.
- <sup>9</sup> B. Constant, «Souvenirs historiques», *op. cit.*, p. 72.
- <sup>10</sup> Mme de Staël, *Dix années d'exil*, *op. cit.*, p. 45.
- <sup>11</sup> Bourrienne, *Mémoires de M. de Bourrienne, ministre d'État, sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Paris, Ladvocat, 1829, 10 vol.
- <sup>12</sup> L. d'Abrantès, *Mémoires de Madame la duchesse d'Abrantès, Souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, Paris, Ladvocat puis L. Mame, 1831-1835, 18 vol.
- <sup>13</sup> Bourrienne, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. I, p. 18.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, vol. IX, pp. 66-67.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, vol. IX, p. 228.
- <sup>16</sup> *Loc. cit.*
- <sup>17</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 328.
- <sup>18</sup> L. d'Abrantès, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. I, p. 8.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, vol. IV, p. 129.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, vol. X, p. 122.

- <sup>21</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, J.-C. Berchet éd., Paris, Bordas puis Classiques Garnier, 1989-1998, 4 vol., vol. II, p. 278.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 117.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 209.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 846.
- <sup>25</sup> L. d'Abrantès, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. I, p. 16.
- <sup>26</sup> Bourrienne, *Mémoires*, *op. cit.*, vol. IX, p. 228.
- <sup>27</sup> F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, vol. I, p. 846.

## QUE (PROFESSOR DE) FRANCÊS NO ENSINO SUPERIOR (UNIVERSITÁRIO) DE HOJE?

No programa deste encontro, imediatamente por baixo do meu nome e de alguns dados a meu respeito ocorre um tema de conferência que, como terão oportunidade de verificar, não corresponde inteiramente àquilo de que lhes vou falar.<sup>1</sup>

Tranquilizem-se pois os que estavam a pensar que iam ser bombardeados com estatísticas e com tabelas.

Efectivamente, a conjuntura actual exige outras reflexões e coloca-nos outros desafios, sendo inquestionável irmo-nos desde já preparando para as rápidas mudanças que seguramente ocorrerão para que não nos vejamos confrontados, num futuro mais ou menos próximo, com situações que nos superam.

A dinâmica que os efeitos imprevisíveis dos avanços das novas tecnologias (e das estratégias políticas daí advenientes) acaba por incutir nas nossas vidas não se compadece com estilos conformistas e com marasmos instalados. A incerteza que o dia de amanhã comporta – à semelhança da espada de Dâmoçles – coloca-nos perante contínuos reptos e obriga-nos a reconsiderar a todo o momento as nossas posições.

Se, em Julho de 1998, no âmbito de um congresso intitulado *Le français au 3ème millénaire. Comment faire vivre la langue?*, apresentei em Paris um texto intitulado “La situation du français au Portugal” (M. da G. Pinto, 2000), fi-lo porque as circunstâncias, tanto em França como em Portugal, se prestavam à elaboração de uma espécie de “estado da arte”.

Sabemos como as circunstâncias, a conjuntura, as pressões do momento, condicionam a escrita de determinados textos e suscitam, quantas vezes, o desenvolvimento com vista a uma futura aplicabilidade de certos modelos teóricos, numa espécie de busca de auxílio, no intuito de responder a solicitações do exterior.<sup>2</sup>

Em 1998, data do referido congresso, sentia-se a forte influência do inglês, do americanês (como alguns o designavam no referido congresso), em detrimento do estatuto usufruído pela língua francesa; e, em Portugal, alterações curriculares a nível do ensino obrigatório

não só tinham preterido a importância da aprendizagem de uma segunda língua estrangeira mas também tinham instalado um clima de instabilidade nos professores de língua francesa.

A situação viria a modificar-se de modo favorável quando o Ministério da Educação aceitou introduzir, a partir do 7.º ano de escolaridade, o ensino/aprendizagem de uma segunda língua estrangeira. O esforço levado então a cabo pela Associação de Professores de Francês não pode ser ignorado em termos da pressão que soube exercer junto dos agentes de decisão política.

Esta decisão política não fazia, no fundo, mais do que repor uma prática de ensino de línguas estrangeiras muito própria do nosso país e que, de certa forma, reproduzia uma política linguística que caracterizara o século XIX e a primeira metade do século XX. (Acha-se então que a introdução do ensino de línguas estrangeiras só seria admissível quando a personalidade já estivesse formada. Por outras palavras, considerava-se que a língua em que os indivíduos aprendiam a falar desempenhava um papel essencial na construção da personalidade – cf. Siguan, 1996, p. 21.)

Temos de convir que a nossa tradição de ensino de línguas estrangeiras corresponde ao que o Ministro da Educação francês, Jack Lang, disse no dia 12 de Julho de 2001 em Freiburg, na Alemanha: “Tout citoyen européen doit parler 2 langues vivantes en plus de sa langue maternelle.” (Raguy, 2001, p.3). É evidente que se quisermos ler esta citação de uma forma que ultrapasse o mero pragmatismo da União Europeia (UE) actual, não nos deixarão incólumes as palavras de Masaryk, primeiro presidente e fundador da República Checoslovaca, quando disse: “How many languages you know so many times you are a man.” (Chrobák, 2001, p.1).<sup>3</sup>

Passando à actualidade, essa mesma passagem alerta-nos para o facto de devermos falar o maior número de línguas que possamos no espaço multilingue e multicultural que ocupamos.

Quer isto dizer que conhecer línguas pode mesmo modificar o nosso modo de viver se tivermos em conta os movimentos migratórios, já não falando naturalmente da mobilidade de estudantes, professores e investigadores; mobilidade esta que vem sempre associada aos processos levados a cabo essencialmente desde 1998 no âmbito das políticas de convergência das universidades europeias.

Retomando as palavras de Haug (2001), os mais penalizados neste espaço multilíngue são tanto os que não falam o inglês como os que só falam o inglês.

A importância das línguas no interior da UE é inegável e elas não devem, por isso, ser encaradas como um obstáculo à construção europeia. Segundo Benedetti (2001), a aprendizagem das línguas reforça a cidadania e portanto deve fazer-se um esforço para, no que toca ao ensino, se alargar o leque de escolha de línguas. E este autor defende mesmo a aprendizagem, desde a escola primária, de duas línguas para além da língua materna.<sup>4</sup>

Centremo-nos, no entanto, no tema deste encontro: os professores de francês e o ensino superior (universitário).

Chamaria novamente a atenção para o facto de ser importante observar o ensino superior universitário à luz da Europa do princípio do 3.º milénio, à luz de uma Europa multilíngue e multicultural que pretende criar cidadãos europeus plurilíngues e pluriculturais, e à luz das transformações que o Ensino Superior poderá vir a sofrer, ou já vem sofrendo, na sequência dos “processos” da Sorbonne (1998) e de Bolonha (1999), seguidos das reuniões de Salamanca e de Praga, no primeiro semestre de 2001.

Neste contexto, as universidades devem ser vistas como actores da política linguística, política essa entendida como “l'ensemble de mesures pour agir sur une situation linguistique” (Bothorel-Witz, 2001). Como adianta Beacco (2001), as universidades devem ser “acteurs à part entière des politiques linguistiques européennes” e consequentemente será necessário, segundo o mesmo autor, agir ao nível dos agentes de decisão, dos professores, dos “profissionais” das línguas e dos estudantes.

A consideração destes alvos de acção tem naturalmente a ver com a consciencialização da existência, a nível europeu, de um espaço onde a cidadania democrática seja uma preocupação. Será de todo o interesse sublinhar que no interior da UE, como refere Siguan (1996, p. 25), “Cultures are not closed, impenetrable circles: they have common elements.” Por exemplo, ainda de acordo com o mesmo autor, “French culture and German culture have many such features, which make up the European cultural tradition and many other features which belong to the civilization of the twentieth century” (Siguan, 1996, p. 25).

Presente nos nossos espíritos deve estar, contudo, o seguinte princípio fundamental proclamado por vários reitores das universidades europeias no encontro de Bolonha de 1999 e aceite pelos Ministros Europeus da Educação: “«The university is an autonomous institution... its research and teaching must be morally and intellectually independent of all political authority or economic power».” (Sadoul, 2001, p.1).

Acredito que a ninguém são hoje indiferentes as palavras-chave “harmonização” e “diversidade”. É que, seguindo a declaração de Bolonha, os Ministros de Educação europeus também definiram um objectivo comum: “«the creation of a coherent European education space»” e propuseram como primeiro passo “«design a common framework of reference of comparable degrees».” (Sadoul, 2001, p.2).

Não surpreende, por conseguinte, que a *European Association for International Research* (EAIR), que reuniu no Porto, nos dias 9 a 12 de Setembro de 2001, tenha escolhido como tema do seu Fórum “Diversity and harmonisation in higher education”.

O processo implicado na harmonização da diversidade, num espírito de convergência que possa assegurar a autonomia das partes, não é visto como fácil por personalidades mais críticas e porventura menos políticas (no sentido de “*não pertencentes à «classe política»*”).

Neave (2001), no discurso de abertura do mencionado fórum, escolheu precisamente como título da sua intervenção: “Anything goes: or how the accommodation of Europe’s Universities to European Integration integrates an inspiring number of contradictions”.

Abrindo um parêntesis, queria somente acrescentar que Guy Neave é um historiador. Dito de outra forma, a voz dos que têm uma formação humanística torna-se cada vez mais oportuna e urge contar com especialistas desta área nas discussões sobre as universidades e sobre as políticas educativas. Estou em crer que os universitários com essa formação são porventura dos poucos universitários que se podem sentir mais libertos de pressões da indústria e de programas governamentais no que toca à investigação (cf. Sadoul, 2001, p.4).

Uma grande parte da responsabilidade está, pois, do nosso lado. Estejamos atentos e sejamos coerentes e firmes nos nossos objectivos sempre que formos interpelados. Além disso, realçaria o

facto de também caber aos humanistas fazer cumprir os princípios e a aplicação da política linguística do Conselho da Europa. Os princípios são os seguintes:

- *“Les droits linguistiques sont aussi constitutifs des droits de l’homme*
- *La pratique de la démocratie et de l’inclusion sociale dépend des politiques linguistiques éducatives*
- *La connaissance des langues est indispensable à la libre circulation (des personnes, des idées, de l’information, des marchandises...)*
- *Le plurilinguisme de l’individu contribue à l’évolution d’une identité européenne*
- *Le plurilinguisme est pluriel*
- *Le développement du plurilinguisme est possible; ceci est un droit et une nécessité pour tous»*

*(Modern Languages Division/Division des langues vivantes, DGIV, Council of Europe/Conseil de l’Europe, Strasbourg)*

E pretenderia ainda realçar a recomendação N.º R (98) 6 do “Comité des Ministres aux Etats Membres Concernant les Langues Vivantes”:

*«2. Promouvoir le plurilinguisme à grande échelle;*

*2.1. en encourageant tous les Européens à atteindre un certain niveau de compétence communicative dans plusieurs langues;*

*2.2. en diversifiant les langues proposées et en définissant des objectifs adaptés à chaque langue;*

*2.3. en encourageant à tous les niveaux des programmes d’enseignement faisant appel à des approches souples – y inclus des programmes modulaires et ceux qui visent à favoriser des compétences partielles – et en les validant dans les systèmes nationaux de qualification et notamment dans les examens publics» (Cf. a fonte acima referida.)*

Se se considerar que o multilinguismo e o multiculturalismo têm um custo, esse custo deve ser relativizado se os encararmos igualmente como trunfos. Por outros termos, deve sublinhar-se a importância das línguas no interior da U.E. Como refere Slodzian (2001), “Multilinguism has become a crucial issue for the European Idea and a condition for the European presence in a Global World”.

Neste âmbito, o papel da universidade é insubstituível, na medida em que se trata de uma instituição que deve ser portadora de um espírito aberto e deve estar pronta a reconhecer a transdisciplinaridade, a “creoulização dos saberes”, nas palavras de Slodzian (2001).

As línguas devem assim ser pensadas de um modo mais global e mais intercultural, esperando-se para tal a colaboração entre linguistas e especialistas das tecnologias no que toca às novas formas de ensino/aprendizagem. Na verdade, muitas vezes grande parte do trabalho que é levado a cabo com recurso às novas tecnologias (“instrumentos multimédia de ensino da língua”, “e-learning”, etc.) é empreendido essencialmente por industriais e não é conferido ao linguista o papel que lhe é devido na filtragem dos conteúdos. Revela-se pois de toda a pertinência assegurar a presença da universidade como força de consultadoria no mundo da indústria.

É que, conforme acrescenta Slodzian (2001), “New dynamics [que se esperam também das universidades europeias] able to integrate languages, cultures and information technology are needed to put multilingualism into practice at a high level.”

Na sequência da importância que é atribuída às diversas línguas e culturas no interior da UE, justificam-se a existência do designado Portfólio Europeu das Línguas (PEL) e o empenho posto na sua adopção por parte dos estados membros da EU. O PEL é um documento pessoal e intransmissível que depende da idade do aprendiz, da sua experiência e do país de origem. Tem uma função tanto de relatório como de ordem pedagógica, com vista não só ao mercado do trabalho mas também à mobilidade. O PEL consta de um passaporte (de línguas), de uma biografia (de línguas) e de um dossier (cf. <http://culture.coe.int/portfolio>).

Segundo Forster-Vosicki (2001), “L’emploi d’un Portfolio favorise la multicultivité des approches pédagogiques; des changements et initiatives novatrices tels que l’apprentissage auto-dirigé, l’enseignement plurilingue, l’apprentissage par projets ou par tâches, la pédagogie de l’échange, l’auto-évaluation, etc. peuvent être déclenchés, accélérés ou consolidés par son utilisation.”

Dentro do espírito já realçado no processo de Bolonha, aqui também se pretende a transparência e a comparabilidade das informações contidas no PEL, mercê de uma descrição padronizada dos níveis e competências das línguas.

As razões da existência do PEL visam encorajar o plurilinguismo e o pluriculturalismo, assim como facilitar a mobilidade, a avaliação alargada das competências, a aprendizagem autónoma e a aprendizagem ao longo da vida. Todos estes aspectos fazem naturalmente sentido no âmbito de uma política linguística universitária. Tendo em vista o espaço europeu de livre circulação e intercâmbio, o PEL, ainda de acordo com Brigitte Forster-Vosicki, “fournit un standard suffisamment global pour permettre de rendre transparente et comparable la formation linguistique universitaire au niveau des programmes, de l'évaluation et des connaissances linguistiques et interculturelles des étudiant-e-s. Il permet de situer cette formation par rapport aux objectifs de l'enseignement secondaire et de faciliter la collaboration à l'intérieur d'une haute école et entre les institutions.”

Relativamente à língua francesa, tem toda a pertinência invocar aqui a maneira de pensar de Bothorel-Witz (2001), quando lembra com um certo pesar que a lógica favorece as línguas mais fortes, as que estão finalmente ligadas a supremacias também económicas.

Esta forma de observar a questão linguística remete de imediato certas línguas para posições imbatíveis.

O inglês é com efeito a “interlíngua” dos nossos dias mas existem outras línguas – e não muitas – que são também dominantes por razões de ordem económica e geopolítica.

A mobilidade, em termos de ensino/aprendizagem e de emprego, faz todavia com que se repense o papel das línguas e também o papel das culturas a elas inerentes.

As “directivas” que acompanham a declaração de Bolonha e que apontam para a convergência universitária europeia no tocante aos graus, tomando os estudos nos vários países membros da UE comparáveis e compatíveis, deviam também contemplar, a nível das línguas, o estatuto de “leitor estrangeiro/europeu” que, de acordo com Bode (2001), não seria somente especialista da língua mas também da cultura. De facto, para Siguan (1996, p. 24) “Children learning a language not only acquire a particular means of communication but also assimilate the culture that is expressed via the language.” (E, segundo este autor, esta assimilação contribui para a formação da identidade da criança/[aprendente].)

Por outro lado, sente-se nos fóruns sobre estas temáticas a recorrência da ideia de que os professores de línguas deviam ter

permanecido pelo menos um semestre no país da língua que leccionam. Na realidade, é essa a melhor forma quer de viver, em todas as suas facetas e cenários de actuação, a língua que irão ensinar, quer de partilhar com os falantes nativos os seus modos de ser, de estar, de pensar, de agir e de conviver. É neste sentido que se pronuncia M. Siguan quando afirma: "Language (...) is not only a means of communication between individuals, but is a part of a specific culture which it serves and which it expresses in its elements and in its structure" (p. 24). E este autor lembra que a "culture has many elements which are not directly verbal, and which can be understood without reference to language" (p. 25).

Qual será pois a mais-valia que os professores de ensino superior (universitário) devem apresentar relativamente aos professores de outros níveis de ensino?

Do professor universitário deve exigir-se uma capacidade de observação do processo linguístico em curso na tentativa de saber adaptar às necessidades o seu modo de actuar. Usei o verbo "actuar" porque hoje, num espaço em que se privilegia o aprender a aprender, o "prazer de descobrir e aprender"<sup>5</sup>, a formação de espíritos críticos e independentes, em que o professor face à múltiplas ofertas de informação deve tornar-se em inúmeras circunstâncias um "facilitador" (Lee, 2001, p.10), um mediador no processo de filtragem da informação, uma presença que contribua para a criação de espíritos críticos e para a consciencialização do que está por de trás do exercício de competências procedimentais, não pode ver reduzido o seu papel ao de simples agente transmissor de conhecimentos. No que toca ao processo de ensino/aprendizagem das línguas vivas, se, por um lado, as implicações de ordem cognitiva, social, cultural e política não podem deixar de ser contempladas, por outro lado questões que envolvam a personalidade dos aprendentes (Siguan, 1996), os possíveis processos de aquisição de segundas línguas (Brosig, 1996), os diferentes estilos de aprendizagem (Felder, 1993) e os instrumentos que permitam o acesso ao conhecimento têm igualmente de ser tidos em conta.

É pois meu entendimento que dos professores universitários deve ser exigida uma maior distância face às matérias que são leccionadas, uma maior consciencialização da multidisciplinaridade que está em jogo e o reconhecimento de que nos nossos dias a

relação professor-aluno se está a tornar um espaço em que o diálogo é uma palavra-chave.

O trunfo inerente à aprendizagem de uma segunda língua em termos de flexibilidade cognitiva (A. Pinto 1996) não deve ser relegado para um segundo plano e a transmissão de uma consciencialização das diferenças de ordem estrutural e funcional de L1 e L2 no processo de aquisição de línguas estrangeiras também não poderá ser ignorado (ver Salinas (1996) no tocante às línguas implícitas e explícitas).

Ensinar a língua francesa a um aprendente que tem o português como língua materna não será por certo tarefa semelhante à de ensinar a língua francesa a um aprendente que possui uma língua materna que do ponto de vista estrutural e funcional é completamente distinta do francês (Salinas, 1996). Agnès Salinas alerta precisamente para a necessidade de se criar uma consciencialização para a existência de tipologias distintas entre línguas e suas implicações no que toca a graus de bilinguismo.

Dos professores universitários, que preparam/aperfeiçoam falantes de outras línguas segundas e que directa ou indirectamente também formam professores dessas mesmas línguas, espera-se que se interroguem sobre questões do seguinte teor:

No espaço geográfico que ocupamos o plurilinguismo/pluriculturalismo tomou o lugar do bilinguismo/biculturalismo?

Por outras palavras, terá ocorrido um processo em que a diferença entre estes conceitos sofreu neutralização?

Por que etapas competenciais deve passar a formação de um plurilingue/bilingue?

Que se espera de um plurilingue/bilingue?

Esperam-se competências linguísticas meramente funcionais?

Esperam-se, num primeiro momento, competências discursivas e só depois competências de ordem gramatical?<sup>6</sup>

Encontrar-se-á resposta a esta última questão unicamente nas diferenças individuais inerentes ao processamento da aprendizagem?<sup>7</sup>

Esperam-se competências estratégicas?

Competências estratégicas para que populações?

Será que os agentes de ensino do francês na universidade só devem (pre)ocupar-se com os alunos de Línguas e Literaturas Modernas? Não terão de se preocupar também com outros filões de formação, com públicos de outros cursos, de outras faculdades, com

aprendentes que optaram pela aprendizagem ao longo da vida para fins profissionais ou outros?

No âmbito das competências estratégicas, que competências serão mais relevantes?

Saber tomar notas?

Saber intervir em debates?

Saber participar em discussões?

Saber escrever uma carta?

Saber interromper alguém?

Saber defender-se verbalmente?

Saber argumentar?

Saber passar de uma língua para outra sem dificuldade?

Em que altura se deve apetrechar o aprendente de uma língua estrangeira com os instrumentos que lhe permitam passar a um uso reflectido da língua?

Como dizia J. Mattoso<sup>8</sup>, uma coisa é viver e outra coisa é compreender racionalmente.

Que gramática(s) e em que momento(s)?

Saber tirar partido da idade em que se processa a aprendizagem é importante e também é importante conhecer os objectivos dos aprendentes; no entanto, eu avançaria que aprender a gramática através do uso que se faz da língua oral e escrita pode ser uma forma não só de inculcar um domínio da língua com outra consciencialização a vários níveis linguísticos mas também de ir alertando de uma maneira automática, imediata e, em parte, subconsciente (Brosig (1996), seguindo Kraschen, 1981) para as regras, para a arquitectura/estrutura, para a gramática da língua em causa (Girolami-Boulinier, 1989).

Se se apostar numa pedagogia do imediatismo (cf. Girolami-Boulinier, 1987), através de métodos apropriados e de teorias que se adequem à prática exigida pelos diversos públicos-alvo e a eles adaptada, o encontro do aprendente com o oral e com a escrita (linear ou não-linear) não colocará problemas e muni-lo-á dos meios imprescindíveis a uma comunicação eficaz.

Face à panorâmica até aqui traçada, torna-se importante perguntar ainda se os professores de línguas estrangeiras terão de preparar falantes que apresentem competências compatíveis com as dos "verdadeiros" bilingues.

Que se entende, finalmente, por bilinguismo/plurilinguismo?

Não existe naturalmente unanimidade entre os diferentes estudiosos relativamente a esta questão. Provavelmente partilham todos o sentimento de que "there are probably few truly balanced bilinguals" (Harris e Nelson, 1992, p. 5). Cada pessoa é um caso, porque cada vida é um percurso com contactos distintos que pode ter nele gravada uma biografia (também) linguística. De qualquer forma, gostaria de realçar o modo como Grosjean (1992) vê o bilinguismo. Este autor vê no bilinguismo um "continuum" que vai da extremidade em que os bilingues(/plurilingues) se encontrariam "in a totally monolingual speech mode" à extremidade em que os falantes estão "in a bilingual speech mode", caracterizado por "code-switch" e "borrow" (p. 58). Não nos devemos contudo confinar a esses dois modos extremos (monolingue e bilingue) do "continuum". Como lembra F. Grosjean, existem "intermediary modes" entre essas extremidades. Em resultado de inúmeras variáveis ligadas ao bilinguismo, os bilingues poderão ver-se espelhados num qualquer ponto ao longo desse "continuum" ( p. 58).

Ressalta portanto de toda esta reflexão a necessidade de saber que relevo atribuir, no espaço europeu, à língua francesa com todas as suas implicações sociais, culturais e políticas, e de alertar os profissionais chamados a intervir no seu ensino e divulgação para as vantagens do bilinguismo/plurilinguismo na Europa de hoje.

Cabe a todos quantos se encontram empenhados neste processo linguístico (agentes de decisão, professores, profissionais de línguas, estudantes) saber encontrar para cada situação a competência ou competências, para além da comunicativa, que devem privilegiar de acordo com os objectivos em causa e os interesses reais. Devem ainda preparar-se para o futuro multimediático e de múltiplas literacias que os espera e devem – mas muito em especial os professores – tentar encontrar as melhores soluções para os aprendentes que vão chegando com novas formas de cultura.

Gostaria de acabar com as palavras de Beavis (1998): "Whatever future it is that we are schooling young people for, it is clear that the curriculum must be responsive to the rapidly changing world we and they already inhabit, and must nurture and challenge young people so that they can contribute actively to shaping the future as it evolves" (p. 253).

## Referências bibliográficas:

- BEACCO, J.-C. 2001. "Curriculums universitaires pour des formations plurilingues et pluriculturelles". Palestra proferida na *European Year of Languages 2001 Conference. Multilingualism and New Learning Environments*, organizada pela Freie Universität Berlin e pelo European Language Council. Atelier 1 – Université et politique linguistique en Europe. Session 3: Les moyens à développer pour un concept global. Berlin, 28-30.06.2001, Freie Universität Berlin
- BEAVIS, C. 1998. "Computer games, culture and curriculum". In I. Snyder (ed.) *Page to screen. Taking literacy into the electronic era*. London and New York, Routledge, Taylor & Francis Group. Chap. 11, pp. 234-255. Reprinted, 2001
- BENEDETTI, M. 2001. Intervenção no âmbito da *European Year of Languages 2001 Conference. Multilingualism and New Learning Environments*, organizada pela Freie Universität Berlin e pelo European Language Council. Plenary Session. Berlin, 28-30.06.2001, Freie Universität Berlin
- BODE, C. 2001. "Internationalisation et multilinguisme dans les établissements d'enseignement supérieur allemands – Stratégies pour le futur". Palestra proferida na *European Year of Languages 2001 Conference. Multilingualism and New Learning Environments*, organizada pela Freie Universität Berlin e pelo European Language Council. Atelier 1 – Université et politique linguistique en Europe. Session 1: Les enjeux d'une politique linguistique universitaire. Berlin, 28-30.06.2001, Freie Universität Berlin
- BOTHOREL-WITZ, A. 2001. "Un exemple de politique des langues à l'Université Marc Bloch, Strasbourg II". Palestra proferida na *European Year of Languages 2001 Conference. Multilingualism and New Learning Environments*, organizada pela Freie Universität Berlin e pelo European Language Council. Atelier 1 – Université et politique linguistique en Europe. Session 2: Penser globalement les langues à l'université, agir autrement. Berlin, 28-30.06.2001, Freie Universität Berlin
- BROSIG, E. 1996. "Empirical studies on bilingual lexical memory". In S. Contento (ed.) *Psycholinguistics as a multidisciplinary*

- connected science*. Proceedings of the 4<sup>th</sup> ISAPL International Congress (June 23-27, 1994) Vol. II. Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", pp. 322-324
- CHROBÁK, L. 2001. "Closing words". (Versão policopiada.) Conferência apresentada no 2<sup>nd</sup> *International Symposium of Students and Professors. University and its Students 2001. The contribution of the university to the unification of Europe in the new millenium*. Charles University of Prague, Prague 12-15 September 2001
- CONTENTO, S. (ed.) 1996. *Psycholinguistics as a multidisciplinary connected science*. Proceedings of the 4<sup>th</sup> ISAPL International Congress (June 23-27, 1994) Vol. II. Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio"
- DAY, R. S. 1977. "Systematic individual differences in information processing". In P. G. Zimbardo; F. L. Ruch (eds.) *Psychology and life. Research frontiers section*. Glenview ( Ill.), Scott, Foresman, pp. 5A-5D
- FELDER, R. M. 1993. "Reaching the second tier: Learning and teaching styles in college science education". *J. College Science Teaching*, 23 (5), pp. 286-290
- FORSTER-VOSICKI, B. 2001. "Un Portfolio des langues pour l'université". Palestra proferida na *European Year of Languages 2001 Conference. Multilingualism and New Learning Environments*, organizada pela Freie Universität Berlin e pelo European Language Council. Atelier 1 – Université et politique linguistique en Europe. Session 3: Les moyens à développer pour un concept global. Berlin, 28-30.06.2001, Freie Universität Berlin
- GIROLAMI-BOULINIER, A. 1987. «Langage: pour une pédagogie de l'immédiateté ». *Bulletin de la Société Alfred Binet et Théodore Simon*, n.º 610, 1, pp. 30-47
- GIROLAMI-BOULINIER, A. 1989. *La grammaire langage en 20 leçons*. Issy-les-Moulineaux, EAP
- GIROLAMI-BOULINIER, A. et coll. 2000. *Le français au troisième millénaire. Comment faire vivre la langue ?* Montreuil, Editions du Papyrus
- GROSJEAN, F. 1992. "Another view of bilingualism". In R. J. Harris (ed.), *Cognitive processing in bilinguals*. Amsterdam, North-Holland, pp. 51-62

- HARRIS, R. J. (ed.) 1992. *Cognitive processing in bilinguals*. Amsterdam, North-Holland
- HARRIS, R. J.; NELSON, E. M. M. 1992. "Bilingualism: Not the exception any more". In R. J. Harris (ed.), *Cognitive processing in bilinguals*. Amsterdam, North-Holland, pp. 3-14
- HAUG, G. 2001. "Aspects linguistiques du processus de convergence universitaire européenne". Palestra proferida na *European Year of Languages 2001 Conference. Multilingualism and New Learning Environments*, organizada pela Freie Universität Berlin e pelo European Language Council. Atelier 1 – Université et politique linguistique en Europe. Session 4: Mise en œuvre d'une politique linguistique. Berlin, 28-30.06.2001, Freie Universität Berlin
- KRASHEN, S. 1981. *Second language acquisition and second language learning*. Oxford, Pergamon Press. Referido por Brosig (1996, p. 322)
- LEE, V. 2001. "An experiment with group learning in diversity". (Versão policopiada.) Conferência apresentada no *2<sup>nd</sup> International Symposium of Students and Professors. University and its Students 2001. The contribution of the university to the unification of Europe in the new millenium*. Charles University of Prague, Prague 12-15 September 2001
- LÜDI, G. 2001. "Nouveau rôle des langues et nouveaux types de savoirs". Palestra proferida na *European Year of Languages 2001 Conference. Multilingualism and New Learning Environments*, organizada pela Freie Universität Berlin e pelo European Language Council. Atelier 1 – Université et politique linguistique en Europe. Session1: Les enjeux d'une politique linguistique universitaire. Berlin, 28-30.06.2001, Freie Universität Berlin
- NEAVE, G. 2001. "Anything goes: or how the accommodation of Europe's Universities to European Integration integrates an inspiring number of contradictions". Conferência de abertura do *23.º Fórum da European Association for Institutional Research (EAIR)*, sob o tema "Diversity and Harmonisation in Higher Education", Porto 9-12 de Setembro de 2001
- PALIJ, M.; AARONSON, D. 1992. "The role of language background in cognitive processing". In R. J. Harris (ed.), *Cognitive processing in bilinguals*. Amsterdam, North-Holland, pp. 63-87

- PINTO, A. 1996. "Capacités métalinguistiques, bilinguisme et acquisition des langues étrangères". In S. Contento (ed.) *Psycholinguistics as a multidisciplinary connected science*. Proceedings of the 4<sup>th</sup> ISAPL International Congress (June 23-27, 1994) Vol. II. Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", pp. 330-337
- PINTO, M. da G. 2000. "La situation du français au Portugal". In A. Girolami et coll. *Le français au troisième millénaire. Comment faire vivre la langue?* Montreuil, Éditions du Papyrus, pp.133-143
- RAGUY, M.-F. 2001. "Lecture about: The educational methods in the future. Will the relationship between student and teacher be closer or more distant? Possibilities of postgraduate studies and extramural studies". Conferência apresentada no 2<sup>nd</sup> International Symposium of Students and Professors. *University and its Students 2001. The contribution of the university to the unification of Europe in the new millenium*. Charles University of Prague, Prague 12-15 September 2001 (Versão policopiada)
- SADOUL, P. 2001. "Is the past history of the European Universities an handicap or an advantage for the future ?" (Versão policopiada.) Conferência apresentada no 2<sup>nd</sup> International Symposium of Students and Professors. *University and its Students 2001. The contribution of the university to the unification of Europe in the new millenium*. Charles University of Prague, Prague 12-15 September 2001
- SALINAS, A. 1996. "Acquisition d'une seconde langue dans le cas de deux bilinguismes très différenciés : une étude psycholinguistique et cognitive". In S. Contento (ed.) *Psycholinguistics as a multidisciplinary connected science*. Proceedings of the 4<sup>th</sup> ISAPL International Congress (June 23-27, 1994) Vol. II. Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", pp. 325-329
- SCHAFF, A. 1969. *Langage et connaissance*. Paris. Editions Anthropos. Versão original, 1964
- SIGUAN, M. 1996. "Bilingualism and personality". In S. Contento (ed.) *Psycholinguistics as a multidisciplinary connected science*. Proceedings of the 4<sup>th</sup> ISAPL International Congress (June 23-27, 1994) Vol. II. Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", pp. 21-28
- SLODZIAN, M. 2001. "European Universities helping to promote multilinguism at a technological level". Palestra proferida na

- European Year of Languages 2001 Conference. Multilingualism and New Learning Environments*, organizada pela Freie Universität Berlin e pelo European Language Council. Atelier 1 – Université et politique linguistique en Europe. Session1: Les enjeux d'une politique linguistique universitaire. Berlin, 28-30.06.2001, Freie Universität Berlin
- SNYDER, I. (ed.) 1998. *Page to screen. Taking literacy into the electronic era*. London and New York, Routledge, Taylor & Francis Group. Reprinted, 2001.
- VOSENKUHL, W. 2001. "The future of the University – quo vadis universitas?" Conferência apresentada no 2<sup>nd</sup> *International Symposium of Students and Professors. University and its Students 2001. The contribution of the university to the unification of Europe in the new millenium*. Charles University of Prague, Prague 12-15 September 2001 (Versão policopiada)
- ZIMBARDO, P. G.; RUCH, F. L. (eds.) 1977. *Psychology and life. Research frontiers section*. Glenview (Ill.), Scott, Foresman

Maria da Graça Pinto  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

## NOTAS

- <sup>1</sup> Esta conferência de abertura das *IXèmes Rencontres des Enseignants de Français de l'Enseignement Supérieur Portugais*, organizadas pelo DEPER – Secção de Estudos Franceses, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e pelo Institut Français de Porto, nos dias 1-3 de Outubro de 2001, foi anunciada com o seguinte título “La situation du français dans l'enseignement supérieur au Portugal”.
- <sup>2</sup> Cf. a este respeito Vossenkuhl (2001, p. 5) quando se refere à Inteligência Artificial e ao que se investiu em termos de linguística teórica, bem como quando se refere à pertinência de que se revestem actualmente os estudos em linguística histórica e cultural (designações do autor) face aos problemas que hoje coloca o espaço multilingue e multicultural europeu.
- <sup>3</sup> Deixaria à curiosidade dos estudiosos interessados a verificação de uma possível influência nesta passagem de Masaryk do conceito de *Weltanschauung* com origem em Herder e retomado por Humboldt (cf. Shaff, 1969, pp. 17 e segs.).
- <sup>4</sup> É bem natural que subjacente a esta ideia esteja a noção de “período crítico da aquisição de uma segunda língua” (ver Palij e Aaronson, 1992, pp. 64-65).
- <sup>5</sup> Caderno “Vidas” (Sítios: Calão inglês), p. 43, do semanário *Expresso* de 8 de Setembro de 2001.
- <sup>6</sup> Algumas das questões postas aqui à consideração também foram realçadas, de uma ou de outra forma, por Lüdi (2001), na sua qualidade de linguista.
- <sup>7</sup> Cf. a este respeito, entre outros, Day (1977).
- <sup>8</sup> Entrevista conduzida por Carlos Cruz no programa televisivo “Carlos Cruz Quarta-Feira” (30 de Dezembro de 1992).



## DETAILS APOSTILLES DE MATHIEU BENEZET : AUTO PORTRAIT FRAGMENTE D'UNE ECRITURE

De la génération des poètes qui venaient à peine de passer le cap des vingt ans en 1968, Mathieu Bénézet se présente comme l'un des plus à part. Des rencontres, entre autres, avec André Breton, Louis Aragon, Jacques Lacan, Michel Foucault, jalonnèrent dès sa jeunesse, le parcours intellectuel de ce poète dont la singularité créative ne fera que s'affirmer, l'instituant en quelque sorte, artisan passionné et secret d'une oeuvre abondante et variée (poèmes, romans, essais, théâtre), marquée d'une exigeante originalité.

Que ce soit par son oeuvre multiple, par sa collaboration à la direction de revues littéraires (*Première livraison, Digraphe, Poésie*), ou par sa fonction de producteur à France Culture, Mathieu Bénézet s'investit totalement en littérature; plus précisément il se voue aux mots, à la langue toujours à réinventer pour convoiter des territoires de l'être aux accès incertains.

Séduisante, interpellante, déconcertante, l'oeuvre de Bénézet ne cesse de l'être. Elle provoque, elle égare la critique. Cette poésie serait-elle l'expression de «*l'impossible réconciliation du langage et du réel*»?<sup>1</sup> Faudrait-il penser qu'en cette oeuvre singulière «*s'accomplit ou s'achève, c'est-à-dire en toute rigueur, se défait ce que nous appelons au sens strict, la littérature*»?<sup>2</sup> Car, force est de constater que l'écriture poétique de Bénézet «*contient et fait entendre, dans sa voix sombre et brisée, la fêlure. Elle se sait temporaire et périssable. Là est sa beauté, située où le chant est soudain l'abîme rendu à la main de l'homme.*»<sup>3</sup>.

L'écrit de *Détails Apostilles* se fonde sur le discontinu. Il s'y mêle, s'y juxtapose des bribes de descriptions du quotidien et de réflexions critiques, de nombreuses références à des écrivains, des artistes, des philosophes (autant d'insertions de rencontres, de compagnonnages divers), des notations intimes et des morceaux de poèmes, de brèves reminiscences émotionnelles et des instants privilégiés d'un désir de se resituer dans l'existence *comme elle est*, le tout remodelé pourrait-on dire, en un fascinant vrac poétique. Ainsi se façonne une sorte de mosaïque mentale, journal intérieur recueillant des éclats successifs ou simultanés d'une conscience. On a le sentiment, avec *Détails*

*Apostilles*, que s'offre un texte hanté par le besoin d'arracher à l'*ici* sa vérité de vie et de mort mêlées. Il est, de ce point de vue, intéressant de relever l'impérative expression répétée de ce besoin de vérité, dans les derniers assemblages de *Détails Apostilles*:

- Et 1 moi identique dit: *aujourd'hui, je veux la vérité d'ici!*  
 (...) *Dis-moi*  
 quelle présence aveugle dit Je veux  
 la vérité d'ici  
 (...) et 1 voix dit je veux la vérité  
 d'ici qui neige sur 1 sable  
 brûlant<sup>4</sup>

Arracher à l'*ici* sa vérité, qu'est-ce à dire pour le poète, sinon vouloir convertir la détresse en un acte de lucidité – acte d'une poésie qui ne ferait que répéter:

Ce poème d'écrire            jamais écrit  
    écrit            recommencé  
 mais jamais            promis            est jeté  
    si distraitement            vivant  
    - diras-tu qu'il fut vrai?<sup>5</sup>

Nettement détaché dans les premières compositions de *Détails Apostilles*, ce poème bref dispose ses mots par rapport à des ajours qui brisent sa continuité et le réaccordent à des silences; il désigne un tracé comme *jeté distraitement vivant*; enfin, précisément à propos de ce tracé, il pose la question de sa vérité: « *diras-tu qu'il fut vrai?* ». Un tel texte ne réfléchit-il pas, à travers l'histoire de l'impossible façonnement d'un poème sous-tendu d'abîme (*poème d'écrire jamais écrit (...) mais si distraitement vivant*), l'essence même du fragment en poésie? fragment enchâssant ici l'acte de lucidité propre à un poète qui sait son écriture menacée par « *la part d'inconnu* », par la « *privation de sens* », et qui se donne mission de l'assumer<sup>6</sup>; un poète qui s'interroge:

Comment dire ce qui échappe  
 n'apparaît pas

(...) tu écris dans la vitre brisée<sup>7</sup>

Une écriture «*dans la vitre brisée*», ainsi se trouve définie par le jeu de la métaphore, l'écriture fragmentaire telle que la conçoit Bénézet: une écriture dans des bris de transparence/ de lucidité, où viennent se refléter, remonter en déchirures d'images, les mouvements désordonnés de la mémoire; une mémoire que, précisément, le poète cerne en termes de «*fragments d'une condensation impossible de quoi je suis né de quoi je mourrai*». <sup>8</sup>, faisant ici allusion à la spécificité du lieu d'écriture du fragment que, par ailleurs, il décrira ainsi:

J'écris dehors (...) comme «compris» entre 2 vides, 2 crevasses,  
2 trous séparés<sup>9</sup>

à savoir un intervalle bordé d'abîme; le poète écrit *entre* deux insolubles questions, traqué par une infernale équation entre naissance et mort. Aussi, dans le sillage de la métaphore, l'écrit dans *la vitre brisée* serait celui, inclassable, des saisies d'un moi éclaté. Les reflets dans *la vitre brisée* sont signifiants de l'impuissance d'un Je à se reconstruire, à retrouver une quelconque unité dans un Tu à la fois interlocuteur de soi-même et de l'autre.

Les reflets dans *la vitre brisée*, rompus, brouillés et déformés, métaphorisent une marche en soi-même<sup>10</sup> constamment déroutée, qui génère un acte de *s'écrire* se recoupant avec l'acte de *se-briser*, comme le suggère un tracé isolé et souligné par une mise entre crochets:

[-solitude friable - tu iras au hasard te-briser sur les vagues ou le sens]<sup>11</sup>

Le trait d'union, jointure tracée entre *te* et *briser*, met en évidence la force d'un lien existant au niveau de la signification, et imprime une valeur conative au terme ainsi constitué. Le lecteur s'interroge: l'expression se donnerait-elle comme une formule d'*être* stipulant que *vivre* et *se-briser* sont de même signifiante? se voudrait-elle la ratification d'une impossible saisie de soi-même témoignant du fait que l'être, dans sa quête de vérité, se trouve continuellement livré au hasard d'un brisement intérieur? C'est d'ailleurs ce vers qui semble nous conduire l'image de *se-briser sur les vagues ou le sens*: les vagues pour dire le sens, le sens *est-comme*<sup>12</sup> les vagues:

poussées et contre-poussées qui se segmentent, changent de forme et de couleur, s'enroulent sur elles-mêmes et s'évanouissent...<sup>13</sup>. Pour le poète qui avoue par ailleurs, «*écrire à la crête des vagues*»<sup>14</sup>, et reconnaît que son écriture sans cesse «*meurt et prend corps sur la vague*»<sup>15</sup>, créer s'identifie à *se-briser* sur le sens

jusqu'à l'ultime sève fragmentée  
de toi à toi  
vers cet inconnu      qui te brûle<sup>16</sup>

A la lumière de ce qui précède, nous sommes amenés à envisager le texte de *Détails Apostilles* comme continuellement naissant d'un acte d'écrire engagé dans le travail d'une mise en scène de l'imaginaire de soi-même.

Bernard Delvaille soulignait que «*Mathieu Bénézet, comme Mallarmé, est attiré par le théâtre, par ce qu'il comporte de mise en oeuvre du corps et de la parole, dont l'écriture n'est que mise en noir sur blanc*»<sup>17</sup>; dans la même perspective que cette réflexion, s'inscrit la remarque d'Anne Malaprade sur le texte de *Détails Apostilles* qui «*fonctionne comme une scène théâtrale*»<sup>18</sup>. De fait, le lecteur se trouve confronté à une composition d'écrits fortement orientée sur des effets de spatialité, et témoignant d'une dramatisation visuelle de l'acte d'écriture engendré par un Je qui *se-brise* sur le sens.

Dans un des fragments de *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur évoque la mise en scène d'un imaginaire en ces termes: «*(...) «Mettre en scène» veut dire: échelonner des portants, disperser des rôles (...) et, à la limite: faire de la rampe une barre incertaine.*»<sup>19</sup>.

Nous avons choisi de prendre ces actions définissant une structure de mise en scène, comme gouvernail d'une approche critique du texte de *Détails Apostilles* envisagé en tant que scène théâtrale d'un imaginaire de soi-même.

La force d'impact du champ graphico-visuel de *Détails Apostilles* s'impose; d'une page à l'autre c'est un texte-image qui se donne à lire. Des «portants» s'échelonnent qui ajustent un «décor», une scène où se joue une écriture de soi. Arrêtons-nous quelques instants sur ces «panneaux» de noms de lieux dépouillés de leur majuscule, tels de simples repères de mémoire, signes gravés d'un vécu – comme

pourraient l'être des dates en désordre jetés dans la marge des feuillets d'un journal intime - qui constituent un bord de page, une marge, tel un rivage propre au poète. Ainsi se dispose verticalement, une sorte d'itinéraire «côtier» déconstruit au gré des fantaisies de la mémoire, à partir duquel des vagues d'écrit s'étaient et se segmentent irrégulièrement. On ne peut qu'être interpellé par l'importance donnée à une organisation spatiale du texte modélisée sur le dessin d'un rivage balisé par des souvenirs en désordre. Il semblerait que le fait de tracer en bordure des plages d'écrit, ces points d'ancrage du vécu hors de toute chronologie, soulève un front de mémoire qui se divise, déposant, telle une fragmentation de vagues échouées sur le sable d'un rivage, des impressions, des émotions, des réflexions entremêlées en *détails* et *apostilles*.

Le grammatexte<sup>20</sup> de ce «dépôt» d'écrits, considéré en tant que page/scène, va se caractériser par une suppression de l'harmonie typographique. Le graphisme scripturaire acquiert ainsi une dimension signifiante: l'écrit, à l'instar du Je, va «*au hasard se-briser sur les vagues et le sens*». Et cette en-allée maintes fois rompue d'un écrit se-brisant, sera en majeure partie assurée par la mise en place travaillée des blancs qui répondent, à bien des égards, à la définition donnée par Anne-Marie Albiach, dans l'avant-propos à son recueil intitulé *Etat*: «*Ce blanc, loin de traduire quelque relâchement de la phrase, s'avère au contraire le lieu d'une extraordinaire tension, d'une attraction douloureuse, explosive entre le langage et le corps.*»<sup>21</sup>.

Les jeux combinés du blanc qui n'est plus un simple espace-ment, avec l'italique qui n'est plus un simple soulignement, et avec des signes de ponctuation qui ne rythment plus le mouvement, vont créer dans le corps de l'écrit, des effets de miroitement et de tremblement. Ne serait-ce pas une manière de construire la page/scène du texte à l'image des reflets déviés et déconstruits produit par une *vitre brisée* que le poète, ne l'oublions pas, institue lieu de son écriture<sup>22</sup>?

Il faut voir/lire ce blanc bien inséré entre deux guillemets, comme une borne de signalisation d'un désert du sens – désert évident sous-jacent au texte:

*Vue d'Anvers après la pluie* . car 1 nouvelle fois «    »  
a eu lieu <sup>23</sup>

Il faut voir/écouter ces nombreuses flaques d'un blanc capteur et amplificateur d'une résonnance:

(...) C'est la lumière                    mer: réservoir  
sublime d'éther                        mer de vair <sup>24</sup>

Il faut sentir la tension retenue, la gravité (dans les deux acceptions du terme) d'un blanc étiré amorçant une nouvelle phrase :

tiges des roses trémières chez Nerval (*l'épanchement  
des roses dans la vie.*                    l'enfoncement dans les architectures  
de générations: (...)<sup>25</sup>

un blanc qui, parfois, miniaturiserait l'abîme :

je vais, seul, «presque sans  
jambes»: ainsi en rêve                    : 1  
horreur nocturne précédant la création du monde <sup>26</sup>

En dehors des nombreux mots et membres de phrases en italique – segments inégaux d'une légère éclaircie dans la compacité du fragment – on rencontre parfois un terme dont une seule lettre (souvent la première ou la dernière) est mise en italique. Elle fait vibrer le vocable, lui imprime une sorte de dérapage visuel et signifiant, et crée une sensibilisation du fragment où elle s'est mise en représentation:

Cette présence, nécessaire, d'*l* couleur dans le  
Rien qui envoûte <sup>27</sup>

Nombreux aussi sont les mots marqués de l'italique majuscule – «termes-clés» comme les nomme Anne Malaprade<sup>28</sup>–; sur eux se focalisent les forces quêteuses de sens du fragment:

– je me souviens d'un pied  
déchaussé de *N*aissance couronné  
d'*O*r

On ne manquera pas, également, de remarquer un e - marque du féminin - s'inscrivant, à plusieurs reprises, seul en italique. Au sein

du fragment, par cette stigmatisation de la féminité, s'opère une recharge émotionnelle liée à une orientation autre du sens<sup>29</sup>:

:une main de l'homme effleurait le  
col de marbre de la statue<sup>30</sup>

le vert (solitude) que j'ai aiméE aux pliures<sup>31</sup>  
(...) dans la chambre: celle des  
mains qui signent, l'une l'autre dans le halètement<sup>32</sup>

Miroitement, vibration, dérapage déterminent une mobilité, voire parfois un vertige, de la scène de l'écrit. Or, cette scène par ailleurs géométrisée par une multiplication de petites barres verticales ou horizontales, de parenthèses carrées, de points au début d'une phrase, de signes mathématiques, semblerait chercher à récupérer un équilibre en se donnant l'illusion de maîtriser l'espace de la page. Mais en fait, le grammatexte de *Détails Apostilles* redéfinit le fragment en tant qu'*esquisse*. Il témoigne d'une écriture qui se cherche des formes, qui se complait et s'enfonce dans un conflit avec le fini:

esquisses comme je vous aime formes inachevées  
*c'est tremblement*<sup>33</sup>

Le tracé s'accordant à une telle écriture, est celui qui *tremble*, qui *esquisse*... Pour Mathieu Bénézet, écrire ne consiste pas à fixer une parole, mais à la *danser*.

Je n'ai jamais parlé: j'ai esquissé de dessiner: danse!<sup>34</sup>  
(...) et tu vas au hasard par  
ces lignes prendre ta part d'inconnu et de privation  
de sens;<sup>35</sup>

Qu'est-ce donc que la page/scène de *Détails Apostilles*? sinon une piste de danse où s'esquisse en lettres et rythme<sup>36</sup> (absorbés par le mouvement, «encres bues par le sable») un sens jamais fixé, jamais accompli; lieu des figures se perdant, s'inachevant; lieu d'une poésie

vacillant mêlée de signes et de souffle, prête à retomber dans la nuit<sup>37</sup>

Pour le poète, *danser* en écriture, ferait signe à une manière de fabriquer son texte afin qu'il traduise une dispersion des rôles du Je de l'écrit, sur une page considérée comme une scène. Mais ici, parler de rôles c'est, plus précisément, faire référence à des voix diverses résultant d'un Je qui *se-brise*; des voix correspondant à des figures (particulièrement celles du vécu et celles des lectures<sup>38</sup>) qui répondraient à l'acharnement du poète dans son besoin d'identifier l'acte d'écrire à celui de «*fissurer jusqu'à l'atome du «moi»*»<sup>39</sup>. Ce Je, d'une certaine manière, répondrait à la description du sujet lyrique que nous donne Jean-Michel Maulpoix: «*il se diffracte et se révèle aventureusement, au sein d'un réseau de figures qui transforment et multiplient ses traits*»<sup>40</sup>.

L'écriture, en tant que «*mise en noir sur blanc* » pour reprendre l'expression de Bernard Delvaille<sup>41</sup>, s'appréhende dans *Détails Apostilles* plutôt comme «*mise en mélange du noir et blanc*», comme si l'écriture témoignait d'un pouvoir altéré du signe, et s'instituait zone de grisaille, d'ombre du sens où des rôles dispersés du Je de l'écrit s'inscrivent en tracés de «*silhouettes sensibles*»<sup>42</sup>. Or, parmi ces «*silhouettes sensibles*» qui hantent *Détails Apostilles*, nous ferons porter notre interrogation sur celle qui, en quelque sorte, ouvre le chemin aux autres, et qui s'avère essentielle au travail du poète, à savoir l'enfant:

(...) l'enfant mort bat: coeur inaccompli  
en moi,  
silhouettes sensibles, je vous demeure!

des *silhouettes sensibles* que le Je *se-brisant*, dispersé en elles, habite, écrit, assailli par une question dont le secret de la réponse serait à jamais occulté dans l'enfant:

Quelle ombre est ta personne?  
(Les hommes respirent une obscurité  
magnifique) La vérité a beaucoup nagé  
«O malheureuse barque»<sup>43</sup>

Ainsi dans *Détails Apostilles* se trame une étrange poursuite de l'enfant qui dénie toute forme définie à l'impression ou au souvenir

d'enfance en tant que tels.<sup>44</sup> En fait, ce que poursuit le poète c'est la dynamique d'une incarnation du concept de naissance. Aussi, maintes fois dans le texte, les mots enfant et naissance dotés de la majuscule italique sont mis en valeur et font image: *Enfant – Naissance*. Ils s'animent en mots-clés, dessinent un mouvement vers...; ajoutons que le *E* fait signe à la féminité et la fécondité, comme nous avons eu l'occasion de le souligner précédemment<sup>45</sup>. Deux *apostilles* vont nous permettre de cerner la fascination qu'opèrent ces termes sur le poète:

je dis la Naissance, comme on nomme celle d'1  
fleuve au haut de la montagne dans 1 creux propice  
au jaillissement si ténu de la source: la vie est là  
telle la solitude aux yeux de rêve

toutes mes pages ont une respiration que je me dois de  
suivre, sans souvenir: uniquement le son qui me  
capte à la Naissance<sup>46</sup>

Ainsi voit-on s'établir dans cette métaphorisation de l'acte d'écriture, une sorte d'interaction au niveau d'une quête de signifiante entre d'une part *Naissance – solitude*, et d'autre part *Naissance – résonances du moi*. Une telle interaction serait fondatrice des tracés de «*silhouettes sensibles*» sur la scène des pages d'écriture. Il semblerait que chez Mathieu Bénézet, la démarche créatrice se recoupe avec l'obstination à *être de* l'Enfant:

-j'eusse voulu naître de l'Enfant!<sup>47</sup>

mais une obstination se ressourçant, chez ce poète, à un chant de *Naissance* qu'accompagne inéluctablement celui de la mort:

«Ecrire est une fois pour toutes, accueillir l'origine:  
où repose la fin.<sup>48</sup>

Les voix du Je de l'écrit se réaccordent constamment à «l'écho de mourir»<sup>49</sup>: créer un texte c'est *être de* l'Enfant, c'est naître à la mort. On pense à ce poème-fragment inséré dans *Détails Apostilles*, dont le titre est NAISSANCE (inscrit en lettres capitales dans le texte),

et qui s'achève sur ce vers: « *cadavre et enfance mélangés* »<sup>50</sup>. C'est ici, plus fortement accentuée, voire même exacerbée, une appréhension (dans les deux acceptions du terme) de l'écriture qui se retrouve chez bien des poètes contemporains explorant l'irréparable. On pense aux *Syllabes de sable* de Lionel Ray<sup>51</sup>:

Nous sommes là, dans le perdu  
Et l'irrépressible, traçant des chemins<sup>52</sup>  
On pense à James Sacré définissant le livre à écrire  
comme du temps qu'on va passer avec le mot vivre  
Dans l'ombre du mot mourir<sup>53</sup>

Reprenant une réflexion de Baudelaire à propos d'Eugène Delacroix, Mathieu Bénézet inscrit dans le [TROISIEME CARNET] qu'il y aurait émotion poétique

« *Quand la langue est en proie avec l'être, et qu'ainsi elle sursoit à notre mort* »<sup>54</sup>.

Mais, plus précisément, ne serait-ce pas pour lui la Langue en proie avec la Naissance, et donc avec cette obstination à être de l'Enfant, qui se manifeste dans ses pages d'écriture? Langue qui, dans le sillage des mots-clés Naissance et Enfant, accède à la majuscule italique, et obsède en quelque sorte la démarche créatrice dans ses dérives, ses doutes, ses impuissances. Dans cette perspective, il nous faut lire une brève *apostille* nettement détachée d'une série de fragments/ *détails* regroupés sous le titre LA BOUCHE BRULE:

Naissance de l'Enfant-Langue, est-ce plausible?<sup>55</sup>

La bouche, la Langue... « *Je ne peux pas lire avec les yeux seulement, j'ai besoin de la bouche* », avoue Mathieu Bénézet dans *Dits et récits d'un mortel*<sup>56</sup> et, dans *L'Océan jusqu'à toi*, on relèvera ces vers:

pose une bouche sur le sens  
sur le sens  
de la naissance<sup>57</sup>

On remarquera que, dans les divers écrits du poète, le mot *langage* n'apparaît que rarement; par contre, très nombreuses sont

les inscriptions du mot *langue* et, particulièrement dans sa dimension de mot-clé où l'accent est mis sur la *Langue* – «théâtre» du parler – en ce qu'elle offre simultanément, la matérialité sensuelle d'un corps charnu pris dans une mouvance de respiration, et la profération de signes propres à l'expression d'une pensée. Cela va dans le sens de ce qu'écrit Valère Novarina dans *Devant la parole*: «*Notre chair la langue ne vient pas nous relier, attacher l'un à l'autre nos sentiments et opinion mais s'ouvre devant nous comme un champ de forces, comme un théâtre magnétique.*»<sup>58</sup>

Dans *Détails Apostilles*, la «*Langue déliée par 1 essor poétique*»<sup>59</sup>, actionne les «*silhouettes sensibles*», tracés des rôles dispersés du Je, fils cassés d'une mémoire qu'elle entremêle afin de border l'absence, de conduire le Je de l'écriture à se penser dans sa disparition<sup>60</sup>. La *Langue* fait monter le chant de *Naissance/ Enfant* vibrant en «*écho de mourir*»; elle fait passer un frémissement de vie où court celui du *rôle*:

. car la *Langue* nous mène à nous tenir au-dessus  
du vide et à saisir le chemin qui parfile le vide<sup>61</sup>

«*chemin qui parfile le vide*», ne serait-ce pas là une manière de désigner le poème qui se trame dans ces mises en scène d'un moi *fissuré, éclaté*, structurant le texte-image de *Détails Apostilles*.

Entre le Je qui se produit sur cette scène de fragments d'écrits, et un Tu tantôt interlocuteur de soi-même tantôt lecteur spectateur du texte-image, «la rampe se fait barre incertaine»<sup>62</sup> pour reprendre l'expression de Roland Barthes; mais dans le cas de *Détails Apostilles*, à la «barre incertaine» il faudrait substituer une image forte chez Mathieu Bénézet, celle d'une «*vitre brisée ... grande vitre pâle... grande vitre de l'inachèvement*»<sup>63</sup>. L'écriture de soi, au fur et à mesure qu'elle s'exprime, construit cette image qui la métaphorise. Le Je se perd, se cherche au coeur d'un monde effrité, morcelé à l'instar de celui qui se dessine au travers d'une «*grande vitre brisée*». Cet égarement du Je rappelle celui que Louis-René des Forêts exprimait dans *Ostinato* en ces termes: «*Sans cesse de là-bas à ici où le je n'est plus qu'un il douloureusement proche, douloureusement étranger, tantôt surgi d'ailleurs ou de nulle part, tantôt né sur place et comme*

déchargé par les mots de tout le poids de la mémoire qui subordonne la vérité d'une vie à la vérité des faits.»<sup>64</sup>

Ainsi se meut le Je dans son histoire en morceaux «liés aux morts»<sup>65</sup>, dans sa poursuite d'un moi fissuré, dans la composition de son texte fragmenté en mal d'une «vérité d'ici»<sup>66</sup>.

Le Je se voudrait lisible dans un Tu reflet incertain (tel celui dans une vitre brisée) de lui-même et de l'autre. Je-comme-Tu-comme-l'autre<sup>67</sup>; le «comme» ne jouant plus seulement le rôle de simple terme de comparaison, désignerait et, pour ainsi dire, soudoyerait le travail d'une réflexion/réfraction de soi dans l'inachèvement et la fragmentation du sens: «Je ne sais pas qui je suis» avoue Mathieu Bénézet<sup>68</sup>. Une lecture errante de soi opère dans *Détails Apostilles*: elle éveille une sorte de complicité entre Je-Tu-l'autre, par le texte même qui en résulte:

tu vas au hasard par ces lignes  
prendre ta part d'inconnu et de privation de sens (...)  
Je vous vois enchaînés où le monde ne tient pas à  
la même fenêtre réelle<sup>69</sup>

*Détails Apostilles*, une mise en scène multiple d'un imaginaire de soi-même, des mondes qu'habite le poète, d'une écriture «incarnée»: «Ce sont les morceaux de vie, la peau, qui font l'écriture», soulignait Mathieu Bénézet<sup>70</sup>.

*Détails Apostilles*, une mise en scène dont le point de fuite serait la question de l'autoportrait d'une écriture poétique; une question que ce texte-image en fragments pose de la manière la plus singulière.

Jacqueline Michel  
Université de Haifa

## NOTES

- <sup>1</sup> Claude Adelen, article à propos du recueil de poèmes de Bénézet *L'Océan jusqu'à toi*, dans *La Quinzaine Littéraire*, n°659/ 1994
- <sup>2</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, article sur *Bénézet*, dans *Critique* n°357
- <sup>3</sup> Patrick Kechichian, article dans *Le monde des livres* du 27 novembre 1992
- <sup>4</sup> Mathieu Bénézet, *Détails Apostilles* (Flammarion, 1998), pp. 219-223-233
- <sup>5</sup> *ibid.* p. 50
- <sup>6</sup> *Détails Apostilles*, p. 243
- <sup>7</sup> *ibid.* p. 240 – 242 (c'est nous qui soulignons)
- <sup>8</sup> *ibid.* p. 110
- <sup>9</sup> *ibid.* p. 52
- <sup>10</sup> *ibid.* "C'est en toi que tu marches", p. 80
- <sup>11</sup> *Détails Apostilles*, p. 111
- <sup>12</sup> On fait ici référence au *être-comme* défini par Paul Ricoeur dans *La métaphore vive*, et repris par Michel Deguy dans *La poésie n'est pas seule* (Seuil, 1987, pp. 97-98): "le comme ne serait pas seulement le terme de la comparaison mais serait inclus dans le verbe être dont il modifierait la force"
- <sup>13</sup> ces verbes sont empruntés au texte de Italo Calvino, intitulé "Lecture d'une vague", dans *Palomar*, (Points/ Seuil, 1983)
- <sup>14</sup> *Détails Apostilles*, p. 80
- <sup>15</sup> *L'Océan jusqu'à toi*, (Flammarion, 1994), p. 45
- <sup>16</sup> Bernard Delvaille, *Mathieu Bénézet*, (Seghers, 1984), p. 29
- <sup>17</sup> Bernard Delvaille, *Mathieu Bénézet*, *op. cit.* p. 18
- <sup>18</sup> revue *Prétexte* n°17; article sur le site internet: <http://perso.club-internet.fr/pretexte/details.htm>
- <sup>19</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, (Seuil, 1975), p. 109
- <sup>20</sup> terme employé par Jan Baetens, dans son article *Le transscripturaire*, dans *Poétique* n°73, p. 51
- <sup>21</sup> Anne-Marie Albiach, *Etat*, Mercure de France, 1988
- <sup>22</sup> voir: p. 3, note 7
- <sup>23</sup> *Détails Apostilles*, p. 152
- <sup>24</sup> *Détails Apostilles*, p. 49
- <sup>25</sup> *ibid.* p. 163

- 26 *ibid.* p. 104
- 27 *ibid.* p. 71
- 28 voir: note 18, p. 5
- 29 Dans cette même perspective, pourraient s'interpréter les nombreuses insertions de l'esperluète dans le texte de Mathieu Bénézet, l'esperluète que Jude Stefan, dans *Povrésies* (Gallimard, 1997, p. 68) décrivait en ces termes: " *femme ajustant sa sandale* "; pourrait également s'interpréter la forme récurrente d'écriture du pronom personnel féminin inscrit ainsi: *Elle* (voir: pp. 78-79)
- 30 *Détails Apostilles*, p. 208
- 31 *ibid.* p. 85
- 32 *ibid.* p. 200
- 33 *ibid.* p. 102
- 34 *ibid.* p. 101
- 35 *ibid.* p. 243
- 36 *Détails Apostilles*, p. 85: "*la poésie est ce qui s'assemble de lettres et de Rythme*"
- 37 *ibid.* p. 103
- 38 Le texte est jalonné par les voix de Valéry, Mallarmé, Baudelaire, Leopardi, Ungaretti et bien d'autres...
- 39 *Détails Apostilles*, p. 95
- 40 Jean-Michel Maulpoix, *du lyrisme*, (José Corti, 2000), p. 375
- 41 voir: p. 5
- 42 *Détails Apostilles*, p. 190
- 43 *Détails Apostilles*, p. 178
- 44 *ibid.* p. 239: "*une impression d'enfance qui n'a pas de forme, échappée de l'intériorité de la brume (...) comme au souvenir d'une déchirure*"
- 45 voir: pp. 7- 8
- 46 *Détails Apostilles*, p. 216 et 195
- 47 *Détails Apostilles*, p. 98
- 48 *ibid.* p. 28
- 49 *ibid.* p. 104
- 50 *ibid.* p. 169
- 51 Lionel Ray, *Syllabes de sable*, (Gallimard, 1998)
- 52 *ibid.* vers cités dans "*L'ordre du sable*" de Jacques Ancet, dans *Prétexte* n° 16)

- <sup>53</sup> James Sacré, *Viens, dit quelqu'un*, (André Dimanche, 1996), p. 16
- <sup>54</sup> cité par Bernard Delvaille dans *Mathieu Bénézet*, p. 120
- <sup>55</sup> *Détails Apostilles*, p. 104
- <sup>56</sup> Bernard Delvaille, *Mathieu Bénézet*, "Choix de textes", p. 41
- <sup>57</sup> *L'Océan jusqu'à toi*, p. 74
- <sup>58</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, (P.O.L. 1999), p. 20
- <sup>59</sup> *Détails Apostilles*, p. 107
- <sup>60</sup> cf. Bernard Delvaille, *Mathieu Bénézet*, p. 29
- <sup>61</sup> *Détails Apostilles*, p. 112
- <sup>62</sup> voir: p.5
- <sup>63</sup> *Détails Apostilles*, p. 242- 243
- <sup>64</sup> Louis-René des Forêts, *Ostinato*, (Mercure de France, 1997), p. 30
- <sup>65</sup> ibid. p. 239
- <sup>66</sup> voir: p.2
- <sup>67</sup> voir: le "je-comme-il" dans *L'écriture de soi* de Louis Marin, op.cit. p.8
- <sup>68</sup> Bernard Delvaille, *Mathieu Bénézet*, p. 29
- <sup>69</sup> *Détails Apostilles*, p. 243. Rappelons qu'à la question: "Pourquoi écrivez-vous? Bénézet répondit: "Pour toi" (Bernard Delvaille, *Mathieu Bénézet*, p. 26)
- <sup>70</sup> Emmanuel Laugier, "*Mathieu Bénézet met un point final à sa poésie*", article à propos du dernier livre du poète *L'Aphonie de Hegel*, dans la revue *Le matricule des anges*, n° 31, juillet 2000, p.47



## ULYSSE AU COEUR DU LABYRINTHE. SUR UN POEME DE JAD HATEM

“Poésie et voyage sont d’une même substance, d’un même sang, je le redis après Baudelaire, et de toutes les actions qui sont possibles à l’homme, les seules peut-être utiles, les seules *qui ont un but*”<sup>1</sup>. Yves Bonnefoy reconnaît que la poésie, comme le voyage, permet l’accès à un espace autre, radicalement différent de l’univers quotidien soumis à l’usure du temps profane, quête d’un lieu qui serait l’approche et la révélation d’un autre niveau d’être. Dans cette Méditerranée dont il incarne la lumière et les ombres, les fascinations et les apories, Ulysse est bien l’archétype du voyageur. Il nous indique, écrit Piero Boitani, la voie périlleuse et difficile. “Il visite, vivant, le monde des morts et, mortel, refuse l’immortalité”<sup>2</sup>.

Il est aussi celui qui le premier, note Roberto Calasso, assume le triomphe du “médiat sur l’immédiat, de l’ajournement sur la présence, de la pensée incurvée sur le désir rectiligne”<sup>3</sup>. C’est ainsi qu’avec cette “pensée incurvée” ou *métis*, qui refuse la ligne droite, le mythe d’Ulysse rencontre un autre mythe: celui du Labyrinthe. Association que proposent deux auteurs libanais: Adonis, dans un poème que nous rattacherons au cycle d’Ulysse, et Jad Hatem qui a dédié explicitement un poème à cette fascinante et troublante sédimentation mythique.

### 1. Au croisement des chemins

“Qu’un bateau quitte un port, de nuit, et c’était la Byzance spirituelle qui brillait déjà comme une autre rive”<sup>4</sup> continue Yves Bonnefoy, sensible à l’aspect fantasmatique de tout départ sur l’eau. Comme le relève Gaston Bachelard, “à tout au-delà s’associe l’image d’une traversée” et “tout un côté de notre âme nocturne s’explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l’eau”<sup>5</sup>. Tout voyage est initiatique.

Homère a, dès le début, associé au voyage circulaire d’Ulysse, qui s’effectue dans l’horizontalité du monde, un voyage vertical qui le conduit dans l’Hadès. C’est ce double itinéraire que trace le poème d’Adonis:

Je voyagerai au creux d'une vague  
d'une aile  
Je visiterai les âges qui nous ont quittés  
et les sept galaxies  
Je visiterai les lèvres  
et les yeux lourds de glace  
et la lame étincelante dans l'enfer divin

Je disparaîtrai  
la poitrine ceinte de vents noués  
laissant mes pas au croisement des chemins  
loin  
dans un désert<sup>6</sup>.

Bien que les critiques ne l'aient jamais relevé, *Voyage* appartient au "cycle ulys sien" traversant toute l'oeuvre de l'écrivain libanais de langue arabe. Il contient en effet, dans le prisme condensé de sa micro-structure, une *Odyssee* virtuelle. Unis à de nouveaux périples (le voyage dans le temps, le voyage dans l'espace stellaire), on y reconnaît la pérégrination marine et la descente dans l'Hadès, *l'enfer divin* où les lèvres et les yeux sont *lourds de glace*. La mort du poète-récitant, qui se confond ici avec Ulysse, surviendra elle aussi "loin de la mer" ("ex-halos") comme dans la prophétie de Tirésias, lors de la *nékuia*.

Il devra, lui dit le devin, repartir une ultime fois d'Ithaque, l'île aimée. Il marchera alors à l'intérieur des terres, avec une rame sur l'épaule. Errance terrestre, cette fois, qui substitue la première errance marine, contée par Homère. Elle ne prendra fin que lorsqu'un voyageur de ces régions inconnues, ne reconnaissant pas la rame, l'interrogera sur son utilisation et la confondra avec un battoir à vanner le blé. Ulysse le navigateur finira ses jours dans un pays si éloigné de la mer qu'on n'y trouve ni les navires, ni le sel. Chez Adonis, la mort arrivera dans un désert, *au croisement des chemins*, labyrinthe où se recoupent toutes les routes que le voyageur a suivies dans sa traversée de l'existence.

## 2. Dans le labyrinthe

Le poète libanais Jad Hatem reprend lui aussi l'épisode homérique de la catabase, mais en en déplaçant le centre (la rencontre d'Ulysse avec sa mère Anticlée) et le sens:

Plutôt que de s'envoler dans la cire  
Ulysse s'abeille dans le dédale.  
Le soleil dont il s'habille s'épanche  
De la salive de Circé. Il va  
Dans l'Hadès viscéral, la ruche apo-  
Calyptique. O myriades, il voit  
De la Bête les crocs, de la branche l'ire.  
Il dépend l'Ombre et la couche en la bouche.  
Et de tout oeil le miel lui arrive  
Comme une fête et comme un butin<sup>7</sup>.

Comme Adonis faisait coexister, dans le poème *Ulysse*, deux figures mythiques – celle du navigateur homérique et celle du dieu Adonis<sup>8</sup>, tous deux divisés entre le monde d'ici et celui de là-bas, Jad Hatem convoque, lui, dès les premiers vers le mythe d'Ulysse et celui du Labyrinthe. Ulysse est présenté comme renonçant à l'envol vers le ciel – qui, chez Adonis, s'étendait aux *sept galaxies* – pour s'enfoncer dans l'abîme, dans le *dédale*.

Premier terme d'un réseau sémantique qui associe aussi *abeille*, *ruche* et *miel*, la cire est présente dans l'isotopie homérique, puisqu'Ulysse – avant d'être lié au mât du navire – ordonne à ses matelots de se boucher les oreilles avec de la cire afin qu'ils n'entendent pas le chant (de mort? de volupté?) des sirènes. Ulysse semble ici refuser les révélations siréniques pour capter une Révélation plus haute, celle de l'Hadès. "Descente dans la coupe", telle que l'a analysée Gilbert Durand, descente dans le viscéral, la mort, le mal, que le poème convertira cependant en images et en dons.

La cire constitue aussi un élément de l'isotopie concernant le mythe de Dédale et d'Icare, isotopie à laquelle renvoie explicitement le terme *dédale*. On sait que l'architecte et son fils s'envolent, grâce aux ailes fabriquées avec des plumes et de la cire. Ulysse choisit, lui, le voyage dans le labyrinthe et non l'envol, que le *dans la cire* semblait toutefois devoir ralentir (alors qu'avec de la cire aurait favorisé le vol icarien). En effet, Ulysse renonce à s'enfuir du Labyrinthe, par un vol vers le haut, qui aurait été destiné cependant à se figer pour l'éternité, une éternité qui aurait la fadeur de la cire dont on fait les cierges. On pense à l'insecte pétrifié dans l'ambre au coeur solaire, une constellation de la captivité traversant, comme nous allons le voir, tout le texte. A un niveau plus profond, la cire n'est pas sans évoquer,

dans ses sonorités, le nom même de Circé et annonce déjà, dans son bruissement, l'inquiétante apparition.

Ulysse *s'abeille*, écrit Jad Hatem, qui nous propose un néologisme marquant la mutation d'Ulysse. L'élan icarien est ici dirigé vers le bas *dans le dédale*, une certaine joie accompagnant toutefois ce départ. Sans doute l'allégresse est-elle connotée par la tonalité jaune qui domine tout le passage et dont les termes *abeille*, *soleil*, *ruche* et *miel* sont les emblèmes chromatiques, comme peut-être aussi les cheveux clairs de Circé. Jaune qui vire au doré, l'or constellant, sur le plan symbolique, avec la lumière et la direction ascendante. Pour Gilbert Durand, "le soleil [...] sera donc par les multiples surdéterminations, de l'élévation et de la lumière, du rayon et du doré, l'hypostase par excellence des puissances ouraniennes"<sup>9</sup>. L'Ulysse hatémien, vêtu de "soleil", s'inscrit ainsi dans le paradigme des héros civilisateurs solaires, comme Thésée qui vient pour s'opposer et vaincre la Bête chthonienne.

### 3. Séduction circéenne

Choisissant la direction tellurique et non ouranienne, le héros s'envole dans un labyrinthe, mais c'est un labyrinthe éclairé par de nombreux porte-lumières. Lui-même est brillant comme un soleil, s'enrobant de fils étincelants qui à la fois l'habillent et le ligotent. Ce nouveau fil d'Ariane *s'épanche de la salive de Circé*. La notation alerte et inquiète car elle métamorphose la femme séductrice en un être thériomorphe. Reine des abeilles? Araignée? Elle se tient au centre du labyrinthe et guide le héros aventureux. Mais à la différence de Thésée, qui réussit à sortir de la prison dédalienne, Ulysse effectue le parcours inverse et va vers son cœur ténébreux. En ce sens, il "s'abeille" est l'équivalent de "il s'abîme".

Circé aux beaux cheveux est aussi celle qui lie et toute l'Odyssée apparaît, par ailleurs, comme "une épopée de la victoire sur les périls de l'onde comme de la féminité"<sup>10</sup>. Une même séduction mortelle caractérise trois figures féminines liées entre elles et présentes plus ou moins indirectement dans ce poème: Pasiphaé, magicienne et soeur de Circé, qui a engendré le Minotaure et entraîné la construction du Labyrinthe, Circé maîtresse des chants et des sortilèges et sa

nièce Médée, au centre du mythe des Argonautes et de la Toison d'or, souterrainement relié à la quête hatémienne.

Le motif du labyrinthe, induit par le terme *dédale*, introduit celui du Minotaure, et plus en général celui du Monstre, avec lequel il est indissolublement lié. Selon André Siganos, à qui nous devons l'analyse la plus approfondie de ce thème, nous sommes en effet en présence d'un schème mythique bipolaire: "d'un côté une monstruosité problématique en tant que telle, entendue superficiellement comme congrue au désordre et au non-sens; de l'autre, et spéculairement, un lieu énigmatique où loger la bête, fruit de l'intelligence conceptuelle, expression de la toute-puissance de l'ordre raisonné et résonant"<sup>11</sup>. Ce n'est pas un hasard si le vocable *Bête* surgira au septième vers.

La catabase ulyssienne a lieu cette fois dans l'*Hadès viscéral*. Jad Hatem retrouve ainsi la signification la plus archaïque du labyrinthe, dont le tracé originaire reprendrait celui des viscères. Selon les historiens Böhl et de Freitas, l'inscription qui accompagnait le dessin d'un labyrinthe sur une tablette d'argile babylonienne, *êbal tizani*, devrait être lue comme "palais des intestins"<sup>12</sup>. Gilbert Durand observe spéculairement que le tube digestif est "également en nous la réduction microcosmique du Tartare ténébreux et des méandres infernaux, il est l'abîme euphémique et concrétisé"<sup>13</sup>. Reprenant ce même archétype, Julio Cortazar nous donne cette troublante définition du proto-labyrinthe, où s'allie à la fois la froideur de la rationalité masculine ("solitude de marbre"), la féminité "innommable" et l'envers ténébreux du corps:

Oh coquillage innommable, sonore solitude de marbre, quel  
silence menaçant doivent mériter tes entrailles sans fin<sup>14</sup>.

Appartenant au régime nocturne de l'imaginaire, la descente vers l'intériorité la plus cachée s'inscrit dans la constellation analysée par Gilbert Durand: "La Nuit, les Profondeurs Abyssales, La Femme Mère, 'la demeure et la coupe' et tout ce qui se rattache à la pénétration de la terre, du ventre 'digestif ou sexuel', les gemmes, les nourritures, les mines, les souterrains"<sup>15</sup>. Si l'on reconnaîtra, avec les mines et les souterrains, des hypostases labyrinthiques, on relèvera aussi combien les gemmes sont présentes dans tous les recueils poétiques de Jad Hatem, sorte d'emblème permanent de cette constellation nocturne, mais toujours converties, chez lui, en éléments lumineux.

Bachelard souligne combien la descente dans l'Hadès, thème que l'on retrouve chez de nombreux poètes, est toujours "un événement psychologique, une réalité psychique normalement attachée à l'inconscient"<sup>16</sup>. Que le Labyrinthe ait partie liée avec le Féminin et, plus profondément avec le royaume des Mères, c'est cette intuition que nous livre l'homologie entre *l'Hadès viscéral* et *la ruche apo/Calyptique*. La *ruche* s'inscrit dans le réseau symbolique inauguré par *abeille* et évoque irrésistiblement un royaume matriarcal. De plus, *apo/Calyptique* par sa césure met en relief un autre nom féminin, lié à l'*Odysée*: la nymphe Calypso, autre figure séductrice et mortelle<sup>17</sup>. Le fantasme de dévoration, digestive ou sexuelle, est indexé, par ailleurs, par la double référence aux *crocs* et à la *bouche*.

Pour éclairer l'origine du Labyrinthe, Santarcangelli et Eliade rappellent l'importance des cavernes pour la religion crétoise, durant le minoéen. Elles étaient liées au culte de la Grande Déesse. Faure observe qu'à l'époque mycénienne existait une déesse nommée "Souveraine du labyrinthe" "Dapuritoyo Ponitiya"<sup>18</sup>. Refusant, pour *labyrinthe*, l'étymon qui l'associerait à *labrys* (la "double hache"), Mircea Eliade propose, de son côté, l'asianique *labra*, *laura* qui signifierait "pierre", "grotte"<sup>19</sup>.

Par ailleurs, le proto-labyrinthe, à forme de type spiralaire et à voie unique avait parfois "l'aspect d'un ovaire féminin, avec une sortie et des méandres qui conduisent à un visage schématique de monstre situé au centre"<sup>20</sup>. André Siganos relève "cette équivalente possibilité d'un *regressus ad uterum* initiatique par engloutissement symbolique dans la gueule d'un monstre ou par 'pénétration dans un terrain sacré identifié à l'utérus de la terre-Mère"<sup>21</sup>.

La forme primordiale du labyrinthe présente ainsi quatre caractéristiques: "la pénétration dans un espace conjectural égarant; de nature apparemment digestive, utérine, sinon monstrueuse; un cheminement difficile; vers un centre chargé de sens, sinon du Sens"<sup>22</sup>. Siganos souligne aussi combien la thématique du Labyrinthe et du Minotaure condense "un espace énigmatique par excellence, placé sous le signe de la duplication douteuse, et un être lui aussi duplice"<sup>23</sup>: monstre mi-taureau mi-homme, mais aussi Ariane qui se dédouble en Arachnée. Quand on connaît l'importance de la figure de l'androgyné dans la poésie hatémienne, on comprend l'intérêt du poète pour ce mythe.

#### 4. Rêve, images, visions

Le terme *apo/Calyptique* permet le passage des isotopies issues de mythes antiques à une nouvelle isotopie provenant cette fois de la Bible. La quête d'Ulysse dans le labyrinthe est une quête initiatique, comme n'est pas sans le rappeler l'étymon de Calypso, dont la racine signifie "ce qui est fermé, caché". Il s'agit bien d'une entreprise de dévoilement, l'apocalyptique ne signifiant pas tant ici le bouleversement des derniers temps, tel qu'il est évoqué par Jean, mais bien le dévoilement des visions dans la parole de poésie. Jad Hatem atteint ainsi ce moment auroral "à partir duquel une parole fascinée et fascinante se construit, 'moment' d'une période prélangagière [...] qui n'était qu'images et organisations d'images, encore inaptés à s'organiser en récit, exprimant une pure adhésion de l'être aux mouvements du créé"<sup>24</sup>. Sans doute faudrait-il parler ici, de manière plus pertinentes, de visions que la parole de poésie transformera en images.

Le texte propose en effet une réflexion métapoétique, où Ulysse - le maître de la parole – coïncide avec le poète. L'initiation dans le labyrinthe fait d'Ulysse un voyant pré-rimbaldien: il *voit*. Ses visions lui montrent des *myriades*. S'agit-il d'abeilles, d'astres, de démons ou d'yeux semblables aux ocelles du paon qui observent, tel Argus, et lui dédieront leur miel: *et de tout oeil le miel lui arrive?* Dimension verticale du langage où perce "l'indéfinit du monde sous le discours des concepts"<sup>25</sup>.

En un premier moment, les visions semblent être déclenchées par l'*hybris* dionysiaque du parcours labyrinthe et sont connotées négativement. La Bête apparaît comme l'incarnation du Mal. L'arbre de l'Hadès est secoué par la colère, sentiment qui évoque Achille en ce qui concerne l'isotopie homérique. Ulysse a alors un geste de piété puisqu'il dépend l'Ombre d'Achille, suicide comme Judas et non plus mort au combat devant Troie. Il fait plus; il le nomme; il le ressuscite par ses paroles: *il le couche en la bouche*. Ulysse devient le poète. Le *Et* en tête de vers indique explicitement que la transmutation poétique est la conséquence du geste issu du coeur, qui possédait aussi une valeur sacrificielle.

Transperçant le voile de l'apparence, le langage poétique opère une transfiguration du réel. Le poète transforme le visible en images, comme l'abeille transforme le nectar en miel, le vocable *butin* du vers final renvoyant au verbe *butiner*. Encouragé par les affirmations de

Jad Hatem<sup>26</sup>, il faudrait déceler les mots sous les mots: *lire* sous *l'ire*. Et, ajouterons-nous, *lyre*. C'est avec cet instrument apollinien qu'Orphée calmait les bêtes et les instincts dionysiaques (qu'il ne maîtrisera cependant pas complètement et qui le tueront sous forme de Ménades).

Le poète accède aux secrets de la nature qu'il lui ravit comme un butin. On pense à Ulysse qui outrepassa, chez Dante, les colonnes d'Hercule de la connaissance pour découvrir la *Nova terra*. Parallèlement à l'*Odyssée* se déroule une véritable *Odyssée* de la parole, puisqu'Ulysse utilise une langue inouïe pour décrire les monstres et les prodiges que les hommes n'ont jamais vus. Sa voix se confond alors avec celle d'Homère. Ulysse devient, en cet instant, comme le relève Consolo, "l'aède et le poème"<sup>27</sup>, le chanteur et le chant, le narrateur et le narré.

C'est cette stupeur et cette merveille que cherchait aussi Baudelaire lorsqu'à la fin des *Fleurs du Mal*, dans le dernier poème du *Voyage*, la Mort surgit pour emporter ceux dont les coeurs "sont remplis de rayons". A l'aube de la modernité poétique, Rimbaud reprend l'exploration baudelairienne, mais c'est pour ramener cette fois, nouvel Ulysse, des visions extrêmes de l'Inconnu. Elles surgissent, à l'horizon du *Bateau ivre*, comme la *Nova Terra* de la poésie: "et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir".

L'oscillation significative entre *comme une fête ou comme un butin* révèle bien, avec le terme *butin*, que le poète commet une transgression. Peut-être y a-t-il aussi une allusion aux déprédations d'Ulysse (cf. son grand-père Autolykos "qui l'emportait sur tous en piraterie", *Odyssée*, chant XIX) et à la ruse de l'inventeur du cheval de Troie, dont les paroles captieuses étaient bien connues. Nous pensons encore au rapt de la Toison d'or, les Argonautes préfigurant le périple maritime d'Ulysse et Médée étant elle aussi une magicienne séductrice comme Circé, avec qui elle est apparentée. Un réseau d'images initiatiques, centrées sur la quête, sous-tend donc tout le poème.

## 5. Transmutation

Le déroulement du poème reprend, de façon cryptique, les trois phases du schème dramatique de la vie, de la mort et de la

renaissance qui caractérisait la mystique agro-lunaire des paléo-agriculteurs et qui déterminait en particulier l'année crétoise. La vie, dans sa valence gésésique, était affirmée come l'affrontement de l'animalité au cœur du labyrinthe, affrontement vécu, chez Jad Hatem, sur le mode mineur de l'euphémisation et de la miniaturisation. Ulysse *s'abeille*, et l'on sait toutes les connotations positives que Jad Hatem attache à la symbolique du vol, des ailes et de l'oiseau, toujours annonciateur de l'ange. Le monstre minotaurien se féminise, lui, en une Circé reine des abeilles ou araignée qui enlace le héros des fils brillants de sa salive et de ses baisers.

La référence à l'Ombre et à l'Hadès indiquait explicitement le passage dans la Mort. Mais, à la différence de l'Apocalypse de Jean (X, 9), l'amertume de la mort devient ici miel. Rappelons que cette source de tout le passage analysé énonce: "L'Ange lui dit: tiens, mange-le; il te remplira les entrailles d'amertume, mais en ta bouche il aura la douceur du miel". Victoire sur les Ténèbres et sur la douleur, par la régénération qu'emblématise le miel dans son symbolisme surdéterminant l'or et la lumière. Le mythe dédalique ne signifie-t-il pas toujours lui aussi la victoire sur l'Obscur en l'homme et en-dehors de l'homme? C'est cette même révélation que propose le poème de Salvatore Quasimodo, *l'Île d'Ulysse*:

Isola di Ulisse

Ferma è l'antica voce.  
Odo risonanze effimere,  
oblio di piena notte  
nell'acqua stellata.

Dal fuoco celeste  
nasce l'isola di Ulisse.  
Fiumi lenti portano alberi e cieli  
nel rombo di rive lunari.

Le api, amata, ci recano l'oro:  
tempo delle mutazioni, segreto.

[Immobile est l'archaïque voix.  
J'entends d'éphémères sonorités,  
oubli de plénitude nocturne  
dans l'eau stellaire.

Du feu céleste  
naît l'île d'Ulysse.

Des fleuves lents entraînent des arbres et des firmaments  
dans le grondement de rives lunaires.

Les abeilles, aimée, nous apportent l'or:  
temps des mutations, secret]<sup>28</sup>.

L'île imaginaire, Ithaque de la mémoire qui prend, pour Quasimodo, l'apparence fantasmagorique de la Sicile perdue, est édifiée elle aussi à partir de la parole de poésie. Comme chez Jad Hatem, seule la poésie est capable de transfigurer le visible et d'évoquer l'île archétypale dans l'eau nocturne et stellaire. Les poètes butinent et apportent l'or du réel transfiguré. Temps secret des mutations préparant celui des révélations. Le miel a de plus, chez Quasimodo, une valeur sensuelle et est lié - comme ici - à la femme aimée. C'est cette même valence que l'on découvre dans *L'abeille, la couleur* d'Yves Bonnefoy, où s'unissent souverainement l'appel charnel, l'été brûlant, le rêve d'une impure éternité aux fruits plus proches et le chant des abeilles:

La corne d'abondance avec le fruit  
Rouge dans le soleil qui tourne. Et tout ce bruit  
D'abeilles de l'impure et douce éternité  
Sur le si proche pré si brûlant encore<sup>29</sup>.

Chez Jad Hatem, nous sommes en présence d'une constellation symbolique très proche qui fait de son labyrinthe un lieu non seulement illuminé et bourdonnant, mais aussi tiède. "En tant que le labyrinthe est un rêve profond, il n'y a pas de labyrinthe froid" remarque avec pertinence Bachelard. Le poète affirme avoir été inspiré pour l'allusion finale au miel, non seulement par l'Apocalypse de Jean, mais aussi par les deux derniers vers de *Kubla Khan* de Coleridge, en un véritable processus d'"endosmose des lectures et des rêves" dont parle Bachelard<sup>30</sup>:

For he on honey-dew hath fed,  
And drunk the milk of Paradise

[Car il s'est nourri d'une rosée de miel,  
Et a bu le lait du paradis]<sup>31</sup>.

On sait que ce poème est issu, selon Coleridge, d'un rêve, fondé lui aussi sur une série de visions, qui lui était venu après la lecture d'un texte sur la construction d'un palais par Koublaï Khan. Il s'agissait environ de trois cents vers. Après un malencontreux réveil, l'écrivain ne put se rappeler que des fragments: "Je fus vivement surpris et mortifié de découvrir que, si je retenais vaguement la forme générale de la vision, tout le reste, sauf huit à dix lignes éparses, avait disparu comme les images à la surface d'un fleuve, où l'on jette une pierre".

*Kubla Khan* contiendrait donc quelques vers d'une langue céleste. En fait, "Swinburne sentit que le fragment sauvé était le plus haut exemple de la musique propre à l'anglais, et que l'homme capable de l'analyser pourrait (la métaphore est de John Keats) détiſser un arc-en-ciel". Borges a dédié un remarquable essai à l'histoire de cette genèse et a montré, à partir de documents qu'il a retrouvés, que le plan même du palais avait été inspiré à Koublaï Khan par un rêve. Si le premier rêve créa un palais réel désormais disparu, le deuxième inspira à Coleridge un poème "pour qu'il le reconstruisit en paroles, plus durables que les marbres et les métaux". Borges décèle dans cette extraordinaire filiation une irruption archétypale dans le visible: "Qui sait si un archétype non encore révélé aux hommes, un objet éternel [...] ne pénètre pas lentement dans le monde? Sa première manifestation fut le palais; la seconde le poème. Qui les aurait comparés aurait vu qu'ils étaient essentiellement identiques"<sup>32</sup>. N'y aurait pas plus spécifiquement une homologie entre le poème et le labyrinthe, lui-même identifié parfois avec la structure d'un palais (celui de Cnossos)?

## 6. Poème et Labyrinthe

Le poème de Jad Hatem est situé au croisement de plusieurs mythes, dont chacun livre un parcours isotopique différent. André Siganos remarque justement qu'"il y a fort à parier que la poésie soit, par ses ellipses, ses métaphores, et même sa rythmique, la langue même de l'archétype que le mythe articule"<sup>33</sup>. Mythe: parole aurorale, à la fois désirante et désirée pour l'homme de notre siècle. Selon les anthropologues, le mythe serait la trace révélant comment l'homme s'est détaché progressivement du monde environnant, séparation éprouvée comme tragique par l'homme moderne et dont prend acte Paul Ricoeur: "Oubli des hiérophanies, oubli des signes du sacré, perte de l'homme lui-même en tant qu'il appartient au sacré. Cet oubli, nous le savons, est la

contrepartie de la tâche grandiose de nourrir les hommes, de satisfaire les besoins en maîtrisant la nature par une technique planétaire”.

Mais aussi dépassement de cet oubli: “comprendre [...], c’est déployer les multiples et inépuisables intentions de chaque symbole, retrouver les analogies intentionnelles entre mythes et rites, parcourir les niveaux d’expérience et de représentation que le symbole unifie”<sup>34</sup>. Conscience de la perte irréductible de “l’immédiateté de la croyance” originaire, d’un côté et, de l’autre, restauration d’un “second immédiat”, par l’interprétation herméneutique et par l’oeuvre d’art, qui a comme le mythe une fonction d’“exploration ontologique”<sup>35</sup>.

Or certains anthropologues établissent une similitude entre le fonctionnement du mythe et celui du labyrinthe: “Soustelle [...], pour exprimer cette *épaisseur sémantique* du mythe qui déborde de toutes parts la linéarité du signifiant, utilise la métaphore de l’écho, ou du palais des miroirs dans lequel chaque mot renvoie en tous sens à des significations cumulatives”<sup>36</sup>. Homologie que l’on peut étendre au texte poétique, comme le souligne Michel de Certeau: “par sa musicalité, le poème est un labyrinthe qui s’étend à mesure qu’on y circule et qu’on y entend plus de voix. C’est un corps de voyages. Il recèle et découvre à qui se le répète une prolifération de secrètes analogies”<sup>37</sup>. De son côté, Bachelard relève que certains poètes, parmi lesquels nous inscrirons Jad Hatem, savent “par des mots accumulés, par une syntaxe comme repliée sur soi, inscrire en quelque sorte le labyrinthe dans le vers même”<sup>38</sup>.

Des deux rituels de l’écriture liés au mythe labyrinthique, l’un herméneutique “révélant les multiples miroitements des intrications et implications du texte” et “l’autre ésotérique, qui ne trouve dans le labyrinthe que le reflet de la monstrueuse condition humaine”<sup>39</sup>, c’est le premier que choisit Jad Hatem. Ulysse sort vainqueur du chaos infernal, où l’homme - confronté au Monstre - s’animalisait lui aussi (il est vrai de manière euphémique puisque le héros ne fait que *s’abeiller*). Il réussit à le transmuter en parole créatrice: chaque oeil des *myriades* apporte désormais son miel à l’Ulysse-poète. Le plan du Labyrinthe devient alors la figuration de la structure hermétique du texte, qui réclame toujours un déchiffrement. Le poème est ce “labyrinthe de miroirs verbaux”<sup>40</sup> infiniment redoublés, où se répondent les multiples analogies et les fécondes correspondances.

Gisèle Vanhese  
Université de la Calabre

## NOTES

- <sup>1</sup> Y. Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 20.
- <sup>2</sup> P. Boitani, *Introduzione*, in P. Boitani et R. Ambrosini (ed.), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Rome, Bulzoni ed., 1998, resp. p. 20. On consultera du même auteur, qui nous a donné une mise au point fondamentale sur l'utilisation du mythe d'Ulysse dans la littérature occidentale: *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito* (Bologne, Il Mulino, 1992) et *Sulle orme di Ulisse* (Bologne, Il Mulino, 1998). On se référera aussi à D. Kohler, *Ulysse*, in P. Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed. du Rocher, 1988, pp. 1349-1377.
- <sup>3</sup> R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milan, Adelphi, 1988, pp. 407-408.
- <sup>4</sup> Y. Bonnefoy, *op. cit.*, p. 175.
- <sup>5</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1979, resp. p. 102 et p. 103.
- <sup>6</sup> Adonis, *Mémoire du vent. Poèmes 1957-1990*, Paris, N.R.F., Coll. Poésie/Gallimard, 1991, p. 49.
- <sup>7</sup> Encore inédit, ce poème n'est repris dans aucun des recueils de Jad Hatem publiés aux éditions Cariscript à Paris: *Énigme et chant* (1985), *Au sortir du visage* (1988), *L'Offrande vespérale* (1989), *L'Audace pascale* (1998), *Par la poussière des étoiles* (2000).
- <sup>8</sup> "Avec mes poèmes je me suis égaré là-bas / et me voici dans la terreur et l'aridité / ne sachant ni rester / ni revenir" (Adonis, *Ulysse, op. cit.*, p. 60).
- <sup>9</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 167.
- <sup>10</sup> G. Durand, *op. cit.*, p. 115.
- <sup>11</sup> A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. XII.
- <sup>12</sup> Cf. L. de Freitas, *O Labirinto*, Lisbonne, Arcadia, 1975, p. 106. Cité par A. Siganos, *op. cit.*, p. 43.
- <sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 133.
- <sup>14</sup> J. Cortazar, *Los Reyes*, éd. fr. (bilingue), Actes Sud, 1982, p. 49. Cité par A. Siganos, *op. cit.*, p. 95.

- <sup>15</sup> G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg International, 1979, p. 225.
- <sup>16</sup> G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1979, p. 232.
- <sup>17</sup> Cf. la remarque de R. Graves à propos d'Aphrodite *urania*: il s'agit d'une "déesse nymphe de la mi-été. Elle tuait le roi sacré qui s'était uni à elle au sommet d'une montagne, à l'instar de la reine abeille qui tue le mâle" (Cité par A. Siganos, *op. cit.*, p. 42).
- <sup>18</sup> P. Faure, *Crète et Mycènes*, in *Dictionnaire des mythologies*, sous la direction d'Y. Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1981, p. 267.
- <sup>19</sup> Cité par A. Siganos, *op. cit.*, p. 49.
- <sup>20</sup> P. Santarcangelli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Florence, Vallecchi Ed., 1967. *Le livre des labyrinthes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 134.
- <sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 43.
- <sup>22</sup> A. Siganos, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, Paris, P.U.F., 1999, p. 43.
- <sup>23</sup> *Le Minotaure et son mythe*, *op. cit.*, p. 98.
- <sup>24</sup> *Mythe et écriture*, *op. cit.*, p. 39.
- <sup>25</sup> Y. Bonnefoy, *Fonction de la poésie dans la société contemporaine*, "Francofonia", n°27, automne 1994, p. 9.
- <sup>26</sup> Consulter J. Hatem, *Fondements de la poétologie première*, "Extasis", n°14-15, 1986; *Une expérience poétique*, "Phares-Manarat", Beyrouth, n°12, juin 1993, pp. 92-96.
- <sup>27</sup> V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milan, A. Mondadori éd., 1999, p. 19.
- <sup>28</sup> S. Quasimodo, *Tutte le poesie*, Milan, Ed. Mondadri, 1980, p. 105. La traduction est nôtre.
- <sup>29</sup> Y. Bonnefoy, *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 205.
- <sup>30</sup> *Op. cit.*, resp. p. 247 et p. 235.
- <sup>31</sup> S. T. Coleridge, *Kubla Khan, Selected poems*, Londres, Heinemann, 1976, p. 86.
- <sup>32</sup> Toutes les citations sont extraites de J. L. Borges, *Enquêtes*. Suivi de *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1992, resp. p. 31, p. 34, p. 35.
- <sup>33</sup> *Le Minotaure et son mythe*, *op. cit.*, p. 120.
- <sup>34</sup> Les citations proviennent de P. Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, 2, Paris, Aubier, 1988, resp. pp. 480-481 et p. 484. "L'herméneutique, acquisition de la 'modernité', est un des modes par lesquels cette

'modernité' se surmonte en tant qu'oubli du sacré. Je crois que l'être peut encore me parler, non plus sous sa forme pré-critique de la croyance immédiate, mais comme le second immédiat visé par l'herméneutique" (p. 294).

<sup>35</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 311.

<sup>36</sup> A. Siganos, *op. cit.*, p. 12.

<sup>37</sup> M. de Certeau, *La fable mystique*, 1, Paris, Gallimard, 1987, p. 410.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 235. Consulter en particulier Z. Darwiche Jabbour, *Jad Hatem: La quête de l'absolu*, in *Études sur la poésie libanaise francophone. Abi Zeyd, Naffah, Schéhadé, Stétié, Hatem*, Beyrouth, Éd. Dar an-nahar, 1997, pp. 157-211; R. Kfoury, *Le Jeu du temps de Jad Hatem selon la tradition védique*, "Extasis", n°12-13, 1986, pp. 47-61; A. Boustany, *Interprétation du poème 24 de "L'Offrande vespérale" de Jad Hatem*, "Phares-Manarat", n°12, juin 1993, pp. 71-89; *Poésie et intersubjectivité. Jad Hatem au prisme de Martin Buber*, "Annales de Philosophie et des Sciences humaines", Université Saint-Esprit de Kaslik, n°7-8, 1995, pp. 287-309.

<sup>39</sup> A. Siganos, *op. cit.*, p. 138.

<sup>40</sup> J. Cortazar, *op. cit.*, p. 10. Cité par A. Siganos, *op. cit.*, p. 96.



## LA MÉTAMORPHOSE ANIMALE DANS LE CHEVALIER DES TOUCHES ET L'ENFANT

Plusieurs chercheurs ont montré, au cours des dernières années, la pertinence de confronter Vallès à quelques-uns de ses contemporains: Gustave Doré, Georges Darien, Octave Mirbeau, Rimbaud, les Goncourt, Courbet, Daudet, Maupassant, Malot... la liste serait longue si l'on voudrait être exhaustif<sup>1</sup> et ne ferait que confirmer un acquis sans discussions de la littérature comparée, à savoir, tout texte se construit sur le "dialogue", ou comme "mosaïque" ou encore comme "absorption" d'autres textes ou des mouvements culturels antérieurs ou contemporains<sup>2</sup>. Il faut cependant remarquer que les frontières culturelles et littéraires existent aussi entre des écrivains contemporains, qui ne sont pas identiques ni superposables. Il convient de réfléchir aux rapports d'écrivains en principe éloignés, tel que le faisait (pour ne citer qu'un seul exemple) P. Glaudes, à propos d'un écrivain *si différent* de Vallès que l'était Léon Bloy<sup>3</sup>. Dans ce sens-là, M. R. Bellet nous indiquait, il y a déjà quelques années, et pour des raisons qu'il serait long d'expliquer ici, la nécessité d'étudier les rapports entre Vallès et Barbey d'Aurevilly<sup>4</sup>, tout en concentrant notre attention sur le côté métaphorique de *L'Enfant* et *Le Chevalier des Touches*<sup>5</sup>.

On sait que *Le Chevalier des Touches* parut, en feuilleton, dans *Le Nain jaune* du 18 juillet au 2 septembre 1863, et, en édition, chez Michel-Lévy, en avril 1864. Tout de suite, Vallès consacra un article, "Les romans nouveaux: *Le Chevalier des Touches* et *Renée Mauperin*", à cet ouvrage de Barbey, dans *Le Progrès de Lyon*, le 20 avril 1864. Cet article contient des phrases devenues célèbres, des phrases qui manifestent l'écart entre les deux écrivains: Je hais la politique autoritaire et dévote de M. Barbey d'Aurevilly, écrit Vallès.

Pour sa part, *L'Enfant* fut publié en 1878, une quinzaine d'années séparent donc les deux romans. Est-il pertinent de les comparer? Outre le décalage temporel, Vallès est souvent classifié à l'intérieur de l'école naturaliste, Barbey, pour sa part, est situé parmi les romanciers idéalistes... tout semble les éloigner. Mais, comme nous essaierons de le démontrer par la suite, les goûts et la sensibilité

littéraires des deux écrivains nous permettent de répondre affirmativement à la question posée.

Tout d'abord on peut constater certaines similitudes du point de vue de la biographie et du tempérament. Une première réflexion nous permet de constater que les deux écrivains se ressemblent par leur révolte passionnée, par leur sens de l'indépendance, par un humour amer qui laisse deviner leur désespoir. Les deux écrivains poussent leurs personnages aux limites de la rébellion même si cette insoumission a des caractères différents chez l'un ou l'autre. Les deux furent marqués par des études traditionnelles, par des familles autoritaires, voire répressive dans le cas de Vallès, ce qui leur fit développer très tôt une attitude d'opposition et de bataille face à la famille et au monde institué, c'est-à-dire, face à toutes les formes contraignantes de pensée et de vie.

Si nous nous situons, maintenant, à l'intérieur des deux romans, nous pouvons aussi constater de nouvelles similitudes. *Le Chevalier des Touches* se présente d'abord comme roman historique, mais, en réalité, l'affaire du véritable Jacques Destouches de la Fresnaye (1780-1858) est récréée par l'auteur dans un autre but. Ainsi, au moment de l'écriture Barbey affirme que "L'Imagination est prévenue"<sup>6</sup>: le roman peut -et doit- se lire comme une aventure inspirée par la jeunesse et dictée par les passions les plus fortes; jeunesse et passions d'un passé révolu, retranchées du temps et, par cette cause-là, d'une beauté inutile.

*L'Enfant* nous découvre une identité biographique (celle du protagoniste, celle du créateur<sup>7</sup>, un enfant dont les malheurs sont d'une dureté sordide), ainsi qu'un sens historique sur la France du XIXème siècle – dont on peut retracer la chronique grâce aux souvenirs, épisodes consignés et à l'imagination de l'écrivain –. Réalité et imagination et passion exaltée (amour, solitude, inquiétude, angoisse...) convergent dans les deux ouvrages.

En plus, les deux écrivains adoptent des critères similaires d'esprit et de grâce esthétiques, les deux sont instinctifs, ont le goût du concret et de naturel<sup>8</sup> et fréquentent des images, des symboles et des sensations qui révèlent une grande sensibilité à la présence du monde. C'est là une caractéristique non suffisamment soulignée, à notre avis, par la critique.

De cette sensibilité, nous allons étudier la présence animale, car nous avons constaté que les deux romans, si différents par ailleurs, convergent dans toute une mythologie des moeurs animales qui se présentent comme un abstrait spontané, comme l'objet d'une assimilation symbolique. C'est à dire, dans les deux textes nous pouvons retrouver un symbolisme animal pour caractériser le monde et les personnages. En effet, comme le dit G. Durand, "De toutes les images (...) ce sont les images animales qui sont les plus fréquentes et les plus communes"<sup>9</sup>. Et le même critique continue: "l'animal est susceptible d'être surdéterminé par des caractères particuliers ne se rattachant pas directement à l'animalité"<sup>10</sup>.

A part cet imaginaire collectif de l'humanité, il faut tenir compte aussi que les progrès des sciences naturelles, les conquêtes de la biologie dans la première moitié du XIXe siècle déterminent, au fur et à mesure que le siècle avance, une manière de raisonner (et aussi d'imaginer et de créer) qui est dépendante de la physiologie. Taine enseigne que le caractère et le comportement sont soumis au déterminisme de la race, du moment, du milieu.... Et les contemporains découvrent que le vice et la vertu sont des manifestations d'une physiologie qui rapproche l'humain et l'animal. Cela est illustré, grâce à l'archétype animal et ses variations symboliques, dans nos deux romans. Nous allons analyser tout d'abord de quelle manière les traits physiques des personnages révèlent leurs tempéraments psychologiques, pour passer ensuite à la caractérisation de la société bourgeoise (à commencer par les vêtements que l'on met en société, pour continuer à l'analyse de la propreté, de la nourriture et de l'école). Après nous étudierons l'image favorable de la métaphore animale pour définir l'élan vital des protagonistes: la force, la passion, le combat... et nous terminerons sur l'analyse des images qui, chez les deux écrivains, sont proches de l'esthétique naturaliste, mais qui signifient des concepts différents chez l'un ou l'autre.

Le premier chapitre du *Chevalier des Touches* nous offre le portrait détaillé de plusieurs personnages. Les deux demoiselles de Touffedelys sont "deux **vieilles chattes**"<sup>11</sup> blanches de la rêverie, sans idées, qui n'avaient jamais été des **Chattes Merveilleuses**"<sup>12</sup>, c'est

à dire, Barbey représente, grâce à l'image du chat, les caractéristiques des êtres doux, mais, en même temps, des êtres – parce que paisibles<sup>13</sup>- incapables d'action, elles semblent n'avoir de valeur autre que décorative<sup>14</sup>, d'où le fait qu'elles retrouvaient à point nommé l'**attention animale** des êtres qui ne sont **pas éducatibles**" (p. 45).

Pour sa part, Jacques définit son père de la même manière: "Mon père est, comme toujours, sec, maigre, le nez en corne, le front comme un toit sur des yeux gris: on dirait deux **prunelles de chat** sous une gouttière"<sup>15</sup>. Outre l'assimilation du front (symbole de la pensée, donc d'une entité supérieure chez l'homme), à un élément inanimé, un toit!, chez les deux écrivains on décrit des êtres humains grâce à la métaphore d'un animal de compagnie, un animal qui n'est pas libre et qui ne lutte pas pour sa liberté, un animal *attaché* au service ou bien entretien d'un autre considéré *supérieur*. Les deux demoiselles de Touffedelys sont, pour Barbey, des esclaves, le père, pour Vallès, est un valet d'un monde bourgeois disqualifié, chez les deux écrivains.

Plus loin, Barbey décrit les deux demoiselles comme des "**oies candides**" (p. 46)<sup>16</sup>. Il est curieux de constater que Vallès se sert aussi de la même comparaison, associé à une personnalité *tranquille* (son copain Ricard), voire *lâche*: "Il est là comme une oie. -Voilà pourquoi on le bat. On fouette les autres parce qu'ils font du bruit et qu'ils jurent et sont grossiers: on le fouette, lui, parce qu'il ne dit rien et se tient tranquille" (p. 129). Jacques lui-même s'identifie à l'oie, avec le même sens symbolique: "Je vis depuis quelque temps, sans rien qui me rafraîchisse ou me réchauffe, comme la gerbe qui moisit dans un coin, au lieu de palpiter sous le fléau, comme l'oie qui, clouée par les pattes, gonfle devant le feu" (p. 139). Un peu plus loin, Vallès se sert de la métaphore animale de la poule pour caractériser son père, aussi soumis, asservi à une femme et à un emploi abrupts, voire brutaux: Jacques dit de lui que c'est une "Nature vulgaire, poule mouillée, avorton!" (p. 162)<sup>17</sup>.

L'oie ou la poule, comme avant le chat, nous transportent au monde des animaux domestiqués, mais on associe, en plus, à l'oie et à la poule un imaginaire d'animal sot, niais. Les demoiselles, le copain Ricard, le père, même Jacques lorsqu'il abandonne la révolte, sont colorés d'un sens moral péjoratif qui définit la domesticité. Pour les deux écrivains la révolte c'est la vraie vie, tandis que vivre dans des conditions fixées (le monde bourgeois institué) c'est pire que la mort.

Par contraste, dans le groupe de la maison de la rue des Carmélites, l'abbé "était l'aigle" (p. 46). Un terme qui nous avance le caractère fort et royale de l'abbé, associés à un monde de souvenirs enfantins et juvéniles disparus dans la conception de Barbey. Chez les deux écrivains, donc, nous découvrons tout un univers d'oiseaux qui ne *volent* et qui, par conséquent, ne nous prédisposent pas à penser aux relations entre le ciel et la terre<sup>18</sup>, tout au contraire, exception faite de l'image de l'aigle, les deux écrivains utilisent souvent la métaphore de l'oiseau domestiqué, un oiseau qui nous prédispose à l'image morale de soumission, d'asservissement de ces personnages enfermés dans un univers clos, réduit, un foyer qui n'a rien d'amical<sup>19</sup>, au contraire c'est un foyer qui nous suggère un intérieur favorable à la dépendance. Chez les deux écrivains l'imaginaire de la famille n'a rien d'intime ou de protection: c'est un monde d'ennui (Barbey) ou de querelles autoritaires à l'excès (Vallès). Ces métaphores nous donnent à voir que ces personnages n'ont rien d'intéressant du point de vue morale, car ils ont oublié que la vie est une lutte, aussi bien pour Barbey que pour Vallès.

Nous venons de constater la métaphore animale dans les portraits physiques des personnages, mais il est aisé aussi de constater que, le plus souvent, Vallès se sert aussi de métaphores animales négatives pour peindre le monde de la civilisation, de l'ordre institué par la mère. Jacques soumit à sa mère devient une bête, un brute, tout d'abord, par les vêtements<sup>20</sup> qu'il est obligé de mettre: "Tout à l'heure j'avais l'air d'un **léopard**" (p. 37); l'habit que Jacques a mis selon les codes bourgeois de sa mère le rend un animal, *brute*, sans personnalité. Il y a tout un réseau d'images animales associé aux habits *impossibles* (car ils ne lui permettent pas d'exprimer sa personnalité libertaire) de Jacques<sup>21</sup>. Les passants, dans la rue, observent la nouvelle culotte de Jacques et il se dit: "j'ai l'air d'un **canard** dont le derrière pousse" (p. 179). Pour leur part, "Les camarades qui me connaissent me font des niches, tirent cela en passant comme la queue d'un chien" (p. 179)<sup>22</sup>.

Un autre exemple, bien réussi, de critique du monde bourgeois, à part les vêtements symboliques, est constitué par l'image de la

propreté, c'est à dire, le moment du bain (loin -pour la mère- du monde instinctif, du bonheur que nous analyserons plus tard):

On me nettoyait hebdomadairement à la maison.

Tous les dimanches matin, j'avais l'air d'un veau. On m'avait fourbi le samedi; le dimanche on me passait à la détrempe: ma mère me jetait des seaux d'eau, en me poursuivant comme Galatée, et je devais comme Galatée -fuir pour être attrapé, mon beau Jacques! Je me vois encore dans le miroir de l'armoire, pudique dans mon impudeur, courant sur le carreau qu'on lavait du même coup, nu comme un amour, cul-de-lampe léger, ange du décrotté.

Il me manquait un citron entre les dents, et du persil dans les narines, comme aux têtes de veau. J'avais leur reflet bleuâtre, fade et mollasse, mais j'étais propre, par exemple (p. 94)

La netteté, parce qu'assimilé à un univers civilisé selon l'entend la mère (manière *convenable, hygiénique* d'être dans le monde) est condamné par Vallès.

Nouvelle référence aux ordres imposées par la mère – et donc condamnés par le narrateur – c'est le moment de la nourriture<sup>23</sup>. Nourrir n'est pas synonyme d'une réunion familiale dans le bonheur, nourrir est dans *L'Enfant* synonyme d'éducation bourgeoise:

On achetait un gigot au commencement du mois, quand mon père touchait ses appointements. Ils y goûtaient deux fois; je devais finir le reste -en salade, à la sauce, en hachis, en boulettes; on faisait tout pour masquer cette lugubre monotonie; mais à la fin, je me sentais brebis, j'avais des bêlements et je pétaradais quand on faisait: prou, prou (p. 93)

Dans l'univers de Farreyrolles, Jacques (symbole alors du monde bourgeois *civilisé*), est observé par sa famille et toutes ces personnes "me regardent comme un animal de luxe, -moi de la ville!- quelques-uns me comparent à un écureuil, mais presque tous à un singe" (p. 46). Dans ce cas, le regard de la famille se superpose à l'expression des souvenirs de l'enfant cités dans les deux exemples précédents: Jacques rapporte les paroles de ses parents et leur notation sensorielle ironique qui coïncide avec sa propre voix intérieure et ce qui subsiste, au-delà des paroles, c'est la condamnation de la

ville, de la mère, de l'éducation reçue identifiée à un animal qui est proche de l'être humain, qui *mime*, d'une manière caricaturale, l'être humain et qui en est sa forme creuse.

Il en va de même, à propos de l'univers de l'école, nouveau élément bourgeois, assimilé par Jacques aux animaux du cirque:

Adossée à cette salle était l'estrade avec le personnel de la baraque, je veux dire du collègue (...)

Je crus voir un éléphant<sup>24</sup>; c'était un haut fonctionnaire qui avait la tête, la poitrine, le ventre et les pieds couleur d'éléphant, mais qui était douanier de son état ou capitaine de gendarmerie, j'ai oublié. Il était gros comme une barrique et essoufflé comme un phoque: il avait beaucoup du phoque (p. 38)<sup>25</sup>

Jacques se moque de ses prix écoliers:

Je suis premier, parbleu!

J'ai accouché d'une poésie latine qui a soulevé l'admiration.

"Ne croirait-on entendre le gallinacé?" a dit le professeur.

Il s'agissait encore d'un oiseau, -d'un coq.

Et j'avais fait un vers qui commençait:

*Caro, cara, canens...* (harmonie imitative). (p. 224)

Il se moque de ses professeurs:

Le professeur s'appelle D\*\*\*

Il a une petite bouche pincée, il marche comme un canard, il a l'air de glousser quand il rit, et sa perruque est luisante comme de la plume (p. 234)

Il se moque des bourgeois Parisiens:

Le garçon n'a pas répondu à la question polie de ma mère, il est occupé avec un client, à qui il dit:

"Nous avons une tête de veau, n'est-ce pas?"

Le monsieur fait signe que oui, il ne nie pas, il a bien une tête de veau (p. 251)

En définitive, grâce à des métaphores d'animaux domestiqués, Vallès nous dit son option morale, à savoir, que la civilisation

bourgeoise (et ses prolongements, c'est à dire, l'école et la famille) abrutit les humains au point qu'ils deviennent des singes, au point que les humains perdent ce qui leur est proprement humain. Dans ce sens-là, les cours de "*maintien*" de Jacques deviennent une aussi une métaphore ironique, du point de vue animal<sup>26</sup> -parce qu'associés au monde civilisé-: "je fais la bouche en *chose de poule*" (p. 188) et son doigt devient "crispé comme une queue de *rat* empoisonné!" (p. 189).

Mais, la métaphore animale sera aussi utilisée par les deux écrivains dans un autre sens, de manière que nous pouvons parler, tout en citant G. Durand, d'"une polyvalence sémantique au niveau de l'objet symbolique"<sup>27</sup>.

Si nous revenons à Barbey, l'écrivain affirme ouvertement que ses personnages sont les proies d'un destin inéluctable et cruel: Barbey nous dit la mort d'un monde traditionnel -celui de l'Ancien Régime- remplacé -selon lui- par une bourgeoisie étroite et bornée qui détruit ce qu'il y a de meilleur dans les hommes et dans le monde. Les termes d'aigle et de chatte citées plus haut suggèrent un univers esthétique – voire moral – ambivalent – pour ces personnages –, un univers qu'il faut situer dans une autre époque<sup>28</sup>. C'est à dire, les protagonistes de Barbey, à un moment déjà révolu de leur vie, ont eu des instants de révolte et, par conséquent, de gloire, d'où l'assimilation à l'aigle et à la chatte. G. Bachelard, en effet, associe les deux animaux et affirme:

Sur des détails infimes, on peut lire des marques qui ne trompent pas. Ainsi, la serre de l'aigle déchire la lumière. Elle est nette, franche, nue. C'est la griffe masculine. La griffe du chat (...) c'est la griffe féminine (...) le *chat* est une femme<sup>29</sup>

Il y a eu un moment de grandeur pour ces personnages, grandeur que Barbey associe à la *serre de l'aigle* et à la *griffe du chat*: c'est le moment de la Vendée, le moment de la passion des forts, c'est parce que ces personnages ont *renoncé* qu'ils sont devenus des oies ou des canards. Dans ce sens-la, il a été intéressant de constater que Vallès se sert aussi de la métaphore animale pour

définir les hommes de la Vendée, mais, évidemment, l'optique idéologique est bien différente de celle adoptée par Barbey:

ils ne ressemblent pas, comme les paysans de la Haute-Loire, à des boeufs, -ils ne sentent pas l'herbe, mais la vase; ils n'ont pas la grosse veste couleur de vache, ils portent une camisole d'un blanc sale, comme un surplis crotté. Je leur trouve l'air dévot, dur et faux, à ces fils de la Vendée, à ces hommes de Bretagne" (p. 178)<sup>30</sup>.

La jeunesse de ces personnages de Barbey, qui coïncide avec leur participation active dans les guerres de Vendée, fait de ces *aujourd'hui êtres domestiqués*, des êtres d'exception, des caractères indomptables, ainsi Mlle de Percy, est vue par son frère comme "une vieille lionne" (p. 55), comme "des oiseaux sauvages" (p. 56), "quand quelque passion la reprenait" (p. 56). De même, les deux demoiselles de Touffedelys sont évoquées comme "deux cygnes de blancheur et de grâce" (p.81), dans leur jeunesse, image fade mais qui marque encore cette dissociation entre deux moment historiques différents (l'hier du combat et l'aujourd'hui de la honte à cause du renoncement) présents tout au long du roman<sup>31</sup>. Un univers aérien et solaire positifs, incarnation du pouvoir et de la grâce, vivante métaphore de la lumière fécondatrice pour définir la passion des forts.

Toutefois la métaphore de l'oiseau n'est pas la plus importante pour définir les êtres d'exception chez Barbey. En effet, notre écrivain réserve le domaine aquatique pour ses personnages les plus chers (Aimée de Spens et le chevalier des Touches), et c'est à ce moment-là que les images esthétiques sont aussi les plus belles, à notre avis. La description d'Aimée est l'un des paragraphes le plus réussi du roman:

Elle était donc toujours *Aimée*... L'outremer de ses longs yeux de "fille des flots", qui distinguait, comme un signe de race, cette descendante des anciens *rois de la mer*, ainsi que les chroniques désignent les Normands, nos ancêtres, n'avait plus, il est vrai, la radieuse pureté de ce regard de Fée, ondulé de bleu et de vert comme les pierres marines et comme les étoiles (p. 65)

Un peu plus loin elle est définie comme "les lacs de saphir de l'Écosse, sa primitive patrie" (p. 66) et finalement, Barbey dira d'elle

que c'est "une espèce de femme rare comme un dauphin" (p. 69). Tout un réseau imaginaire associé à l'eau s'anime dans ces phrases fortement dynamisées par l'écriture de Barbey: Aimée représentait, dans sa jeunesse, l'infinité des possibles, le germe des germes, toutes les promesses, le symbole de la fertilité<sup>32</sup> et celui de la pureté, de la sagesse, de la grâce et de la vertu... mais, à présent, même si *elle est toujours Aimée*, elle est une morte vivante, car elle symbolise une phase de désintégration personnelle qui se correspond avec la désintégration sociale de la France après la mort de Louis XVI. Pour sa part, le chevalier des Touches est présenté, tout d'abord, "comme un poisson" (p. 79).

Dans les deux personnages, il faut relier l'imaginaire aquatique à une volonté de sagesse mais aussi de puissance, car -comme l'écrit G. Bachelard- "Un symbiose des images donne l'oiseau à l'eau profonde et le poisson au firmament"<sup>33</sup>, et plus loin il affirme: "C'est près de l'eau, c'est sur l'eau qu'on apprend à voguer sur les nuages, à nager dans le ciel"<sup>34</sup>.

En effet, Barbey écrit de Des Touches qu'il est "comme un oiseau marin, qui plonge en volant et se relève, en secouant ses ailes" (p. 172), image d'une prodigieuse douceur, car elle exprime le goût de l'infini: le héros s'élance vers le ciel qui le berce avec bonheur. Des Touches est associé à un univers aquatique pour symboliser l'adversité surmontée (le combat contre les usurpateurs, le combat en faveur du roi et de la France). Dans le même réseau métaphorique, Des Touches est assimilé à un matelot d'un navire bien fragile:

c'était réellement à peine un canot que cette pirogue de sauvage qu'il avait construite et dans laquelle il filait, en coupant le flot comme un brochet<sup>35</sup>, caché dans l'entre-deux des vagues et défiant ainsi toutes les lunettes de capitaines qui surveillaient la Mache et l'espionnaient, de chaque pointe de vague ou de falaise, dans ce temps-là! Vous rappelez-vous, Sainte, qu'un soir de brume qu'il allait partir, vous voulûtes, en riant, descendre dans cette frêle pirogue, et que vous si légère alors, poids de fleur ou d'oiseau, vous manquâtes de la faire chavirer, ma bergeronnette! Et pourtant, c'était dans une pareille coquille de noix qu'il passait par les plus exécrables temps d'une côte à l'autre, toujours prêt à revenir ou à partir, quand il le fallait; toujours à l'heure, exact comme un roi, le roi des mers!" (p. 79).

Barbey a bien senti que l'univers aquatique symbolise le combat et la force beaucoup mieux que l'aigle et l'univers aérien<sup>36</sup>. Toutefois, pour insister sur l'idée de puissance et de fougue irrésistibles de Des Touches, Barbey a recours à d'autres associations animales...

Il déployait tout à coup, à travers ses formes sveltes et élégantes, la force terrassante du taureau! *C'est la quèpe!* Disaient-ils, les Bleus, en reconnaissant dans la fumée des rencontres cette taille fine et cambrée, comme celle d'une femme en corset (p. 80)

L'image du taureau convient bien à cet héros pour qui la mise à mort apparaît comme un triomphe de la vie, un "coït, où le sang s'échange avec le sperme"<sup>37</sup> et nous savons que -chez les Égyptiens- l'association du taureau et de l'abeille -comme chez Barbey- est fréquente pour signifier la puissance du feu obtenu de Dieu pour le transmettre aux hommes<sup>38</sup>. En conclusion, pour caractériser son parfait héros, un rêve de perfection, Barbey a recours à des images qui combinent et unissent les quatre éléments fondamentaux des présocratiques.

Parallèlement, Barbey utilise les images animales dans un but esthétique plus simple, celui de montrer que, le plus souvent, les hommes peuvent s'identifier à la matière, s'enliser dans la matière, lorsque le corps (la bête qui est en l'homme) maîtrise l'âme, lorsque l'homme ne commande pas à la matière mais c'est la matière qui commande l'homme. Nous observons alors que ces métaphores sont condamnatoires; ainsi Barbey écrit que Mlle de Percy et la geôlière d'Avranches ont une bouche "de bec" (p. 101), ou que le geôlier est "une bête brute à bonnet rouge, savetier, pour les gens de la ville, entre deux tours de clef" (p. 146), ou bien les surveillants sont définis comme des "veaux marins" (p. 170). Barbey unit, dans un même mouvement, les "masses de bêtes et de gens" (p. 109) qui ont des "hennissements de colère" (p. 121), dans un style qui nous dit que le cycle de la génération, en dépit des apparences, signifie déjà l'entrée dans le cercle de la mort<sup>39</sup>.

Dans *Le Chevalier des Touches*, le vaste cycle de la vie s'explique aussi du point de vue des tendances innées et puissantes,

communes à tous les individus vivants, l'instinctif, l'idiosyncrasie se disent aussi à l'aide d'images animales: la prudence de Couyart s'explique à l'aide de l'image du chat<sup>40</sup>. De son côté, Des Touches, fâché et vengeur, s'assimile bien à cette guêpe que, plus haut, nous avons analysé d'un autre point de vue:

La guêpe qui tirait son dard et qui veut du sang! Il me rappelait aussi ces lions passant de blason, au râble étroit et nerveux, comme celui des plus fines panthères, et onglé, à ce qu'il semble, pour tout déchirer (p. 159)

De même, son courage s'explique par "la patience de l'animal ou du sauvage" (p. 153). Pour Barbey tout ce qui se rapporte aux caractères généraux congénitaux du type humain s'explique à l'aide d'images de métamorphose animale, le plus souvent négatives car les hommes<sup>41</sup>, parce qu'incapables de révolte, ne sont pas individualisés: ils n'ont pas de forme définie, ils constituent un ensemble, une *masse populaire* et, par conséquent, censurée par l'aristocratique Barbey. Barbey flétrit les "enragés d'égalité", les évidences et les apparences des "bien-pensants" de son époque, le triomphe des "médiocres", à l'aide d'images qui font de l'homme un singe, un animal, soumis à des principes et des forces matérielles, aveugles, mais aussi cosmiques, qui touchent à un des trois niveaux de l'univers: l'enfer. L'animal s'identifie à la bête satanique qui est en l'homme et que le moralisme chrétien stigmatise<sup>42</sup>.

Dans le cas de Vallès, près d'une optique naturaliste très claire nuancé par l'humanisme de l'écrivain, cet univers satanique se rencontre dans le monde des ouvriers abrutis par un travail infernal qui provoque une violence sans merci, favorisée par la consommation du vin. A cause des conditions du milieu, les hommes alors deviennent des brutes, qui agissent par des pulsions de mort:

Ils se sont jetés sur ce cabaret comme des mouches sur un tas d'ordures; comme j'ai vu un taureau se jeter sur un tablier rouge, un soir, dans le pré (p. 51)

Il en va de même pour tous les êtres, sans exception, qui s'exercent à la violence, toujours condamnée, car opposé à l'épanouissement humain. Les cas les plus saisissants sont constitués

par les parents qui battent sadiquement leurs enfants: Vidaljan est "le fils d'un rat de cave; il reçoit, comme moi, des roulées à tout casser" (p. 130) et les fils de M. Bergougnard ("Je suis la Raison froide, glacée, implacable.." p. 200) "apparaissaient à la fenêtre en se tordant comme de singes et en rugissant comme des chacals" (p. 202), après les terribles raclées de son progeniteur. Les deux hommes -leur différente origine ne justifie pas leurs actes- incarnent l'image redoutable, infernale de la paternité mal comprise, des parents impurs, agressifs, destructeurs, qui apportent la mort nocturne et clandestine, voleurs de vie au lieu d'apprendre l'amour à leurs enfants. Par contre, lorsqu'il s'agit de symboliser le rôle idéal du père et de l'enseignant, Vallès choisit l'image de l'hibou, qui convient bien à l'aide et à la protection qu'offre "Romain" dans le roman et qui sert à exprimer que l'éducation qui devrait se donner aux enfants n'est pas celle que l'on trouve dans la France de la fin du XIXème siècle<sup>43</sup>.

Pour Vallès, l'animal qui est en l'homme représente -comme nous avons étudié chez Barbey- les couches profondes de l'inconscient et de l'instinctif, mais, pour Vallès, les pulsions ne constituent pas un symbole négatif, tout au contraire, l'instinct vital rime avec la nature, la spontanéité, l'intuition, bref, l'instinct est "noble", c'est un principe et une force matérielle et cosmique qui touche à un autre des trois niveaux de l'univers: le ciel, c'est une force cosmique spirituelle que l'on ne peut pas dissocier de la terre, de la matière. L'animal est la force profonde qui anime l'homme et, incarne en premier lieu, le bonheur et le plaisir; ainsi dans ses rares moments de joie, Jacques exprime sa joie à l'aide d'images animales:

Je ne pense pas à ma mère, ni au Bon Dieu, ni à ma classe; et voilà que je me mets à bondir! Je me fais l'effet d'un animal dans un champ, qui aurait cassé sa corde: et je grogne, et je caracole comme un cabri, au grand étonnement de mon petit camarade, qui me regarde gambader, et s'attend à me voir brouter (p. 32)

Pour Vallès, l'animal qui est dans l'homme n'est pas dangereux. À la différence de Barbey pour qui l'instinct et la nature riment avec les mauvaises pulsions, Vallès nous dit que l'acceptation de l'âme animale est la condition du bonheur de l'individu, est la condition de son épanouissement. Jacques, lui-même, se métamorphose en

animal lorsqu'il nous dit sa joie dans les plaisirs simples de la table: "C'est le même bol que celui où je trempais autrefois mon mouseau, en buvant des gorgées doubles" (p. 104)<sup>44</sup>. Observons aussi que lorsque Jacques décrit sa famille de Farreyrolles, il associe le "Bénédictité" de la table, le repas et la prière à un univers animal euphorique: "*Amen!* Et le bruit des cuillers de bois commence: un bruit mou, tout bête" (p. 45). Et encore:

Ils rient comme de gros bébés; quand ils éclatent, ils renâclent comme des ânes, ou beuglent comme des boeufs (p. 45)

Il aime, aussi, se décrire en animal: "J'ai du chien. J'ai aussi de la toupie, le teint jaune comme du buis" (p. 242), pour caractériser son acceptation de tout son être le plus instinctif.

De même, Jacques nous dit -dans l'univers de Farreyrolles- le bonheur d'aimer:

Je les aime tant avec leur grand chapeau à larges ailes et leur long tablier de cuir! Ils ont de la terre aux mains, dans la barbe, et jusque dans le poil de leur poitrail; ils ont la peau comme de l'écorce, et des veines comme des racines d'arbres.

Quelquefois, quand leur tablier de cuir est à bas, le vent entrouvre leur chemise toute grande, et une dessous du triangle de hâle qui fait pointe au creux de l'estomac, on voit de la chair blanche, tendre, comme un dos de brebis tondu ou de cochon jeune (pp. 45-46)

Pour Vallès c'est lorsque l'homme s'éprouve primitivement identique à tous ses semblables (au nombre desquels il faut ranger les animaux) qu'il acquiert le bien-être, voire la béatitude. La fête alors associe l'univers humain et l'univers animal:

Les vestes des hommes se redressent comme des queues d'oiseaux, les cotillons des femmes se tiennent en l'air comme s'il y avait un champignon dessous.

Des cols de chemise comme des oeillères de cheval, des pantalons à ponts, couleur de vache, avec des boutons larges comme des lunes, des chemises pelucheuses et jaunes comme des peaux de cochons, des souliers comme des troncs d'arbres... (p. 61)

Pareillement, Jacques, dans ces fêtes, "saute comme un gros chien<sup>45</sup>, j'ai des gaietés de Nègre" (p. 124). Dans toutes ces citations il est aisé de découvrir le rôle fondamentale accordé dans les images aux animaux d'élevage, aux animaux domestiqués (vache, cochon, boeuf, cheval...) mais ici valorisés favorablement. En plus de la fonction nourricière déjà analysée et d'une fonction subversive<sup>46</sup>, le monde de la campagne paysanne symbolise l'Être (car plus proche des origines) et s'oppose au monde de l'avoir de la civilisation bourgeoise, la campagne s'associe à l'espace, alors que la ville est prisonnière du temps, bref, la campagne est le sentier de la vérité et du salut, c'est le domaine de la "réalisation" de l'homme alors que les bourgs (la bourgeoisie) deviennent synonymes de mort.

Pour terminer notre parcours, nous allons analyser une image animale fort curieuse: l'imprimerie. Dans l'optique naturaliste il est rare d'associer la machine à un univers heureux. Nous savons que, pour cette école littéraire, la machine s'associe à un univers maléfique parce qu'elle abrutit l'ouvrier. Pour Vallès, dans *L'Enfant*, l'imprimerie est encore une technique artisanale qui procure le bonheur de l'ouvrier, on est loin des mécanismes automatiques qui altèrent et dégradent les humains. En plus, parce que porteuse de communication, l'imprimerie est symbole de la liberté de la parole, de la liberté d'expression et alors elle s'exprime grâce à l'imaginaire animal:

Le journaliste nous mène un soir à l'imprimerie (...)

La machine roule, avale les feuilles et les vomit, les courroies ronflent. Il y a une odeur de résine et d'encre fraîche.

C'est aussi bon que l'odeur du fumier. Ça sent aussi chaud que dans une étable (...)

On arrête, -et, cinq minutes après, la bête de bois et de fer se remet à souffler (p. 259)

Et l'ouvrier de l'imprimerie "a l'air doux comme un agneau, mais fort comme un boeuf"(p. 261), image glorieuse du triomphe de la vie sur la mort par la puissance du travail d'impression encore manuel, grâce à la littérature et à sa fonction de révélation, de connaissance suprême, de salut libertaire. Parce que symbole de la liberté la machine est *vivante*, et le monde de la presse s'identifie au bonheur de l'univers enfantin de Farreyrolles avec tout le réseau imaginaire des animaux de cette période et que nous avons analysé plus haut.

À la fin de cette analyse, il est aisé de constater que les deux écrivains aiment l'orage, la fougue, tout ce que Baudelaire appelait "les phénomènes ardents de la vie", Barbey et Vallès partagent un même intérêt pour la révolte contre la société instituée, même si cette révolte est très différente chez les deux écrivains (passéiste, chez Barbey, progressiste chez Vallès). Chez les deux écrivain, la révolte s'exprime à l'aide des métaphores animales fortement moralisées et souvent ambivalentes. Nous avons découvert un monde animal domestiqué pour indiquer la soumission, mais, aussi nous avons découvert que les animaux domestiqués -chez Vallès- symbolisent la liberté des contraintes dans les rares moments heureux de l'enfance dans un univers campagnard. Nous avons observé un monde animal aérien ridiculisé, pour indiquer aussi la docilité. De même, un monde animal de brutes indique les forces négatives de l'homme dans les deux écrivains (l'ivrognerie, la violence chez Vallès), dans une optique très naturaliste. A d'autres moments, un monde animal heureux est assimilé à l'instinct de l'homme chez Vallès et, dans les deux auteurs, un monde animal heureux dit la liberté, même si elle est de signe différent, chez l'un ou l'autre. Enfin, les images favorables des animaux les plus humbles chez Vallès (animaux associés à l'agriculture) nous disent son idéal démocratique, elles sont plus innovatrices que celles de Barbey et peuvent, encore aujourd'hui retenir l'intérêt des lecteurs à l'aube du XXIème siècle.

*Marta Giné Janer*  
Université de Lleida (Espagne)

## NOTES

- <sup>1</sup> Nous renvoyons le lecteur intéressé par ces démarches comparatistes aux numéros précédents de cette même revue.
- <sup>2</sup> Vid, par exemple, D.H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 18.
- <sup>3</sup> P. Glaudes, "Ni Dieu ni Diable... La figure de Vallès dans la politique délirante de Léon Bloy" in *Les Amis de Jules Vallès*, numéro 3, octobre 1986, pp. 23-36.
- <sup>4</sup> Vid l'article de P. Auraix-Jonchière, "Jules Vallès, Barbey d'Aureville: légende, histoire, tradition" in *Les Amis de Jules Vallès*, numéro 21, décembre 1995, pp. 89-106. Mme Auraix-Jonchière étudie surtout les appréciations (concrètes et symboliques) des deux écrivains aux moments charnières de l'histoire du XIX<sup>ème</sup> siècle : 1848, 1851, 1870-1871.
- <sup>5</sup> F. Marotin a fait le point des relations concrètes entre les deux écrivains dans son livre *Les Années de formation de Jules Vallès*, Paris, L'Harmattan, 1997, vid spécialement les pages 181, 232, 235, 248, 249, 324.
- <sup>6</sup> J. Barbey d'Aureville, *Lettres à Trebutien*, 4 volumes, Paris, Bernouard, 1927 (tome II, p. 253).
- <sup>7</sup> Comme l'affirme R. Bellet, "Oeuvre en partie autobiographique – Jacques Vingtras a les initiales de Jules Vallès- oeuvre en partie romanesque l'écrivain ne cesse de s'identifier à son héros" (in "Notice" à J. Vallès, *Oeuvres*, vol. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p. 1496).
- <sup>8</sup> Comme l'affirme C. Alamoudi, "il semble que Vallès ait trouvé d'instinct une langue pour traduire une réalité ressentie toujours très physiquement. Afin de donner une chair aux mots, il importe de se dégager de toute une imagerie caduque" ("La chair des mots" in *Les Amis de Jules Vallès*, numéro 21, décembre 1995, p. 37).
- <sup>9</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969 (9<sup>ème</sup> éd.), p. 71.
- <sup>10</sup> Ibidem, p. 73.
- <sup>11</sup> Tout au long des citations, c'est nous qui soulignons.
- <sup>12</sup> J. Barbey d'Aureville, *Le Chevalier des Touches*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 41. Nos citations ultérieures renverront à cette édition.

- <sup>13</sup> Nous avons tous dans la tête l'image du chat somnolant près du feu.
- <sup>14</sup> "ces deux demoiselles de Touffedelys, droites sous leurs écrans de gaze peinte, auraient pu très bien passer pour des ornements sculptés" (p. 40).
- <sup>15</sup> J. Vallès, *L'Enfant*, Paris, Éditions J'ai lu, 1994, p. 192. Nos références ultérieures à ce roman renverront à cette édition.
- <sup>16</sup> Son amie, la soeur de l'abbé, Mlle de Percy, devient -sous la plume de Barbey- une "espèce de cacatoès huppé" (. 46). Encore l'image de quelqu'un qui bavarde (le langage articulé est de tous les caractères humains celui qui nous éloigne le plus des animaux) mais pour *ne rien dire*.
- <sup>17</sup> Nous sommes de l'avis de Ch. Dentzer-Tatin, lorsqu'elle affirme que "Le bestiaire de Vallès est également rustique (...) Cette mythologie rustique est très personnelle et profondément ancrée dans les souvenirs d'enfance" (*Jules Vallès, les mots de l'enfance révoltée*, éditions du Roure, 1991, p. 69).
- <sup>18</sup> C'est la signification la plus courante dans notre imaginaire collectif: nous suivons les théories exprimés dans *L'air et les songes*, de G. Bachelard, Paris, Corti, 1943.
- <sup>19</sup> De même il faut interpréter l'oiseau que Mme Vingtras aime à ajouter à son chapeau (p. 192): rien d'aérien dans ce cas-là non plus, mais l'oiseau comporte un symbole négatif: la mère est un être instable, sans suite, violent le plus souvent.
- <sup>20</sup> On sait bien combien les habits que nous mettons reflètent tout un côté symbolique de notre personnalité et de notre condition sociale.
- <sup>21</sup> Pour montrer la vérité de son opinion enfantine sur ses vêtements, Jacques fait partager le même point de vue par des adultes, ainsi le proviseur affirme aussi de l'enfant: "Un pauvre petit malheureux qu'on habille comme un singe" (p. 151).
- <sup>22</sup> Nouvelles constatation des images d'animaux domestiqués.
- <sup>23</sup> Comme l'affirme C. Alamoudi, "Il semble que ce soit toujours par la métaphore de la manducation que Vallès exprime ses passions" (art. Cit., p. 38).
- <sup>24</sup> Image vivante de la lourdeur et de la maladresse.
- <sup>25</sup> Comme l'affirme Ch. Dentzer-Tatin: "Le goût pour le bestiaire du cirque est également érigé contre l'ordonnement traditionnel de

la société; le cirque est une image burlesque et inversée des moments importants de la vie scolaire, comme la distribution des prix, les animaux du cirque peuvent être surprenants ou ridicules, ils ne provoquent que le rire et leurs actes sont sans conséquences. Ils sont un écran à travers lequel l'enfant transpose ce qui lui est imposé" (art. Cit., p. 70).

<sup>26</sup> Pour l'analyse des interférences entre les voix narratives et ironiques au sein de la narration, nous renvoyons le lecteur intéressé aux brillantes appréciations de Philique Lejeune dans "Le récit d'enfance ironique: Vallès" in *Je est un autre*, Paris, éditions du Seuil, 1980.

<sup>27</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, éd. cit., p. 73.

<sup>28</sup> A notre avis, la métaphore de la chatte et celle de l'aigle sont doubles tandis que les autres oiseaux consignés (oie, canard, poule...) offrent une seule lecture.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 178.

<sup>30</sup> Il est aisé de constater ici la métaphore animale double: la vache et le boeuf, parce que forts, paisibles, nourriciers et auxiliaires précieux de l'homme dans l'agriculture) sont respectés et présentés d'une manière favorable (nous analyserons plus loin, en détail, cette conception). Dans ce sens-là, nous sommes de l'avis de F. Marotin: "Vallès admirera toujours la grandeur farouche de l'insurrection contre-révolutionnaire -elle explique son goût pour les romans de Barbey d'Aurevilly- mais il ne cessera de regretter tant d'énergie dévoyée" (*Les Années de formation de Jules Vallès*, éd. cit., p. 181).

<sup>31</sup> Plus loin, Barbey insiste sur le côté symbolique double de la métamorphose animale des deux soeurs selon le moment historique évoqué: "Le temps avait croisé le cygne des anciens jours d'une pauvre oie, qui n'eût pas sauvé le Capitole" (p. 153).

<sup>32</sup> Vid J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, p. 338.

<sup>33</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1943, p. 72.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>35</sup> C'est à dire, un poisson carnassier: Des Touches symbolise la lutte acharnée.

<sup>36</sup> Pour Bachelard, "Dans l'eau, la victoire est plus rare, plus

dangereuse, plus méritoire que dans le vent" (*L'eau et les rêves*, éd. cit., p. 218).

- <sup>37</sup> P. Brunel (dir), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 237. L'auteur signale, significativement, comme chez Saint-John Perse le taureau se combine à l'infinie fertilité marine.
- <sup>38</sup> Vid, J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. Cit., p. 490. De toutes manières, un symbolisme plus simple, celui de la russe, parcourt l'image de cet insecte dans quelques phrases du roman ("il était devenu l'homme de son nom, la Guêpe!, la guêpe, insaisissable et affolante, l'ennemi invisible, le plus provocant et le plus moqueur des ennemis!" p. 92) et, dans un autre symbolisme, plus complexe, Barbey utilise l'image de la guêpe et l'identifie à l'androgynie pour définir la véritable beauté de son héros masculin (la taille de guêpe).
- <sup>39</sup> Tous ces personnages, en effet, font l'effet de "pauvres fantômes" (p. 129).
- <sup>40</sup> "notre groupe, l'inquiétait et le fit même se retourner, comme un chat prudent qui voit le danger et qui l'évite" (p. 154).
- <sup>41</sup> Exception faite des héros.
- <sup>42</sup> Comme l'écrit G. Durand: "Le spécialiste de la démonologie constate que de nombreux démons sont des esprits désincarnés d'animaux (...) On peut trouver dans l'Ancien Testament plusieurs traces de cette démonologie thériomorphe" (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, éd. cit., p. 89)
- <sup>43</sup> "Il était du pays des gladiateurs, ce vieux tout gris, qui avait l'air d'un hibou dans une échoppe de savetier" (pp. 213-214); Vallès rompt avec le symbolisme traditionnel pour associer à ce vieux l'idée de la véritable sagesse.
- <sup>44</sup> Observons l'ambivalence de l'image de la nourriture dans la conception de la mère (déjà étudiée) et dans celle de l'enfant.
- <sup>45</sup> Observons le caractère répétitif de cette image du chien associé à Jacques et qui exprime le concept positif de l'inconscient débordant de vitalité comme la nature à son renouveau.
- <sup>46</sup> Par l'image favorable d'animaux très peu valorisés appliquée à des êtres humains, il s'agit de bouleverser les valeurs reçues, l'ordre établi.

## DE LA CONFESSION ANONYME AU COUPLE OU LE DÉFI D'ASSUMER LA SEXUALITÉ SACRALE

Dans son essai sur *Le couple* publié en 1963 et qu'elle présente comme un "plaidoyer pour une resacralisation de l'amour humain et du Couple" (p.121), en exergue à son chapitre sur *L'amour sacré*<sup>1</sup>, Suzanne Lilar, qui considère comme exemplaire la récupération de cet amour par le surréalisme -"Ce délire de l'amour fou est sagesse, son expérience *communication* -fusion des coeurs et des esprits qui accompagne et même précède l'union charnelle" (p.292)-, cite André Breton: "Presque aucun n'ose affronter, les yeux ouverts, le grand jour de l'amour". "Pour les uns, dit-elle, l'acte sexuel est essentiellement, irrémisiblement vil, honteux, dégradant. Rien ne peut le relever de cette indignité. Pour d'autres, il demande à être sanctifié par un sacrement. Pour d'autres encore, il est naturellement sacré. Il l'est sans le secours d'aucun sacrement. Il est lui-même sacrement, non seulement sacré, mais apte à communiquer le sacré, *sacra*" (p.215).

Que l'amour sanctifie, les vrais amants le savent de toute éternité: "en amour tout est possible, tout est permis, tout est sacré si la sexualité est assumée dans son mystère, sa gravité, sa totalité" (p.216). N'ayons cependant crainte! Une érotique sacrée ne suppose pas de mystères impénétrables "mais un recours continuel au dépouillement critique. Le propre de l'amour nouveau, ce sera d'être à la fois une connaissance approfondie de la sexualité et une prise de conscience de son fondamental mystère" (p.211).

Dès l'introduction, Lilar, qui affirme croire "à la valeur civilisatrice et sotériologique de l'amour" (p.14), défend passionnément l'amour *déraisonnable* comme base et fondement de toute union conjugale (p.15), non qu'il mène plus sûrement à la réussite ou au bonheur, mais "les époux y vont mêlés. Mélange qui est à la fois miracle et mystère. Essentiellement différent de l'entente profane des époux-amis" (p.43)<sup>2</sup>. Dénonçant l'impitoyable tentative de désacralisation entreprise contre l'amour, "car notre crise du couple n'est qu'une modalité de la crise du sacré" (p.16), elle s'assigne une optique impliquant cette dimension fréquemment battue en brèche. Prenant parti pour l'*érotique* contre l'*érotisme* -"Un érotisme [...], c'est un parti pris de jouissance qui se détourne aussitôt satisfait. Une érotique, c'est

l'élucidation d'une expérience, c'est un parti pris de connaissance qui suppose la longue et patiente gestation de l'amour passionnel" (p.46)-, elle attend du couple moderne que, sans renoncer aux chances nouvelles que notre temps accorde à l'amour, il accepte à nouveau d'assumer ses mythes, car, dit-elle, "L'érotique sera sacrée ou elle ne sera pas. Un système de l'amour ne mérite ce nom que pour autant qu'il fasse apparaître la liaison entre le désir physique d'un corps déterminé et le désir métaphysique d'échapper à toute détermination et de reconstituer -ne serait-ce que pas éclair- l'Unité perdue. Un grand amour est avant tout prise de conscience d'une fondamentale *nostalgie* (littéralement: mal du retour), qu'il s'applique passionnément à contenter. Quoi qu'on en pense, cela suppose une forte sexualité, une sexualité *motrice*, apte à assurer les *communications*, à *relier* comme à *transporter*, cela suppose l'*éros démonique*" (p.20).

Lors d'un colloque *Suzanne Lilar* organisé à Bruxelles en 1983 par Henri Ronse, Françoise Mallet-Joris soulignait, à la suite de Jean Tordeur, la démarche particulière et bien représentative de sa mère: "C'est de l'expérience vécue que l'auteur est toujours parti pour analyser et déduire, et c'est pourquoi des romans comme *La confession anonyme* et *Le divertissement portugais* sont des livres qui, après tant d'années, gardent leur vie et, pourquoi ne pas le dire? leur venin" (p. 85).

En 1960, à quelques semaines d'intervalle, Suzanne Lilar fait paraître deux romans non pas *d'amour* mais *sur* l'amour, des oeuvres inspirées l'une de deux voyages réalisés au Portugal en 1958, l'autre de la rencontre à Rome en 1955 avec M. B.<sup>3</sup>. Quoi qu'on en croie, il ne s'agit guère d'une machination éditoriale, car les deux récits présentent une différence notable: tandis que *Le divertissement portugais* est signé, le deuxième était, comme son titre l'indique, une *confession* véritablement *anonyme*. C'est dire que l'un devait en quelque sorte servir de paravent à l'autre. Si *Le divertissement portugais* était destiné à *divertir* les lecteurs, à distraire leur attention, nombreux furent cependant ceux qui démasquèrent bientôt l'auteur de *La confession anonyme*. Mais n'eût-il pas été déplacé que la femme d'un prestigieux ministre d'État libéral, dont elle portait le nom, confessât publiquement une expérience aussi téméraire et "scandaleuse" (*Confession*, p.219) que celle relatée dans ce roman largement autobiographique, bravant nombre de préjugés en matière

d'amour et de sexe et considéré à l'époque comme un livre subversif? Le caractère profondément bouleversant et antipuritain de son livre n'a bien sûr pas échappé à la romancière elle-même: "Le fait que l'érotisme contemporain nous vient des pays puritains devrait nous faire réfléchir. L'indulgence au dévergondage ne ferait-elle pas l'affaire de ceux qui, hier encore, affectaient de s'en scandaliser? Longtemps attaché à la répression, il semble que le moralisme puritain se soit résigné à faire la part du feu. Spéculant sur l'effet anémiant de la licence qui frappe le sexe d'insignifiance quand elle ne prépare pas une rechute au rigorisme, s'accommodant même de la pornographie qui précipite ce renversement, le puritanisme ne combat plus guère que l'amour./ Rien de plus logique. Le moralisme puritain se fondait sur la honte du sexe. D'où la méfiance à l'égard de ce qui vient contredire cette honte et le parti de séparer le sexe de l'amour. D'où cette guerre sournoise faite moins au sexe qu'à la conjonction de l'amour et du sexe. Pour un puritain "Eros n'est pas le péché, le péché, c'est la sublimation d'Eros."/ Livre antipuritain par excellence, la *Confession anonyme* ne cesse de tabler sur cette conjonction et d'exploiter cette sublimation" ("Postface", p.235).

Dans *Les moments merveilleux*, Suzanne Lilar, confiant les racines autobiographiques de la fiction, a daté le bouleversement opéré dans sa vie par la révélation érotique, car c'est avant tout une aventure vécue corps et âme qui induira les deux textes narratifs déjà cités et les essais qui suivront. Plongée à la même époque dans l'étude du platonisme et du néo-platonisme et pratiquant la *méthode négative* -proposée par la dialectique platonicienne et qui fut aussi "celle de plusieurs spirituels du Nord (Hadewijch, Eckhart, Ruusbroec) dont la mystique essentialiste court à l'abîme de l'unité où les intermédiaires disparaissent" (Tordeur, 1954, p.55)-, laquelle procède par déblaiements successifs afin de libérer le vrai de tout ce qui s'y est ajouté, elle ordonnera sa pensée autour d'un sujet qui la passionne depuis toujours: l'extase érotique comme moyen de dépassement et d'acheminement vers la Connaissance. Evoquant son *Journal de l'analogiste* publié en 1954, "un ouvrage sur l'expérience privilégiée" (*Moments merveilleux*, p.150)<sup>4</sup> et défini par Julien Gracq comme "le chemin d'une initiation graduelle à la poésie" (p.12), elle observe qu'étrangement elle y avait délibérément ignoré celle de l'amour: "Relisant aujourd'hui ces lignes -cavalières surtout pour avoir liquidé

en quelques mots rejetés en fin de volume l'immensité du mystère érotique-, je constate que ce qu'elles blâment dans l'amour, c'est "de capter le mouvement qui nous porte vers l'absolu pour le retenir dans une apparence particulière". Ce fourvoiement, c'est l'hallucination. L'amour traversé échapperait donc à la condamnation" (*Moments merveilleux*, p.150). Et de poursuivre: "Je n'eusse pas rencontré en 1955 M. B., je serais demeurée ignorante du prodige. Persévérant dans ma méconnaissance de l'amour, je me serais contentée d'enrichir ma collection de cas et d'exemples: trompe-l'oeil, plaisirs de l'art, jeu et théâtre. Mais M. B. vint et je sus très vite de quoi il retournait. Dès le début, je bénéficiai d'états hors série" (*Moments merveilleux*, p.150).

Des instants privilégiés, moments merveilleux et expériences paranormales dus à cet amour et dont elle nous offre dans **La confession anonyme** la relation détaillée -même si, confesse-t-elle, "les moments heureux se prêtent moins au récit que les autres" (p.115)-, Suzanne Lilar tirera d'importantes révélations.

La première est "que l'amour dit profane, s'il vise suffisamment haut, débouche sur le même versant que l'autre". N'est-ce pas, ajoute-t-elle, ce qu'enseignait le poète soufi Ruzbekan Bagli Shirazi dans son *Jasmin des fidèles d'amour*? "Que Dieu mène en ce monde par les degrés de l'amour humain à l'ascension de l'amour divin, parce qu'il ne s'agit que d'un seul et même amour, et parce que c'est dans le livre de l'amour humain qu'il faut apprendre à lire la règle de l'amour divin" (*Moments merveilleux*, p.151).

La seconde eut trait, dit-elle, "au bouleversement de mes valeurs. Si éprise que je fusse de l'amour, je sus qu'il existait quelque chose que je lui préférerais. Et c'étaient ces minutes élues qu'il me dépêchait, c'était l'accès à ce versant dont je viens de parler" (*Moments merveilleux*, p.152).

Une expérience ultérieure<sup>5</sup> lui confirmera qu'un tel accès suppose le désir corporel: "Un amour désincarné, pétrarquisant, non soulevé par l'élan du désir, se verrait privé de la motricité qu'il faut pour y atteindre" (*Moments merveilleux*, p.152).

"Il n'est pas de meilleure jauge de la grandeur d'un Couple que la conscience qu'il a de sa sacralité. Or cette sacralité n'est pas le fait de l'affection, de la tendresse, de l'estime ou d'autres sentiments également édifiants. C'est par rapport à la sexualité que l'on décidera si telle union conjugale relève du sacré ou du profane. [...]. Mais le

couple qui n'aurait pour lui que la sexualité sans l'amour, ne l'assumerait pas davantage. Dans le couple, la division des sexes veut être à la fois ressentie et comblée" (*Couple*, pp.216-217).

"Rien n'est plus aisé que de faire apparaître dans la sexualité les traits essentiels du sacré, son absolue altérité, son ambiguïté, son ambivalence, sa polarité, son double caractère de positivité et de négativité" (*Couple*, p.217).

"Une érotique sacrée ne saurait être qu'une érotique mentale, *noétique* (du grec *nous* esprit). [...] S'il est vrai que "l'esprit ne sent rien que par l'aide du corps", il est tout aussi vrai que le corps est appelé, *voué* à mettre au monde l'esprit, à s'en *délivrer*. Pas de grand couple sans forte sexualité. Mais pas non plus qui n'ait appris à s'en rendre maître, à la capter. On pressent déjà qu'une érotique d'assumption recherchera de nouveaux équilibres entre la sexualité et la chasteté" (*Couple*, p.219).

Ces réflexions soulignent l'importance capitale de l'expérience personnelle qui nourrit les deux fictions en contrepoint.

**Le divertissement portugais**, une intrigue mondaine, sans dimension mystique et irrémédiablement vouée à l'échec, entre une femme de lettres de quarante ans venue du Nord et une espèce de Don Juan vieillissant, grand seigneur habitant le Portugal, s'inscrit dans un ensemble qui propose diverses réponses à une même question: comment affronter l'échec partiel de l'amour humain vu la postulation désespérée d'êtreindre l'absolu qui nous habite? En dépit de la chute dans la banalité de l'amour ordinaire, non *traversé*, l'insatisfaction laisse pressentir l'existence d'une dimension supérieure de l'amour; ainsi l'héroïne Sophie Laprade cède-t-elle à l'appel "d'un désir dépassant infiniment son objet" (p.25).

Contre cette fatalité d'échec inhérente à l'amour, l'auteur propose "d'assumer l'échec partiel de l'amour par une prise de conscience progressive, d'aller d'insatisfaction en insatisfaction, d'illusion dénoncée en illusion dénoncée comme de degré en degré vers le dévoilement de ce qui était réellement visé et désiré. C'est l'amour purificateur auquel Diotime initie Socrate dans le *Banquet*" (*Moments merveilleux*, p.134).

Cette prise de conscience érotique<sup>6</sup>, Suzanne Lilar mettra de longues années à l'assumer et à la formuler dans ***La confession anonyme***.

Comme le souligne Jeannine Paque, "Lorsqu'au milieu de sa vie, elle découvre avec celui qu'elle appellera toujours M. B. le mystère érotique qui la fait accéder à des "états hors série", le prodige de l'*Eros tremendum* lui est révélé, dans l'effroi et le transport mystique. Elle découvre le caractère sacré de l'amour, ses rituels violents et austères. Cette cérémonie jusque-là incompréhensible ou méprisée parce qu'elle l'ignorait, elle ne pourra l'exprimer que dans et par la littérature. Comme si la dimension mythique de l'expérience amoureuse, si lumineuse en théorie et si confuse en pratique, ne pouvait s'analyser que par la médiation fictive et exigeait le roman" (pp.234-235).

Au centre du roman, le personnage du séducteur, déjà présent dans sa première pièce -*Le burlador*, et qui constituera le premier tableau de ce que Marc Quaghebeur décrira, avec *Le couple*, comme un véritable triptyque (p.397).

Ainsi donc, après avoir été un livre à clés, *La confession anonyme*, conçu sous forme d'une lettre de Benvenuta adressée à Virginia, l'une des maîtresses de son ex-amant Livio, apparaît comme un livre clé dans la trajectoire de son auteur.

Pianiste de renommée internationale, la Suédoise Benvenuta rejoint, à Milan, Livio, un homme d'Etat italien d'origine napolitaine à la solide réputation de Don Juan. Tous deux sont d'âge mur. Leur liaison, faite de fugaces rencontres passionnées, pourrait n'être qu'une aventure fade. Cependant, l'endroit où ils connaissent l'amour et où Benvenuta va chercher non "pas la brève secousse du plaisir" mais "les retentissements du sublime" indique d'emblée qu'il n'en est rien: "les chambres bourgeoisement solennelles d'un grand hôtel milanais qui s'alignaient comme autant de chapelles liturgiquement tendues de rouge, dans un dédale de couloirs sombres et veloutés où se feutraient les pas. [...]. Toujours nous les trouvions étrangement creuses, malgré le vaste lit dressé au milieu, dont la couverture déjà à demi repliée découvrait des draps glacés et frais comme une nappe d'autel" (p.8); car "Comme ces Mystères qui ne se célébraient que souterrainement dans des cavernes auxquelles on accédait par de longs et étroits vestibules, l'amour veut l'ombre, le secret, la clandestinité" (p.7). La pratique d'un rituel fait de violence théâtralisée et d'une abstinence assumée comme une ressource d'énergie y emmène en effet les amants au-delà de l'amour profane, là où il rejoint le divin.

Dans une "Postface" à sa *Confession*, considérée par Jean Tordeur comme "un des chefs d'oeuvre de la littérature érotique" (1982,

p.251), quoique la romancière situe son texte "aux antipodes de l'érotisme contemporain et de sa postulation d'insignifiance" ("Postface", p.247) -"On dirait que l'auteur, prenant son parti de naviguer à rebours, adopte le contrepied d'un séparatisme qui caractérise tant l'érotisme commercial que les théories des grands professeurs qui pour mieux évincer l'amour, le relèguent parmi les "institutions répressives". Dans ce récit [...], tout concourt à renforcer cette signifiance que le sexe et l'amour tiennent l'un de l'autre" ("Postface", pp.235-236)-, Suzanne Lilar pointe elle-même les deux thèmes majeurs qui le traversent: celui de la violence symbolique et celui de la continence.

Remémorant ailleurs quelques-uns des *moments merveilleux* que lui procura cette liaison, elle signale qu'un état privilégié lui advint lors de l'attaque amoureuse. Décrivant la modification soudaine de leurs rapports, une fois les amants dans la chambre, et l'espèce de mécanique brutale de prise et de rejet mise en branle par M. B., "comme s'il exécutait une figure de danse dont le sens manifeste était qu'il entendait me traiter comme une chose" (*Moments merveilleux*, p.151), "intention confirmée par la dureté presque insultante de son masque" (*Confession*, p.84), elle observe qu'il avait inopinément enrichi son pas d'un geste vif de la main qui eut pour effet de projeter sa jupe en cerceau, exhumant instantanément dans sa mémoire une image depuis longtemps enfouie, celle d'une fresque du Salon des Mystères dionysiaques à Pompéi, une figure de femme au voile soulevé par le mouvement d'une terreur "qui ne peut s'appeler autrement que sacrée" (*Confession*, p.45) et connue sous le nom de l'*Épouvantée*. Cette image aussitôt estompée -"non sans laisser derrière elle la traînée d'un érotisme raffiné"- mais qui ressurgira jusqu'à l'obséder, la convaincra du caractère non fortuit de ce rapprochement, "que les gestes de Livio, comme les scènes de la fresque pompéienne, avaient comporté une initiation et, tout animés qu'ils étaient de son libre génie, qu'ils ne relevaient pas de sa fantaisie mais d'un véritable rituel" (*Confession*, p.45). Dès lors, leur relation prit sa profondeur et son envol: "Je fus l'*Épouvantée*. Je connus son réflexe d'effroi devant le Terrible. *Éros tremendum*. C'est à cet instant même que l'attaque de M. prit sa dimension mythique, dimension conférée une fois pour toutes à cet amour et qui eut pour effet de convertir ses dramatisations en rituel, en cérémonie" (*Moments merveilleux*, p.151).

Ainsi ce que l'auteur appelle "la pantomime du sexe", où "chaque geste fait appel par-delà lui-même à quelque chose qu'il indique et représente" ("Postface", p.236) -Benvenuta agenouillée devant son amant ne reproduit-elle pas "une ancestrale prosternation de la femme devant l'homme" (*Confession*, p.34)?-, acquiert-elle une solennité insoupçonnée.

Dans son *Journal en partie double*, répondant aux critiques sévères qui lui furent adressées, principalement au sujet de ce rituel de violence qui semble aliéner Benvenuta prosternée aux pieds de Livio, "ivre d'humilité et de néant! Adorante! Immolée! Aspirée par la *via negationis!*" (*Confession*, p.33), Suzanne Lilar écrit en date du 6 août 1977: "Ce qui est meurtrier pour l'amour, c'est la confusion qui s'opère entre la libre subordination de l'amoureuse et la soumission morale et sociale de la femme à l'homme, voire à l'époux détenteur de l'autorité maritale" (p.180). Observant qu'elle eut raison autrefois de considérer la servitude volontaire comme un des paramètres de l'éros féminin<sup>7</sup> et reconnaissant en elle-même un "séculaire assentiment à l'obéissance" (*Confession*, p.107), elle admet cependant que sa méprise fut de s'y croire moralement et socialement contrainte et de subir cette prosternation au lieu de l'interpréter comme un rôle dans le rituel amoureux. On mesure le long chemin parcouru depuis cette lettre du 28 mars 1927 adressée à son mari, et où elle disait feindre pour se conformer à "une morale qui tient que la femme *doit* abdiquer devant l'homme non dans un quelconque rituel mais absolument, toujours, partout" (*Journal en partie double*, p.179).

Assurément, cette ritualisation, ce cérémonial de l'amour pratiqué par les amants et qui leur fait découvrir et assumer son essence sacrée, constitue l'originalité profonde de *La confession anonyme*.

Dès le début de sa "Postface", Suzanne Lilar a soin de souligner qu'"avec les héros de la *Confession* nous sommes au coeur du théâtre!" -"D'emblée, nous nous trouvâmes engagés dans une dramatisation de l'amour" (*Confession*, p.43)- et que, dans le double plan risqué du jeu, dans cet "entre-deux du vécu et de la fiction" (p.236), la duperie, l'abus, l'illusion ou l'imposture n'ont guère leur place. Jamais Livio ne s'abandonne à une violence perverse ou destructive, une violence qui ne serait parfaitement gouvernée, purement emblématique, symbolique, soumise aux règles strictes du jeu et de la cérémonie; certes ses gestes peuvent être rudes, mais le cérémonial

sexuel n'est-il pas en fin de compte un mélange vertigineux d'attraction et d'agression?: "l'activité amoureuse étant un va-et-vient constant entre le bas et le haut, les profanations, en augmentant la distance à couvrir, revivifient l'amour -et voilà peut-être la justification du sadisme" (*Confession*, p.137). "Loin de décourager le partenaire, l'agressivité décuple généralement sa frénésie. La combativité est le ressort de l'amour animal. Ce qui ne laisse pas d'être remarquable, c'est que cette combativité se conforme au scénario sexuel" (*Couple*, pp.203-204). Citant Rémy de Gourmont pour qui "Quand nous faisons l'amour, c'est bien selon l'expression des théologiens, *more bestiarum*. L'amour est profondément animal: c'est sa beauté", Lilar constate que "seule la conclusion est fautive. Encore ne l'est-elle qu'à demi. Le propre de l'amour humain est d'être mental en même temps qu'animal. Il est de relier à tout moment l'un à l'autre" (*Couple*, p.205)<sup>8</sup>.

Jamais non plus Benvenuta, que les gifles et les brutalités de Livio, "en partie jouées" (*Confession*, p.44), enchantent -n'insistera-t-elle pas sur "le côté comédie de tout cela" (p.86)?- ne perdra sa lucidité: "Oui, c'est ainsi qu'il me plaisait d'être aimée" (p.44). Qu'elle décide en toute liberté -parce qu'elle se pense et est l'égale de son partenaire- de jouer le jeu, car ce n'est qu'un jeu, n'est-ce pas la preuve indéniable que sa "grande dédition" (p.29) est *purement* érotique, dégagée de toute complaisance ou d'une quelconque soumission morale, sociale ou conjugale? "Bien des énigmes, signale l'auteur, seraient résolues si l'on s'avisait que, jusque dans la violence, l'amour ne cherche souvent qu'à s'affirmer plus spectaculairement" (*Couple*, p.206). La conscience ludique qui imprègne les amants les fait agir d'intelligence; dans cette chorégraphie de haute voltige, chacun connaît son rôle à la perfection.

Certes, la distribution des rôles s'y fait suivant le canevas traditionnel de l'inégalité -dominance mâle vs sujétion femelle-, mais les acteurs sont libres de les interpréter à leur guise. "Le cérémonial fait un sort à l'antagonisme des sexes en même temps qu'il en délivre. Car le jeu libère, il est catharsis" ("Postface", p.240), précise l'auteur. C'est par "un masochisme surmonté", "fictif" ("Postface", pp.239-240), que Benvenuta, identifiant de plus en plus Livio aux prêtres lucides et mélancoliques des Mystères dionysiaques "qui demeurent de sang-froid au sacrement qu'ils administrent" (*Confession*, p.93) et "qui, au lieu de suspecter l'érotisme, l'avaient installé au centre de leur culte"

(p.200), réplique au "tendre sadisme" (p.186) de cet "hiérophante de l'érotisme" (p.92) dont le projet n'est pas de jouir aux dépens de sa partenaire mais bien -et tel doit être le dessein souverain des Don Juan- de l'éveiller "à la conscience et de lui dispenser connaissance et savoir" ("Postface", p.238). Désormais, Livio sera pour elle "celui qui accomplit les rites" (p.139). Ainsi, l'acte d'amour promu au rang de sacrement et son cérémonial vécu comme une liturgie, initiée par le myste Livio au "pur amour" (p.103, p.123, p.126), à l'"amore astrale" (p.62, p.132), celui qui évoque l'ascension des amants (p.62), "celui des états merveilleux" (p.139), des expériences privilégiées tenues pour "célestes", "des instants, dit-elle, où je sentais mon âme se délivrer si joyeusement de mon corps et s'enivrer de sa propre légèreté" (p.100), Benvenuta découvrira dans son expérience personnelle de l'amour physique "une catégorie méconnue et comme interdite du sacré" (p.91)<sup>9</sup>. "Qu'est-ce qui avait conféré aux gestes de Livio une gravité religieuse?", s'interroge-t-elle. "Le fait qu'il les avait accomplis comme des rites, de sorte que l'aventure amoureuse était sortie de l'épisodique pour devenir signifiante de l'amour en soi" (p.91). S'aventurant dans des comparaisons impies et s'interrogeant sur ce qui sanctifie une liturgie si ce n'est "l'intention d'accomplir de simples gestes comme des symboles", elle comprend que le geste de la génération est lui aussi "sacramental dans la mesure où ceux qui l'accomplissent [...] témoignent par toutes sortes d'indices de leur intention d'assumer l'essence et le sacré de l'amour" (p.91), un "sacré de respect" et non (comme chez un Bataille) [un] "sacré de transgression" ("Postface", p.242).

"Une religion ne saurait se passer de dogmes" (*Confession*, p.70); les amants de *La Confession* puisent les leurs dans "la grande érotique grecque" qui enseignait que "tout amour est déjà virtuellement amour de Dieu" (*Couple*, p.132) et plus précisément dans Platon<sup>10</sup> où Benvenuta découvre de surcroît "les quartiers de noblesse de [s]a passion" (*Confession*, pp.72-73): "Que l'Amour est un Mystère qui ne se laisse atteindre qu'au terme d'une initiation, certes je l'avais découvert déjà sans le secours de personne, mais comme il était saisissant pour moi d'en recevoir une aussi auguste confirmation! Il m'importait extrêmement d'entendre dire avec une telle autorité que l'érotisme est ouverture sur Dieu, il m'importait extrêmement que la mystique amoureuse fût une vraie mystique et non, comme l'assurent

les bien-pensants, la caricature de l'autre. [...]. Dans un éblouissement, j'entrevis pour Livio et moi, tout au bout de l'initiation, la *béatitude des amants philosophiques*. Et combien me ravit, si proche des rêveries de Milton et de mon Swedenborg, le symbole de l'Androgyne primitif<sup>11</sup> que nous aspirons à recomposer dès ce monde, quel appoint il apportait à cette fatalité qu'il est toujours bon d'avoir avec soi dans l'amour! Mais rien ne me transporta comme la prévalence maintes fois affirmée de l'esprit sur le corps. J'y puisai un réconfort qui peut-être n'était pas exclusivement métaphysique [...], moi qui pour plaire ne pouvais compter sur les seules séductions de la chair" (p.73).

Ainsi qu'elle l'indiquera dans *Une enfance gantoise*, son autobiographie publiée en 1976, le second thème, celui de la continence, doit lui aussi être envisagé dans l'optique du jeu -et plus particulièrement des jeux ascétiques (p.157).

Dans une espèce de marchandage avec la divinité, afin de sauver son fils grièvement blessé dans un accident, Livio jure de ne plus revoir Benvenuta; cette promesse que les amants convertiront en voeu d'abstinence, Livio, qui affirme ne jamais avoir cherché que *l'âme* à travers le plaisir (p.57), saura l'exploiter jusqu'au génie et entraîner Benvenuta dans ce qu'elle considérera comme "la plus exaltante des aventures" (p.58).

"Toutes les grandes érotiques ont reconnu l'importance de la continence, toutes ont enseigné une chasteté militante, fondée, non sur le mépris de la chair, mais sur l'épargne et l'accumulation de l'énergie sexuelle au profit d'une transposition mystique de l'union des corps" (*Couple*, p.241). Cette ascèse qui définit l'étrange statut de leur union, qu'ils savent nécessaire à la survie de leur amour -"Cette continence [...] accumulait un potentiel auquel je devais ces illuminations et ces transports que je nommais les *états merveilleux*" (*Confession*, p.94)- et qu'ils pousseront jusqu'au défi, Livio et Benvenuta en posent librement les clauses: "que la chair fût présente, encore que domptée" (p.102). On le voit, contrairement à la continence chrétienne qui, outre qu'elle damne la chair, a "le projet de l'exténuer, de la briser, de la navrer par des expédients comme le jeûne et la mortification" ("Postface", p.245), le voeu de chasteté ici formulé ne stigmatise nullement le sexe<sup>12</sup>. Tout au contraire! Tel que Benvenuta, qui s'était maintes fois interrogée "sur le joint mystérieux de l'érotisme et du sacré!", le notera "triomphalement" dans son carnet: "L'amour platonicien

n'est pas un amour émasculé d'où la chair est absente, mais au contraire constamment présente en même temps que domptée", formule que Livio fera "sienne avec une sorte de ferveur mystique" (*Confession*, p.90). Tel son compatriote Swedenborg qui regardait l'amour physique "comme quelque chose de céleste, comme un degré conduisant à l'amour de Dieu" (p.93), Benvenuta, convaincue d'une part que le désir sexuel est ce qui lui fournit l'énergie nécessaire aux transports caractéristiques des états merveilleux qu'elle recherche dans l'amour (p.89), d'autre part que la chair, qui "n'est pas faite seulement de matière" (p.24), est des plus apte à "révéler le sacré"<sup>13</sup>, acceptera de la promouvoir "aux plus hautes dignités" (pp.93-94).

En se rendant -"avec piété" (p.140)- à San Bernardino pour y prêter serment au moment de l'Élévation et conférer ainsi à leur vœu une dimension religieuse -"afin de *mettre Dieu dans mon jeu*" (p.147) dira Benvenuta-, sans doute les amants, pleinement conscients que toute passion réfrénée s'accroît, ne visent-ils qu'à réalimenter leur désir par une promesse plus solennelle (p.148). Toutefois, se *prenant au jeu*, sentant "la délivrance de l'âme lorsqu'elle échappe au corps", ils en sortent "en état de grâce" (p.141). "Car si la religion donne du ressort à l'amour, l'inverse n'est pas moins vrai" ("Postface", p.246). Comprenant que "c'est à la crête de cette chasteté brûlante et toujours risquée que s'opèrent les dévoilements" ("Postface", p.247), Benvenuta jouera tant et plus à aiguïser le désir en même temps qu'à le contenir. "De sorte que nous eûmes sans cesse à nous reconquérir et que nous ne fûmes jamais l'un à l'autre sans avoir âprement disputé cette possession à Dieu" (p.129). Jeu sacrilège? Étrange, songe celle qui parcourt le chemin qui mène de l'amour d'un seul à l'amour de l'amour et plus haut encore, qu'à cette option volontaire de consommer ou non l'acte, "soient suspendues tant de choses et que chaque fois, dans nos deux âmes, se joue, par-delà l'objet concret du désir, le drame grandiose et mystique du Choix" (p.129).

C'est ainsi qu'elle décrira la "période héroïque" ou "période des cimes" (p.169) de leur liaison: "Il me saisissait et me repoussait, me caressait ou me giflait. J'étais contente: il me désirait. Jamais nous n'avions été plus fidèles à notre programme: *la chair présente, mais domptée*. Bien entendu, je ne demeurais pas indemne, je subissais la contagion du désir, mais je luttais de toutes mes forces, m'arc-boutant sur le serment de San Bernardino, beaucoup moins soucieuse,

je l'avoue, de respecter l'engagement sacré que d'assurer grâce à lui une ascèse que je savais devoir profiter à l'amour./ [...] Nous voulions tous deux la chasteté, mais je la voulais conquise de haute lutte sur le terrain même du désir" (p.171).

Certes, sur le moment, les amants paient cher leur "victoire", mais, l'instinct perdant pied peu à peu, "l'âme affleurerait à nouveau et avec elle une félicité sans pareille elle aussi. [...]. Une force singulière -celle-là même que nous n'avions pas gaspillée en plaisir-sous-tendait notre amour, le portait, nous insufflant la légèreté et l'allégresse" (p.172). Cette "fusion de nos âmes" laisse loin derrière elle ce que Livio nomme "l'union des pauvres corps" (p.173).

Loin de compromettre leur programme: "je savais trop ce que nous devons à la continence pour y renoncer - je l'ai dit déjà, la religion et la morale n'entraient pour rien dans ces dispositions édifiantes, mais seulement la bonne administration de l'amour et du désir" (p.187), Benvenuta considère qu'"une défaillance isolée" lui donne autant de sens que plusieurs mois de privation et d'abstinence; leurs âmes au même niveau, les amants enlacés sentent le besoin "de marquer ce moment, de le *signer* [...] par quelque chose qui en fût à la fois la consécration et le symbole. Je le jure, ce qui nous poussa l'un vers l'autre, ce fut ce souci d'une célébration qui se voulait solennelle" (p.186).

Le faite du cérémonial érotique, "la consécration y étant poussée jusqu'à l'hiérogamie" ("Postface", p.242), sera atteint lors du "pèlerinage" (p.198) que les amants feront à Pompéi; lors de la visite du *Salon des Mystères* dionysiaques, lieu de "leurs véritables épousailles, si secrètes, si réservées à leur seule expérience que la photographie n'en conservera pas les traces" (De Decker, p.65), Benvenuta reconnaît comme autant de mythes de son amour les figures troublantes de l'*Initiée*, de l'*Épouvantée*, de l'*Agenouillée* et de la *Flagellée*, des peintures qui, outre qu'elles figurent le rite, "en communiquent en partie l'effet et la grâce et [...] jettent dans l'angoisse propice aux révélations" (pp.199-200): "Et ce cérémonial était celui qu'avait déployé pour moi ce Livio, porteur de l'antique savoir, qui m'avait à travers les rites de l'outrage et de la peur [...] éveillée à la Connaissance. [...]. *Plus rien maintenant ne pouvait empêcher* que l'amour eût été donné et reçu comme une initiation et un sacrement, deux fois vécu, dans la chair et dans l'esprit, vérité

éternelle en même temps qu'humblement temporelle, plus rien ne pouvait détruire le lien qui m'unissait à Livio. [...]. Livio et moi, nous étions liés irrévocablement - non certes pour avoir fait l'amour, [...], mais pour l'avoir fait en assumant le sacré de l'amour. Nous avons fait appel au *démon* et le démon était descendu sur nous, sanctifiant les noces, nous unissant, nous reliant, *religans*, en lui" (p.201).

Dans *Une enfance gantoise*, Lilar écrira que "nos actes deviennent cérémonie pour peu qu'un hasard ou une fervente disposition les viennent rattacher à leur signification primordiale" (pp.102-103). Au sortir de l'austère demeure de Dionysos, Livio emmène Benvenuta dans l'église située à côté pour qu'ils s'y agenouillent devant Notre-Dame de Pompéi. Avec la même simplicité qu'il lui offrit le myrte à l'entrée de la Villa des Mystères, il lui remet un chapelet. "Comme il me regardait en souriant, je compris que ce geste était chargé de sens et que c'était précisément cette choquante simultanéité qui lui en donnait" (p.202).

Dans l'humble auberge où ils déjeunent, "et sur la nappe on pouvait voir les symboles augustes du pain et du vin" (p.217), Benvenuta sentira croître son allégresse "jusqu'au triomphe: celui d'avoir traversé toutes les épreuves et de [s]e retirer avec l'amour sauf" (p.204). Toutefois, évitant le piège de l'immobilisme caractéristique de "l'hérésie passionniste" ("Postface", p.242), "loin de s'hypnotiser sur la phase d'incantation" ou "de prolonger l'ensorcellement" ("Postface", pp. 242-243) -car Benvenuta sait que "La créature était sacrée dans la mesure où elle laissait transparaître le sacré. Et la voie aberrante rejoignait son véritable objet. Dans cette folle gageure, dans ce parti désespéré, je reconnaissais un des plus hauts desseins que l'âme, oui, l'âme se puisse proposer -mais c'était à condition de ne pas demeurer en chemin, engourdie dans le plaisir, figée dans l'adulation béate et imbécile de la personne, à condition de la reconnaître pour ce qu'elle est: un accès, une communication, une sortie" (p.124)<sup>14</sup>-, les amants de *La Confession*, comme tous les grands passionnés, conserveront leur lucidité: "Aimer passionnément, c'est être passionnément déterminé à serrer de plus en plus étroitement l'objet de son désir, c'est être résolu à savoir en fin de compte ce que l'on traque. Par le détour de la critique, l'éros s'aligne ici sur la mystique" ("Postface", p.243).

Son rôle accompli, l'homme laissera la femme "éternelle

Initiatrice de l'homme" (*Couple*, p.15)- prendre le relais, pour mener à bien "l'enfantement" ("Postface", p.243). Le thème platonicien de l'initiation se double ici de celui de la fécondation spirituelle. De même que Jacques De Decker, tout lecteur de *La confession* est inévitablement amené à se poser la question suivante: qui, en définitive, initie l'autre? Suzanne Lilar elle-même souligne combien "il est remarquable que cette initiation soit accomplie ici par la femme plutôt que par l'homme" (*Moments merveilleux*, p.134). Sans doute Livio, plus averti que Benvenuta, est celui qui mène la danse et lui fait gravir peu à peu les échelons vers la Connaissance. "Mais c'est elle qui distille le sens de ces instants merveilleux [...]; c'est elle, bien plus que lui, qui s'entend à déceler les signes pertinents de leur amour, en disciple qui bien vite dépasse le maître. Sur la voie de la maîtrise, Benvenuta atteindra la suprême sagesse, [...] une sagesse qui mise sur le risque, qui frôle les abîmes, qui est aventure, aventure qui peut tirer son intensité des épreuves les plus paradoxales, qui peut, en particulier, se poursuivre et même se renforcer dans la séparation. Car, de même que *La Confession* commence là où beaucoup d'histoires d'amour s'achèvent, elle atteint sa plus forte intensité là où la plupart succombent" (De Decker, pp.66-67).

Ainsi, après plusieurs mois de séparation au cours desquels Livio a reconquis Valeria, Benvenuta, prise par "l'euphorie du traumatisme" (p.211) et comme soulevée par une vague de douceur -"Cette exaltation qui me possédait, c'était celle que Livio tenait de son nouvel amour, cette surabondance de jeunesse et de vie qui m'inondait, c'était la sienne, cette jubilation, c'était celle de sa triomphante sexualité" (p.212)-, se surprend à se poser une question inconcevable: *que m'est-il donc arrivé d'heureux?* "Comment l'infidélité avérée, reconnue de l'amant le plus passionnément aimé peut-elle être ressentie comme une félicité? Je me disais que si Livio m'avait poignardée au coeur (que de fois j'ai désiré cela comme la suprême volupté!), j'aurais éprouvé quelque chose de ce genre. Sans doute le coup qu'il m'avait porté avait-il brisé la membrane qui nous séparait encore. Maintenant, Livio et moi *nous ne faisons plus qu'un*. Le niveau de ma vie montait et descendait avec la sienne. Le moi endormi laissait passer, et l'âme, soulevée par l'influx sexuel, [...] sans cesse volait vers ce Livio auquel elle avait emprunté ses ailes et l'enveloppait d'une étreinte invisible. [...] rien ne pouvait empêcher le couple mystique de

se recomposer chaque fois que l'un de nous se mettait en quête de l'autre, rien ne pouvait rompre le très saint sacrement de l'amour, rien ne pouvait empêcher de s'accomplir le divin Mystère de la Vie renaissant de la Mort, retrouvée en même temps que niée, reconquise en même temps que perdue" (pp.212-213).

Désireuse de maintenir sa blessure ouverte "et à travers elle [de] préserver la communication", celle qui se croit "marquée au front du signe des dieux!" (p.215) et vénère comme une image de dévotion un portrait de Livio pris dans l'humble auberge: "cette face [...] avouait la fatigue, l'usure, la profonde tristesse du savoir, mais en même temps elle les offrait, comme un Christ faisant oblation de ses plaies en même temps qu'il les découvre. Je voulus croire que ce portrait était celui de l'âme de Livio" (p.217)-, vit désormais "en Livio comme d'autres vivent en Dieu, dans un état d'oraison perpétuelle" (p.219), une existence solitaire, austère, en apparence étale, quoique "traversée parfois par des vagues de fond de la volupté de l'âme" (p.218).

De retour à Bergame, après un épisode qui l'édifiera sur la vivacité de son amour mais aussi sur la cruauté de son sort, Benvenuta sentira se préparer sa révolte. Elle qui s'engagea corps et âme dans la voie de la purification franchira ce passage qui mène de l'amour d'un seul à l'amour mystique. Dans la scène finale, rejetant le "fétichisme de boîte à souvenirs et de fonds de tiroir" (p.227), comprenant que tout support est désormais superflu, elle se défera des derniers souvenirs de son amant; agenouillée devant ses reliques -le portrait et les nombreuses lettres de Livio, les deux mouchoirs (celui qui conserve encore son parfum et celui sur lequel elle a recueilli "la sève sacrée" (p.228),...- qu'elle ne jette cependant pas au feu - "Est-ce que les choses ne mouraient pas d'elles-mêmes assez vite?" (p.292)-, elle accède "à l'ultime purification, à l'holocauste: désormais le culte est libéré des liens périssables. On voit l'étendue qui sépare la passionnée de l'initiée" (Nys-Mazure, p.85): "L'exorcisme était accompli. *J'avais fait* le sacrifice. Je m'étais dépouillée de toutes les chères et douces possessions de l'amour, visage, prénom, offrandes et mots humains, et l'amour était toujours là. Tel l'Oiseau de la fable renaissant de ses cendres, il triomphait de la mort et commençait une autre vie./ Oui, j'avais aimé cet homme comme un dieu, [...] là était précisément le merveilleux, de porter à ce niveau un être humain, de se tenir prêt à tout instant à couvrir cette distance, à compenser cet écart, c'était cela la générosité de l'amour, c'était son miracle

perpétuel - c'était aussi son Mystère: un mystère d'incarnation" (p.229).

Après leur séparation, réfléchissant sur la nature *accidentée* de Livio -de ces natures "tout en hauts et bas, qui invitent à l'amour, qui l'illustrent en quelque sorte par l'intensité de ce va-et-vient" (pp.229-230), Benvenuta découvre dans sa souffrance la signification ultime de l'aventure amoureuse qui lui fut donnée de vivre, de ce cérémonial fait de vœux et de transgressions, d'humiliations et d'agenouillements, de maîtrise et de délires, de "ces rites d'agression, ces grandes gifles au visage [...], offenses aussitôt compensées par sa dévotion, comme si elles étaient destinées à m'instruire et, par un trait un peu fort et en quelque sorte exemplaire, à m'inculquer que l'amour ne rabaisse et ne profane que pour mieux hausser et consacrer" (p.230). Si autrefois, méditant sur les "états paranormaux", moments privilégiés ou illuminations, elle avait déjà pressenti qu'il y avait quelque chose qu'elle préférerait à l'amour, aujourd'hui, illuminée par l'action divinisante de son amour, elle comprend que "C'est précisément parce que Livio n'était pas un dieu que j'avais été éclairée sur l'étrange activité qui consistait à le convertir en dieu et, triant sans cesse cette riche nature, à ne retenir que le convertible, [...] l'adorable, [...] ce qui en elle était originellement divin [...]./ Et c'est aussi parce qu'il n'était pas un dieu -et même qu'il en était bien écarté [...] - que j'avais pu percevoir le mouvement qui m'emportait vers Dieu. Car enfin, puisque pour aimer mon amant pleinement, j'avais dû le faire bénéficier de l'imposture du divin, c'est qu'en fin de compte, je n'étais fait que pour aimer Dieu, qu'en raison d'une bizarrerie de ma nature, il m'avait fallu rejoindre à travers l'amour profane et la sexualité" (pp.230-231).

Tel est, nous dit l'auteur, "l'éros purificateur avec sa postulation si peu chrétienne d'un accès au Principe à travers l'amour profane -voie qui n'est pas la seule à déboucher du sexe sur le sacré mais la seule à se fonder sur la conscience, à l'inverse de l'orgie, par exemple, et d'autres formes de l'érotisme qui tiennent leurs charismes de la perte de conscience et de l'ivresse" ("Postface", p.243).

Tenant contre sa joue l'image imprimée, Benvenuta se jure de ne jamais renier cette âme qui, sans faillir, l'a menée "jusqu'à la suprême sagesse" (p.232): "Oui, j'avais lu sur ce visage comme dans un livre ouvert, le grand livre de la Connaissance, mais maintenant le livre se refermait..." (pp.232-233).

Cette sublime confession se referme, elle, sur l'image de

Benvenuta prosternée non plus devant Livio, mais, dit-elle, "devant ce que lui-même m'avait appris à vénérer, devant l'Amour médiateur et, par-delà l'Amour, devant ce qui me paraissait maintenant tellement auguste que je ne pensais pas qu'aucun nom fût digne de le contenir" (p.233). Ces lignes écrites par Benvenuta, la bienvenue, lorsque s'achève sur le plan terrestre sa relation frénétique et contrôlée, religieuse et blasphématoire, débridée et contenue avec Livio, pourraient, comme le signale Jean Tordeur (1954, p.55), émaner parfaitement d'une mystique inconnue.

Selon ce même critique, la lecture de *La Confession anonyme*, outre qu'elle éclaire une oeuvre et une vie particulières, nous projette dans un sujet qui, depuis des siècles, est central dans l'expérience amoureuse européenne: "Quel rôle l'amour peut-il ou non tenir dans nos vies, quelle est ou non la part du sacré en lui et de ce conflit permanent entre ses apparentes limites et l'absolu qu'il lui arrive de révéler? Par quels dépassements se donne-t-il ou non la chance de devenir sacré? Quels obstacles la société et les religions ont-elles érigés face à ces débordements? Pourquoi ces derniers recourent-ils l'expérience dite mystique? Finalement, quelle idée alternative du religieux l'Occident est-il à même de formuler? Et la théorie surréaliste de l'amour fou est-elle si folle, si théorique qu'on a voulu le penser?" (1954, pp.54-55).

Dans son essai sur *Le Couple*, désireuse de reconstituer autour de l'amour entièrement assumé "une ferveur, un climat de respect et d'honneur de manière à justifier ceux qui le prennent au sérieux et de montrer que, rien qu'à tendre déjà vers lui, il y a une vraie grandeur au lieu d'un ridicule" (p.21), l'auteur abordera nombre de ces questions.

C'est aussi un défi auquel elle nous convie car, souligne-t-elle, "il dépend de nous que nous réduisons l'amour [...] à sa fonction [...] organique, ou au contraire que, décidés à le vivre à tous les niveaux, nous nous appliquions à assumer toutes ses significations, dans la pleine conscience de l'*amour sacré*" (p.210).

Dans notre société, se désole-t-elle, la préparation à l'amour est non seulement laissée au hasard mais délibérément vouée à l'ignominie (p.295). Contrairement à l'initiation érotique qui, chez les populations primitives comme chez les peuples hautement civilisés, a toujours revêtu un caractère sacré, l'éducation sexuelle moderne -qui ne fait

état que de l'amour procréateur, jamais de l'amour divinisant- "est avant tout une démystification. Profane, rudimentaire, dépréciante, elle consomme la rupture avec les implications primordiales de la sexualité" (p.300).

Pour Lilar, une préparation à l'amour, lequel est "à lui seul éducation et pédagogie" (p.290), permettrait à l'éros de devenir ce qu'il doit être, "l'expérience existentielle du Couple, la maïeutique par laquelle il se délivre et s'accomplit" (p.287). Dans cette révolution qui mettra un terme au malentendu des sexes, les femmes sont appelées à jouer un rôle fondamental car, augure-t-elle, dans l'affrontement des deux conceptions radicalement différentes de l'érotisme -"Mariage ou liaison, la femme y cherche à la fois la passion et la durée que l'homme tient pour incompatibles. [...]. Il entre dans le rôle de la femme de regarder l'amour comme une maturation et dans celui de l'homme de juger qu'il a satisfait au sien une fois la femme possédée. L'amour masculin s'affirme et se boucle dans la possession et cette affirmation peut certes être répétée, mais elle perd chaque fois de sa signification alors que pour la femme, elle en prend toujours davantage" (p.275)-, c'est l'union conjugale fondée sur la conception féminine de l'amour, à savoir l'éros confronté avec l'épreuve de la durée, qui prévaudra: "L'érotisme féminin implique à la fois de ne pas séparer le plaisir de l'amour et d'accorder la passion et la durée./ Pour la régénération du monde, la femme se prononce contre les techniques de plaisir et pour une érotique conjugale. Erotique d'assumption totale et de récupération à l'opposé de l'érotique masculine de séparation et d'évasion. Erotique véritablement *existentielle* au meilleur sens du terme. Elle seule permet de vivre l'amour et non de le rêver, d'assumer tous ses âges et, après la turbulence initiale, la merveilleuse tendresse et la reconnaissance de ceux qui se souviennent./ *Existentielle* mais aussi *essentielle*. Ce n'est pas sans raison que Platon lui-même a fait prononcer par une femme les plus hautes paroles que lui ait inspirées l'amour. Purificatrice par excellence, éternelle Diotime [...]./ Purificatrice mais aussi éducatrice. Si l'homme a l'initiative dans le rituel de la sexualité, il se pourrait que la femme fût appelée à en révéler le sens, un sens qui ne s'éclaire que par l'amour. Plus que l'homme elle baigne dans la nuit du sexe. De l'univers des *Mères* où le mystère s'accomplit dans l'obscurité propice à toutes les

gestations, elle émerge avec une expérience prodigieuse. Pour peu qu'elle y introduise les disciplines de l'intelligence, qu'elle porte la lucidité au coeur de cet irrationnel, elle retrouvera même -à travers le jeu sublime d'une sexualité sacrée- la grande voie de la Connaissance" (pp.304-305).

## Bibliographie

- Cahiers Suzanne Lilar* (Actes du colloque organisé par Henri RONSE, Bruxelles, automne 1983), Paris, Gallimard, 1986.
- DE DECKER, Jacques, ""La Confession anonyme": une "ars armatoria"", *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986, pp.57-68.
- GRACQ, Julien, "Préface" au *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar, Paris, Bernard Grasset, 1979, pp.11-17.
- LILAR, Suzanne, *Le burlador*, Bruxelles, Editions des artistes, 1945.
- LILAR, Suzanne, *Le divertissement portugais*, (Paris, Julliard, 1960), Bruxelles, Labor/Espace Nord, 1990.
- LILAR, Suzanne, *La confession anonyme*, (Paris, Julliard, 1960), Paris, Gallimard, 1983.
- LILAR, Suzanne, "Postface" à *La confession anonyme* (1983), pp. 235-248.
- LILAR, Suzanne, *Le couple*, Paris, Bernard Grasset, 1963.
- LILAR, Suzanne, *Une enfance gantoise*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1976.
- LILAR, Suzanne, *Les moments merveilleux* (Extrait), *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986, pp.123-160.
- LILAR, Suzanne, *Journal en partie double* (Extraits), *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986, pp.161-220.
- MALLET-JORIS, Françoise, (Sans titre), *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986, pp.83-95.
- NYS-MAZURE, Colette, *Suzanne Lilar*, Bruxelles, Labor/Un livre-une oeuvre, 1992.
- PAQUE, Jeannine, "Lecture" d'*Une enfance gantoise* de Suzanne Lilar, Bruxelles, Labor/Espace Nord, 1998, pp.229-249.
- QUAGHEBEUR, Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor/Archives du futur, 1990.

TORDEUR, Jean, "Oeuvre et vie de Suzanne Lilar", "Introduction" au *Journal de l'analogue* de Suzanne Lilar (1954), Paris, Bernard Grasset, 1979, pp.19-68.

TORDEUR, Jean, "Suzanne Lilar", *Cent auteurs. Anthologie de littérature française de Belgique* (Anne-Marie Trekker et Jean-Pierre Vander Straeten, édés.) Bruxelles, Editions de la Francité et de la Coopération par l'Education et la Culture, 1982, pp. 249-252.

*André Bénit*

Universidad Autónoma de Madrid

## NOTES

- <sup>1</sup> Consulter le dernier chapitre du *Couple* intitulé "Vers la resacralisation" (pp.213-305) et plus particulièrement les pages 215-259 consacrées à "L'amour sacré".
- <sup>2</sup> Lilar compare les deux amours de Rubens: Isabelle Brant, l'épouse collaboratrice, et Hélène Fourment, l'épouse-amante. "Certes Isabelle a assisté Rubens, mais son aide a consisté surtout à maintenir la voie libre. Hélène, au contraire, est au beau milieu de la voie. Rubens ne peut l'éviter. Il est obligé de se frayer chemin à travers elle. Par bonheur, ceci n'est pas un amour clos, refermé, replié sur lui-même, c'est l'amour ouvert, traversé, toujours en voie de se dépasser dans la connaissance. Certes Rubens est porté, comme tous les amants à regarder le monde à travers Hélène, mais au lieu de lui boucher la vue (comme il arrive dans la passion), elle est pour lui comme une lentille au-delà de laquelle il voit le spectacle s'éclairer naturellement" (p.43).
- <sup>3</sup> Manlio Borelli, un juriste italien.
- <sup>4</sup> Définissant les "expériences privilégiées", Suzanne Lilar signale qu'"Il s'agit d'états hors série où la conscience éprouve que les parois du monde cèdent, laissant apparaître *entre* les choses, dans leur intervalle, leur entre-deux, voire leur interstice, une Réalité autre, une surréalité, cette expérience étant généralement vécue comme un bonheur, comme un Retour./ L'expérience privilégiée est rarement une approche savante. Elle suppose même une certaine naïveté. Il arrive que trop de connaissance gêne, qu'elle encombre le champ de l'expérience, qu'elle obture son entre-deux. L'expérience privilégiée peut survenir devant la beauté, dans la rencontre poétique, dans le jeu et le théâtre, dans la cérémonie et naturellement dans l'amour" (*Moments merveilleux*, p.125).
- <sup>5</sup> Sans doute s'agit-il de la rencontre avec le cinéaste André Delvaux, l'auteur du film *Benvenuta* (1983).
- <sup>6</sup> "Dans ce roman, l'échec amoureux n'est pas nié mais assumé et dépassé par une méthode critique s'alignant à la fois sur celle du *Banquet* et sur la *via negationis* des mystiques. [...] / À condition de se refuser à l'attardement et d'exhumer sous la fragile apparence de chair l'absolu, véritable objet du désir, l'amour est une *voie* (*Moments merveilleux*, pp.134-135). "Aux paroles ensorcelantes de

Socrate et de Diotime, je n'éprouvais pas qu'un plaisir de découverte mais celui, moins désintéressé, de me reconnaître et de me dire à tout instant: "C'est bien cela, c'est donc bien l'amour." Car Éros ivre d'authenticité, ne cesse de faire sonner sa monnaie sur le marbre" (*Confession*, p.71).

- <sup>7</sup> De 1926 -l'année de sa rencontre avec Albert Lilar- à 1942, Suzanne Lilar se complaira dans un rôle féminin traditionnel d'épouse intendante et de mère. Suivra une période "virile" d'affirmation personnelle; elle s'y vouera à la recherche de valeurs plus authentiques et plus durables. Pour la description de ces périodes successivement féminine et masculine, consulter notamment Jean Tordeur, "Oeuvre et vie de Suzanne Lilar" (p.32 et p.38).
- <sup>8</sup> "L'Homme seul a le pouvoir de choisir dans le répertoire des inventions naturelles celles qui l'exaltent et celles qui lui plaisent. Il peut à son gré déployer les significations les plus diverses de la sexualité, les assumer mentalement, les *imaginer*./ Et c'est ici [...] que commence la perversion. Elle est dans l'abus de cette *imagination*, dans son asservissement au plaisir" (*Couple*, p.205).
- <sup>9</sup> Lilar écarte des pratiques de l'amour telle que l'érotique d'abjection, celle d'abstraction,... au profit du seul amour apte à resacraliser le couple. "Et ce ne peut être que l'amour qui consacre la personne au lieu de l'*abstraire*, "l'amour qui prend tout le pouvoir, qui s'accorde toute la durée de la vie, qui ne consent bien sûr à reconnaître son objet que dans un seul être", "l'amour fou", dit Breton, l'amour sublime, disait Benjamin Péret, l'amour *parfait*, disaient les hermétistes, l'amour divinisant de Platon, l'amour total, l'amour déraisonnable, avons-nous dit, en réalité l'amour tout court, le seul qui se passe de n'importe quelle qualification, de n'importe quelle description, car ceux qui le rencontrent n'hésitent pas une seconde à le reconnaître. Pourquoi? Parce qu'il ne ressemble à rien. Qu'il est "à part". Qu'il apparaît comme un incroyable privilège. C'est par la sensation maintes fois décrite de l'instant ou du moment privilégié que débute précisément cette conscience de sacralité" (*Couple*, p.223).
- <sup>10</sup> "La Grèce a élaboré une doctrine complète, cohérente de l'amour total, dit éros, autrement dit une érotique. [...] cette merveille de la pensée civilisée s'appuie constamment sur les notions toutes primitives, sacrées et préreligieuses du *pur*, de l'*impur*, de la *purification*" (*Couple*, p.99). "Sacré, sacré, purificateur, divinisant,

l'éros est avant tout démonique, reliant l'inférieur et le supérieur, l'homme et le divin, l'esprit et la chair, celle-ci nécessairement présente -quand ce ne serait qu'à l'état d'aspiration, de désir, de transport, de motricité, car sans la chair l'amour ne trouverait pas de quoi exercer son activité purificatrice et l'âme ne se sentirait pas engrenée dans le mouvement universel, mue par la Loi, confrontée avec le divin. Cette tension salutaire entre l'esprit et la chair confère à celle-ci un rôle qui est propre au platonisme et que le christianisme ne lui concédera jamais. [...]. Dans le secret de l'âme platonicienne, la chair elle-même mène au divin" (*Couple*, pp.99-100).

- <sup>11</sup> Dans son essai sur *Le couple*, Suzanne Lilar consacre un long chapitre (pp.155-211) au mythe "initiatique" de l'androgynisme (p.166), un mythe "de réintégration et non de fuite", "celui de la complémentarité du Masculin et du Féminin" (p.154); elle y traite de l'androgynisme en mythologie, en psychologie et en biologie.
- <sup>12</sup> "Pour une sexualité *signifiante*, il faut recommander -tout au moins à quelques-uns- la pratique d'une chasteté érotique" (*Couple*, p.243).
- <sup>13</sup> "L'amour, disait déjà saint Augustin qui parlait d'expérience, est charnel jusque dans l'esprit, spirituel jusque dans la chair" (*Couple*, pp.301-302).
- <sup>14</sup> "La personne est réellement sacrée dans la mesure où elle laisse transparaître le sacré. / Il n'y a imposture que si l'on détourne son attention de cette transparence, que si l'on s'engluie dans une adulation béate de la personne au lieu de vénérer en elle "l'étincelle divine" qui atteste sa filiation. C'est toute la différence de l'amour fermé à l'amour ouvert" (*Couple*, p.235). "L'expérience privilégiée [...] consiste à se savoir le lieu et l'instrument du prodige et à mettre à nu dans la *motion* amoureuse la cause, le mobile, à l'appréhender en tant que *loi*. [...]. Telle est l'intimité de la fusion androgynique. Tout ce qui advient à l'un, procède de l'autre et lui profite. Même lorsqu'on s'est avisé que l'objet de l'amour se situe au-delà de la personne, c'est à travers elle qu'on continue à en recevoir la révélation. Faute de cette traversée -à laquelle nous invite une transparence- nous sommes en dehors de la voie érotique" (*Couple*, p.237).

## FILINTO ELÍSIO e LA FONTAINE: a tradução das Fables ou a eloquência das coisas pequenas

«*Quelque autre te dira d'une plus forte voix  
Les faits de tes aïeux et les vertus des rois.*»<sup>1</sup>

Por certo que a *impossível*<sup>2</sup> tarefa de traduzir o ilustre fabulista francês lembrou a Francisco Manuel do Nascimento, já no exílio, os versos feridos da ainda jovem Marquesa de Alorna, no cativeiro de Chelas, pela dádiva do *sublime incenso*<sup>3</sup> filintista ao Marquês de Pombal, *tirano* e paradoxal carrasco da sua linhagem. La Fontaine, que, em «Les Animaux malades de la peste», previne contras as efêmeras glórias dos que se colam ao poder – «*Selon que vous serez puissant ou misérable / Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir*»<sup>4</sup> –, contempla a miséria parisiense do poeta, atribuída à sua admiração pombalina que, durante a Viradeira, lhe há-de custar a perseguição e a humilhante fuga. A D. Leonor de Almeida, que escreveu ao intercessor de Calas, chorando a infelicidade de não ter nascido em França, ficar-lhe-á o ressentimento pela deslealdade de um filho de varina, incapaz de incondicional coerência na amizade, para além de futilidades amorosas<sup>5</sup>.

Inocência Francisco da Silva, na «Notícia Biographica»<sup>6</sup> inclusa na edição de 1874, radica, pelo contrário, a denúncia feita por um clérigo do arcebispado de Braga ao Santo Ofício na heterodoxia do poeta que acabou fugindo «*num navio destinado para o Havre de Graça, entrando para bordo disfarçado e conduzindo às costas um grande cesto de laranjas!*», para chegar a Paris e acolher-se, depois, em Haia, junto do Conde da Barca, de quem foi secretário particular, regressou finalmente à Cidade das Luzes em 1797, onde veio a sucumbir em 1819. E, neste particular, Filinto Elísio, de quem Almeida Garrett se há-de proclamar discípulo<sup>7</sup>, aproximar-se-ia da desgraça daquele de quem André Desforges notou que «*Le roi ne l'aimait guère*», ainda que inversamente, pois que o fabulista tomou lucidamente as suas distâncias quanto ao poder e o seu tradutor sofreu a reviravolta de quem se compromete com ele sem crítica.

Na verdade, Marc Fumaroli, em Le Poète et le Roi Jean de La Fontaine en son siècle, fundamenta a «*licence poétique, qui est sa*

vocation (...) incompatible avec la morale rigoriste et la théologie de la grâce efficace de Port-Royal».<sup>8</sup>, mas os poetas português e francês não se encontrariam no libertinismo erudito que reuniu La Fontaine com Molière, por exemplo, nomes que Francisco Manuel há-de comparar para favorecer o fabulista na capacidade de morigeração, isto é, neste caso, de revolução interior, superior à dimensão mais social e visivelmente política da arte do comediógrafo:

*«(...) Parece que o Poeta Cómico se esmerou no dar ridículo às figuras, e que às vezes debuxou da sociedade as suas formas transitórias. O Fabulista descobre mais afinco contra os vícios, e ter pintado ainda mais em geral a Natureza. O primeiro consegue, que eu me ria do meu vizinho, o segundo, sobre mim mesmo me retráhe. (...) Em fim, emende-nos Molière, perderemos o ridículo, sem perdermos o vicioso; mas se La Fontaine nos emendar, nem ridiculos, nem viciosos ficaremos (...).»<sup>9</sup>*

Para além desta natureza eticamente estruturante das Fables, discutida mais adiante nas suas ambiguidades nem sempre compreendidas por Filinto, La Fontaine surge, quase sempre a par de Molière, mais uma vez, na multiplicidade de referências francesas que se destacam na vasta obra de Francisco Manuel do Nascimento, para atacar e preferencialmente reprimir a francesia degradante, responsável por muita indigência nacional, enquanto paradigmas valorativos de uma influência exemplar, quando não invertidamente degradante:

*«Hoje o francez se falla em assembléas  
Mui de cutiliquê, muito entonado,  
Por quem nem stêve, nem nasceo em França;  
E inda os que mais graúdos se espanejão,  
Não sabemos que lêm, que não compreêdem  
A allusão d'este ditto à força, o chiste  
Daquella phrase ou da acepção genuina.  
Dos termos mais correntes? Lêm Molière,  
La Fontaine, e jejuão de finura,  
Que encérria a voz, que lêm a trôxe môxe. (...)!»<sup>10</sup>*

Mas, se neste passo, está sobretudo em causa o «paladino da renovação da língua portuguesa pelo emprego das palavras arcaicas

contra os neologismos dos francêlhos», segundo Teófilo Braga<sup>11</sup>, a matriz fundadora de Garrett, no poema «Perspectiva Comica», por exemplo, La Fontaine constitui uma lacuna lusitana de penetração acutilante das realidades trágico-cômicas de pendor, ainda que em pintura esbatida, sócio-política, só muito parcialmente preenchida por Filinto que a aproxima e preenche, de resto não sem incisão e cor, para com modéstia a indicar vazia:

*«Bonéca affigurai, curta e redonda  
Em meio tribunal, ante juizes  
De agaloadas gôrras, fartos de oculos:  
Tal era a Ré, no disputal discrime.  
Cadentes plumas lhe no chapéo tremólão  
Retinne-lhe de Pêga, aguda falla.  
Cicero de obra grossa o seu Letrado,  
Albardeiro de rispida Eloquencia.  
Borboletava, entre injurias, perdigôtos.  
Curtas capinhas, polvilhadas trunfas,  
Estreitos bacalhaos muito engomados  
Ornão Porteiro côxo, e têso Scriba:  
Mais tinteiros que Sribas mesas pevão.  
Em torno hanto plebêo; Homens, Mulheres;  
Grão barulho! Porteiros, e Soldado  
Berravão, que callem tal é a scena  
Em que mui côncho fez papel Filinto.\_  
Faltou-lhe um La Fontaine que a descreva, \_  
Um Molière, que ao Pôvo, a represente.»<sup>12</sup>*

Porém se o poeta português pinta o quadro grotesco com o pincel do fabulista, mas sem tomar para si o seu génio da singeleza, no tomo VI das suas Obras Completas inclui uma «Vida de João de La Fontaine»<sup>13</sup> perspectivada na linha do próprio pensamento filintista, isto é, fazendo radicar o tardio génio do criador francês tanto na solidez imitada dos Antigos, como nas raízes fundas de uma genuína lírica francesa de que é explicitamente devedor, pela dimensão até de inventor da língua que o liga estreitamente a François Rabelais, num verdadeiro programa poético nacional que há-de consagrar Filinto Elísio em Du Bellay português<sup>14</sup>, peça fundamental do combate pelo *nacionalismo do léxico*, ridicularizado por D. Catarina de Lencastre<sup>15</sup>. No mesmo sentido, o pendor filintista para a grandeza sem pompa,

não assoprada como gostava de dizer Almeida Garrett, é aqui expresso no perfil natural de La Fontaine, não orientado pela sua educação, numa «nuance» do seu gosto pelas palavras simples e pelas formas poéticas menos elevadas. Apesar da modéstia confessada do poeta francês que se considera inferior a Esopo e a Fedro, Filinto sublinha o estilo *uniforme, (...)frio e sem colorido* de Fedro, apesar de *alma honrada e recta*. Pelo contrário, o autor das Fables *«logra mais imaginação, mais estro, mais saber (...)»*, comparou mais objectos, contemplou mais acontecimentos, *«cujo lume compõe o que chamamos verdade em Poesia»*, precisão no diálogo e o *«natural que é a qualidade mais rara até nos autores mais conspicuos e a unica talvez que nem à força de estudo se consegue»*<sup>16</sup>. Conduz a ética, *«com mór manha, cobre de flores o trilho que a ela conduz»*, mas falha com alguma *«trivial moralidade ou vaga e indeterminada e até contraditória»*, o que não justifica, na opinião de Francisco Manuel, a sua desvalorização aos olhos dos contemporâneos que, como Boileau não incluiu sequer o apólogo na sua Arte Poética, o trataram de preguiçoso e de *«bonhomme»*, quando não de *«homem de mui acanhada inteligência»*.<sup>17</sup> O tradutor mostrava, assim, não conseguir entender o alcance e complexidade moral das Fables; a arte e ponto de vista pessoal do escandaloso La Fontaine dos Contes, assumidamente hedonista e à margem, submete-se só aparentemente, numa encenação da sua negação, 'a autoridade antiga e impessoal do fabulista para se libertar de uma mera conformidade à intenção moral do segundo.

Mais uma vez Marc Fumaroli, na sua brilhante obra, La Diplomatie de l'esprit De Montaigne à La Fontaine, considera a dificuldade de penetração da fábula, no século XVII, em França, *«qui est d'ordinaire dans la bouche des femmes et des nourrices»*, porquanto este discípulo de Montaigne *«feignait de s'abaisser à traiter sans hausser le ton les plus hauts sujets»*<sup>18</sup> até se impor como moda ao usufruir do alargamento de um público pós-Fronde, mais superficial e, por isso, mais dado a géneros breves, vivos e divertidos que se afiguram, afinal, *«les véhicules privilégiés de la vraie grandeur et de la vraie beauté»*<sup>19</sup>. Com efeito, na dedicatória *«À Monseigneur le Dauphin»*, La Fontaine assume o jogo das fábulas, distante dos imperativos solenes e sérios que ocupam os Grandes e os seus panegiristas, numa intimidade esópica evocativa de pinturas leves

constituída em «círculo mágico» de auditor-leitor, princípio essencial da renovação lafontainiana da fábula: *«la fusion du genre de la fable avec celui de l'entretien ou de l'épître, qui est si essentielle à l'interprétation du genre»*.<sup>20</sup> No mesmo sentido, La Fontaine concluirá, a um momento do «Épilogue»:

*«Bornons ici cette carrière,  
Les longs ouvrages me font peur.  
Loin d'épuiser une matière,  
On n'en doit prendre que la fleur.»*<sup>21</sup>

Ainda, na «Vida de La Fontaine», o tradutor enraiza a gênese do apólogo no despotismo, na medida em que a verdade se mascara historicamente em historiazinhas de animais, de aparência infantil, falsa leveza de intenção, voo à primeira vista rasteiro, numa espécie de interpretação marxista «avant la lettre», dentro da linha que Jean Giraudoux há-de propor no seu ensaio mais de intuições do que de rigores, Les Cinq Tentations de La Fontaine, a de uma voz oprimida pelo «Grand Siècle» que se liberta aqui:

*«(...) Que bem compete o Apólogo a subditos  
agrilhado nas leis d'um feroz Tyranno:  
assim sussurra involuntario esse oprimido,  
que nem falar ousa, nem calar-se pôde:  
põe envoltorio em seu queixume, e verte-se  
em Chocarreiro ou Fabulista. Verdades nuas,  
para homens livres, só criadas foram.»*<sup>22</sup>

Como consequência, conclui da distância de Luís XIV em relação ao autor de Les Amours de Psyché, especulando sobre as causas que, ultrapassando o silêncio de Voltaire, radicariam na sua incapacidade de ser «cortesão manhoso», ele que foi constante na amizade com Fouquet, mesmo depois da desgraça deste, atitude que lhe vai valer o ódio de Colbert. Filinto remata o estudo com a tão conveniente conversão de La Fontaine, o libertino, e a, apesar de tudo, consagração a par de Molière, Racine e Voltaire, «os quatro grandes Poetas cujos versos se sabem mais de cór, e que mais vezes são citados»<sup>23</sup>. Em Le Poète et le Roi, capta-se magistralmente a atenção do poeta em relação ao seu tempo, «il n'est pas distrait, il est ailleurs»,

senhor de um olhar distante e acutilante, serôdio ou avançado para a sua época e o grosso dos autores seus contemporâneos, sob o olhar «*d'un roi-lynx*»<sup>24</sup> Francisco Manuel do Nascimento interrogar-se-á sobre a tal «*privation de Versailles*», basculhou o estudo do senhor de Ferney, mas não foi mais longe no entendimento das motivações profundas desta arte furtiva.

Igualmente por esta razão, esta tradução portuguesa das Fables não parece tomar um especial significado na relação de Filinto com a França literária ou política, ainda que este tivesse consciência de que procederia à nacionalização de obra de agrilhado, na sua própria expressão. Ele é, neste plano, um tradutor profícuo<sup>25</sup>, faceta ilustrada pela 2ª edição das suas obras, a de 1840, impressa em Lisboa, na Rollandiana: «Mithridates, Tragedia de João Racine» e «Medéa, Tragedia de Longepierre», versões anteriores à fuga do poeta e a que o editor teve acesso, para além de um fragmento de La Harpe. Para todos os efeitos, segundo Teófilo Braga, a tradução de O Tartufo, vinda a lume com o nome do Capitão Manoel de Sousa, foi-lhe malevolamente atribuída, assim como traduções de tragédias filosóficas que ele só emendara. Inocêncio adverte que o anagrama Marcelino da Fonseca Minc's Noot esconde o nome de Filinto, tradutor de Metastasio e de João Baptista Rousseau, Wieland, múltiplas passagens de Molière, La Motte... O denominador comum teórico a esta actividade consistirá sempre na necessidade de proceder à nacionalização das traduções, numa poética clássica de apropriação e de digestão que Francisco Manuel defende numa nota inicial à tradução parcial da tragédia de La Harpe:

*«(...) arremessai-vos a traduzir as estranhas; fazei o que eu não pude. Dai-nos os bens alheios; mas no-lo dai na phrase de Camões, na de Ferreira, phrase Lusa, phrase nobre, óra sublime, e óra suave. (...)»<sup>26</sup>*

Procurando entender o filintismo do futuro fundador do Teatro Nacional, é aqui e no seu pensamento de raiz dialéctica, superador da antinomia do clássico e do romântico, venerador de Camões, (como, de resto, os Românticos ingleses vão admirar Shakespeare), ainda na sua cruzada posterior contra a «galomania», quando aderiu já aos inovadores caminhos artísticos de origem anglo-saxónica, que

se reúnem os dois poetas, num luminoso esclarecimento do século XIX garrettiano favorecido (por uma articulação apurada com o geralmente – mas cada vez menos – ignorado e minorado século XVIII literário português) pelo texto de Francisco Manuel do Nascimento<sup>27</sup>. A este título, afigura-se curiosa a continuidade de uma poética mais filintista do que globalmente setecentista de uma tradução genética, isto é, de uma lusa apropriação transformadora do outro, produzindo um nacional que pode equivaler ao original e que está patente nas citações seguintes, de modo exemplar:

*«N (...) Convém fugi-lo. Não, meus tristes olhos um senhor não verão – Ei-lo aqui- Se bem me lembra. Mes yeux, mes tristes yeux ne verront point un maître. – Graças à minha memória. Aqui entre nós, não quiseste dizer que era tradução... mas... tiraste-lhe as entranhas.»<sup>28</sup>*

*«(...) Estes poucos versos são, os demais, traduzidos do Grego, ou imitados – Racine também tem o seu quinhão, mal roubado e pior escondido – (...) conservo isto para me lembrar da minha infância trágica e poética.»<sup>29</sup>*

Se estas notas particularizam uma atitude garrettiana de camuflagem de influências, dizendo a verdade a mentir, que o mesmo é dizer negando a fonte evidentemente visível, mas inoculada de nova vida própria, em complexidade que pode (ou pôde) hipotecar uma devida avaliação da sua grandeza teórica e poética, em Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa Almeida Garrett explicita outra superação; a da mera tradução de obras válidas, estruturantes do repertório de uma nação, no sentido de uma nacionalização redentora, capaz de subtrair Portugal a uma tradição de pobreza, nomeadamente dramática:

*«(...) Quem assim faz acomoda-as ao carácter nacional, dá-lhes côr de próprias, e não só veste um corpo estrangeiro de alfaiates nacionaes (como o traductor), mas a esse corpo dá feições, gestos, modo, e indole nacional; (...)»<sup>30</sup>*

Em plena coerência, no seu memorando manuscrito de «Doze peças no anno», incluído na História philozophica do Theatro Portuguez,

manuscrito do espólio Almeida Garrett, distingue-se claramente tradução de imitação, chegando a aproximar, para não dizer que faz equivaler, imitação a original <sup>31</sup>. Ainda confirmando a continuidade, Filinto Elísio lembrara, citando do Francês, como lhe é habitual, que a fidelidade maior do tradutor consistiria sempre na sua competência de uma infidelidade selectiva e visceral, a única criadora da semelhança, produzindo a diferença nacional, numa óbvia oposição à fútil cosmética setecentista, sobretudo em matéria dramática, de peças degradantemente «acomodadas ao gosto português»:

*«(...) Cependant un traducteur n'est proprement qu'un Peintre qui s'assujétit à copier. Or tout copiste qui déränge les traits ou qui les façonne à sa mode, commet une infidélité. Il pêche dans le principe et va contre son plan, faute de savoir qu'il a tout fait, s'il attrape la ressemblance, et qu'il ne fait rien, s'il la manque.»<sup>32</sup>*

Esta mesma matriz nacionalizadora, que informará, com específico quadro ideológico, os nacionalismos românticos, converge igualmente no combate filintista e garrettiano dos Francelhos e Tarelhos do primeiro e das «macaquices francesas» do segundo, levado às últimas consequências do ridículo, na parte final das Fabulas escolhidas entre as de J. LA Fontaine..., como se Francisco Manuel quisesse antecipar as duras críticas à sua tradução num produto hilariante de seguidismo fiel e dissolvente do carácter português:

«FABULA PRIMEIRA  
DE M. DE LA FONTAINE

*A Cigarra havendo cantado  
Todo o estio  
Se encontrou forte desprovida  
Quando a bica foi vinda:  
Não um só pequeno pedaço  
De Mosca ou vermissote!  
Ella foi gritar fome  
Em casa da formiga sua vizinha  
A pedindo de lhe emprestar  
Algum grão para subsistir  
Até à sação nova.*

*Eu vos pagarei, lhe diz ella  
Antes o Agosto, fê d'animal,  
Interesse e principal.  
A formiga não é prestadora.  
Isso é lá o seu menor defeito.  
Que fazieis vós no tempo calido?  
Diz ella a esta emprestadora.  
Noite e dia a todo vindo  
Eu cantava, não vos desprazava.  
Vós cantaveis! eu sou bem facil.  
E bem, dançae mão tenante.<sup>33</sup>*

A versão autêntica de Francisco Manuel do Nascimento é bem diversa deste exercício caricatural *au pied de la lettre* e se ao poeta português lhe censuravam o estilo pesado de dicionarista, ele dá, neste volume, provas de uma facilidade de verso branco que pretende combinar com a tal ligeireza pueril da fábula, brincadeira de menino, não se querendo obrigado a fazer brancas as formigas, por causa das rimas. Neste contexto, o tradutor remete constantemente, em nota, para um equivalente na língua e cultura portuguesas que é mais ou menos distante, de acordo com a matéria que se trate, aludindo ao Dicionário de Português que possui, desactualizado pelas duas décadas de exílio e pela impossibilidade de reler os Clássicos portugueses, já que a sobrevivência o forçou a vender esses preciosos volumes<sup>34</sup>. É incansável no sublinhado dos «calembours» e da impossibilidade de fazer corresponder o «pico», como ele diz, do Francês, recusa as indiferenciações de termos por influência francesa, distinguindo viagem de jornada, por exemplo, faz a apologia da infidelidade na tradução e impõe, contra os Tarelos, o gosto da «palavra energética», mesmo fora de moda, «*não buscada com affectação*»<sup>35</sup>. Insiste em certo arcaísmo vocabular (e poético, assume a crítica, hoje, com clareza) de La Fontaine para elogiar os seus termos «*fôra de uso ... energicos e singelos...*» a que corresponde sem dificuldade por qualidade intrínseca, quase reputação, valoriza as «*palavras pequeninas, que às vezes dizem mais que as grandes*» e aviva a memória infantil dos hábitos domésticos da casa materna para traduzir costumes e *tournures* da Ribeira das Naus, pregões e Tejo ao fundo<sup>36</sup>. No «Prologo A Madama de Montespan», mais uma vez em nota, Filinto Elísio prossegue na consideração poética que

o singulariza e divorcia da moda epocal, afeita à rima a toda a força, autorizando-se com um autor inglês que cita para dignificar o verso solto:

*«(...) mas se elles considerassem que é mais facil o enxadrez da rima, que a energia do verso solto, quando se bem sustenta em suas propriass forças, e que faz esquecer aoss Ouvintes, que lhe falta o zam-zam dos consoantes; não seriam então plebe litteraria; e diriam commigo, e com certo autor, que tenho diante dos olhos e é Inglez. (...)»<sup>37</sup>*

É já o vento anglosaxónico a descompor a regra apumada (só a regra), mesmo o neoclássico inglês, da mesma forma que o exílio inglês de Almeida Garrett virá a enriquecer de novas orientações inglesas e alemãs o curso da poesia portuguesa. No todo, com efeito, a cuidadosa tradução de Filinto Elísio não favorece nunca, nas inúmeras e riquíssimas notas que propõe, o comentário político, a sugestão moral, a análise da tal ambiguidade comentada, o veneno da fábula numa corte de raposas e de Rei Leão, tomada que foi esta tarefa pelo poeta português como uma refexão consolidada, um exercício seguro sobre a arte da tradução, consequente mestria linguística e apuro poético. Só desmaiadamente notará, num impulso quase único de ironia:

*«Uso é chamar gente o La Fontaine a toda a casta de Animaes. Não lh'o estranhemos; que animaes chamamos nós a muita gente.»<sup>38</sup>*

Porém, logo regressa à noção de economia na língua e na tradução, defendendo a concisão, a brevidade, o tal gosto das palavras pequenas, a singeleza, sugerindo até a invenção de palavras portuesas a partir do Latim, com Barros e D. Francisco Manuel de Melo sempre na ponta da pena, afirmando que *«Nossos senhores não cabe no verso»*, sentido fundamental da medida e do natural, reforço incansável do nacional no combate dos Francelhos, apesar dos 74 anos que exhibe e com que se desculpa para não traduzir todas as Fábulas que La Fontaine escreveu, nem discursos a Madame de la Sablière, *«estiradas parlendas de aborrecidíssimo enfadamento»<sup>39</sup>*.

Ecoam aqui ainda as palavras de Almeida Garrett no movimento gradual de singeleza estética que se apurará magistralmente na singeleza ática do Frei Luís de Sousa, quando recomenda:

*«Simplicidade, simplicidade, sr. Redactor; esta é a primeira lei de todas as boas-artistas. O Templo da liberdade é simples como ela; os seus adornos singelos como a Natureza, cândidos como a Verdade.»*<sup>40</sup>

Francisco Manuel do Nascimento germinou, então, no génio rápido do Romantismo, em Portugal, capaz de aprender a lição de um Goethe maduro que regressa, sem que de um puro regresso se trate, ao equilíbrio e ao desprovemento, apagado o fogo do *Sturm und Drang*. Estruturou o sentido da nacionalização do alheio com uma solidez que Garrett soube desenvolver até hoje no entendimento do nosso Luís Miguel Cintra, que, criticando a versão recente de Shakespeare, António e Ceópatra, sugere «*alguma ousadia para ser menos fiel*» e, «*sem cair no pastiche*», criar um texto que «*nos lembre os nossos textos antigos*»...<sup>41</sup>

*Cristina A. M. de Marinho*  
Faculdade de Letras do Porto

## NOTES

- <sup>1</sup> LA FONTAINE, Fables, Paris, Gallimard, 1991 «À Monseigneur Le Dauphin», vv11-12, p.51.
- <sup>2</sup> As diferentes edições das Fabulas escolhidas entre as de J. LA Fontaine, como a de Paris, 1874 ou a de Londres, de 1813, integram a seguinte confissão do tradutor:

*«Traduzir em Portuguez as Fabulas de La Fontaine com o mesmo pico, e dar luz às multiplicadas alusões que n'ellas vem, com a mesma singeleza do Original, sempre o tive por impossível, (ao menos para mim) e assim o declarei ao Íntimo Amigo, que com honradas instancias, me forçou quasi a traduzil-as.»*

Com efeito, esta exigência de simplicidade, beleza e eficácia conotativa projectar-se-á essencialmente numa coerência teórica desta tradução de Filinto Elísio, conforme examinaremos.

Optámos por transcrever o Português do século XVIII em todo este artigo.

- <sup>3</sup> Vide «Epístola a Filinto – A respeito de uma Ode que lhe mandaram fazer, e fez do Marquês de Pombal», in ALORNA, Marquesa de, Poesias, Lisboa, Livraria Sá Costa Ed., 1960, 2ª ed., p.58:

*«Não te esqueças Filinto, o acerbo caso...  
Lateja-me no peito um fogo intenso,  
se esperdiças as jóias do Parnaso,  
dando ao tirano o teu sublime incenso.*

*Bem sei que as Musas, quando vão contigo,  
em cativo, aflitas, algemadas,  
é por salvar-te só do extremo p'riço  
que sofrem ver-se assim tão degradadas.*

*Porém tu, quem és por elas envolvido,  
para em verso divino honrar verdades,  
receia que o futuro espavorido  
te acuse de infiel às divindades.»*

<sup>4</sup> DESFORGES André coord. par, Anthologie. Le roi ne l'aimait guère, Dossier d'Aquitaine, 1995, p.3.

<sup>5</sup> Vide CARVALHO, Maria Amália Vaz de, A Marquesa de Alorna (A sociedade e a literatura do seu tempo), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1913, Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa, volume VI, fascículo nº 2, Julho 1912, PP. 386-388:

«(...)

*C'est à vous, monsieur, que je me plains; c'est monsieur de Voltaire, cet homme illustre qui brave les préjugés, cet ami du genre humain qu'avec la même plume dont il défend le juste opprimé répand le poison de l'opprobe sur des innocents parce qu'ils n'eurent pas le bonheur de naître en France (...)*»

Contendas amorosas envolvendo um outro poeta, Sebastião Barroco, e ambiguidades de amor com Maria, sua irmã, só terão acentuado este desprezo.

<sup>6</sup> SILVA, Inocêncio Francisco da, «Noticia Biographica sobre Francisco Manoel do Nascimento», in Fábulas escolhidas entre as de J. La Fontaine traduzidas em verso português com a Vida de La Fontaine, PARIS, J.P.Aillaud, Guillard e C<sup>a</sup>, 1874, pp.II.-IV. O mesmo estudioso, na p.V deste capítulo, salienta a necessidade de libertar o estudo do poeta de preconceitos que amesquinham o seu valor.

<sup>7</sup> De Garrett se diz que foi mais filintista do que bocagiano, sendo o seu ascendente iluminista fortemente estruturador do seu pensamento poético e concepção de tradução, conforme notaremos. Na Revista Universal Lisbonense, tomo II, p.329, por exemplo, o fundador do Teatro Nacional salienta a sua reacção «*contra os gallicismos invasores e as estrangeirices de toda a espécie, que tinham corrompido, deturpado, perdido de todo a lingua*».

<sup>8</sup> FUMAROLI, Marc, Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle, Paris, Éditions de Fallois, 1997, p.444, avança no esclarecimento da ruptura lafontainiana com a orientação cada vez mais dominante:

*«(...) L'épicurisme beaucoup plus prononcé du second recueil et les fréquentations de plus en plus exclusivement libertines des années 1675-1685 se comprennent mieux, si l'on y voit une réaction vitale du poète à ce qu'il a découvert d'irrespirable dans la morale et dans la théologie d'un Port-Royal en voie de se rétracter en secte (...)*».

- <sup>9</sup> ELÍCIO, Filinto, Obras Completas, Paris, Na Officina de A.Bobée, 1817, Segunda edição, tomo X, p.548.
- <sup>10</sup> Idem, ibidem, tomo V, «Debique oferecido ao Senhor H.J.B.», p.141.
- <sup>11</sup> BRAGA, Teófilo, op. cit., p.158.
- <sup>12</sup> ELÍCIO, Filinto, Obras Completas, ed. cit., tomo III, p.104.
- <sup>13</sup> Idem, ibidem, tomo VI, «Fabulas escolhidas entre as de J.La Fontaine traduzidas em verso Portuguez emendadas sobre a edição feita em Londres e acrescentadas com a vida e elogio de La Fontaine», pp.13-15. Aqui se aproxima La Fontaine de Clément Marot, Jean-Baptiste Rousseau e François Rabelais, D'Urfé, para além de Bocaccio, Ariosto, Lucrécio, Virgílio, Horácio e Terêncio.
- <sup>14</sup> Ver Hernâni Cidade, Lições de Cultura e Literatura Portuguesa, Coimbra, Coimbra Ed. Lda, 1984, 2º vol., pp.405-406.
- <sup>15</sup> Este *philintismo combatido* pela Viscondessa de Balsemão é referido por Olga Morais Sarmiento da Silveira, em A Marquesa de Alorna, Lisboa, Livraria Francesa, mulheres ilustres, 1907, pp.74-75. D. Catarina teria convidado Filinto a escrever um Dicionário, vocação para que estaria mais talhado, no seu remoque irónico, do que para ser poeta.
- <sup>16</sup> ELÍCIO, Filinto, Obras Completas, ed. cit., tomo VI, p.8. Este natural, a tal simplicidade converge na excelência de Tibulo, Virgílio, Horácio: «*n'uma palavra: possue La Fontaine todo o género de estilos e, em cada um d'elles, as belezas que lhe são próprias, sem que exceptuemos oss movimentos da mais patética, e inda os da mais impetuosa Eloquência*».
- A propósito desta construção do natural, na Literatura Francesa Clássica, enquanto artifício por excelência e máxima magistralidade, afiguram-se especialmente claras e interessantes as palavras de Maria Alzira Seixo, no seu trabalho de referência, Francion de Charles Sorel ou Le Parcours du Plaisir, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, *passim*.
- <sup>17</sup> ELÍCIO, Filinto, op. cit., tomo VI, p.10.
- <sup>18</sup> FUMAROLI, Marc, La diplomatie de l'esprit De Montaigne à la Fontaine, Paris, Hermann Ed., 94, «Les Fables de La Fontaine, ou le sourire du sens commun», p.487. Precisando a ideia de humildade, «*achèvement*» por excelência do máximo aristocratismo também, adianta, na p.485:

«(...)

*Reste encore, et ce n'est pas le moindre paradoxe dans tout ce qui touche à ce poète mystérieux que la publication des Fables choisies, mises en vers, s'il est vrai qu'elle eut pour point de départ son souci d'humilité et genre, jusqu'alors méprisé, de l'apologue.*

No mesmo sentido, p.502, Fumaroli traça o percurso de desprezo até à teorização da excelência mascarada dos «genres petits»:

*«(...) non seulement le «sublime», dans le contexte dialogique, peut se voiler en humilité, la grandeur se dissimuler dans familiarité, mais les petits genres, ou ceux qui passent pour tels aux yeux du vulgaire, peuvent se révéler les véhicules privilégiés de la vraie grandeur et de la vraie beauté. (...)»*

<sup>19</sup> Idem, ibidem, p.518:

*«(...) L'alliance d'humilité et de tranquille assurance qui apparaît dans cet allègre début d'épopée burlesque donne pour ainsi dire le «la» des Fables. Ce sera à la fois une oeuvre ambitieuse, digne d'une ancienne généalogie, et une oeuvre qui ne pèse et qui ne pose. Oeuvre complète, soutenue, aussi cohérente qu'une épopée et, comme l'épopée, visant à ressaisir l'universel, mais oeuvre souriante et qui joue, en incitant le lecteur à la complicité dans ce jeu où toute la comédie humaine n'en sera pas moins reflétée. (...)»*

<sup>20</sup> Idem, ibidem, p.520.

<sup>21</sup> LA FONTAINE, Fables, ed. cit., «Epilogue», vv.1-4, p. 221.

Em consonância com este princípio, Francisco Manuel dirá, na «Vida de La Fontaine», p. 15:

*«(...) Digo que, sob um titulo frivolo, sem se descuidar das esmiudadas graças e formosura que esse genero requer, e que lhe são peculiares, é talvez esta Obra uma d'aquellas onde se assignala mais fortemente, e mais a miudo o intervalo que vae do Engenho ao Talento (...)»*

<sup>22</sup> Idem, ibidem, p.17. Segundo Fumaroli, em Le Poète et le Roi Jean de La Fontaine en son siècle, ed. cit., p.21, Les cinq tentations de La Fontaine, conferências publicadas em 1938, «*deviennent le plus cité de tous les éloges dont le poète ait été l'objet. (...) La Fontaine aurait été le ventriloque, dans les «superstructures» de*

*la monarchie absolue, de la souffrance sociale et des conflits de classe qui, réduits au silence par la violence du «pouvoir», manifestaient dans les entrailles du royaume le sourd travail de l'Histoire, (...)»*

A obra de Jean-Christian Petitfils, Fouquet, Paris, Perrin, 1999, esclarece as relações de amizade e de protecção de Nicolas Fouquet para com Jean La Fontaine

<sup>23</sup> Idem, ibidem, p.21. Nesta mesma página, Filinto Elísio refere a amizade protectora de Saint-Évremond, em Inglaterra, impotente, contudo, para lhe fazer uma reputação. Jean Giraudoux, na sua curiosa e já referida obra, Les Cinq Tentations de La Fontaine, Paris, Grasset, 1938, p.142, ideava um túmulo inglês para o fabulista:

*«Certes il serait plus satisfaisant à notre esprit de penser que La Fontaine repose dans une pelouse anglaise, au flanc d'un coteau, et que, sur la pierre que porterait gravé en caractères gothiques: Born in France, dead in England (...)».*

É sabido que as Fables prestam homenagem, com o «Renard anglais» ao país de John Locke, feliz refúgio da duquesa de Bouillon e do próprio Saint-Évremond.

<sup>24</sup> FUMAROLI, Marc, Le Poète et le Roi Jean de La Fontaine en son siècle, ed. cit., p.19.

<sup>25</sup> Vide SILVA, Inocêncio Francisco da, Diccionario Bibliographico Portuguez, Lisboa, Imprensa Nacional, MDCCCLIX, p.455. Aí se encontra toda a informação sobre as traduções de Filinto Elísio. BRAGA, Teófilo, op. cit., pp.158-159.

<sup>26</sup> ELÍSIO, Filinto, op. cit., tomo XI, pp. 118-119.

<sup>27</sup> Vide FERREIRA, Alberto, Perspectiva do Romantismo Português, Lisboa, Edições 70, Textos de Cultura Portuguesa, 1971, passim e DIAS, Augusto da Costa, no «prefácio a GARRETT, Almeida, O Roubo das Sabinas, Lisboa, Estampa, 79, 2ªed., pp.43-44.

<sup>28</sup> GARRETT, Almeida, Obras Completas, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, tomo XIV, Sofonisba, Tragédia, «Advertência» de Almeida Garrett, p.452.

<sup>29</sup> Vide SAUNAL, Damien, Textes inédits d'Almeida Garrett. Fragments d'oeuvres dramatiques: Iphigenia en Tauride. Edipo em Colona, separata do Bulletin dd'Histoire du Théâtre Portugais, vol.III, fasc.1, Lisboa, 1952.

<sup>30</sup> GARRETT, Almeida, Obras Completas, Lisboa, Livraria Moderna, 1904, vol.II, p.359.

<sup>31</sup> ms. 81 do Espólio Almeida Garrett, pertença da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, p.12.

<sup>32</sup> ELÍSIO, Filinto, Obras Completas, ed. cit., tomo III, ver p.333 \_ notas à «tradução da Segunda Guerra Púnica, Poema de Caio Sílio Itálico.

<sup>33</sup> NASCIMENTO, Francisco Manoel, Fabulas escolhidas entre as de J.La Fontaine traduzidas em verso português com a Vida de La Fontaine, Paris, Aillaud e Guillaerd, 1874, pp.457, 458.

Em prosa, Filinto oferece também a «Letra Primeira. / Usbek a seu amigo Rustan, a Isspahan.» e exactamente no mesmo tom, concluindo, em nota, p.456:

«Como, para uns certos doutores, a nossa lingua é pobre e de aspera pronunciação, o melhor meio para abrandá-la, e enriquecê-la será abarrotá-la de termos francezes. Exemplum ut talpa».

Sobre as duas traducções notará ainda, P.458:

«Creio que as duas traducções de prosa e verso merecerão applauso dos Doutos afrancezados. A elless o devo, e dd'elles aprendi a profunda sciencia que aqui ostento. Os meus primeiros Mestres foram dois Bernardos muito amoladinhos que na Capella dda Bemposta ficaram junto de mim em certo Te Deum que se lá cantou. Tradduziam elles alto, para que eu os ouvisse, e me embasbacasse na profundez de seu grande saber. Traduziam, como digo, certa passagem d'um livro de fitinha; e rezava a tal passagem: *il fut élevé à Nazareth*; e traduzia um dd'elles assim: *Elle foi elevado a Nazaré*. (...)»

<sup>34</sup> Ver, por exemplo, a nota 3 da página 108 das Fabulas, «LX», «O Gato e o Rato Velho»:

«Não se assustem, nem façam grandess escarceos: que n'um Poema Epico (tradducção da Eneida) usou d'esta palavra João Franco Barretto, e se eu o não tivera vendido, para comer, como vendi outros livros Portuguezes, que um francez (amigo velho de ha 36 annos) me mandou de Lisboa, citaria o exemplo. Mas vamos adiante, que aguas passadas não moem moinho, e já é queixa velha em mim, ver-me obrigado a escrever em Portuguez, desde o anno de 1778 em que sai da Patria, até o de 1806 em que estamoss, sem ter um só Classico, por onde recorde esse pouco, que lá d'elles aprendi. (...)».

Curiosamente, Filinto, como Garrett, definem, no exílio, muito do porvir da Poesia Portuguesa, desempenhando a saudade e a separação um papel fundamental para a consolidação de certo nacionalismo.

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*, pp.124, 125, 126. Na página 125, Filinto Elísio formula admiravelmente, mais uma vez, a sua filosofia de tradução:

«(...)

*Nimia fidelidade nas traduções estorva muitas vezes de ser fiel ao Original. Muitos exemplos podia eu citar; mas citarei por ora um só que é comestinho, e vem a pello. Quem traduzir do francez trivial sain comme l'oeil por são como o olho traduzindo fielmente palavra por palavra, diz uma asneira. E quem faltando à fidelidade das palavras, se ajustar com a intenção da phrase, e disser são como um Pero, diz o que deve dizer.»*

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*, p.183:

«(...)

*Por este relinttim me sobe a lembrança o peccado velho que d'ha muito já me assacam: o uso que algumas vezes faço de palavras que injustamente andan fóra do meneio commum. (...)»*

Para as lembranças linguísticas da Ribeira das Nauss, ver pp.198-199.

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p.206.E continua, citando:

«O consoante é quem, nos versos maus, os distingue da prosa; e ficam assim por maus não sendo verso, nem prosa; e ficam assim por mauss não sendo verso, nem prosa. O consoante é capa de velhacos, que encobre um pensamento aleijado, uma phrase desenxabida. Porque a gala da harmonia, o animado colorido da expressão é quem dá preço ao verso, e não retintim da rima. (...)».

<sup>38</sup> Idem, *ibidem*, p.255.

<sup>39</sup> Idem, *ibidem*, pp.340-349.

<sup>40</sup> Vide LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Joaquim Rafael*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923, pp.19-20.

<sup>41</sup> VIDE Jornal *Público*, 12.1.2002, «Mil Folhas», «Que Shakespeare para um palco de hoje?», por Luís Miguel Cintra, p.7

## LA 'FRANCOMANIE' DE QUELQUES ÉCRIVAINS PORTUGAIS DE HUIT CENTS

Dans son article intitulé "O Francesismo", publié dans *Últimas Páginas* (ensemble d'essais divers), Eça de Queirós affirme de façon catégorique que le Portugal "é um país traduzido do francês em calão". En effet, selon l'écrivain portugais accusé par les périodiques de l'époque de demeurer étranger à la réalité nationale et de vouloir, à tout prix, la rendre étrangère, "Apenas nasci (...) comecei a respirar a França."<sup>1</sup> Cet acte respiratoire, au sens métaphorique du terme, passe forcément à travers l'éducation: soit l'éducation universitaire, dans la mesure où le Droit Naturel, le Droit Public et le Droit International étaient transmis par les manuels et compendium français; soit, en remontant dans le temps, l'éducation lycéenne qui prônait la récitation emphatique d'un Jean Racine paradigme de toutes les 'vertus' littéraires: "(...) Quando cheguei na diligência a Coimbra, para fazer o exame de Lógica, Retórica e Francês, o presidente da mesa, professor do Liceu, velho amável e miudinho, de batina muito asseada, perguntou logo às pessoas carinhosas que se interessavam por mim: - Sabe ele o seu francês? (...) "<sup>2</sup>. À l'Université, un grand nombre de séminaires était fait en langue française par d'éminents professeurs qui prononçaient il faut comme *\*ile faute* et qui, pour rédiger leur précieuse "sebenta", allaient chercher tout le savoir nécessaire chez les libraires de la 'Calçada', qui importaient ce savoir encaissé directement du Havre. Comme activités extracurriculaires, il y avait le vagabondage au clair de lune, sur les rives du Mondego, le théâtre, la lecture, et les débats au café enveloppés dans des nuages de fumée et dans l'odeur aigre-douce de la bière bon marché. Or, comme s'il s'agissait d'un coup de magie, cet inoffensif quotidien lusitanien apparaît soudainement transfiguré en quotidien étudiantin parisien: les rives du Mondego se convertissent en berges et quais de la Seine; sur les tables s'amoncellent les ouvrages 'dernier cri' de Paris; dans les têtes fourmillent les faits divers de la culture française ou, mieux, de la culture parisienne; quant à la lecture, on lit seulement "a França. Toda a França - desde Merry a Proudhon e desde Musset a Littré"<sup>3</sup>. Mais c'est surtout lors de l'arrivée d' Eça à Lisbonne, au début de sa carrière professionnelle et sociale, que cette tendance commence

à s'affermir et à s'exacerber: dans les théâtres, on ne joue que des comédies françaises; dans les boutiques, on n'achète que des vêtements français; dans les restaurants et dans les hôtels, la tyrannie du menu français s'impose. Et nous, lecteurs, nous pouvons presque entendre le cri de révolte de l'esthète portugais qui avoue, tout à fait déçu par l'impact exagéré de l'hexagone gaulois, et par son image nettement hyperbolique, que "se nesta capital do Reino, resumo de toda a vida portuguesa, um patriota quisesse aplaudir uma comédia de Garrett, ou comer um arroz de forno, ou comprar uma vara de briche" il ne pourrait pas le faire, parce que "em parte alguma restava nada de Portugal"<sup>4</sup>. Cette amère déception, mélangée d'humour subtil, apparaît également dans un extrait d'une lettre adressée, en 1884, par cet écrivain au penseur et philosophe Oliveira Martins: "(...) Os meus romances, no fundo, são franceses, como eu sou, em quase tudo, um francês - excepto num certo fundo sincero de tristeza lírica que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo *fadinho* e no justo amor do bacalhau de cebolada (...)"<sup>5</sup>.

À partir de cet exemple précis et transparent, il s'avère peut-être plus facile de dégager une définition possible du concept d'image qui, selon Georges Molinié<sup>6</sup>, n'est pas spécifique du vocabulaire technique de la rhétorique; il y est, toutefois, tellement utilisé qu'il importe d'en fixer l'emploi. En effet, l'image désigne une certaine structuration de l'ensemble comparaison-métaphore-métonymie. Afin de corroborer cette assertion, on constate, en feuilletant le *Dictionnaire de Poétique*<sup>7</sup>, que le mot image signifie, au sens propre, représentation et/ou illustration, et renvoie, en général, à des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes: l'une - thème/comparé/imagé - qui désigne proprement ce dont il s'agit; l'autre - (méta)phore/comparant/imageant - mettant à profit une relation d'analogie ou de proximité avec la première. Du point de vue pragmatique, et en ce qui concerne la distinction entre substitut anaphorique et image, on peut dire que le substitut est en relation avec une autre unité qui apparaît ou est susceptible d'apparaître dans le texte(ayant, de ce fait, un référent), tandis que l'image, quant à elle, est en relation avec un méta-terme ou une opération, c'est-à-dire des éléments qui n'apparaissent pas en surface, mais dont l'image est la trace. On établit ainsi une relation entre deux niveaux de la représentation<sup>8</sup>. Finalement, et dans la perspective de la littérature comparée, on peut

définir le concept image, selon Álvaro Manuel Machado et Daniel-Henri Pageaux, comme étant l'assimilation de l'étranger qu'on est amené à vérifier dans un texte donné, dans une certaine littérature et dans une culture spécifique<sup>9</sup>. Par conséquent, parler d'une image culturelle c'est parler, à vrai dire, d'une certaine représentation d'un pays donné à un moment historique précis, dans une culture dorénavant assimilée et réceptrice. C'est parler, par la suite, non seulement d'une sociologie de la littérature qui présuppose, au départ, que les écrivains parlent à leurs contemporains, mais aussi du concept d'horizon d'attente<sup>10</sup>, forgé par l'esthétique de la réception, rendant compte des ruptures ou des écarts dans la relation d'un auteur par rapport au public de son temps. C'est parler, encore, des réactions possibles de l'architecteur<sup>11</sup> - selon la terminologie de Michaël Riffaterre - au texte (énoncé et énonciation), de la liberté d'interprétation<sup>12</sup> sous-jacente à la lecture critique - selon Roland Barthes -, du remplissage des points d'indétermination<sup>13</sup> d'un texte quelconque - selon Roman Ingarden - et de cette indétermination<sup>14</sup> comme condition d'efficacité de la prose littéraire - selon Wolfgang Iser. C'est parler, aussi, tantôt d'une expérience esthétique commune qui fonde toute compréhension individuelle des lecteurs (isolés), tantôt d'une somme considérable de jugements évaluatifs, valoratifs et/ou péjoratifs, recueillis dans les journaux et magazines d'une certaine époque. Si, dans l'optique de W. Kayser<sup>15</sup>, le vrai signifié de l'image (poétique) ne réside pas dans sa visualisation, mais plutôt dans son contenu émotionnel et suggestif - ce qui détermine son ascension jusqu'au motif - et si l'histoire de la réception n'est tissée que de mirages et d'images, l'on ne peut néanmoins nier que la littérature portugaise du XIX.ème siècle a été profondément bouleversée par une image lyrique de la capitale française, qui devient son symbole: image lyrique que l'on retrouve dans la représentation iconographique et métaphorique de Paris, ou bien dans les modèles de production textuelle qu'on essaye, au Portugal, de traduire, de citer, d'adapter, de transposer et de 'pasticher'. En ce qui concerne l'image, façonnée comme motif, d'une métropole cosmopolite qui apparaît comme étant l'héritière de la Révolution de 1789 et incarne l'idéal révolutionnaire mis à la mode par la Révolution de 1830, nous dirons qu'elle est envisagée comme vrai mythe. Par la juxtaposition, la transposition ou le transfert, la superposition et le contraste, Lisbonne se fond et se confond avec Paris, se rapprochant

ou s'éloignant de cette cité personnifiée de pierres, de ce héros d'épopée, qui devient colosse, géant, titan ou roi, et qui surgit fréquemment comparée - la ville de Paris - aux grandes forces de la nature, comme le volcan et l'océan. Dans ce contexte spécifique, il sera peut-être intéressant non seulement d'établir la distinction entre le vieux Paris préhaussmannien et le nouveau Paris posthaussmannien, mais aussi entre la rive droite et la rive gauche de la "Ville-Lumière". Si, au début du XIX.ème siècle, la rive gauche et la rive droite étaient plus éloignées que de nos jours, avant le milieu du XIX.ème siècle la population parisienne, plus resserrée, devient moins affectée de contrastes sociaux visibles dans l'espace. Peu à peu, la capitale, qui honore ses rois avec les 'Places Royales' et honore sa Première République avec le vide, chargé de signification symbolique, créé par la destruction de la Bastille et destiné à devenir un lieu de mémoire, creuse en son sein deux moitiés: la moitié ouest, plus bourgeoise (où se trouvent les lieux de toutes les célébrations patriotiques), et la moitié est, plus populaire (plus pauvre et plus ouvrière). Tout au long du *Second Empire*, l'ouest se peuplera massivement, les quartiers napoléoniens deviendront les 'beaux quartiers' et un espace sociologique nouveau se superposera à la géographie symbolique, déjà tracée, et à la géographie historique, en quelque sorte latéralisée.

Ce n'est pas, cependant, le Paris sous le *Premier Empire* (1804-1814), sous la *Monarchie de Juillet* (1830-1848) ou sous la *II République* (1848-1851) que les écrivains portugais de Huit Cents invoquent et évoquent. Le Paris, synecdoque et métonymie de la France, qui les séduit et les fascine par ses attributs humains, par ses belvédères où sont postés les personnages et par ses prétextes à une description ambulatoire, c'est le Paris sous la *Restauration* (1814-1830) - un Paris ancien, intimiste, parsemé de quartiers centraux labyrinthiques peuplés de vieilles maisons et de rues étroites - et, surtout, le Paris sous le *Second Empire* (1852-1870), aussi bien marqué par les travaux d'Haussmann, préfet de la Seine depuis 1853, que par les intentions humanitaires de Napoléon III. Cette ville mythique, en pleine mutation, c'est le nouveau Paris ou le Paris de la modernité - et, selon Walter Benjamin, "pour vivre la modernité il faut une nature héroïque"<sup>16</sup>. C'est Paris sous l'égide de nombreux projets relatifs au bâtiment: le percement de larges avenues, la construction de l'*Opéra*, l'édification des *Nouvelles Halles*, l'ouverture

des *Gares du Nord* et de *l'Est*, l'augmentation considérable du réseau d'égouts, l'aménagement des espaces verts - pelouses et massifs boisés qui configurent le *Bois de Boulogne*, le *Bois de Vincennes* et le *Parc Monceau* - et *l'Exposition Universelle de 1867*, qui transforme cette capitale en capitale onirique du monde et de la culture<sup>17</sup>. Ainsi cette capitale devient-elle l'espace paradigmatique par excellence pour toute ou presque toute la **Génération de 1870**, non seulement engagée dans le réveil d'une société longtemps endormie par la poésie lamartinienne et par le chauvinisme national, mais aussi extrêmement intéressée à la régénération du panorama politique lusitanien, et désireuse, finalement, d'épater le bourgeois portugais ainsi que d'eupéaniser un pays qui niait son accomplissement européen. Parmi ces **Battus de la Vie**, paradoxalement vaincus et vainqueurs de la vie, provoquant constamment les mentalités rétrogrades avec leurs agapes au *Restaurante Tavares*, on détache, une fois encore, le nom d' Eça de Queirós qui, dans une lettre à Oliveira Martins, exprime son désir intime de devenir consul du Portugal à Paris, plutôt qu' à Bristol: "Ora Paris, como sabes, tem sido o meu sonho. Os motivos que me fazem desejar Paris são tão compreensíveis que nem a eles aludo. (...) O pouco que eu valho poderia ser de alguma utilidade para o País, estando eu em Paris: em Bristol é que lhe não sou de utilidade alguma (...) Em Paris, as minhas imediatas relações de literatura e de imprensa não seriam talvez de pequena valia (...)"<sup>18</sup>. Cette "vision du monde", au sens attribué par Lucien Goldmann, est partagée, dans l'essentiel, par Ramalho Ortigão, qui fait son apparition bizarre, dans l'univers fictionnel, à côté de ce dandy Fradique, distant et philanthrope, sédentaire et nomade, érudit et simple, parnasien et romantique, symbole de l'homme moderne prônant la culture dans un cadre social renouvelé: "(...) Ramalho Ortigão não se conteve: - Você é um monstro, Fradique! O que você queria era habitar o confortável Paris do meado do século XIX, e ter aqui, a dois dias de viagem, o Portugal do século XVIII, onde pudesse vir, como a um museu, regalar-se de pitoresco e de arcaísmo... Você lá na rua de Varennes, consolado de decência e de ordem. E nós aqui, em vielas fedorentas, inundadas à noite pelos despejos de águas sujas. (...)"<sup>19</sup>. Face à l'écart abyssal entre ces deux 'cultures' envisagées en termes de synecdoque, il faut s'abstenir de toute exégèse, afin d'éviter des répétitions impertinentes ou des digressions superflues. En fait, la

capitale française s'affirme comme étant la métonymie à valeur axiologique d'un nouvel idéal de vie que l'aristocratie portugaise, illustrée par Carlos da Maia, s'obstine à suivre comme modus vivendi: "(...) Passeio a cavalo no Bois; almoço no Bignon; uma volta pelo boulevard; uma hora no club com os jornais; um bocado de florete na sala de armas; à noite a Comédie Française ou uma soirée; Trouville no verão, alguns tiros às lebres no inverno; e através do ano as mulheres, as corridas, certo interesse pela ciência, o bric-à-brac, e uma pouca de blague. Nada mais inofensivo, mais nulo, e mais agradável. (...)”<sup>20</sup>. Cette nullité, en rapport étroit avec la dichotomie inutile/dulce, fruit d'une volonté d'aliénation engendrée par le pouvoir économique, est également mise en scène par Ramalho Ortigão qui, à propos de la *littérature du boulevard*, souligne les quelques ressemblances, dictées par l'imitation, entre la vie menée par l'aristocratie à Lisbonne et celle des aristocrates parisiens: "(...) Nós que fumamos doze charutos por dia nos passeios do Chiado, que adormecemos à noite nos *fauteuils* de S. Carlos, que vamos no Verão esperar os toiros em companhias equívocas, que jogamos na roleta os nossos pobres tostões e bebemos mau *champagne frappé* às duas horas da madrugada, nós que andámos a bocejar ontem à noite no baile do Clube (...) não estamos menos corruptos do que os *petits crevés* que passavam exactamente a mesma vida, com a diferença de terem mais algum dinheiro, na sociedade de Paris. (...)”<sup>21</sup>. À vrai dire, et selon Alberto Pimentel, traditionaliste entêté, on ne peut pas confondre deux réalités culturelles/sociales tout à fait diverses et, bien moins encore, les juxtaposer et les transposer, au risque de tomber dans un procès d'assimilation dérisoire et artificielle: "(...) A vida de Lisboa não é o abismo de Paris. Que a poesia, se quer ser revolucionária e lasciva, se embriague com vinho do Porto, e deixe o champanhe para as ceias dissolutas da musa francesa. (...)”<sup>22</sup>.

Puisque, selon Giovanni Ricciardi<sup>23</sup>, le XIX.ème siècle se caractérise par une sensibilité marquante par rapport à la dimension sociale de la littérature, et, puisque également, selon Robert Escarpit<sup>24</sup>, le sociologique est au niveau du processus un aspect du littéraire, la culture française/parisienne hégémonique s'identifie, par conséquent, à la suprématie de la civilisation et à la dictature du progrès. C'est le cas du protagoniste supercivilisé de *A Cidade e as Serras*, pour

lequel la vraie vie, la vie urbaine à son plus haut degré, réside *dans* les nombreux magasins où trois mille commis se hâtent frénétiquement, *dans* les nombreux marchés où se vident les vergers provinciaux, *dans* les multiples usines qui fument anxieusement, *dans* les boulevards et rues ornés par les fils des télégraphes et des téléphones, *dans* la queue abasourdissante des omnibus, des charrettes, des tramways, des vélocipèdes et des tacots et, finalement, *dans* ce tourbillonnement humain qui foisonne, hâletant, sous l'illusion du plaisir. En effet, dans l'envahissement de la sphère privée de Jacinto qui habite au n° 202 des Champs Elysées, nous focalisons graduellement toute une série d'instruments et d'outils pervers, inventés par le raisonnement et l'imagination, au service de ce qu'on peut dénommer la quintessence du raffinement: "(...) Oh Jacinto" - s'écrie Zé Fernandes - "Está aqui um homem a falar dentro duma caixa! O meu camarada (...) não se alvoroçou: - É o conferençofone... Exactamente como o teatrofone (...) "<sup>25</sup> / Oh Jacinto, para que servem todos estes instrumentozinhos? Houve já aí um desavergonhado que me picou. (...) Jacinto esboçou, com languidez, um gesto que os sublimava. - (...) E apontou. Este arrancava as penas velhas; o outro numerava rapidamente as páginas dum manuscrito; aqueloutro, além, raspava emendas... E ainda os havia para colar, estampar, imprimir datas, derreter lacres, cintar documentos... (...) "<sup>26</sup>. Voilà la vraie civilisation (pseudo-)parisienne, où les objets, monarques absolus, caractérisent leurs possesseurs, lesquels deviennent presque réifiés, en tout pareils à ceux qui traversent la flaubertienne *Education Sentimentale*. Dans ce contexte hyper-civilisationnel, il ne reste à Zé Fernandes qu'à méditer sur l'âme des oranges de la contrée lusitanéenne, qui demeure ignorée depuis des siècles: "(...) E descendo os campos Elísios, encolhido no paletó (...) considerava a rudeza e atolado atraso da minha Guiães. (...) "<sup>27</sup>. Une fois cette hyperbolisation retenue (il ne faut pas oublier la caricature délibérément satirique), il serait alors intéressant d'ajouter à cette image parisienne, qu'on est en train de retracer, une nouvelle caractéristique: le luxe. Dans le dixième tome de *As Farpas*, Ramalho Ortigão, observateur attentif de la réalité environnante, ne manque pas l'occasion de célébrer l'énorme succès de l'inauguration d'une orfèvrerie, située au "largo das duas Igrejas": "(...) Ela é como um templo ao luxo, como um altar ao deus Ouro, tal como o conceberiam, erigido com todo o esplendor do culto, os faraós da rua dos Capelistas. A

armação interior da loja é feita em Paris segundo os elegantes modelos das joalharias da rua de la Paix ou do Palais Royal. (...)” (28). Affinant son talent naturel de chroniqueur social, ce “Battu de la Vie” en vient même à examiner, avec minutie, les vêtements des dames et des femmes parisiennes qui louent des voitures dans l’un des boulevards de Paris les plus connus: “(...) No Boulevard dos Italianos via-se, às vezes, defronte do Café Anglais, apaream-se de carruagens de aluguer mulheres com vestidos de 80 luíses. À porta, porém, dos palácios do bairro de Saint-Germain saíam de trens que valiam 5000 libras senhoras com simples vestidos de 15 francos... (...)”<sup>29</sup>. Après cette brève considération vestimentaire se rapportant à l’antinomie être/paraître, réalité/apparence, l’auteur s’interroge sur le caractère protéiforme de la capitale aux facettes multimodes et, parfois, antithétiques: “(...) Todavia continuava-se a dizer que estas modas nos vinham de Paris! De Paris sim, mas de que esgotos de Paris? (...)”<sup>30</sup>. Et, reprenant sa lucide analyse sociologique, il réussit à trouver une équivalence entre un certain type qui flâne dans le boulevard parisien et son sosie qui vagabonde dans l’avenue lisbonine: “(...) Temos por desgraça em Lisboa, na cidade de Ulisses e do Marquês de Pombal, o tipo correspondente, equivalente, responsável e coevo do *petit-crevé* da cidade de Luís Napoleão e do Sr. Haussmann. É o estouradinho. (...)”<sup>31</sup>. Toutes ces digressions analytiques ne font que confirmer la bonne connaissance que Ramalho Ortigão avait de Paris, surtout de la rive droite, d’un Paris qu’il évoque dans la saison printanière, à propos de la mort de Guilherme de Azevedo: “(...) É o tempo em que se abrem as exposições de pintura e de aguarela; os paisagistas partem para Fontainebleau (...) com os cavaletes às costas afivelados por cima das mochilas; as rabecas começam a afinar para os concertos dos Campos Elíseos e para os bailes campestres do Vesinet; as primeiras pâquerettes estrelam de flores brancas o turf de Longchamps; reverdecem as acácias de Boulogne (...) vasos de resedas embrulhados nos seus cartuchos de papel sobressaem dos festões dos jornais e das revistas nos quiosques do boulevard; e alegres cabazes, em que a toalha branca descobre o gargalo da garrafa lacrada de verde, partem em cada domingo pelos comboios de recreio ou pelos vaporzinhos do Sena para se abrirem ao jantar sobre a erva de Vincennes, de Bougival e de Montmorency. (...)”<sup>32</sup>.

Devant ce scénario idyllique, presque paradisiaque, devant cette ville de raffinement et d'ostentation, devant cette capitale symbole de culture (les références à la peinture en plein air en sont significatives!), il n'est pas surprenant que Cesário Verde, poète pseudo-parnasien rattaché à la génération qu'on peut désigner de **Génération de 1880**, ait souhaité ardemment l'évasion "n'importe où hors du monde" (selon la 'formule' baudelairienne). Son oeuvre, *O Livro de Cesário Verde*, ressemble, du reste, à une toile impressionniste d'une métropole cosmopolite abstraite. Cette métropole est peut-être Paris, qu'il visita fugacement et dont il garda d'inoubliables souvenirs, qui rafraîchirent son lourd et exigü univers de fils obéissant et d'employé commercial. Il suffit de lire deux vers du poème "O Sentimento dum Ocidental" pour se rendre compte de ce cosmopolitisme frappant: "(...) Ocorrem-me em revista exposições, países: /Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo! (...) "<sup>33</sup>. Toutefois, et malgré l'énumération aboutissant à un crescendo, cet univers violemment désiré ne peut être que Paris, comme le démontre un extrait d'une lettre adressée par le poète, en 1879, à Mariano Pina: "(...) A tua estada em Paris faz-me imenso mal, a mim particularmente: produz-me a ideia fixa, a monomania de partir para aí. Faço esforços inauditos para presenciar o que se passa nesse mundo superior e descuido-me deploravelmente do que me rodeia (...) Eu não faço nada, falta de estímulos, aborrecido contra esta gente da cidade a que tenho raiva como a um marreco. (...) Seria impossível completamente, numa formidável capital de trabalho, de inteligência, de febre, arranjar um cantinho para mim? (...) "<sup>34</sup>. À l'instar de Cesário Verde (ce n'est pas seulement un cas de xénophilie, mais aussi et surtout une réaction violente contre un ferme chauvinisme), un autre poète, aujourd'hui pratiquement inconnu, Guilherme de Azevedo, auteur d' *A Alma Nova* et conteur de mille et une choses dans la rubrique intitulée "Crónica Ocidental" de la revue *O Ocidente*, insiste fréquemment sur le parallélisme entre l'immuabilité de Lisbonne et la nouveauté de Paris - capitale responsable de la modernité idéologique, révélatrice des grands faits socio-littéraires et des indiscutables prises de conscience. On ne résiste pas ici à la tentation de citer un extrait de *O Ocidente*, daté du 15 janvier 1879, où la médiocrité nationale fait pousser, hélas!, la supériorité parisienne: "(...) Paris, apesar de dançar o can-can, faz todos os dias uma nova conquista no mundo dos factos e no mundo dos passatempos. Lisboa,

apesar de não dançar, apenas consegue conquistar os corações d'algumas meninas sentimentais, à hora da missa e ao som da música no Passeio Público.” Cependant, c'est surtout dans le journal *O Primeiro de Janeiro*, à partir de la fin octobre 1880, que Guilherme de Azevedo révèle toute sa maturité journalistique, en publiant les feuilletons littéraires “Cá e Lá”, datés de Paris, où il réside désormais.

Tout un ensemble d'articles dessine, à grands traits, la capitale française telle une “moderna Babilónia”<sup>35</sup>, une “cidade onde tudo é grande”<sup>36</sup>, aussi comme un espace passionnant, notamment le mouvement intense du *Boulevard des Italiens de Montmartre*, du *Boulevard Richard-Lenoir* et des environs du *Château d'Eau*. C'est l'occasion propice, pour lui, de s'épancher, de livrer au lecteur l'indéniable soulagement provoqué par l'offre intense de faits divers parisiens à 'photographier'. En effet, devant nous, défilent les tableaux successifs de la vie parisienne: les conséquences du manque d'eau à Paris (31 juillet 1881), le grand-prix à l'hippodrome de Longchamps (19 juin 1881), le dernier débordement de la Seine (9 février 1881), la fête du 14 juillet (10 juillet 1881), le mouvement touristique des plages (31 juillet 1881)... et, finalement, la dernière pièce théâtrale, la dernière séance parlementaire ou le dernier tableau d'un peintre à la mode. Cependant, la 'distance' temporelle et la 'durée' géographique fonctionnent, parfois, comme un télescope qui tend à minimiser les défauts, à oublier les vices, à dignifier les qualités et à glorifier le pays natal. Au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture, on constate que Guilherme de Azevedo, correspondant à Paris du journal *O Primeiro de Janeiro*, continue à se pencher sur les divergences entre la culture portugaise et la culture française, mais ces différences commencent désormais à être envisagées du point de vue quantitatif<sup>37</sup>, et non plus du point de vue qualitatif. Autrement dit, à mesure que le temps passe, le poète-journaliste excuse sa patrie et sa capitale, étant donné la réduction des dimensions physiques et géographiques de celles-ci. C'est, tout de même, compréhensible et pardonnable...

Si, jusqu'ici, on a parlé de parallélisme, de comparaison et de juxtaposition sous-jacentes à la configuration d'une image culturelle, l'on peut désormais se rapporter à un bizarre phénomène de superposition d'espaces qui, ayant à l'origine une inversion de valeurs, débouche tout naturellement sur une transposition ou un transfert d'attributs. Prenons, d'un côté, et comme corpus possible d'analyse,

un quatrain du poème "O Cais" de Xavier de Carvalho, homme de lettres portugais qui a vécu, longtemps, à Paris et qui est l'auteur de *Poésie Humaine*: "(...) Vejo uma bóia que semelha um ôdre/Batido pela vaga, ao nado entre fragatas./Nas escadas do cais há cheiro a peixe podre/E ao canto n'um barreiro andam miando as gatas."<sup>38</sup>. De l'autre, lisons certains vers de Cesário Verde extraits du *Livro*: "(...) sentado à mesa dum café devasso (...) cálices de absinto"<sup>39</sup>; "(...) as costureiras, as floristas/Descem dos magasins, (...)"<sup>40</sup>; "Entro na brasserie (...)"<sup>41</sup>. Dans le premier cas, Xavier de Carvalho, qui se propose de chanter n'importe quel coin d'un quai quelconque, se rappelant peut-être les quais de la Seine, semble plutôt rendre hommage aux zones riveraines de Lisbonne ou de Porto. En fait, le décor esquissé - les chattes qui miaulent, la bouée et la glaisière - est plus typique de la réalité portugaise que de la réalité française proprement dite. Par rapport au second cas, Cesário Verde, qui a toujours vécu au Portugal, donne l'impression de peindre une scène de fin d'après-midi plus française que portugaise: le café dépravé et le calice d'absinthe (notons ici l'esprit de bohème quelque peu épidermique et superficiel), tout comme la brasserie et les magasins (notons ici la multiplication des gallicismes dans le discours poétique) renvoient à un décor français/parisien, appréhendé dans sa globalité caractéristique. On assiste, par la suite, à une transposition d'espaces véhiculant une inversion/superposition de valences culturelles: Xavier de Carvalho, à Paris, décrit un tableau de Lisbonne; Cesário Verde, à Lisbonne, peint une aquarelle parisienne.

Si l'on passe maintenant à la **Génération de 1890**, on relève un cas semblable: celui d'António Nobre, auteur de ce livre ouvert intitulé *Só* qui, malgré la solitude dénotée par son titre, apparaît comme un espace extrêmement habité, traversé par des personnes, des lieux et des objets, en somme par une théologie poétique où l'arcane trouve une clarté frappante et une passion diffuse<sup>42</sup>. Quoique la plupart de ces poèmes soient datés de Paris, 1891-1892, la représentation du paysage est indubitablement celle de Coimbra et de ses alentours: "(...) Contudo, em meio desta fértil coimbrice,/Que lindas coisas a lendária Coimbra encerra!..."<sup>43</sup>. Ayant vécu de nombreuses années à Paris, António Nobre se rapporte aussi à cette "ville lumière", mais d'une façon brève, générale, repassée en filigrane d'un sentiment de nostalgie (exprimé plus ou moins directement) envers sa patrie natale.

Dans "O Desejado", poème qu'il n'a malheureusement pas terminé - et inclus dans l'oeuvre *Despedidas* -, le sujet lyrique nous présente l'image d'un Paris frénétique, qui ne se réveille qu'à la nuit tombante: "(...) Vai alta a Lua branca, serena, silenciosa/ Da luz dos Boulevards, fugindo desdenhosa./É a hora em que Paris começa a louca vida (...)"><sup>44</sup>. Dans ce contexte, également, l'on peut examiner de près un poème qui s'avère fort intéressant, compte tenu du décalage qui s'y introduit. Il a pour titre "Canção da Felicidade" et pour sous-titre "Ideal dum parisiense"; il est daté de "Paris, 1892..." ... et, au lieu d'évoquer l'idéal d'un parisien, il trace tout simplement l'idéal d'un Portugais (du moins, au sens strict du terme) - un certain idéal d'un certain Portugais - populaire par excellence.

"Felicidade! Felicidade! (...)  
Morar, mui simples, nalguma casa  
Toda caiada, defronte o Mar;  
No lume, ao menos, ter uma brasa  
E uma sardinha para nela assar... (...)

Ir, pelas tardes, até à fonte  
Ver as pequenas a encher e a rir,  
E ver entre elas o Zé da Ponte  
Um pouco tonto, quase a cair. (...)

Não ter talento suficiente  
Para na Vida saber andar,  
E quanto a estudos saber somente  
(Mas ai somente!) ler e contar. (...)<sup>45</sup>.

Ce retour à la vie simple ou rustique, à l'existence campagnarde et à la tradition populaire est une des caractéristiques fondamentales du "neogarrettismo", mouvement dont le fondateur a été, dans l'oeuvre intitulée *Palavras Loucas*, Alberto de Oliveira, très proche d'António Nobre. Prônant le retour au nationalisme (mais sans chauvinisme), prônant la lecture attentive de *Frei Luís de Sousa* (mais sans fausse ou passagère vénération pour Garrett), prônant le sortilège du merveilleux portugais (mais sans hystérie), Alberto de Oliveira rabaisse l'image culturelle-littéraire de la France, combat son hégémonie hardie et inexplicable, censure une imitation exacerbée de sa prose et poésie,

et exalte les valeurs lusitanéennes, anciennes et modernes, qu'il est urgent d'implanter, à tout prix et à nouveau, dans les lettres portugaises.

"(...) A França (...) não nos fornece matéria-prima poética, como a que há dispersa neste país de encantos, em agiológios cheios de extravagantes pormenores. (...) "<sup>46</sup>.

"(...) Portugal possui neste século uma literatura cheia de vigor e de carácter. Os seus poetas, ardentes e cheios de febre, são quatro vezes superiores aos melhores poetas franceses contemporâneos (...) "<sup>47</sup>.

Critique littéraire intelligent et érudit, le fondateur du "neogarrettismo" établit une juste distinction entre ce qu'il faut importer et ce qu'il faut, pour ainsi dire, 'exporter', comme produit pur, authentique, sans mélange: "(...) Ó rapazes meus camaradas, vamos pedir aos Franceses, se quiserdes, a sua ciência de detalhe, os seus ritmos sábios, os seus processos de observação e crítica, - mas desenrolemos os nossos pergaminhos poéticos, que os temos, vindos do Povo, de um quilate riquíssimo. (...) "<sup>48</sup>.

Par la critique, à mon avis bien méritée, à quelques poètes néfélibates portugais (comme, par exemple, Eugénio de Castro, Oliveira-Soares et Henrique de Vasconcelos) qui, à la suite des décadentistes français, célébraient artificiellement la névrose, maladie du siècle, Alberto de Oliveira démontre, d'une façon tout à fait lucide, qu'au Portugal nous pouvons trouver exactement les mêmes 'cas' pathologiques. Et, dans une phrase où l'ironie fait son apparition, dictée par l'étonnement du poète devant une imitation dérisoire, il affirme: "(...) Temos diabólicos e sadistas na nossa história, e casos histéricos abundantes em pormenores: há aldeias em Portugal, com famílias inteiras de doidos típicos e inéditos. (...) "<sup>49</sup>. Or, si nous avons, nous-mêmes, au Portugal, des fous, des névrotiques et des hystériques, à quoi bon importer la folie, la névrose et l'hystérie des autres? Et pourquoi pas ne pas les 'exporter'?

Cette 'importation', surtout au niveau des gallicismes, avait déjà été censurée par João Penha, poète-avocat de Braga, qui défendait l'identité de la langue nationale: "(...) O que não pode tolerar-se é a substituição inútil ou grotesca de vocábulos nossos, expressivos e claros, por outros franceses que lhes são, debaixo de todos os aspectos, inferiores. Em Lisboa, passeio é *trottoir*, como se fossem

coisas diferentes; o clássico mostrador ou vidraça de amostras é *montra*; o portão de ferro ou grade é *grille*, o desenho a traços ou esboço é *croquis*. Sua Majestade a rainha a Sr.<sup>a</sup> D. Amélia (lê-se a cada passo nos diários de Lisboa) esteve em tal parte a fazer *croquis*. Mais um pouco e transformariam a encantadora princesa em cozinheira francesa ... a fazer croquetes. Para este mal não encontro remédio, visto não serem permitidos, pelas nossas leis, os castigos corporais. Assim, a onda irá crescendo, tão alta que levará tudo de vencida, e tempos virão, não muito distantes, em que o infeliz, que escrever com gramática e senso comum, será apontado ao dedo como um mentecapto que faz rir. (...)”<sup>50</sup>. En effet, employer des gallicismes quand ils sont intraduisibles ou quand il y a des contraintes au niveau de la traduction est un phénomène tout à fait compréhensible; mais, les employer par plaisir, pour une question de vanité, pour une question de snobisme ou pour une question de culture ostentatoire, est tout à fait inadmissible. Justice soit faite, c’est avec la **Génération de 1890** que l’image culturelle de la France et la subséquente ‘francomanie’ de quelques écrivains portugais de Huit Cents commence peu à peu à s’effacer. D’ailleurs, elle s’était longtemps installée, surtout en ce qui concerne la réception de quelques écrivains et poètes français. Je rappelle ici, d’une façon très succincte, le magistère de Balzac sur un grand nombre d’écrivains portugais, notamment sur Camilo Castelo Branco, à travers quelques affinités biographiques-caractériologiques qui configurèrent les grandes affinités esthético-littéraires entre ces deux géants de la littérature:

- \* leur volubilité sentimentale, leur malheur tout au long de leur enfance et de leur jeunesse, leur besoin constant d’argent, susceptible de leur avoir dicté la fureur constante d’écrire, le démon omniprésent de production littéraire;

- \* leur place de relief dans un tableau évolutif du roman;

- \* l’extrême diversité des types balzaquiens qui va de pair avec la relative diversité des types de Camilo, malgré les divergences entre le Paris de 1850 et le Porto de la même époque;

- \* l’importance de l’argent (qui fait et défait des mariages, qui offre des honneurs sociaux et ouvre les portes de la haute société) et le rôle de l’ambition dans l’univers diégétique.

Cependant, il semble que Camilo n’ait écrit aucun roman qui puisse être considéré comme le développement/prolongement d’un

thème balzacien. En revanche, à la suite de la flaubertienne *Madame Bovary*, Eça de Queirós fait de l'adultère le thème central de *O Primo Basílio*, et étudie, dans *A Capital*, le destin d'un homme de lettres provincial à l'image du protagoniste des *Illusions Perdues* de Balzac. En outre, pas mal de rapprochements peuvent être établis entre *L'Education Sentimentale* et *Os Maias*: l'histoire d'une génération stigmatisée par un certain 'mal de vivre' qui n'est pas sans rapport avec son contexte socio-politique; l'histoire de deux jeunes hommes dont l'aventure existentielle est parsemée d'illusions et de désillusions constantes, dues au romantisme échevelé qui est envisagé, à la fin, comme une source de malheurs: l'histoire d'une 'aventure' sentimentale qui s'avère être un échec, compte tenu de son caractère incestueux ou quasi incestueux; l'histoire de la quête d'un sens pour la vie, qui semble le réfuter, en adoptant la primauté du sentiment et du rêve sur la raison et la volonté.

Alberto de Oliveira s'insurgeait contre une réception et une imitation exacerbées. Or, la littérature portugaise... ne devrait-elle pas trouver sa propre voie à travers les caractéristiques idiosyncratiques de ce peuple qui habite au bord de la mer? En voici quelques-unes: le lyrisme, le mysticisme, la religiosité poétique, le culte de la rêverie, le fatalisme, le "saudosismo", le "sebastianismo", la nostalgie de cette utopie de l'Empire Perdu. Et, dans ce contexte précis, on doit, bien sûr, citer Moniz Barreto: "(...) Se interrogarmos a Crítica sobre o que nos convém fazer para não nos deixarmos afundar na esterilidade e na ruína intelectual, ela nos responderá com três conselhos:

1. a regressão ao génio nacional, pelo conhecimento das nossas aptidões técnicas peninsulares (...) pela preferência dada aos temas nacionais nas criações literárias (...).

2. o estudo das literaturas estrangeiras no que elas possam ter de largamente humano ou particularmente análogo ao nosso génio.

3. a elevação da cultura filosófica que na aparência estranha à literatura e à sociedade inspira a primeira e governa a segunda, e pela sua ausência ou inferioridade determina a decadência e a morte de ambas. (...)"<sup>51</sup>.

Si l'on prend en compte ces trois items, peut-on encore parler de l'originalité de la littérature portugaise? Pour Fernando Pessoa, "uma literatura original, tipicamente portuguesa não o pode ser porque

os portugueses típicos nunca são portugueses<sup>52</sup> e porque "(...) o conjunto da literatura portuguesa dificilmente é literatura e quase nunca é portuguesa. É provençal, italiana, espanhola e francesa, (...)"<sup>53</sup>.

Pourra-t-on, alors, parler d'une image portugaise originale? Devra-t-on parler, plutôt, d'une image culturelle étrangère? Et, dans ce cas spécifique, de la 'francomanie' de quelques hommes de lettres de Huit Cents? Ou, finalement, doit-on parler d'une image culturelle hybride et d'une littérature nationale-européenne?

*Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos*  
*Manuel José Silva*  
Universidade do Minho

## NOTES

- <sup>1</sup> Cf. *Obras de Eça de Queirós*. Porto, Lello & Irmão - Editores, 1966, Volume II, *Últimas Páginas*, "O Francesismo", p. 814.
- <sup>2</sup> *Idem*, p. 851.
- <sup>3</sup> *Idem*, p. 817.
- <sup>4</sup> *Idem*, p. 818.
- <sup>5</sup> Cf. *Obras de Eça de Queirós*, Volume III, *Correspondência*, p. 526.
- <sup>6</sup> Cf. MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*. Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 169.
- <sup>7</sup> Cf. AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de Poétique*. Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 156.
- <sup>8</sup> Cf. RIVIÈRE, Nicole, *L'Impersonnel en Français* (thèse présentée à l'Université de Paris VII sous la direction d'Antoine Culioli), p. 150.
- <sup>9</sup> Cf. MACHADO, Álvaro Manuel/ PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa, Edições 70, 1988, p. 83.
- <sup>10</sup> *Vide* JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978.
- <sup>11</sup> *Vide* RIFFATERRE, Michaël, *La Production du Texte*. Paris, Seuil, 1979.
- <sup>12</sup> *Vide* BARTHES, Roland, *Sur Racine*. Paris, Seuil, 1963.
- <sup>13</sup> *Vide* INGARDEN, Roman, *A obra de arte literária*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- <sup>14</sup> *Vide* ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles, 1985.
- <sup>15</sup> Cf. KAYSER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra, António Amado, Editor, 1963, Vol. I, p. 186.
- <sup>16</sup> Cf. BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris, Payot, 1982, p. 108.
- <sup>17</sup> *Vide* DUFIEF, Pierre-Jean, *Paris dans le roman du XIX.ème siècle*. Paris, Hatier, 1994.
- <sup>18</sup> Cf. SIMÕES, João Gaspar, *A Geração de 70*. Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, s/d, pp. 72-73.
- <sup>19</sup> Cf. *A Correspondência de Fradique Mendes*, V, p. 1024.
- <sup>20</sup> Cf. *Os Maias*, p. 493.
- <sup>21</sup> Cf. ORTIGÃO, Ramalho, *Correio de Hoje (1870-1871)*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1948, I, p. 105.

- 22 Cf. PIMENTEL, Alberto, *Homens e Datas*. Porto, Lello & Irmão - Editores, 1981, pp. 96-97.
- 23 Cf. RICCIARDI, Giovanni, *Sociologia da Literatura*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1971, p. 13.
- 24 Cf. ESCARPIT, Robert, *Le littéraire et le social*. Paris, Flammarion, 1970, p. 38.
- 25 Cf. *Obras Completas de Eça de Queirós*. Porto, Lello & Irmão - Editores, 1966, Vol. I, *A Cidade e as Serras*, p. 387.
- 26 *Idem*, p. 388.
- 27 *Idem*, pp. 389-390.
- 28 Cf. ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944, X, pp. 274-275.
- 29 Cf. ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1945, XII, p. 33.
- 30 *Ibidem*.
- 31 *Ibidem*.
- 32 Cf. ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas*. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1944, III, pp. 219-220.
- 33 Cf. VERDE, J. J. Cesário, *Obra Completa*. Lisboa, Portugália Editora, 3.ème édition, "O Sentimento dum Ocidental", p. 63.
- 34 Cf. *A Folha Nova* - 23 juillet 1886.
- 35 Cf. *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 31 octobre 1880.
- 36 *Idem*, 21 novembre 1880.
- 37 *Vide* SÁ, Maria das Graças Moreira, *Guilherme de Azevedo na Geração de 70*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- 38 Cf. CARVALHO, Xavier de, *Poesia Humana*. Paris, Louis-Michaud, éditeur, 1908, "O Cais", pp. 135-136.
- 39 Cf. *O Livro de Cesário Verde*, "A Débil", p. 30.
- 40 Cf. "O Sentimento dum Ocidental", "Noite Fechada", p. 65.
- 41 *Idem*, p. 67.
- 42 Cf. BESSA-LUÍS, Agustina, "Introdução" ao *Só*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1983.
- 43 Cf. "Carta a Manoel", p. 66.
- 44 Cf. NOBRE, António, "O Desejado" in *Despedidas*. Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1985.
- 45 *Idem*, pp. 57-58.
- 46 Cf. OLIVEIRA, Alberto de, *Palavras Loucas*. Porto, Livraria Civilização Editora, 1984, pp. 53-54.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Cf. PENHA, João, *Viagem por terra ao país dos sonhos*. Porto, Livraria Chardron, 1898, pp. 231-232-233.

<sup>51</sup> Cf. BARRETO, Moniz, *A Literatura Portuguesa do século XIX*. Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, pp. 73-74.

<sup>52</sup> Cf. PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, s/d, p. 151.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 153.



## LE TREMBLEMENT DES CODES DANS LES TROIS «ÎLES» DE MARIVAUX

### Introduction

Aujourd'hui encore, on associe volontiers Marivaux à l'invention d'une langue élégante dont l'objet serait l'investigation de soi et de l'autre de manière à percer les mystères de l'amour. Cependant, on sait en général moins<sup>1</sup> qu'il a placé les qualités de cette langue au service d'une réflexion audacieuse sur les sources de l'inégalité sociale. Nous nous proposons ici d'examiner quelques points forts de ce que nous appellerons souvent les « Îles » de Marivaux. Des trois pièces, *L'Île des Esclaves* semble constituer comme une espèce de matrice ou de banc d'essai réussi dont on retrouve la trame ailleurs. Elle constituera donc le noyau de l'analyse. Toutefois, il nous était difficile de tirer des conclusions valides du point de vue de la méthode scientifique sans intégrer la pièce dans le sous-ensemble des comédies philosophiques de Marivaux. La lecture intertextuelle favorise de la sorte les rapprochements et permet de tirer des conclusions plus assurées. Outre cela, il nous a semblé important également de faire appel à la science historique de manière à mettre en évidence le lien du texte avec la société l'ayant vu naître. Nous suivons en cela les tendances d'une certaine historiographie littéraire contemporaine montrant que l'œuvre n'existe pas à côté de la société ou dans ses marges, mais que d'une certaine façon elle en relaie les caractéristiques intrinsèques tout autant qu'elle les fonde en partie. Enfin, signalons qu'en ce qui concerne l'étude de ce genre particulier qu'est le théâtre, nous commencerons classiquement par cerner au mieux la fable de *L'Île des Esclaves*. En effet, la théorie du théâtre a suffisamment montré que la mise en évidence de la structure profonde d'une pièce constitue un préliminaire essentiel à l'étude des catégories propres au texte dramatique.

### 1 – La fable<sup>2</sup>

Un bateau en provenance d'Athènes fait naufrage dans les parages de l'île des esclaves. Parmi les survivants se trouvent

Iphicrate et Euphrosine, les maîtres; Arlequin et Cléanthis, les valets. Iphicrate, désespéré de se trouver en si mauvaise posture révèle à son valet le nom de l'endroit où ils se trouvent. Il s'agit d'une île dominée par des esclaves révoltés qui tuent ou réduisent en esclavage les maîtres échouant là. Arlequin prenant acte de cette situation décide de ne plus obéir aux injonctions de Iphicrate. Au moment où celui-ci s'apprête à châtier Arlequin à coups d'épée, une troupe d'insulaires commandée par Trivelin intervient et le désarme. Selon les lois en vigueur, Arlequin et Iphicrate échangeront leurs positions de façon à faire entendre au maître la condition de l'esclave. En trois ans, Iphicrate devra s'amender et faire preuve d'humanité. Si tel était le cas, il serait autorisé à regagner le continent. Sinon, il lui faudrait rester sur l'île et prendre une femme du cru pour épouse. Délaisant pour un temps le couple masculin, Trivelin s'adresse aux deux femmes afin qu'elles aussi, selon les pratiques locales, échangent leur position. Afin de mieux persuader Euphrosine de la vanité de son comportement, il demande à Cléanthis de l'humilier par la peinture de ses habitudes, de son faire et de son dire. Trivelin prie instamment Euphrosine de supporter pareil outrage de manière à créer en elle un choc salutaire l'engageant sur la voie du repentir et du changement. Cédant de mauvaise grâce à la description ébauchée par sa servante, elle apprend de Trivelin qu'elle se trouve sur la bonne voie et que sa délivrance ne saurait tarder. Entre-temps, Arlequin, jouissant de son nouvel état de maître, entreprend de changer les manières de Iphicrate à son égard. Trivelin, reprenant une technique déjà éprouvée pour le couple féminin, demande à Arlequin de décrire le comportement de son maître lorsqu'ils étaient à Athènes. Sans attendre, il passe en revue les travers et les ridicules de Iphicrate et celui-ci, cédant sur les conseils de Trivelin, finit par accepter que le portrait se rapproche de la réalité. Peu après, fatigué déjà de la position nouvellement acquise, Arlequin décide d'entreprendre Cléanthis. Elle n'y voit aucun inconvénient mais demande que le jeu de la séduction s'opère selon les règles en vigueur dans la société dont ils font maintenant partie. Peu habile à manier le langage et les manières d'une classe à laquelle il n'appartient pas, il propose bientôt à Cléanthis de s'amuser à séduire chacun le maître de l'autre. Il faudra dès lors que chacun s'évertue auprès de son patron à vanter le mérite de l'autre. Pour les maîtres, l'humiliation est totale. Ils venaient d'avouer leurs ridicules, les voici

forcés à soutenir la cour assidue de laquets devenus maîtres. Rapidement toutefois, face à une Euphrosine larmoyante et défaite, Arlequin sent vaciller ses défenses. Et lorsque elle s'efface pour laisser la place à Iphicrate, il n'a même plus envie d'exercer son nouveau pouvoir à l'encontre de celui qui fut le maître. Il lui rend sa liberté dans l'espoir que l'expérience partagée d'un échange des rôles lui soit profitable. Bien qu'il lui en coûte, Cléanthis se laisse gagner par les arguments de son compagnon et finit également par rendre sa liberté à Euphrosine. L'ensemble s'achève dans les pleurs et Trivelin, touché par la scène, annonce que ils pourront bientôt regagner leur pays.

## 2 – Lecture interne et intertextuelle

La fable de *L'Île des Esclaves* rappellera sans doute celles de deux autres pièces de Marivaux que la critique range sous l'appellation de comédies sociales ou philosophiques. Il s'agit de *L'Île de la Raison ou les petits hommes*<sup>3</sup> et de *La Colonie*<sup>4</sup>. De fait, les trois pièces entretiennent un étroit réseau de similitudes. Tant du point de vue de la structure que du développement ou encore des sens possibles qu'elles donnent à lire, les trois «Îles» s'offrent à l'analyse comme autant de variations sur des thèmes similaires. Afin de mieux cerner ceux-ci, il nous semble important de montrer comment ensemble elles s'agencent en fonction de deux des caractéristiques fondamentales du texte de théâtre : l'espace et le temps. Dans le cadre de ce travail, nous ne nous intéresserons pas à l'espace théâtral (incluant acteurs et spectateurs) ni à son corollaire le temps de la représentation (il faudrait pour ce faire disposer d'un certain nombre d'enregistrements de mises en scène des pièces étudiées).

### 2.1 L'espace<sup>5</sup>

L'espace dramatique, on le sait, est essentiellement double. Un espace actuel qui correspond à l'espace fictif où se meuvent, parlent, se rencontrent les personnages et un espace virtuel auquel ni le lecteur ni le personnage n'ont accès directement mais qui est souvent désigné par le geste ou la parole et dont on devine parfois l'existence à travers une fenêtre ou une porte (ainsi l'arbre désigne-t-il souvent, par métonymie, le dehors).

Dans les trois pièces, la didascalie initiale est, de ce point de vue, assez succincte puisque l'on nous dit que la scène se passe sur une île où ont abordé « les acteurs<sup>6</sup> ». Il est connu qu'au théâtre, un espace clos favorise la tension, les affrontements, la cruauté même. Les personnages, entourés d'eau, ne disposant d'aucun moyen de quitter l'île, ne peuvent, dans les conditions qui sont les leurs, que se heurter. Le choix d'un tel espace rend la confrontation inévitable. On voit en effet mal Iphicrate accepter l'humiliation ailleurs que dans un lieu s'apparentant à une prison. Dans *La Colonie*, les femmes - désireuses de participer aux affaires publiques - ne parviennent à se faire entendre quelque peu des hommes qu'à cause de la situation où toute cette petite société se trouve incidemment plongée. Autrement dit, dans un tel contexte, les personnages ne peuvent qu'écouter l'autre, quoi qu'il leur en coûte. En ce cas, il n'est pas interdit de parler d'utopie, à condition de prendre ce mot dans son sens étymologique: « lieu qui n'est nulle part ».

Il serait difficile d'accorder en l'occurrence à ce mot le sens qu'il a aujourd'hui dans la mesure où nous savons peu de choses de ces îles. Marivaux ne nous présente pas un système complet où les personnages trouveraient leur place. Il s'agit soit d'une société à faire (*La Colonie*) soit d'une société déjà constituée dont le caractère utopique ne se révèle que par petites touches. Ainsi apprend-on que dans *L'Île de la Raison* il n'y a pas de notaire ni de justice permettant de consacrer l'amour révélé (acte III, scène IX) et que la République est la forme de gouvernement régissant *L'Île des Esclaves* (scène II). Il ne serait donc guère légitime de voir dans ces trois pièces, une de ces utopies dont le XVIII fut friand. Cependant, on ne peut pas ne pas songer à Thomas More dont le texte (*L'Utopie*, 1516) avait connu de multiples traductions en France, et que l'on venait de rééditer peu de temps (1715) avant les vrais débuts de Marivaux au théâtre, ou encore au roman utopiste de Tyssot de Patot *Les voyages et aventures de Jacques Massé* (paru en 1710) commençant lui aussi par un naufrage sur les côtes inhospitalières d'une île perdue au milieu de l'Atlantique. La présence d'un ailleurs habité par des gens « raisonnables » ne devait donc guère étonner les spectateurs de l'époque. On le voit, la détermination des limites de l'espace actuel ne va pas toujours de soi et sa cartographie complète demanderait sans doute une analyse plus poussée.

Ceci posé, il importe de voir comment Marivaux gère l'espace virtuel ainsi que la circulation entre le dedans et le dehors. Dans les trois pièces, si l'espace actuel est le lieu où s'affirme l'humiliation d'une classe par l'autre, l'espace virtuel, lui, laisse deviner l'exercice du pouvoir absolu dont jouissent les nouveaux maîtres. Dans *L'Île des Esclaves*, à la fin de la scène II, Trivelin annonce aux esclaves devenus maîtres qu'ils disposent de huit jours afin de profiter «du changement de [leur] état». Lors des deux scènes suivantes, il s'attache à modifier le comportement de Euphrosine en confrontant celle-ci à la vanité de son comportement. Entre-temps, dans l'espace virtuel, Arlequin jouit donc de son nouvel état. Nous le retrouvons tout joyeux (scène V), après l'aveu de Euphrosine. Son récit ne laisse aucun doute sur les événements ayant échappé à notre regard:

«Oui, c'est un bon enfant, j'en ferai quelque chose.  
Il soupire parfois, et je lui ai défendu cela, sous peine de  
désobéissance,  
et je lui ordonne de la joie» [scène V, p. 76]

La polysémie au théâtre passe entre autres par la tension constante entre l'actuel et le virtuel. Selon les époques, les théoriciens ont codifié ce mouvement, expliquant ce qu'il fallait montrer et ce qui devait être suggéré. Longtemps, le théâtre classique défendit par soucis de bienséance de présenter des actions susceptibles de heurter le spectateur; pour d'autres, il fallait reléguer dans un ailleurs virtuel ce qu'une scène à l'espace limité ne pouvait exposer sous peine de porter atteinte à la vraisemblance. Déterminer les choix du dramaturge en ce domaine permet souvent de montrer en quoi une conception particulière de l'espace dramatique renforce la portée des sens de la pièce. Dans le cas de *L'Île des Esclaves*, l'humiliation des anciens maîtres est d'autant plus forte qu'elle est doublement publique: à la fois devant Trivelin et devant les spectateurs. La double destination, plus ou moins sensible selon les textes dramatiques, fait qu'en effet, les scènes d'humiliation dont Trivelin vante les effets et constate les bienfaits s'adressent également à cet autre, présent de l'autre côté de ce que Diderot appellera bientôt le quatrième mur. Dans *L'Île de la Raison*, la transformation de presque tous les Européens naufragés en êtres dotés de raison s'opère selon un *modus operandi*

similaire: l'aveu de ses fautes et travers grandit (dans les deux sens du verbe en ce cas) le pénitent et fait de lui un homme.

## 2.2 Le temps

On le sait le temps dramatique s'inscrit dans la même dualité que l'espace. Au temps de la fiction s'ajoute, dans un rapport extrêmement complexe, le temps de la représentation. Si les pièces en un acte (*L'Île des Esclaves* et *La Colonie*) tendent à rapprocher les deux temporalités, les pièces en trois ou cinq actes proposent, par soucis de vraisemblance bien souvent, une action dont la durée dépasse les deux heures de la représentation. En ce qui concerne les trois «Îles», les repères temporels ne nous aident guère à borner le temps de la fiction. On peut tout au plus supposer que l'action ne s'étend que sur quelques heures, voire une journée. Or, la modification radicale à laquelle nous assistons demanderait probablement plus de vingt-quatre heures. Malgré les circonstances exceptionnelles (un naufrage), on imagine mal en effet un noble souffrant forces injures et lazzi de la part d'un roturier et acceptant la véracité du portrait peu flatteur dressé par celui-ci. À s'arrêter à la surface des choses, l'on ne manquerait pas de lire ici rien que de peu vraisemblable.

Certains ont vu dans cette mutation un effet de la temporalité propre à la confession chrétienne. Certes, si l'on s'y arrête un instant, l'idée ne manque pas de pertinence. Il est connu que dans le rituel, il y a immédiateté entre l'aveu de la faute par le fidèle et l'absolution de Dieu par l'intercession du prêtre. Autrement dit, entre les deux actes de paroles, celui de l'aveu et celui de l'absolution, le temps n'est ni celui du recul permettant d'apprécier vraiment la gravité de l'écart ni celui de la réflexion: tout se joue dans une instantanéité absolue et nécessaire. La bonne conscience est à ce prix. Or, dans *L'Île des Esclaves* ainsi que dans *L'Île de la Raison*, un certain nombre d'individus parmi les nouveaux arrivés doivent avouer leurs errements passés et ce en présence de deux personnages investis d'un certain pouvoir, Trivelin et Blectrue - qui par métaphore désigneraient alors le prêtre. La rapidité du changement s'explique dès lors selon une démarche dont les étapes échappent à la plupart des observateurs contemporains mais qui faisaient sans doute sens pour les spectateurs

du XVIII siècle. Au choc de la révélation publique par un individu socialement dégradé et le refus subséquent de la critique succèdent la perte des repères habituels (Euphrosine, dans la scène III de *L'Île des Esclaves*: «Je ne sais où j'en suis») et l'acceptation des fautes. Quant à celui désignant la faute, il éloigne ainsi le désir de vengeance - parfois sur injonction du maître de cérémonie (voir le «Doucement, point de vengeance» de Trivelin à Cléanthis, toujours dans la scène III ainsi que les nombreux appels à la modération). A lire le temps de la fiction de la sorte, on accepte peut-être plus facilement que dans un laps de temps aussi court (un acte) une série de retournements essentiels affectent autant de personnages. A l'appui de cette interprétation, on relèvera encore que dans *L'Île des Esclaves*, Arlequin et Cléanthis reprendront leur statut d'esclaves et refuseront de pousser le retournement de statut social jusqu'à ses dernières extrémités. On retrouve dans la dernière scène quelques exemples de l'humiliation chrétienne:

«Arlequin [à Cléanthis]:  
Allons, ma mie, soyons bonnes gens sans le reprocher,  
faisons du bien sans dire d'injures; ils sont contrits d'avoir été  
méchants,  
cela fait qu'ils nous valent bien;  
car quand on se repent, on est bon;  
et quand on est bon, on est aussi avancé que nous [...]]  
Et plus loin: «Mettez-vous à genoux pour être encore  
meilleure qu'[Euphrosine]»

Cependant, il ne faudrait pas tirer de cette lecture du temps dans quelques occurrences des conclusions de portée générale aptes à expliciter le temps marivaldien. C'est que celui-ci, on le sait, repose sur d'autres données. L'état d'indétermination dans lequel se trouvent les personnages ainsi que les effets du hasard jouent aux yeux d'un certain nombre de commentateurs un rôle essentiel dans l'étude et la définition d'un temps propre à l'œuvre de Marivaux. Il est connu par exemple qu'un Georges Poulet voit dans la gestion toute particulière du temps par Marivaux une des clés de l'interprétation de ses textes. Dans *L'Île des Esclaves* ainsi que dans *L'Île de la Raison*, les personnages se révélant à eux-mêmes par l'intermédiaire de la parole de l'autre (Arlequin peignant Iphicrate dans *L'Île des Esclaves*, Blaise

et Spinette décrivant les défauts de la comtesse dans *L'Île de Raison*<sup>7</sup>) vivent un instant où le moi ébranlé ne sait plus qui il est. Pour Poulet, c'est le temps de la révélation d'un autre je (nous ajouterons dégagé des effets de l'éducation):

« Voilà donc l'être marivaudien qui surgit de l'inexistence dans un étonnement indescriptible. Il est cet étonnement. Sans gradation, sans durée, en un moment-éclair, passé de son état négatif de stupeur habituelle, qui est l'état de paresse, à une sorte de stupeur tout autre, une stupeur essentiellement active, qui est la stupeur d'être. Que m'arrive-t-il ? Il m'arrive d'être. Cet événement qui m'arrive, je ne sais encore rien de lui, sinon qu'il m'arrive, que je ne puis le distinguer de moi, qu'il fait partie de ma propre existence. [...] Ma conscience d'être est à la fois une connaissance et une ignorance. Ce que je sais, c'est que je suis. Ce que je ne sais pas, c'est ce que je suis.<sup>8</sup> »

Dans un travail d'une autre ampleur, il vaudrait la peine d'étudier les conséquences ontologique et anthropologique d'un homme se mettant en cause et se révélant à lui-même à travers l'échange de paroles avec un autre, dégradé socialement et cependant porteur privilégié de la raison et du bon sens. Dans un siècle où la relation de soi à soi et aux autres était régie par des règles sociales rigides ainsi que par rapport à une transcendance justifiant toutes les différences, les étonnements des personnages de Marivaux s'apparentent à des ébauches de révolution individuelle. Nous verrons bientôt qu'en cela, l'œuvre du dramaturge ne fait que renvoyer à une crise plus générale touchant toute la société de l'époque<sup>9</sup>.

Pour revenir au problème soulevé en introduction à la question du temps chez Marivaux - le changement étonnant s'opérant chez Iphicrate en si peu de temps -, il nous semble que l'on en éclaircirait singulièrement les données si l'on utilisait les outils propres au discours théâtral. Lorsque Marivaux choisit d'introduire tout à la fois une rupture et un retournement dans un agencement social que tout le monde (maîtres et valets) imagine immuable et ce, dans une période aussi courte et partant aussi peu vraisemblable, c'est qu'il a bien compris un des fondements du temps du théâtre. En effet, celui-ci autorise, dans le cadre d'un artifice s'affirmant comme tel, ce qui dans un autre rapport au temps paraîtrait un singulier raccourci. La théorie du théâtre n'a pas manqué de pointer les caractéristiques du temps

théâtral. Elle montre notamment que l'espèce de convention non écrite liant l'émetteur au récepteur d'une pièce fait en sorte que les distorsions les moins conventionnelles soient permises et acceptées. C'est par ce biais également que le théâtre expose sa théâtralité. Il dit encore ce qu'il est *quand* il est. Autrement dit, le temps chez Marivaux, à l'instar des marques les plus visibles de la théâtralité (le théâtre dans le théâtre, les masques,...) participe de l'illusion et favorise une révolution dont ailleurs on ne manquerait pas de souligner l'incongruité.

### 3 – Jeux de masques et effet de théâtre dans le théâtre

#### 3.1 Jeux de masques et société

Les trois «îles» de Marivaux constatent toutes sur des modes assez similaires que la société de l'époque est profondément inégalitaire et que ces inégalités de naissance, pour artificielles qu'elles soient, semblent naturelles aux détenteurs du pouvoir. Quelques exemples suffiront à comprendre le point de départ du dramaturge:

– «Fi, que cela est vilain, de n'avoir eu pour tout mérite que de l'or, de l'argent, et des dignités: c'était bien la peine de faire tant les glorieux» [*L'Île des Esclaves*, Cléanthis, scène X]

– «Malheureusement, je n'ai point de mémoire, et je ne me ressouviens pas de la moitié de vos folies. Orgueil sur le chapitre de la naissance: Qui sont-ils ces gens-là? de quelle maison? et cette petite bourgeoise qui fait comparaison avec moi? Et puis cette bonté superbe avec laquelle on salue des inférieurs; cet air altier avec lequel on prend sa place; cette évaluation de ce que l'on est et de ce que les autres ne sont pas» [Spinette à la comtesse, *L'Île de la Raison*, acte II, scène VI]

– «Dans l'arrangement des affaires, il est décidé que nous n'avons pas le sens commun, mais tellement décidé que cela va tout seul, et que nous n'en appelons pas nous-même» [Arthénice, à propos de la condition de la femme, *La Colonie*, scène IX]

On constatera qu'à chaque fois, la critique émane de personnages déconsidérés par les classes dominantes (les hommes de la noblesse pour Marivaux), soit des domestiques (Cléanthis, Spinette, ailleurs,

Arlequin; ou Blaise) soit des femmes (servante ou, comme Arthénice, noble). Rappelons que dans les trois cas, la dénonciation des inégalités sociales n'est rendue possible qu'à cause d'une circonstance exceptionnelle (le naufrage). Enfin, les trois pièces favorisent les jeux et enjeux de la critique sociale parce que les naufragés se trouvent impliqués dans des situations de crise favorisant l'émergence d'un renversement des rôles habituels. Dans *L'Île des Esclaves*, les dominés prennent la place des dominants pour un temps; dans *L'Île de la Raison*, les Européens - réduits à des proportions minuscules parce que dépourvus de raison - ne pourront recouvrer leur taille normale qu'à la condition d'être raisonnables et dans *La Colonie*, les femmes demandent à participer à l'élaboration des lois, à exercer la magistrature ou le métier des armes - un renversement audacieux en soi - parce que, l'adversité ayant touché les deux sexes, l'ancien ordre ne peut plus avoir cours<sup>10</sup>.

Dans la série des «îles», cette désignation des injustices par ceux qui en souffraient s'apparente à une obsession de la vérité. Tout au long de ces pièces, les déclassés s'acharnent à retirer le masque dont la bonne société a revêtu ses usages qu'ils soient d'ordre linguistiques, sociaux ou encore amoureux. A l'inverse de ce qui se passera dans *Le jeu de l'amour et du hasard* (où il faut avancer masqué afin de connaître les sentiments, les siens et ceux de l'autre), nous n'assistons donc pas à une mascarade mais à son contraire: une mise à nu, une démystification, parfois cruelle<sup>11</sup>, de l'hypocrisie, de la flatterie, de la vacuité de certains codes, autant de masques difficiles à tomber dans une société théâtralisée à l'excès. De ce point de vue, Arlequin par ses mimiques et ses lazzi renforçait probablement l'effet recherché. C'est en tout cas l'opinion de Pomeau et Ehrard:

«Si Marivaux a aimé les Comédiens-Italiens, c'est parce que leur jeu expressif servait ses intentions de moraliste et l'aidait à rendre évidente la leçon de son théâtre: une leçon de sincérité. Chez lui, la poésie et ses apparents mensonges sont toujours au service de la vérité. La fiction utopique de *L'Île des Esclaves* révèle la vraie nature des personnages, une fois enlevés les masques des différences sociales.» [p. 303]

Nous verrons plus tard que l'acte visant à pointer le masque s'opère alors - par un effet de mise en abyme dont le théâtre aime

à jouer - par l'intermédiaire du théâtre dans le théâtre. Si l'on veut bien entendre la portée délicatement subversive de cette fureur iconoclaste, il n'est pas inutile de rappeler que la société dans laquelle Marivaux écrit son œuvre se prêtait peu à ce genre d'exercice (d'où l'utilité de placer l'action de ses trois «îles» en utopie).

La plupart des spécialistes du XVIII<sup>e</sup> siècle s'accordent à dire que les premières années de la régence de Philippe d'Orléans ramenèrent à la cour une ambiance festive que la fin de règne dévote de Louis XIV avait en partie étouffée. Il est commun d'affirmer que c'est lors de cette période qu'apparaissent les premiers facteurs des changements qui rythmeront le siècle des Lumières. Changements que la littérature reflète et suscite en partie. Daniel Roche, un des plus fins connaisseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle français a pointé dans un ouvrage fondamental<sup>12</sup> les caractéristiques de cette nouvelle société. Parmi celles nous intéressant plus directement, nous en retiendrons deux: les progrès de l'idée d'égalité et l'importance du «masque» dans l'espace public que constituent les Salons.

Il est connu que Montesquieu, le premier, donna le ton dans le débat sur les inégalités criantes existant au sein de la société française. Au moment où Marivaux entre en scène, lui et d'autres ont déjà circonscrit les données du problème. La critique de l'inégalité née de la naissance ou de la richesse et les débats qu'elle suscite n'étaient donc pas inconnus du dramaturge. Roche met clairement en évidence les deux types d'égalité dont de nombreuses œuvres se font l'écho:

«A un autre degré, l'égalité méritocratique a entretenu la critique du privilège et de la transmission héréditaire, celle des prérogatives de la naissance. Sur ce premier débat s'en greffe un second: la méritocratie ne suffit pas à résoudre les inégalités. Car elle ne se soucie pas des besoins réels, de l'égalité de répartition du bonheur entre les citoyens. Un nouvel égalitarisme est alors dirigé non contre l'inégalité de naissance, mais contre l'inégalité des richesses qui provoque la déchéance des hommes et la décadence des États, qui est destructrice des liens sociaux. La tâche majeure des bons gouvernements est de rétablir cet équilibre égalitaire.» [p. 486]

De façon récurrente, les «îles» mettent en scène des situations renvoyant constamment au débat qui traverse alors une certaine société. Les trois citations dont nous faisons état il y a peu montrent

suffisamment tout l'intérêt qu'un Marivaux portait alors à la question. Il semble à l'examen de la trilogie que, pour lui, une approche raisonnable de la question aurait suffi à montrer combien il est absurde de voir dans l'inégalité de naissance un argument justifiant tous les excès. De ce point de vue, *L'Île de la Raison* offre un passage intéressant lors duquel Blectrue, le fonctionnaire chargé de faire recouvrer la raison aux Européens fraîchement débarqués, découvre les injustices de la société française du moment:

«Blectrue.- Vous vaudrez mieux qu'un autre pour instruire [vos compatriotes]; vous sortez du même monde, et vous aurez des lumières que je n'ai point.

Blaise.- Oh! que vous n'avez point ! ça vous plaît à dire. C'est vous qui êtes le soleil; et je ne suis pas tellement la leune auprès de vous, moi; mais je ferons de mon mieux, à moins qu'ils ne me rebutions à cause de ma chétive condition.

Blectrue.- Comment, chétive condition ! Vous m'aviez dit que vous étiez un laboureur.

Blaise.- Et c'est à cause de ça.

Blectrue.- Et ils vous mépriseraient! O raison humaine, peut-on t'avoir abandonnée jusque- là! Eh bien! tirons parti de leur démençe sur votre chapitre; qu'ils soient humiliés de vous voir plus raisonnable qu'eux, vous dont ils font si peu de cas.» [*L'Île de la Raison*, acte I, fin de la scène XIV]

Marivaux utilise ici une stratégie de dénonciation que les Lumières reprendront fréquemment dans leurs textes. Depuis Descartes - et l'on sait que Marivaux a lu ses œuvres -, la méthode scientifique permettant d'aborder rationnellement un problème a largement dépassé le cadre étroit de *La dioptrique*. Avec Marivaux, elle entre peut-être pour la première fois dans l'espace du dialogue théâtral. Rappelons l'essentiel: l'exercice de la raison favorise une observation différente du monde et de la société. En ce cas, l'étonnement devant un phénomène précède de peu la révolte contre l'injustice. L'homme doté de raison ne peut que s'insurger contre ce que d'aucun considère comme un état de fait. Cependant, débusquer de la sorte l'injustice demande un effort accru car les détenteurs du pouvoir ont tout fait pour rendre ce rapport de force naturel auprès des dominés. Il est donc nécessaire de faire prendre conscience à ceux-ci du caractère artificiel des

différences de classes afin de favoriser la disparition non pas des classes elles-mêmes (Marivaux n'a rien d'un révolutionnaire avant la lettre) mais des distinctions non objectives entre les hommes. On comprend donc que, pour un Marivaux, la naissance ne justifie rien. C'est l'exercice de la raison pratique et l'éducation qui font de l'homme bien né un homme de qualité. Deux exemples suffiront à illustrer notre propos. En une seule formule placée dans la bouche de Blaise, le paysan dégradé, Marivaux condense l'essentiel de sa pensée relativement au sujet: «Blaise.- [à Blectrue] Mon père m'a fait, vous m'avez refait » [*L'Île de la Raison*, acte I, scène XIV]. Et dans *L'Île des Esclaves*, Cléanthis - s'adressant à Iphicrate et Euphrosine - défend le mérite comme seule source acceptable de la distinction: «Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison; voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre.» [scène X]

On pourrait croire à lire ces lignes que Marivaux revendiquait de la sorte une révolution des rapports sociaux. Rien ne serait plus contraire à l'esprit de l'époque et il est certainement hasardeux de voir dans les «Îles» comme une espèce de préfiguration des événements de la fin du siècle. Certes, la tentation d'une lecture téléologique est grande en ce cas mais comme l'ont montré les historiens, la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, si elle est riche en débats sur les injustices de toutes sortes, ne voit pas se développer de velléités révolutionnaires. René Pomeau et Jean Erhard ne s'y sont pas trompés qui écrivent:

«Avec un commerce prospère mais marginal et une agriculture solide mais stagnante, la France offre donc dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle l'image d'une société équilibrée, stable et strictement hiérarchisée, où nul ne soupçonne la possibilité de grands bouleversements d'aucune sorte. Comment s'étonner dans ces conditions que la capacité d'innovation et l'esprit d'entreprise soient étroitement circonscrits, et que les novateurs les plus entreprenants, dans l'ordre de la pensée comme dans celui de l'économie, ne songent pas à transformer le monde ancien mais tout au plus à l'aménager?» [Pomeau, Ehrard, p. 24]

L'important dès lors n'est pas tant de renverser que de poser les bonnes questions quant aux problèmes de société en général et

de la condition de l'homme dans cette société en particulier<sup>13</sup>. Certes, Marivaux n'ira pas - comme le défendait déjà Thomas More au XVI<sup>e</sup> siècle - jusqu'à réclamer « la communauté de vie et de biens sans commerce d'argent<sup>14</sup> », toutefois, l'acte inouï auquel se livrent certains personnages - tomber le masque social - révélait déjà en soi une attitude dont on oserait presque dire qu'elle était subversive. C'est que, et nous abordons là la deuxième caractéristique retenue, au XVIII<sup>e</sup> siècle, une telle attitude n'était guère pensable.

En fréquentant une certaine société, celle des Salons notamment, Marivaux comprit combien l'apparence (souvenons-nous que l'on disait « composer une attitude »), importait plus que le sens. Daniel Roche, encore lui, insiste sur l'aspect positif des ces conversations raffinées mais ne cache pas cependant qu'elles ne visaient pas à mettre l'autre à nu, ce que Marivaux, nous l'avons compris, ne manque pas de faire dans ses «Îles»:

«Le débat sur le masque et la parole est un des plus grands du siècle. A pratiquer la tactique salonnrière, les intellectuels ont gagné une connaissance de l'homme en société, un art de l'analyse des relations humaines en fonction des rapports sociaux, une manière d'apprendre à pénétrer les défenses de l'adversaire dont les grands ténors de la politique pourront raisonnablement s'inspirer. Comme l'a écrit avec profondeur Ph. Stewart, il ne s'agit pas de démasquer les autres: "L'autodéfense demande que l'on se méfie des autres tout en ayant soin de soutenir son propre masque pour que les autres ne le pénètrent pas: il faut éduquer l'œil et l'entendement... mais arracher les masques c'est détruire la sociabilité".» [p. 401]

Si l'on a pu parfois reprocher à Marivaux de vaticiner sans fin sur les jeux du hasard et de l'amour, il semble que le reproche ne puisse en être fait pour la série des « Îles ». En l'occurrence, il s'agit bien de démasquer l'autre, le détenteur du pouvoir, le possesseur exclusif d'un certain usage de la parole afin d'en démontrer la vacuité. Lorsque Trivelin impose à Iphicrate ainsi qu'à Euphrosine de changer pour un temps de statut et de confesser leurs travers, il les oblige à commettre un acte pour le moins déstabilisateur (Euphrosine: «Où suis-je! et quand cela finira-t-il?», *L'Île des Esclaves*, scène VII). Bien sûr, Marivaux a pris soin de placer l'action de sa trilogie dans un ailleurs imaginaire ; certes, l'on pourra toujours lui objecter d' « escamoter la

question posée par la révolte d'Arlequin », cependant la prégnance de la question de la différence des conditions comme fondement de l'inégalité parmi les hommes suffit à perturber, même en surface, les codes sociaux en vigueur.

### 3.2 Le théâtre dans le théâtre

Il ne nous paraît pas exagéré de dire que la nouveauté<sup>15</sup> du théâtre « philosophique » de Marivaux repose, entre autres, sur l'utilisation d'un code proprement théâtral pour dénoncer l'injustice. L'échange des rôles sous l'égide d'une autorité (Trivelin, Blectrue) organisant le dialogue, reprenant telle attitude, corrigeant telle autre, met en évidence l'illusion à laquelle nous assistons. Autrement dit, en démasquant la vanité des personnages nobles, Marivaux désigne le faire (le théâtre) pour mieux dénoncer l'artifice du dire (la vacuité du discours d'un Iphicrate). A plusieurs reprises, Trivelin - dont on peut, dès lors, interpréter la figure comme renvoyant à celle du maître de cérémonie, pour ne pas parler de metteur en scène - pousse les autres personnages à jouer la comédie. Dans l'extrait suivant, celle-ci s'avoue comme telle et Arlequin montre bien qu'il n'est pas dupe du jeu auquel on lui demande de se livrer:

«Trivelin (à Arlequin) : Instruisez-moi d'une chose : comment se gouvernait-il [Iphicrate] là-bas; avait-il quelque défaut d'humeur, de caractère?

Arlequin *riant*: Ah! mon camarade, comme vous avez de la malice, vous demandez la comédie.

Trivelin: Ce caractère-là est donc bien plaisant?

Arlequin: Ma foi, c'est une farce.

Trivelin: N'importe, nous en rirons.

[...] Il ne s'agit que d'une bagatelle.» [*L'Île des Esclaves*, scène V]

On le voit, par la médiation du théâtre dans le théâtre<sup>16</sup>, l'auteur entend exposer plus sûrement la cruauté et la bêtise des ridicules échoués sur l'île. Il est vrai que le procédé se prête particulièrement bien à cet effet. Il place le lecteur/spectateur dans une distance par rapport à l'intrigue et l'installe dans la situation - parfois inconfortable - de celui que l'on amène à se poser des questions gênantes

relativement à sa propre position dans le monde. En d'autres mots et pour reprendre une formule de Michel Pruner : « En montrant scéniquement les mécanismes qui fondent l'illusion, le théâtre brise celle-ci et se présente comme un moyen d'investigation du réel. » [Michel Pruner, p. 118]

Bien sûr, il s'agit là d'une des marques les plus visibles de la théâtralité. Toutefois, l'on aurait tort de réduire celle-ci à une technique dont les effets spéculaire et spectaculaire cachent des manifestations également essentielles. Dans son *Dictionnaire*, Michel Corvin a suffisamment précisé les contours du concept pour que l'on puisse en rechercher les marques dans le théâtre de Marivaux. Après avoir montré que la théâtralité commence quand une instance émettrice s'adresse à une instance réceptrice, il précise qu'elle repose sur l'altérité. Les conséquences d'une telle remarque sont essentielles : « Le dédoublement découle naturellement de l'altérité : c'est un autre qui parle, et qui parle comme un autre, c'est-à-dire qui se métamorphose. La théâtralité suppose fiction, fabrication mentale d'une identité, d'une fable, d'un costume, d'une gestuelle qui creusent par toutes leurs marques d'altérité, la distance qui sépare l'un (le récepteur) de l'autre (l'émetteur)» [Corvin, pp. 1615-1616]. Il pointe ensuite une série d'éléments contribuant plus ou moins fortement à l'affirmation du théâtre comme tel : le masque, le grime, les costumes, la danse, ... auxquels nous ajouterons un temps et un espace dont les modalités disent aussi la théâtralité (voir supra). Le retournement carnavalesque auquel nous assistons dans *L'Île des Esclaves* désigne encore le médium parce que les personnages jouent (cruellement) à jouer.

Pour revenir à la figure du théâtre dans le théâtre, on sait qu'elle favorise un discours sur le théâtre lui-même, sur ses codes et ses spécificités, mais aussi sur la conception que le dramaturge a de son art. C'est par ce biais que souvent il dit ses préférences et transforme en fiction son propre discours sur le théâtre. Les « Îles » en outre, *L'Île de la Raison* surtout, se font l'écho des débats traversant alors le champs littéraire à propos des nouvelles orientations du genre dramatique. A deux reprises dans *L'Île de la Raison*, Marivaux confie à certains personnages le soin de relayer ces débats à l'intérieur de l'œuvre. Ainsi dans le prologue, un acteur discute du problème de la vraisemblance en compagnie de certains spectateurs. Dans ce court échange, Marivaux revendique le droit pour le théâtre de

dépasser la règle de la vraisemblance au nom de laquelle on condamnait alors tant de pièces. Pour lui, les codes du théâtre autorisent par convention le spectateur à croire à la réalité des événements tout en les sachant truqués. Ce qui nous semble aller de soi suscitait alors de nombreuses controverses théoriques auxquelles Marivaux renvoie directement:

«La comtesse, à l'acteur.- Monsieur! Monsieur! Voulez-vous bien nous dire ce que c'est que vos *Petits Hommes*? Où les avez-vous pris?

L'Acteur.- Dans la fiction, Madame

Le Conseiller.- Je me suis bien douté qu'il n'étaient pas réellement petits.

L'Acteur.- Cela ne se pouvait, Monsieur, à moins que d'aller dans l'île où on les trouve.

Le chevalier.- Ah! Ce n'est pas la peine: les nôtres sont forts bons pour figurer en petit: la taille n'y fera rien pour moi.

Le Marquis.- Parbleu! tous les jours on voit des nains qui ont six pieds de haut. Et, d'ailleurs, ne suppose-t-on pas sur le théâtre qu'un homme ou une femme deviennent invisibles par le moyen d'une ceinture?

L'Acteur.- Et ici, on suppose, pour quelque temps seulement, qu'il y a des hommes plus petits que d'autres.

La Comtesse.- Mais comment fonder cela?

Le Marquis.- vous deviez changer votre titre à cause des dames.

L'Acteur.- Nous ne voulions pas vous tromper; nous vous disons ce que c'est, et vous êtes venus sur l'affiche qui vous promet des petits hommes; d'ailleurs, nous avons mis aussi *L'île de la Raison*.

La Comtesse.- *L'île de la Raison*! Hum! ce n'est pas là le séjour de la joie.

L'Acteur.- Madame, vous allez voir de quoi il s'agit. Si cette comédie peut vous faire quelque plaisir, ce serait vous l'ôter que de vous en faire le détail: nous vous prions seulement de vouloir bien vous y prêter. On va commencer dans un moment;

Le Marquis.- Allons donc prendre nos places. Pour moi, je verrai vos hommes tout aussi petits qu'il vous plaira.» [*L'île de la Raison*, prologue, scène III]

A ce premier coup de boutoir contre les règles classiques, Marivaux en ajoutera un second dans le corps de la pièce. Blectrue

tente, comme nous l'avons signalé, de faire recouvrer la raison aux huit Européens ayant abordé dans l'île de la Raison. Parmi ceux-ci, se trouve le poète dont Blectrue désespère de jamais lui enseigner le bon sens. Il l'interroge sur ce métier étrange de faiseur de vers. Il apparaît clairement qu'à confier la défense et l'illustration de la tragédie et de la comédie à une figure aussi ridicule que celle du poète, Marivaux entend régler leur compte à deux genres qu'il estime dépassés par le nouveau théâtre (le sien notamment):

«Blectrue.- Des ouvrages qui font pleurer ! cela est bien bizarre.

Le Poète.- On appelle cela des tragédies, que l'on récite en dialogue, où il y a des héros si tendres, qui ont tour à tour des transports de vertus et de passion si merveilleux [...], des hommes enfin qui ont de si respectables faiblesses, qui se tuent quelquefois d'une manière si admirable et si auguste, qu'on ne saurait les voir sans en avoir l'âme émue et pleurer de plaisir. Vous ne me répondez rien.

Blectrue, *surpris l'examine sérieusement*.- Voilà qui est fini, je n'espère plus rien; votre espèce me devient plus problématique que jamais. Quel pot-pourri de crimes admirables, de vertus coupables et de faiblesses augustes ! Il faut que leur raison ne soit qu'un coq-à-l'âne. Continuez.

Le Poète.- Et puis, il y a des comédies où je représentais les vices et les ridicules des hommes.

Blectrue.- Ah ! je leur pardonne de pleurer là.

Le Poète.- Point du tout; cela les faisait rire.

Blectrue.- Hem?

Le Poète.- Je vous dis qu'ils riaient;

Blectrue.- Pleurer où l'on doit rire, et rire où l'on doit pleurer! les monstrueuses créatures!» [*L'île de la Raison*, Acte I, scène X]

La critique de la tragédie à laquelle se livre Marivaux trouve donc sa place à un moment de l'histoire du théâtre où les tensions entre Modernes et Anciens se cristallisent autour de la question des genres dramatiques. Si l'on continue à donner les classiques avec un succès certain à la Comédie-Française, de nouvelles formes et de nouvelles tendances voient le jour qui heurtent les tenants de l'ordre ancien. Pour Marie-Claude Hubert, la lutte engagée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle trouve son épilogue sous la régence : « Au culte de l'Antiquité, à l'obéissance aux règles, professés par le Classicisme, se substitue un désir de

liberté et d'invention dont la Querelle des Anciens et des Modernes est le symptôme le plus manifeste. Incompatible avec les idéaux des lumières qui commencent à poindre, la tragédie et la comédie n'ont plus l'heur de plaire<sup>17</sup>.» Marivaux, même si il a été formé aux humanités classiques, prend non seulement fait et cause pour les modernes dans ses écrits théoriques, mais également, comme nous venons de le voir, dans sa création théâtrale. Il serait faux d'affirmer, selon la formule consacrée, que l'œuvre se fait de la sorte plus ou moins consciemment l'écho de la société qui l'a vue naître; elle a au contraire intégré dans la structure même de la fable quelque chose des positions opposées présentes dans le champ littéraire à une époque précise. C'est en cela que le texte marivaldien dit l'idéologie en même temps qu'il la relaie et la produit en partie<sup>18</sup>.

*Fabrice Schurmans*  
Institut polytechnique de  
Viana do Castelo (Portugal)

## NOTES

- <sup>1</sup> On a essayé d'expliquer pourquoi *L'Île de la Raison ou les petits hommes* et *La Nouvelle Colonie* furent autant de fouts. Marivaux le premier qui, dans sa préface à *L'Île de la Raison*, montre que cette pièce gagnerait peut-être à passer par la lecture plutôt que par la scène. D'autres ont vu les causes de cet échec dans l'infidélité de l'auteur qui donna ses textes aux Français et, ce faisant, se priva du jeu des Italiens se prêtant sans doute plus au genre (Marivaux lui-même le sous-entend dans sa préface). Toujours est-il qu'il ne produira plus de comédies philosophiques. Cependant, il semble que Marivaux reprit les techniques éprouvées dans les « Îles » pour affiner son travail sur les jeux de masques notamment dans d'autres pièces comme par exemple *Le Jeu de l'amour et du hasard* (voyez l'apparente bagatelle du travestissement et de la mascarade du premier acte).
- <sup>2</sup> Pour *L'Île des Esclaves* (1725), nous avons utilisé l'édition de référence établie par Henri Coulet pour l'édition du *Théâtre complet* dans la Pléiade (1993-1994), rééditée en 2000 dans la collection Folio. Les citations sont tirées de cette dernière édition.
- <sup>3</sup> Pièce en trois actes et en prose, représentée pour la première fois en 1727 par les Comédiens Français.
- <sup>4</sup> A l'origine, pièce en trois actes et en prose, jouée par les Italiens en 1729. Cette pièce comme la précédente fut un four. Ce qui explique peut-être pourquoi Marivaux ne la publiera qu'en 1750 dans une version en un acte complètement remodelée. La version originale est aujourd'hui perdue.
- <sup>5</sup> En ce qui concerne les outils de l'analyse théâtrale, on se reportera aux ouvrages de référence que sont, outre les livres de l'incontournable Anne Ubersfeld, *L'analyse du texte de théâtre*, de Michel Pruner, Paris, Dunod, coll. Les topos, 1998 et *Le dictionnaire encyclopédique du théâtre*, de Michel Corvin, Paris, Larousse, 1998, deux volumes.
- <sup>6</sup> Acteurs signifiant alors « personnages ».
- <sup>7</sup> Dans l'article "Marivaux" du *Dictionnaire* de Corvin, A. Rykner explique pourquoi ce sont toujours des valets qui pointent le masque des maîtres et dénoncent un certain usage de la parole: «[Les

valets] ont un rapport beaucoup plus évident à la parole et leur corps possède déjà son propre langage, ils sont toujours en avance sur leurs maîtres. Ainsi, ils peuvent les aider à faire l'apprentissage qui fonde l'action dramatique », p. 1055

<sup>8</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain II, La distance intérieure*, "Marivaux", p. 5, Paris, Pocket, coll. Agora 1989 (édition originale, Plon, 1952).

<sup>9</sup> Notons qu'une telle lecture ne forcerait en rien l'œuvre d'un homme versé dans la philosophie. Il a à plusieurs reprises indiqué quels étaient ses choix en la matière. Ainsi peut-on lire dans *Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine*: «Il y a deux sortes de grands hommes à qui l'humanité doit ses connaissances et ses mœurs [...]. J'entends par les uns, ces hommes immortels qui ont pénétré dans la connaissance de la vérité, et dont les erreurs mêmes ont souvent conduit à la lumière. Ces philosophes, tant ceux de l'antiquité dont les noms sont assez connus, que ceux de notre âge, tel Descartes, Newton, Malebranche, Locke, etc.» in «Journaux et œuvres diverses», cité dans l'anthologie établie par Michel Gilot dans son livre *L'esthétique de Marivaux*, Paris, SEDES, 1998 p. 280.

<sup>10</sup> Voir Arthénice, scène II: «Le dessein est formé d'y rester [dans ce pays sauvage], et comme nous y sommes arrivés tous pêle-mêle, que la fortune y est égale entre tous, que personne n'a droit d'y commander, et que tout y est confusion, il faut des maîtres, il en faut un ou plusieurs, il faut des lois.» Il est évident que parmi les maîtres il devrait y avoir des femmes.

<sup>11</sup> Un certain nombre de commentateurs insistent sur la cruauté des manipulations auxquelles se livrent certains personnages de Marivaux. Ainsi, à propos du Dubois des *Fausse Confidences*, René Pomeau et Jean Ehrard diront-ils: «Il y a dans son comportement une sorte de cruauté dont le théâtre de Marivaux offre d'autres exemples», in «Littérature française» (vol V), *De Fénelon à Voltaire*, Paris, Arthaud, 1989, p. 305.

<sup>12</sup> Daniel Roche, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993. Voir également de Pierre Goubert et Daniel Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1984, deux volumes.

<sup>13</sup> Voir ce que Roche dit des *Lettres persanes*: «Si les Persans demandent le pourquoi des institutions et des mœurs, c'est moins

pour entendre une réponse satisfaisante que pour affirmer la nécessité du questionnement. La simple question montre l'absurdité et la relativité des coutumes et des croyances, et confirme le pouvoir de l'esprit pour dire non à ce qui est, pour se libérer des valeurs traditionnelles.» [Roche, p. 415]

<sup>14</sup> Thomas More, *L'Utopie*, Paris, Librio, 1999, p. 124

<sup>15</sup> Gilot situe ailleurs la nouveauté de son théâtre: « Marivaux a rompu radicalement avec la tradition qu'on avait tirée du théâtre de Molière, avec Regnard, puis avec Destouches : celle d'une comédie fondée sur la peinture de "caractère", ou types, fixés une fois pour toutes : des individus sous l'emprise exclusive d'une passion ou d'une manie, comme l'avare, le joueur, le distrait, le glorieux, etc. Ses personnages ne se connaissent pas encore quand le rideau se lève, et, comme si l'on revenait à ce que le théâtre peut être par essence [...] ils se découvrent par autrui et grâce à autrui. » [*L'esthétique de Marivaux*, p. 199]

<sup>16</sup> Nous retiendrons ici la définition rigoureuse qu'en a donnée G. Forestier. Il s'agit d'«une structure dramatique fondée sur le dédoublement, c'est-à-dire consistant en l'introduction d'une pièce de théâtre (ou d'un fragment) dans une autre pièce de théâtre ». Pour lui, on ne peut parler de théâtre dans le théâtre « qu'à condition qu'il y ait rupture dans la continuité dramatique ou du moins jeu de rôle présenté comme jeu de rôle. » [Corvin, *Dictionnaire du théâtre*, vol. II, pp.1619-1620] Dans un ouvrage récent, Jean Goldzink insiste comme d'autres sur l'importance de ce théâtre dans le théâtre chez Marivaux. Pour lui, le théâtre dans le théâtre fait partie intégrante de la structure d'une pièce comme *L'Île des Esclaves*, mais sans jamais assumer cette position. Voir, *Histoire de la littérature française*, sous la direction de Daniel Couty, Paris, Larousse, coll. In extenso, 2000, pp. 1033-1045.

<sup>17</sup> Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, pp. 123-124. Ailleurs, Marie-Claude Canova-Green insiste également sur la mise en cause des genres au XVIII<sup>e</sup> siècle: «Le XVIII<sup>e</sup> siècle est ainsi un temps où le respect de la tradition et le goût du nouveau concourent à modifier la distinction des genres et à redéfinir leur identité dans le cadre d'une dramaturgie plus souple. En effet, comme l'écrit Voltaire, "tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux"», in *Le théâtre en*

*France (des origines à nos jours)*, sous la direction de Alain Viala, Paris, PUF, 1997, p. 246

- <sup>18</sup> Pour les tenants de l'univocité du texte littéraire, cette ébauche de lecture des « Îles » de Marivaux semblera tout à la fois dangereuse, hasardeuse, voire forcée. Or, en s'opposant à ce genre d'approche, c'est à Marivaux lui-même qu'ils s'en prennent. En effet, celui-ci ne disait-il pas dès 1722, soit trois ans avant *L'Île des Esclaves* : « Quoi qu'il en soit, l'homme de ce temps-là [il parle des Grecs] est étranger pour l'homme d'aujourd'hui, et en nous supposant comme nous sommes, c'est-à-dire en étudiant le goût de nos sentiments aujourd'hui, il est certain qu'on verra que nous avons des auteurs admirables pour nous, et qui le seront à l'avenir *pour tous ceux qui pourront se mettre au vrai point de vue de notre siècle.* » [*Le Spectateur français*, voir Gilot, anthologie, p. 236, c'est moi qui souligne]



## CONRAD DETREZ: L'HALLUCINATION EN GUISE D'HISTOIRE

La manière prématurée, voire brutale dont Conrad Detrez s'est éteint en février 1984 peut laisser croire, qu'à la suite de tant de convictions, de combats, de passions diverses et changeantes, notre auteur se démarquait, malgré lui, d'un monde et d'une fin de siècle qui n'étaient décidément plus les siens; qui n'avaient plus rien à voir avec son credo, son programme politique d'autrefois.

Par ailleurs, un mal nouveau et fulgurant commençait de ronger les corps et les cœurs des apprentis de l'amour affranchi de toutes contraintes. Conrad Detrez quittait, à sa manière, notre siècle désabusé et consensuel.

Pourtant, le ton récapitulatif et confidentiel de l'œuvre romanesque de Detrez dans son ensemble, parfois urgent, comme **La mélancolie du voyeur** en particulier, - comme l'a bien pressenti Hector Bianciotti:

«Je ne saurais jamais pourquoi, Conrad Detrez se mit à récapituler sa vie, comme s'il y avait urgence à le faire – et pour moi seul. Depuis les champs de betteraves à proximité desquels il était né, près de Liège, jusqu'à la conscience de la mort qui l'habitait et dont il parlait comme d'une loterie»<sup>1</sup>,

nous fait pencher vers d'autres conclusions moins moroses. Detrez fait siennes les métamorphoses du siècle, et toute une génération militante n'aura guère de mal à s'y reconnaître.

Conrad Detrez n'est pas un bâtisseur de mondes, de morales; ce n'est pas un *leader*, un stratège. Il n'y a jamais pris une part véritablement active. Loin s'en faut ! Son parcours et son vécu, rendus selon lui, par cette formule admirable quoique déroutante «autobiographie hallucinée», font plutôt continuellement preuve d'une *passivité* exemplaire à suivre le cours du siècle dans son recyclage, de la vocation religieuse à l'engagement politique à gauche, jusqu'à la grisante expérience de l'amour affranchi des préjugés, dont il avait tant soif.

Detrez fut religieusement passif dans l'obédience ecclésiastique, narrée dans **Les plumes du coq** (1975)<sup>2</sup>, et reprise jusqu'à la rupture

avec ce catholicisme de gauche dans lequel il se sentait «missionnaire laïc »<sup>3</sup>, et dont il brosse le portrait dans *L'herbe à brûler* (1978). Ce même roman donne à lire la transition politique et militante de Detrez dans les groupes révolutionnaires clandestins, durant la dictature militaire du Brésil. En effet, la militance requiert autant l'obéissance servile aux ordres d'un en-haut invisible, d'une «plate-forme» que l'efficacité et la discrétion.

Par ailleurs, Detrez aime à souligner la passivité de sa sexualité, quels que soient ses partenaires: la danseuse au carnaval de Rio; la veuve du bidonville; Fernando, le nègre avec qui il a découvert l'«[...] Amour en dansant la Samba»<sup>4</sup>; et tant d'autres personnages croisés au cours de son périple, qui l'ont influencé, restructuré, remodelé au gré des rencontres, des expériences, des opinions et convictions. Au manque d'assurance et de cohérence, Detrez répond par une incroyable capacité d'émerveillement, «de perpétuel étonnement»<sup>5</sup> ce qui en fait un «voyeur» au sens large.

Aussi, après Dieu, la politique et le sexe, Detrez, aux portes de la mort, prétend-t-il être parvenu au stade esthétique et sage du *regard*. Un regard en amont, d'abord et «halluciné», portant sur son enfance à Roclenge-sur-Geer, son séjour au Collège de Saint-Rémy, ses études de théologie à Louvain, son départ pour l'Amérique du Sud, son retour en Belgique, sa naturalisation française, son départ pour le Nicaragua comme attaché culturel sous l'ère mitterrandienne, son hospitalisation, sa mort qu'il sent proche, que l'on pressent sereine.

Un regard essentiel et métaphysique enfin, car «Ce qui compte c'est ce qu'il y a dedans, ce qu'il faut garder, sauver jusqu'à la mort (et au-delà?): l'inclassable, le diamant, la nourriture profonde, toujours reconstituée: cela qu'on a vu»<sup>6</sup>; ce qu'il nous a transmis, en somme. Colette Braeckman aura trouvé le mot juste pour décrire sa fonction parmi nous: il fut un «émissaire»<sup>7</sup>. De Dieu, de Marx, Lénine, Mao, Che Guevara, Fidel Castro, de ces peuples opprimés; un *reporteur* des dernières révolutions modernes. Conrad Detrez aura donc opéré son recyclage, sa reconversion dans un siècle en devenir. Il y inscrit, toutefois, la prégnance du regard et le biais de l'hallucination.

Hector Bianciotti, l'un des derniers confidents de Detrez, nous rassure quant à l'état d'esprit du mourant: «Je n'avais jamais eu

l'occasion de voir quelqu'un d'aussi délivré – de Dieu, de toute loi – et, en même temps, d'aussi engagé dans la vie»<sup>8</sup>.

Notre approche de la poétique detrézienne se penchera sur **Ludo** (1974) et **Les plumes du coq** (1975) écrit à Lisbonne, en pleine Révolution des œillets, alors que Detrez est reporter pour la RTB. Toutefois, Detrez a inscrit son entreprise récapitulative et autobiographique dans un projet personnel et scriptural plus vaste, mais cohérent, débordant légèrement le cadre en question. **L'herbe à brûler** date de 1978. Par ailleurs, **La mélancolie du voyeur** (1986), comme dernière synthèse récapitulative de l'auteur, porte un large et profond regard sur un passé et un vécu communs aux autres romans, souvent rendus sous un angle différent. Il nous a semblé sensé d'en tenir compte.

L'expression detrézienne «autobiographie hallucinée» appliquée aux trois premiers romans suscite quelques commentaires et croise plusieurs coordonnées pertinentes pour notre sujet. Nous soutenons l'idée selon laquelle l'hallucination, avec toute sa connotation fantastique, malade, irréelle, permet à l'autobiographie de brouiller les pistes quant à l'histoire personnelle, et préfigure un très symptomatique *évitement* de l'Histoire tout court.

**Ludo** paraît en 1974; **Les plumes du coq** écrit, rappelons-le, à Lisbonne pendant la Révolution des œillets, est publié en 1975, une année charnière pour les lettres belges, si l'on en croit Marc Quaghebeur<sup>9</sup>, qui voit la première crise pétrolière opérer un repli égoïste de la vieille Europe, ainsi qu'une fâcheuse césure dans la croissance économique de l'après-guerre. En outre, la France n'assure plus, après De Gaulle, son statut de puissance mondiale, et voit son rayonnement décliner de par le monde, tandis que la Belgique s'empêtre dans une crise communautaire sans que l'on devine ce qui succédera à l'Etat unitaire. Un sentiment de vacuité<sup>10</sup> se fait jour dont plusieurs écrivains se font l'écho. Conrad Detrez n'y échappe pas. Bien au contraire ! Son «autobiographie hallucinée», - Marc Quaghebeur l'a bien montré -, relaie une «hallucination des faits»<sup>11</sup>, héritière et successeur de l'hallucination des lieux propre au réalisme magique belge. La prose detrézienne ressortit à, et illustre, - nous le verrons -, l'état de «déréliction»<sup>12</sup> régnant sur et dans le pays à cette époque. Décidément, l'écriture des années septante ne parvient pas à saisir l'Histoire, à l'envisager sur un mode dialectique. Les

romans de Detrez n'y font qu'une mince allusion, prétexte à faire évoluer un narrateur, lui-même, «individu[s] encore aux prises avec l'histoire et l'idéologie, mais déjà déconnecté[s] d'elles»<sup>13</sup>.

Aussi l'écriture de cette «autobiographie hallucinée» brasse-t-elle, - et là résident constamment aussi bien sa spécificité que sa subtilité -, les métamorphoses psychologiques et politiques de son auteur, les variables d'un monde en quête d'absolus et de causes, les portraits biaisés et allusifs d'un pays plutôt blafard. Elle rend compte aussi d'un choix d'écriture propice à et friande de l'écriture de soi.

Voilà comment, d'autre part, la notion d'«espace autobiographique» de Philippe Lejeune<sup>14</sup> comme pratique diffuse, élastique et déviante de l'autobiographie proprement dite, conventionnelle et normative telle qu'il la définit, semble convenir au projet autobiographique poursuivi par Detrez. Considéré dans le cadre de l'écriture française contemporaine, Detrez est l'un de ces auteurs dont l'écriture signale, comme le souligne Bruno Blanckeman, «le retour du sujet narratif» en tant que «reconsidération du sujet psychique»<sup>15</sup>. Et Blanckeman de poursuivre, en s'appuyant sur la notion d'*autofiction* de Serge Doubrovsky: «L'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité, se met en scène [...]»<sup>16</sup>. Conrad Detrez reviendra plus tard sur la nature et l'urgence de son projet: «J'ai lu Freud et j'ai commencé la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse»<sup>17</sup>. Pierre Mertens ne dit pas autre chose. Selon lui, Detrez «se fictionnalise»<sup>18</sup>; tout comme J.-Cl. Pirotte. Ce retour très spécifique à l'autobiographie constituerait même l'un des plus intéressants apports des lettres belges contemporaines: «Le *Moi Je* est un *Moi-jeu*, mais où le ludisme peut être mélancolique et mortel»<sup>19</sup>.

Par ailleurs, il ne faut pas négliger le puissant et durable apport religieux chez Detrez dans l'enrichissement de son *autofiction*. Detrez fut un habitué du confessionnal, de l'examen de conscience, de la contrition, des pratiques pénitentielles. L'introspection est au centre de son écriture et de sa vie. Le premier baiser à Alphonsine, alors que le narrateur de *L'herbe à brûler* n'est qu'un petit séminariste à Saint-Rémy, implique un remords, aller à confesse:

«Le prêtre insistait, fouillait mon âme. Il cherchait, disait-il, à déceler en moi les racines du mal les plus profondes et les plus

lointaines, à isoler, à exhumer des recoins de mon être la dernière parcelle de péché. Et il était grand, mon péché; c'était comme une bête à plusieurs têtes et tentacules de toutes les grosseurs [...]. Il extirperait le mal, tout le mal, soufflait-il, descendrait au tréfonds de ma conscience [...] »<sup>20</sup>.

L'assomption de son homosexualité, latente jusqu'alors<sup>21</sup>, avec Fernando, au carnaval de Rio, entraîne l'urgence d'un inutile et inefficace mercredi des Cendres. Les amants vivent, dès lors, dans le schéma névrosé et mécanique du péché-confession:

«La prière et le sperme, le sang, la douleur, cette douleur atroce entre les cuisses, disputes et les mots d'amour puis ces confessions, ces pénitences, ces saintes communions et de nouveau le péché, l'étreinte, les larmes, les excréments. Puis encore la contrition et, six jours plus tard, épuisés, battus, et plus passionnément amoureux que jamais l'imprécation et le blasphème...»<sup>22</sup>.

Un travail lointain et profond de fictionnalisation de soi se trouve donc au centre de l'autobiographie hallucinée et façonne un subtile «espace autobiographique». Nous avons affaire à une écriture brassant les différents éléments d'une «mythologie»<sup>23</sup> personnelle, - celle du narrateur explicitement autodiégétique -, et la fiction d'un pays et de son histoire évoquée en creux, par à-coups allusifs, mais obsessionnellement incontournable à l'instar de la mère du petit narrateur de **Ludo**, «une mère, jamais nommée maman»<sup>24</sup>, complice d'un «univers barbare, trivial et halluciné [...] sous un ciel bas et sombre [...]»<sup>25</sup>, et qui lui sert de métaphore. Une mère possessive, omniprésente, castratrice et hystérique:

«Ma mère sort en trombe, piétine les dessins, renverse monture et cavalier. Elle me gifle, crache sur mon sexe, le frappe. Ludo crie, elle lui envoie un coup de pied dans le ventre, il vomit la soupe. Elle s'empare de mon sexe, le serre, elle va me le couper, c'est fini, c'est la dernière fois, je ne sais pas cacher ma honte et ma misère, elle me l'arrachera, elle ira la jeter dans le Geer [...]»<sup>26</sup>.

Ce rapport malsain à la mère constitue le fil conducteur du roman: *Ma mère* annonce, lâche les pommes de terre, se jette, m'a

repêché, m'a sauvé, dit qu'il pleut...<sup>27</sup>. Une mère d'autant plus imposante que le Père est absent, apparemment dans la Résistance: «Les soldats cherchent des hommes, des garçons en âge de partir. Il ne faut pas perdre une minute. Mon père, son camarade n'ont pas le temps de changer de vêtement [...]. C'est tout juste s'ils pourront trouver une cachette»<sup>28</sup>. Entre ces deux pôles, ne reste que peu d'espace et de liberté: «[...] ils profitent [les garçons] du passage à la caserne pour fuir à jamais le travail du père, les pommes de terre au saindoux, le chou, les interdictions de la mère»<sup>29</sup>. Le ton est donné: l'impuissance et l'incertitude de la mémoire sont largement compensées par l'étonnante exubérance des images et des métaphores. L'hallucination s'empare du récit.

Une guerre, essentiellement aérienne, couve et imprègne toute l'existence. Les crues du Geer, alimentées par des pluies torrentielles, provoquent des ravages, inondent les jardins, les maisons, et opèrent une radicale redéfinition de l'ordre des choses. Le cadre historique, - nul n'aura de mal à reconnaître la Seconde Guerre mondiale, l'Occupation, la Libération -, est rendu par le truchement subtile de l'enfance, sous un angle animiste, merveilleux, frôlant parfois le domaine du fantastique.

Les survols offensifs de l'aviation allemande suggèrent constamment au narrateur le passage fascinant, voire magique, d'oiseaux ou de mouches de fer: «Des morceaux de fer traversent le ciel au-dessus des prés»<sup>30</sup>, «Les oiseaux de fer, les lourdes constellations volant bas, chargés de poudre, d'éclairs, viennent d'un pays où les enfants ne prient pas»<sup>31</sup>. Ces épisodes marquants pour l'enfant Detrez seront glosés, à rebours, dans le très autobiographique **La mélancolie du voyeur**: «Bombardements donc, évacuation des blessés. On recueille des familles dans la cave. Ça saigne, ça pleure, ça gémit. Mon père est absent. Ma mère s'affole»<sup>32</sup>.

La ferveur de l'enfance dans **Ludo** permet d'appréhender les événements effrayants et déconcertants de la guerre sous un jour dérisoire, parfois comique. L'histoire proprement dite ne fait l'objet que d'une allusion intermittente dans le texte, mais toujours dans le registre naïf de l'enfance, de son discours, de ses conjectures, de ses personnifications animistes, de ses jeux:

«C'est la guerre! Il pleut sur la guerre»<sup>33</sup>.

«Mon camarade [ Ludo ] se prend pour son père, je suis le mien [...]. Et puis, les papas ne se marient pas avec des papas»<sup>34</sup>.

«Elle [ ma mère ] ne supporte plus de me voir jouer dans le jardin [...]. Elle menace de faire piquer sur mon camarade et sur moi l'invisible monsieur qui plane au-dessus de la guerre»<sup>35</sup>.

«On apercevait, de la fenêtre de la cuisine, les deux gros oiseaux emmitouflés par des pardessus [...]]»<sup>36</sup>.

- « - On va jouer au mort, propose mon camarade.
- Et les fleurs ?
- Les fleurs ? Tu les mettras sur moi [...].
- Je ne joue pas ! Je n'aime pas faire le mort, lui dis-je.
- C'est pour rire...
- Je ne sais pas pleurer pour rire»<sup>37</sup>.

«C'est Ludo qui a ramené la guerre, il s'entend avec elle comme avec un autre homme»<sup>38</sup>.

«Si la guerre entre par la porte, je me cacherais sous le garde-manger»<sup>39</sup>.

Car la guerre et les crues de Geer contraignent les habitants du village (Roelenge) à se terrer chez eux, à descendre dans les caves lors des bombardements, à se refermer un peu plus comme communauté close, matriarcale, sur la défensive. Au petit narrateur de **Ludo**, il est strictement défendu de sortir, de se rendre chez Ludo, dans le jardin de Ludo; le jardin de l'*Autre*, espace magique et édénique: «Ma mère me ramène à la nage dans la cuisine. J'essaie de sortir une deuxième fois. C'est alors qu'elle s'écrie: «La guerre ! Ah! la guerre! Tu la veux, la guerre? Tu l'auras! Et la guerre est arrivée [...]. La guerre est entrée dans les jardins»<sup>40</sup>. Un jardin où guettent des dangers et des interdits indéfinissables aux yeux d'un enfant. Mais, «Qu'elle complot, la mère! J'ai mon plan, je passerai de l'autre côté. Je jetterai une passerelle entre ma prison et le jardin»<sup>41</sup>, «Le jardin s'est logé dans ma tête mais ma mère ne le sait pas»<sup>42</sup>.

Conrad Detrez sera, dès lors, fugueur, et jardinier durant sa militance gauchiste au Brésil<sup>43</sup>. D'ailleurs, tout un réseau référentiel, mythologique et biblique parcourt le roman et accentue l'*anhistoricité*

du récit, invariablement donné au présent. Le narrateur affirme avoir été, à l'instar de Moïse, «sauvé des eaux»<sup>44</sup>, tandis que, comme un déluge, «les eaux montent»<sup>45</sup>: «Il y a l'eau. Avant l'eau, il y avait les couleurs. Elles sont effacées»<sup>46</sup>. Des oiseaux de fer crachent des flammes. Et un sentiment de culpabilité originelle est à l'œuvre: «Nous allons tous mourir, noyés, brûlés, ce sera de ma faute»<sup>47</sup>. Ludo est, selon le narrateur, «[...] condamné à subir, dans son jardin, l'épreuve de l'eau et du feu»<sup>48</sup>. Par ailleurs, la mère du narrateur s'acharne hystériquement pour ne pas perdre un œuf flottant dans sa cuisine, auquel elle n'hésite pas à conférer un statut cosmogonique :

«L'œuf ballotte. Des forces opposées le font aller, venir. Il finit par tourner sur lui-même. L'œuf fait la toupie. Ma mère rame tant qu'elle peut, déplace des litres et des litres d'eau, creuse le liquide entre elle et l'œuf dans l'espoir de l'attirer mais l'œuf recule»<sup>49</sup>.

Mais ce qu'il y a de plus impressionnant dans ce récit, c'est la transformation chaotique et radicale opérée sur les choses par la guerre, et surtout par les eaux montantes. L'inondation fonctionne comme désorganisation festive et carnavalesque du monde à la faveur de laquelle les objets changent de statut, s'exilent, se mêlent. La sensibilité infantile est la plus à même de capter ces irrégularités et à en faire un point de jouissance. Dès lors, le narrateur appelle un désastre de ses vœux:

«Bon Dieu, faites que la rivière entre par la cuisine. Elle peut bien noyer le garde-manger, la cave, la resserre aux échalotes [...]. Faites que la rivière sorte le lit de Ludo par la fenêtre qui donne sur le verger, le transporte [...]. Qu'elle emmène celui de ses parents le plus loin possible, en Hollande»<sup>50</sup>.

L'invasion de l'eau reformule l'agencement précaire des propriétés, des terres, des biens: «La rivière coule entre les maisons, les eaux séparent les jardins»<sup>51</sup>. «Les grands-parents de Ludo sont sortis de leurs portraits se sont retournés scandalisés»<sup>52</sup>. Le narrateur résume ce nouveau régime en vigueur dans le village: «Le sol n'est plus le sol. Les éléments s'ordonnent à l'envers»<sup>53</sup>.

De temps à autre, une allusion est faite à l'existence en temps de guerre. La mémoire du narrateur, quelque impuissante qu'elle soit,

parvient malgré tout à cerner quelques détails plus solides, plus consistants et *historiques*, ménagés par l'onirisme halluciné régnant sur la plupart du récit: «Le rire cesse, j'ai atterri. L'eau du forage a mouillé mes draps. La neige a fondu. Ludo s'est volatilisé. Ma mère n'a rien vu, elle m'a sauvé de la noyade»<sup>54</sup>.

Les rationnements et la pénurie des aliments, la résistance organisée, la survie des gens en temps de guerre trouvent çà et là une traduction plus réaliste: «Mon père est parti. Le père de Ludo est parti. Ils ont cherché les soldats qui, d'après les instructions, devaient gagner la citadelle de Liège à bicyclette»<sup>55</sup>; ou encore: «Ma mère ouvre la sacoche, les femmes se répartissent les pommes de terre»<sup>56</sup>. Mais la conscience infantile, foncièrement magique et merveilleuse, s'empresse de la dissoudre, de l'atténuer: «Le ciel pétaarde, les oiseaux tournent au-dessus de la maison. Un énorme marteau traverse les nuages, s'abat sur le débarcadère»<sup>57</sup>.

Quelques données historiques, quelques menus repères subsistent, néanmoins, et résistent aux dérives hallucinatoires opérées sur les faits. Le narrateur rappellera, par exemple, ce détail: «La boue, les eaux ont envahi les étables, les ateliers. Les hommes dépérissent, les femmes se plaignent de les avoir toute la journée dans les jambes. *L'abattoir de Tongres sert de caserne*»<sup>58</sup>; ou cet autre, tout aussi isolé: «C'est elle [la mère de Ludo] qui nous rapporte *le pain auquel nous avons droit tous les deux jours*»<sup>59</sup>.

**Ludo**, lu sous cet angle, trahit une impuissance de la mémoire historique à rendre un vécu personnel et plus encore national. Une guerre irréelle sévit; les eaux montent; un enfant s'obstine à vouloir rejoindre l'autre «rive», Ludo, l'*Autre* en son jardin... une fugue.

Le second roman «halluciné» de Conrad Detrez, **Les plumes du coq** (1975), écrit à Lisbonne alors que cette ville accouche d'une révolution ennuyeuse, confirme et prolonge le projet scriptural autofictionnel de son auteur; entérine les figures constitutives de sa «mythologie»<sup>60</sup> personnelle, aux subtiles conséquences sur la Belgique, et auxquelles il nous faudra revenir. Le narrateur de **Les plumes du coq**, - que l'on n'aura aucun mal à reconnaître après avoir lu **Ludo** -, évoque son passage au collège Saint-Trudon. Un texte tout aussi autobiographique, et surtout «halluciné», fournira une version quelque peu divergente de cette période de la vie de Detrez, à Saint-Rémy: le départ à vélo, la mère, le curé et l'accueil glacial et menaçant du

proviseur. Ces deux versions, loin de se compléter, finissent par se croiser et par se renforcer dans leur effet déconcertant:

«Je me suis trouvé devant un homme assis dans un fauteuil [...]. L'homme a avancé la tête entre deux colonnes, s'est penché: - Vous habiterez au pavillon Justus Lipsius et vous appellerez Conradus ou Conradus Primus puisque vous êtes seul chez nous à porter ce prénom»<sup>61</sup>.

**Les plumes du coq** préfère accentuer, d'emblée, l'ambiance lourde, inhospitalière et étrange de l'internat, et le régime autoritaire, brutal, voire sadique en vigueur. On y apprend, en effet, à se mortifier, à se soumettre aux *diktats* d'un dieu invisible, quoique omniprésent; un véritable Big Brother lascif régnant en maître sur la psychologie religieuse des jeunes séminaristes: L'Epoux: «Mon Epoux ? Ça doit vouloir dire autre chose ... enfin... je ne sais pas: Mon Epoux, je vous jure... Ça me tracasse [...].»<sup>62</sup>: «Car, vocifère-t-il [ le supérieur ], l'Epoux est jaloux. Sachez-le: l'Epoux est toujours près de vous, Il vous suit, l'Epoux est jaloux. Il vous aime, Il écoute derrière vos oreilles, Il s'assied sur vos mains [...].»<sup>63</sup>. Les vecteurs d'une autobiographie hallucinée sont nettement dégagés: «Mon Epoux, je vous jure... J'ai treize ans, mon Epoux. Si je m'attendais à ce que vous m'habitiez le soir même de mon arrivée!»<sup>64</sup>.

Tout comme celui de **Ludo**, le narrateur de **Les plumes du coq** aime à braver naïvement les interdits. La fugue, l'exploration de l'extérieur sont autant de désirs irrépressibles; et tout comme celui de **Ludo**, ce même narrateur se cherche un complice, un Autre fascinant et exotique. Or, l'Autre complice et incontournable s'appelle, cette fois, Victor, petit séminariste «aux cheveux d'ange»<sup>65</sup>; ou bien Léopold, le Congolais, selon l'autre récit halluciné: «Leopoldus est noir. Ses épaules, son torse se découpaient devant le miroir des lavabos comme une ombre sur un mur blanc»<sup>66</sup>. Autant de versions d'une même différence, d'un même exil dans l'altérité auxquels Conrad Detrez n'a jamais cessé d'aspirer sa vie durant.

Fuir, à cette époque, consiste avant tout à suivre Victor ou Léopold hors de la lugubre bâtisse, métaphore paternelle, royale, et légale, - «La bâtisse domine comme un château fort les terres à perte de vue»<sup>67</sup>, rappelle le jeune séminariste -, à céder à l'attraction de

ces deux substituts du jardin de la petite enfance, à savoir le poulailler et les champs de betteraves.

La fiente et les plumes flottaient déjà sur les eaux montantes de **Ludo** à la faveur du désordre total causé par la guerre et par les crues: «La fiente s'amoncelle autour du poêle, les plumes s'envolent»<sup>68</sup>. Ces gallinacés, notre narrateur a appris à les connaître; il vit en accointance avec eux. En plus, les femmes atterrées par le passage des «oiseaux de fer» ne se tassent-elles pas comme les poules du poulailler: «Les femmes ont relevé le croupion, n'ont pas senti l'animal passer. Elles prient, se frottent les unes contre les autres»<sup>69</sup>?

Or, c'est précisément dans le poulailler du collège Saint-Trudon que le séminariste de **Les plumes du coq** «[...] que j' [le narrateur] ai choisi d'accomplir ma besogne»<sup>70</sup>. Sa tâche consiste à tailler le plumage des poules et surtout la fascinante parure des coqs: «Le coq privé de sa parure, humilié, court dans tous les sens, battant ce qui lui reste d'ailes, se précipitant contre la clôture»<sup>71</sup>. Il se trouve que le poulailler est le théâtre de perversions nocturnes dont le narrateur, en fugueur curieux, en apprenti *voyeur*, a pris connaissance. En effet, la nuit, le supérieur rôde pareil à une «masse noire et luisante»<sup>72</sup>, à un animal «au pelage uniformément sombre sous la lune»<sup>73</sup>. Il pénètre dans le poulailler, s'empare des pondeuses et, tour à tour, les «tisonne», les «fourgonne»<sup>74</sup>, sauf le coq, qui se venge et se rebiffe, trop fier et sûr de son statut et de son privilège: «Le rôdeur à peine a-t-il introduit la tête dans l'ouverture que le coq humilié lui saute sur le dos, lui plonge les serres dans la peau des reins, s'attaque à sa jupe, à la chair de ses mollets»<sup>75</sup>.

Cette scène de *bestialité*, de par les sentiments contradictoires qu'elle éveille chez le narrateur, ne fera qu'enrichir, chez ce dernier, un penchant onirique et fantastique et active des rapprochements hallucinatoires et terrifiants entre ce coq et l'Époux, lors d'apparitions déconcertantes: «L'Époux m'apparaît sous la douche, et je suis si gêné, mes mains tremblent si fort, que je n'arrive pas à me laver. Quelques jours plus tard je le retrouve perché sur la clôture du poulailler»<sup>76</sup>.

Outre le poulailler, les champs de betteraves s'étendant autour de la bâtisse, offrent un terrain sacré, constituent une terre sainte où ressourcer sa rêverie d'enfance; mais aussi un espace ambigu

d'évasion et d'enlissement: «J'ai rêvé, l'espace d'une seconde, d'un champ de betteraves à racines roses et feuilles bleues [...]»<sup>77</sup>. Cultivés, labourés, les champs [de betteraves] renvoient à une rêverie d'*avec-moi* (G. Bachelard); excroissance des repères spatiotemporels du village, de la maison. Leur prégnance dans le texte detrézien leur confère une valeur emblématique par rapport au pays où ils s'étendent à perte de vue car: «La bâtisse domine comme un château fort les terres à perte de vue [...]. La lumière découvre l'immensité du champ de betteraves»<sup>78</sup>. Un texte moins halluciné, davantage clairvoyant et «récapitulatif» apportera une lumière assagée à la lecture de ces «champs», à la nature de leur ancrage dans la mémoire narrative de Detrez:

«Le poète en moi s'émeut. Tel champ m'inspire. J'y logerais des histoires d'amour, d'élévation, d'enlissement. J'y caserais des récits de poursuite, de guerre, des drames, des visions. Dans une *plantation de betteraves* prendraient place telle solitaire aventure, un commerce avec les anges, des épousailles, le nom de Dieu, des épiphanies»<sup>79</sup>.

On ne peut plus synthétique.

Detrez semble, en bon «belge invouable»<sup>80</sup>, enraciné, malgré lui, et par les racines de l'enfance, à cette Belgique «ingrate»<sup>81</sup>, et qui plus est, invivable; comme les betteraves le sont à cette terre de Hesbaye: «Enfant, le séminariste, à sa manière, sacralisait cette racine [...]»<sup>82</sup>. «La présence des betteraves a beaucoup marqué l'enfance du promeneur, en automne surtout, lorsqu'on les extrait du sol»<sup>83</sup>.

Or, les poules, les coqs, les champs de betteraves, l'Époux et ses apparitions fantastiques, Victor à l'aspect exotique confèrent au texte une épaisseur et une complexité sémantiques et référentielles éludant l'autobiographie au sens propre au profit d'une «mythologie» personnelle dont ces éléments assurent les «figures»<sup>84</sup>. Ce faisant, ces «figures» detréziennes relèguent l'Histoire à un statut sporadiquement allusif et, s'agissant de la Belgique de l'après-guerre, dérisoire. Quelques précisions, en guise de rappel, s'imposent.

En effet, la Question royale autour du retour éventuel de Léopold III à la Libération et les véritables circonstances de sa «captivité» en

Allemagne avant la défaite de ce pays secouent et enveniment le «plat pays» et le déchirent:

«Lorsque, le 15 juin 1945, le roi Léopold III manifesta l'intention de rentrer en Belgique, le gouvernement lui opposa aussitôt sa démission, avec 'refus de prendre la responsabilité des événements qui vont inévitablement se dérouler dans le pays, dès le retour du roi'»<sup>85</sup>.

Cette *question* empoisonne toute la politique de redressement et de réconciliation nationale entamée sous la régence du prince Charles, polarise et exacerbe les passions socio-politiques jusqu'à la consultation du peuple quant à l'opportunité du retour et ses conséquences. D'autant plus que le souverain s'était réservé le droit d'interpréter les résultats du référendum selon les «intérêts supérieurs du pays»<sup>86</sup>; expression ambiguë s'il en est.

Ainsi, le 12 mars 1950, les résultats sont là qui polarisent définitivement la vie politique du Royaume: 57,68% pour le retour; 42,32% contre ce retour. Le pays n'en ressort pas plus gouvernable pour autant puisque la consultation ne fait qu'amplifier des clivages latents mais bien réels entre les deux communautés, la Wallonie plus laïque, tentée par l'aventure républicaine ayant majoritairement voté contre (57,81%) le retour de Léopold III. Ce n'est que le 20 juillet 1950 que le roi Léopold III rentre en Belgique avec ses deux fils, Baudouin et Albert, mettant fin à son «impossibilité de régner» et à la régence du prince Charles. Ce retour n'apaise en rien les passions, surtout en Wallonie où les soulèvements contre le souverain culminent à Grâce-Berleur où trois hommes trouvent la mort. Le 16 juillet se tient la cérémonie d'abdication en faveur de Baudouin I. Les derniers mots du souverain cessant en disent long sur l'état de déliquescence du Royaume dont hérite le tout jeune monarque «'Je vous en conjure, soyez unis'»<sup>87</sup>. L'avenir ne devait pas en faire grand cas.

Le Collège Saint-Trudon, poussé par le culte de l'Époux, se veut le bastion et du catholicisme et de la monarchie en ces contrées (le pays de Liège) limitrophes et dès lors susceptibles à plus d'un titre. Les passions et les clivages s'y avèrent plus profonds. **Les plumes du coq** évoque dérisoirement ces événements excessifs et ces circonstances; y fait une allusion «hallucinée» et obsessive qui les

rend subtilement irréels, *anhistoriques*. Aussi le titulaire d'histoire fustige-t-il ces adorateurs du coq wallon, tous socialistes et laïcs, adversaires du Roi, du Pape et de la Sainte Eglise:

«Le culte du coq est un fléau sans cesse renaissant, poursuit l'historien. Il persiste, par exemple, dans la mémoire des socialistes (*'Socialismus: doctrina intrinseque perversa'*). Ecrivez-le septante-sept fois [...] et des athées [...]. Ces gens-là, que veulent-ils faire flotter entre l'étendard du pape et le pavillon du roi, hein, dites-le, quand du moins ils consentent à hisser le premier? Ils se font tuer pour accrocher quelle loque? [...] Frappé de quoi? D'un coq! [...]»<sup>88</sup>.

Et cet intégriste hystérique de trouver des origines mythiques et glorieuses à un pays dérisoire, et de les faire répéter à l'envi à ses élèves, enfants de l'Epoux; et qui plus est, en une langue moins encline à véhiculer les idéaux de gauche: «Fortissimi...? Continuez!... sont Belgaez [...]»; «Leve God! Leve De Kerk!»<sup>89</sup>. D'ailleurs, «Le titulaire de français n'aime plus les Français»<sup>90</sup>. L'heure est, en effet, aux phobies et aux emportements hystériques:

«Le titulaire de français regarde le plafond quand il croise, dans les couloirs, le titulaire de néerlandais qui, rapporte-t-il, enseigne en réalité le flamand que bredouillent les rongeurs de couenne de son canton natal [...]. Il crache sur les oiseaux de la basse-cour, sauf sur les poussins qu'il respecte à cause de leur innocence, soupçonne le flamand d'alimenter une ferveur secrète pour le coq»<sup>91</sup>.

Un été chaud à plus d'un titre que celui-là: «Un pays menacé, un pays qui se cassait en deux. Le supérieur s'est épongé le front, il s'est expliqué: une moitié de ce pays, la plus belle, priait pour que Sa Majesté revienne se promener à la cour [...]. Les villes du Sud, hélas ! s'y opposaient, enfiévrées par l'autre moitié. Dans ces villes, Sa Majesté, on la répudiait»<sup>92</sup>, où le collège s'apprête à engager ses recrues, au nom d'une Belgique unitaire, chrétienne, royaliste que l'on semble déjà regretter; au nom de l'Epoux, contre le coq wallon et laïc:

«Le supérieur s'excitait: nous avions un roi. Personne jusque-là n'en avait parlé. Le roi était un ami de l'Epoux et Son représentant,

le seul après Lui à faire monter vers la capitale et chanter, en chœur et dans une langue unique, le syndicat des marchands de crevettes d'Ostende, des wattmans et des forgerons borains »<sup>93</sup>.

Il leur fallait coller les favorables ouis au retour du roi, sur les murs hostiles de Liège la laïque, la païenne, où les nons régnaient en maîtres. Ils se devaient de convertir

«[...] la cité la plus antiroyaliste du pays, la maçonne, la rouge, l'égorgeuse de princes et d'évêques, la dissidente: Liège à nouveau possédée par les démons du paganisme et de la république, Liège et sa turbulente banlieue, sa ceinture d'anarchistes et de libidineux»<sup>94</sup>.

Ils y évolueraient tels des missionnaires de l'Epoux et de ses causes; entre elles, celle du Roi: «Mais nous ramènerions le roi sur ses coussins, l'assiérions devant un paravent d'azalées, à droite de l'Epoux, dans les velours de la cathédrale»<sup>95</sup>, quitte à se retrouver, par un fâcheux hasard, sur une «place de la République Française».

Si les champs de betteraves au milieu desquels se dresse la bâtisse de l'Epoux s'inscrivent dans une culture agricole, répétitive et traditionnelle, la ville et ses banlieues préludent à la rupture, la conflictualité et la révolution latente: «C'est ainsi qu'arrivés en vue des premières usines, nous butons contre une palissade surchargée de graffitis, de représentations de pénis rouges et noirs dressés comme des poings, de coqs installés sur des NON en fils de fer barbelés [...]»<sup>96</sup>. Detrez dira plus tard, de cette même ville, dans un article délibérément intitulé «Une fureur de Wallon»: «Cette ville était Sodome, Gomorrhe et Moscou réunies»<sup>97</sup>. Voici donc nos jeunes et naïfs séminaristes pris entre deux feux: ceux qui crient «lieve God»<sup>98</sup> et ceux qui s'écrient «Rex à Nuremberg»<sup>99</sup>.

Conrad Detrez aura ainsi rendu de façon «carnavalesque», - et le carnaval, il en sait quelque chose -, ces événements capitaux de l'histoire belge. Cette histoire, il l'aura tournée en dérision, faisant peu de cas de son habituelle gravité factuelle. Les lettres des ouis et des nons se mêlent et s'annulent dans leur dérisoire interchangeabilité, selon la fantaisie et l'inaptitude des séminaristes aux combats politiques: «La palissade offre à la contemplation de ceux qui passeraient une longue tapisserie de OIU, de OIN, de ONI posés comme des flotteurs sur les eaux de la Meuse quand le vent du nord

fait des vagues »<sup>100</sup>: tout comme ces slogans tautologiques que l'on entend dans les manifestations: «La monarchie est le régime dans lequel notre chef est un monarque»<sup>101</sup>. Entre-temps, les rumeurs, les menaces et conjectures vont bon train:

- « - Le roi rentrera en avion!
- Le roi n'est plus roi!
- Le roi écrit tous les jours des lettres au cardinal.
- Le cardinal est flamand, vive la Wallonie!»<sup>102</sup>

Les rivalités, les soupçons, les préjugés entre les deux communautés s'amoncellent et s'aiguisent avec le cours des événements: «Et la menace croissait dans la mesure où les heureux devenaient malheureux: lorsque les votes flamands tendirent à surcharger les votes wallons»<sup>103</sup>. La victoire douce-amère de l'Epoux, la victoire serrée et essentiellement flamande des ouis, le retour de Léopold III, son abdication en faveur de son fils aîné, Baudouin, «le fils de l'autre, le petit, *regulum minimum sed crescendum!*»<sup>104</sup> ne pouvaient pas ne pas se répercuter sur le moral et l'humeur de Saint-Trudon. Entre-temps, le narrateur reçoit de plus en plus souvent la visite onirique, fantastique, voire mystique de l'Epoux: «Le lendemain l'Epoux s'introduit par une autre fenêtre, avance, plumé sur toute la face antérieure du corps, se plante devant moi alors que je suis déjà sous mes couvertures»<sup>105</sup>. C'est même l'Epoux qui l'orientera et l'inspirera pour la thématique de sa rédaction; un choix prémonitoire au vu de ce qu'aura été l'existence de Conrad Detrez:

«l'Epoux m'apparaît, le même jour, à la salle d'études. J'ai terminé le plan de ma rédaction sur un des trois sujets suivants, au choix: *Imaginez les conséquences de la mort subite d'un jeune homme impur. De la joie du garçon qui fait de la gymnastique. La pureté, le bonheur, et l'agonisant.* J'ai choisi le troisième [...]»<sup>106</sup>;

à savoir substituer au culte sado-masochiste, paternel et légal de l'Epoux, celui, bien moins contraignant de l'Amour: Ensemble nous [le narrateur et Victor] avons juré d'aimer l'Amour»<sup>107</sup>.

Au fil des romans, Conrad Detrez s'est bâti, au rythme de son projet autofictionnel, «halluciné», toute une galerie de ce que Pierre Mertens a si bien nommé les «figures d'une mythologie personnelle».

Force est de constater que ces figures sont extensibles, voire transposables au pays fictionnel narré et fantasmé en creux. Conrad Detrez, ne l'oublions pas, est l'auteur d'articles journalistiques explicitant la nature de ses liens à la Belgique. Il s'y révèle un fédéraliste wallon convaincu, et avant la lettre: «Le tableau n'est brossé qu'à grands traits: ceux des structures essentielles mises en cause. La solution, simple et naturelle, se résume en un mot: le fédéralisme»<sup>108</sup>. Il s'y affirme «dévoré par le Brésil»<sup>109</sup> et par les causes tiers-mondistes. Il y décrit sans complaisance, en n'évitant pas l'irrégularité, les clichés d'usage et l'artificialité, son pays haï, aimé. L'irrégularité, d'abord: «Ses rejets dès lors ne peuvent être que des tordus ou des commerçants: tordus ses peintres et ses poètes, Jacques Brel, Michaux, Permeke, Magritte, Ruusbroec, William Cliff»<sup>110</sup>. L'artificialité inclassable et indéfinie ensuite, car à l'animal Belgique,

«On lui a octroyé une reine, un roi, une cour, un grand maréchal [...];

«On lui a construit également, à la ruminante Belgique, des étables grandioses [...];

«Pour faire bien on lui a infligé un édifice dit noble [l'Académie];

«On n'y parle la langue ni de la vache flamande ni du veau wallon. C'est pourquoi la Belgique n'écoute pas ses discours»<sup>111</sup>.

La Belgique, caricaturée selon Detrez, accumule les non-lieux: «Mais connaît-on Erps-Kwerps, dont le nom à lui seul fait rêver? Et Houffalize? Et Arlon, mystérieuse comme les villes où jamais personne ne va?»<sup>112</sup>. Elle ne procure qu'un ennui mortel: «un horizon si ennuyeux»; «Les contrées où il pleut»; «Cet endroit peut prétendre au titre de Paysage du Néant»<sup>113</sup>.

Dès lors, les constantes thématiques, ces «figures» personnelles detréziennes, celles qui construisent son univers, étaient également l'hallucination du pays avec lequel elles font irrémédiablement corps. Les signes se croisent et se renvoient incessamment par le truchement du subtile jeu référentiel. Ainsi, par exemple, le coq du poulailler de Saint-Trudon, vengeur des perversions et des hypocrisies du collège, préfigure le coq wallon, socialiste et laïc, auquel il faudra se confronter à Liège.

L'Epoux, figure mystique et parousiaque du Christ, adoré comme un dieu lascif dans la bâtisse de Saint-Trudon, de par le camp politique qu'il s'est choisi, renvoie au Roi absent, dont on s'attend à l'imminent retour en Belgique, pour des «épousailles», des noces hystériques. Aussi, la *vacuité* du pays se redoublent-elle d'une *nubilité*, voire d'une *viduité* malades et irrationnelles.

Cependant, deux «figures» polysémiques retiendront particulièrement notre attention: l'enlèvement et l'exil dans l'*Autre*. Deux constantes de la poétique detrézienne où transparaît un souci vaguement psychanalytique et autofictionnel du narrateur, et qui ne font pas l'économie d'un regard porté sur le pays en mal d'existence où elles s'opèrent.

Le pays décrit aussi bien par **Ludo** que par **Les plumes du coq** n'est pas seulement blafard. Le gris y domine largement. Il y pleut sans cesse, le Geer déborde, les champs de betteraves, unique horizon d'évasion, en deviennent boueux, mouvants, menaçants. Les jardins sont ternes. Detrez, revenant sur son enfance dans **La mélancolie du voyeur** dira: «C'est monotone, ces paysages. S'ils ont de la beauté je ne la remarque pas, sauf en mai»<sup>114</sup>. **Ludo** accumule ces cadres de décrépitudes: «Le jardin, on ne le retrouvera plus. Les plantes ont pourri, les couleurs fondu comme des sucreries»<sup>115</sup>, et de grisaille: «Le ciel n'est jamais descendu si bas»<sup>116</sup>. La pluie s'avère un élément chaotique, perturbateur de la vie sociale et de la vie tout court: «Les eaux minent la vie des habitants, rongent les pieux fichés en terre, le bas des portes [...]»<sup>117</sup>.

A la faveur de cet environnement embourbé et embourbant, l'imagination enfantine se met souvent à craindre une descente mortelle, fatale et funéraire; une dislocation chaotique de l'univers, de son univers. Le danger guette partout, activé par une logique animiste et merveilleuse. L'enfant, et plus tard, le jeune séminariste, sera la victime passive, parfois consentante, de ce phantasme libidinal et jouissif d'engloutissement. Le narrateur fera subtilement subir cet empêchement et cette dislocation à sa Belgique.

Ainsi, le narrateur de **Ludo** se disait «sauvé des eaux»<sup>118</sup> par sa mère, mais par une extension ironique, c'est toute l'histoire d'un peuple qui symboliquement s'engouffre: «La crue s'accélère. Les gens racontent que le soldat dressé sur la place communale a perdu ses pieds. La liste des morts est engloutie, on ne voit plus le 14 – 18»<sup>119</sup>.

Est-elle susceptible d'un même salut? De même, les populations en temps de guerre ont organisé une existence repliée, souterraine pour échapper aux attaques aériennes: «Les femmes se sont allongées dans l'obscurité.' La cave résonne des craquements, de l'explosion des oiseaux de fer»<sup>120</sup>. Et les emportements de l'imagination infantile conçoivent un pays en dérive: «Nous sommes entraînés vers l'immensité des eaux de la cour; vers le Geer qui bouillonne, impatient, qui file vers la Meuse, aspiré par elle, attiré vers Maastricht, vers la Hollande, et bientôt livré aux tourbillons de la mer et la mer du Nord, en hiver, est glaciale; on y meurt de froid»<sup>121</sup>.

L'**herbe à brûler** reprendra le récit du premier voyage à vélo jusqu'au collège de Saint-Rémy, entendons par là le Collège de Saint-Trudon dans **Les plumes du coq**. Le même décor provoque le même enlisement, la même paralysie, le même retour mortel ou régénérateur dans la glèbe / glaire maternelle wallonne<sup>122</sup>. La terre wallonne est cet espace ambivalent, à la fois haï et aimé, dévorant, asphyxiant, d'où l'on voudrait s'enfuir, où l'on finit par s'empêtrer: «Je collai alors mes mains sous la selle et le guidon, poussant de bas en haut, et c'est moi qui suis descendu, tel un pieu, dans la terre. Au bout de quelques minutes de cette manœuvre ma bicyclette et moi étions à demi ensevelis»<sup>123</sup>.

La bâtisse de Saint-Trudon, suppôt emblématique d'une société figée, close et ennuyeuse au milieu de laquelle elle trône, ne vit que de supplices, comme les noyades rituelles et sadiques dans l'énorme bassin où on lave la vaisselle: «C'est tout juste si nous arrivons à mouvoir le torse. Le garçon qui redoute la noyade se met à pleurer, une tasse collée sur la bouche, une autre sur la tempe telles des ventouses»<sup>124</sup>; ou bien encore ces cachettes glaiseuses du narrateur et de son complice, Victor: «Je me suis laissé prendre, m'en suis détourné cependant que l'enlisement se poursuivait, que la terre entre les betteraves mollissait, fondait sous son corps brûlant de toutes les fièvres réunies, tel un bloc de glace»<sup>125</sup>.

L'histoire de Detrez aura été, si l'on en croit sa récapitulation *anthume*, cette suite d'« [...] histoires d'amour, d'élévation, d'enlisements. J'y caserais [nous dit l'auteur] des récits de poursuite, de guerre, des drames, des visions»<sup>126</sup>. Des phantasmes et une histoire indétachables de son pays, d'un lieu halluciné: «Dans une plantation de betteraves prendraient place telle solitaire aventure [...]»<sup>127</sup>.

Une autre récurrence thématique detrézienne tient au besoin de s'exiler dans l'*Autre*, de se chercher un complice d'évasion et de se procurer un regard réfracté de sa réalité et de celle de son pays. Le narrateur ne s'avoue que peu à peu son attraction envers l'un ou l'autre détail exotique de son personnage corrélatif. Ludo, personnage *ludique*, s'il en est, du premier roman de Conrad Detrez est l'incarnation de l'extranéité rejetée par la logique isolationniste du village. Les conjectures de l'enfance mêlent les données: «La mère de Ludo est née à Maastricht. Son père est né de l'autre côté des peupliers. Et Ludo? Ludo est né dans le jardin »<sup>128</sup>. L'ostracisme demeure: «Ces gens-là ont toujours eu les mains plus lourdes que la tête»<sup>129</sup>. La logique séparatrice des mères s'acharne à prévenir leurs fugues, leurs jeux, leurs fusions, leur fête:

«La mère de mon camarade m'a envoyé rouler contre le buffet.  
Elle criait plus fort que la mienne:  
- Gamin de merde!  
- Gamin de merde, hurlait ma mère!  
- Tu ne sortiras plus!  
- Gamin de merde, gamin de merde, gamin de merde!  
Chacune envoyait des coups de patte dans les jambes du fils  
de l'autre»<sup>130</sup>.

De même, Victor, de par son aspect différent, procure au narrateur de **Les plumes du coq** un *Autre* fascinant et complice à suivre et en qui se perdre: «Victor a les cheveux doux comme des fils de soie, on dirait des cheveux d'ange; pourtant il est peut-être un fils de païen»<sup>131</sup>. **L'herbe à brûler** reviendra, à sa façon, sur le début de l'adolescence de Conrad Detrez. La fascination porte cette fois sur Léopold, le Congolais, à côté duquel le narrateur devra dormir au séminaire: «C'est la première fois que je dors à proximité d'un Noir [...]. Je songe à sa peau couleur d'argile, à ses mains; je revois ses dents, ses yeux, je pense à la terre du labour où j'ai cru mourir enterré vivant»<sup>132</sup>.

L'extranéité, l'exotisme au lieu de susciter un sentiment de répulsion ou de réserve, celui-là même que Detrez prête à sa Belgique natale, s'avèrent une invitation à la rêverie, à l'exil, à la mixité. De son pays, le narrateur ne garde qu'un regard en creux, par abstraction ou réfraction de l'*Autre*. Ces contrées n'en sont que plus figées, plus

blafardes, plus laides; incapables de s'ouvrir au dehors; trop mesquinement fières d'un vide ou flou identitaire que l'on décline sans conviction: «Je suis Congolais, me dit-il, et toi ? Je suis Belge, fais-je, étonné de m'entendre décliner pour la première fois ma citoyenneté»<sup>133</sup>.

Le nègre exerce sur le narrateur un pouvoir d'envoûtement que son pays et ses concitoyens ne partagent ni ne procurent. Or, cet ensorcellement vient de loin, de l'enfance, si l'on en croit **La mélancolie du voyeur**. En effet, la Libération fut la première occasion pour Detrez, de voir des noirs à Roclenghe-sur-Geer, et ce, parmi les pelotons américains: «Ils [les soldats] galopent, ils font de la gymnastique. L'un d'eux est très brun. C'est un nègre, le premier que j'aie jamais vu. Il s'appelle Jimmy. Les gens l'appellent Congolais. Lui se défend, il réplique: 'American! American !...'<sup>134</sup>, sûr de ses racines et de son appartenance. Cette présence intrigante pour les villageois hypnotise véritablement le petit enfant: «J'aurais bien voulu toucher sa peau. Il souriait tellement! Je l'aimais. Il remplaçait mon père»<sup>135</sup>, avoue-t-il. Fernando, le noir de Rio, fascinera Detrez,- puisque c'est bien de lui qu'il s'agit -, missionnaire laïc blanc, et l'entraînera dans le dérèglement et le métissage du carnaval: «Nous sommes tombés à genoux l'un devant l'autre, toujours enlacés, mouillés, baignant dans sa puissante odeur de nègre, et on s'est regardé»<sup>136</sup>.

Etre Belge, pour Detrez, c'est avant tout s'avouer, par contraste, «apatride mental»<sup>137</sup>; originaire d'un pays irréel, d'un Néant invouable. La fugue, puis l'exil s'imposeront tour à tour pour mieux radicaliser la dialectique du là-bas, attrayant voire envoûtant; et l'ici, blafard; celle que Rodrigo, l'étudiant brésilien de Louvain, illustre et active, de par son seul discours politique: «Là-bas aucun prêtre ne peut l'éviter, les enjeux de L'Église sont toujours des enjeux politiques»<sup>138</sup>. Detrez l'apprendra à ses frais... Dès lors, le narrateur se montre anxieux de se lancer dans l'aventure militante sud-américaine; Il faut dire que la Belgique est un pays qu'on quitte sans regret: «J'ai quitté Louvain comme on quitte, recru d'air vicié, un w.-c. public»<sup>139</sup>, pour épouser d'autres causes, adopter d'autres gens. Ses expériences amoureuses, ses aventures et mésaventures politiques, Detrez les veut avant tout exogames, en rupture avec «l'endogamie»<sup>140</sup> ambiante, celle de son village, celle de son pays et de sa culture. Ainsi, si d'aucuns prônent de nos jours le très à la mode «métissage culturel», Conrad Detrez, lui, l'a vécu dans sa peau, comme un destin.

Ce destin, bâti d'exil et de mixité, attendait Detrez au bon endroit, au bon moment, à Lisbonne en 1974, pendant la Révolution des œillets. De surcroît, il est reporter pour la RTB: «C'est Lisbonne. J'y vis depuis un an déjà. S'y déroule une révolution curieuse [...]. Un coup d'état poli, feutré»<sup>141</sup>. Plus qu'ailleurs et qu'avant, semble-t-il, la dialectique ou le fossé de l'ici et du là-bas se sont creusés. Detrez semble avoir définitivement déménagé. Il quitte un pays improbable, rallie l'*Autre* dans sa tête, dans son cœur.

Vue de ce carnaval politique quotidien, la Belgique des années septante paraît distante, monotone et terne. En effet, «Au royaume de sire Baudouin (et Mme Fabiole) l'insurrection n'est pas inscrite à l'ordre du jour. On prévoit plutôt qu'il pleuvra»<sup>142</sup>. Bien sûr, les gauchistes de tous bords suivent avec une passion sportive et hypocritement détachée le cours des événements au Portugal:

«Mes confrères, là-haut, à la maison mère, dans *leur* froid pays, la plate Bruxelles, meurent d'envie [...]. Ils sont excités, mes braves gauchistes belges, trotskistes, léninistes, soixante-huitards d'outre-frontière, charmants, par procuration... Excités, les braves. Ils faillent, à chaque nouvelle, défaillir»<sup>143</sup>.

Ils envient Detrez; Detrez ne les envie nullement. Ils s'en vont visiter Lisbonne la tumultueuse comme on part en week-end ou en classe de neige, en se remémorant l'a b c de la révolution et du socialisme, impraticables chez eux. Detrez raille ces *étrangers*, touristes de gauche qui en voudraient davantage, mais devront se contenter d'un coup d'Etat poli et inoffensif.

Non, Detrez ne les envie pas. Il envie plutôt Chico, le Portugais *retornado* des Indes, et prêt à reprendre le large, en cette fin annoncée d'Empire, vers d'autres horizons, fort d'une Histoire et d'un état d'âme. Detrez, faute de mieux, son pays étant irréel, s'approprie cette *histoire* et emprunte ce sentiment: «Henri, prince des marins, héros de mon pote, je me rapproche. *Tes* nuages sont les *miens*: *Ton* océan, j'y plonge. *Tes* caravelles, je veux y remonter»<sup>144</sup>. Lisbonne est désormais sa ville, «D'où le nom: Olissipone, tous ces passages, ces abordages, ces voyages... Des départs sans retour également. Ville de conquérants, de découvreurs, marins, aventuriers, l'émigration qui continue: un patrimoine vivace, unique, omniprésent: la *saudade*»<sup>145</sup>: la mélancolie

d'un voyeur aux portes du grand et ultime voyage. *Saudade*, un mot dont on se grise à force de l'éprouver, «vague à l'âme, délices et pleurs en dedans. Tout cela [ Dieu merci ] résiste aux coups d'Etat [...]»<sup>146</sup>. Dieu merci pour Detrez, «le regard est imprenable»<sup>147</sup>.

Ce patrimoine sentimental, ce capital historique, cette plus-value *destinale* (fado) comme horizon, quand on en est terriblement dépourvu, on est tenté de se les offrir: «[...] la *saudade*. Je la possède. Lisbonne me l'a donnée. Un pan de ma forteresse»<sup>148</sup>. Non, Conrad Detrez ne regrette décidément pas cette Belgique brumeuse, pluvieuse, feutrée. Il lui substitue facilement la patrie de l'*Autre*; il lui emprunte ses racines, ses ailes, son ouverture, son «âme océanique»<sup>149</sup>, sa langue: «Où ai-je pris, dans quel idiome, les mesures de la nostalgie?»<sup>150</sup>.

L'écriture d'une autobiographie hallucinée comme projet n'eût certes pas acquis cette cohérence si un rapport allusif, réfracté et ironique n'avait été subtilement soutenu et convoqué çà et là au fil du texte. Or, ce pays n'est présent qu'en creux, n'est rappelé que pour être plus vite englouti, n'est évoqué que pour être rendu plus blafard et vide. Detrez n'illustre rien; il dit en passant, un peu comme il n'a cessé de le faire sa vie amoureuse durant. On s'attendait à un écrivain homosexuel (notre époque en est, paraît-il, friande). Or, il ne livre que «des romans chastes»<sup>151</sup>. D'ailleurs, avouera-t-il, «ça me dépasse, ces choses cliniques. J'ai couché, c'est tout »<sup>152</sup>. Detrez préfère l'allusion.

Conrad Detrez, l'«apatride erratique»<sup>153</sup> et l'«apatride mental»<sup>154</sup> a choisi la voie de l'exil, et suivi la voix du métissage. Ce faisant, il ressemble à s'y méprendre au petit garçon de Rocleng-sur-Geer s'embourbant dans un champ de betteraves, sous un ciel bas, envisageant déjà une fugue: «Les hommes partent pour faire la guerre ou pour partir»<sup>155</sup>, constate le narrateur de *Ludo*. Mais, «Le tout est de se retrouver de l'autre côté, dans l'autre pays»<sup>156</sup>.

José Domingues de Almeida  
Université de Porto

## NOTES

- <sup>1</sup> DETREZ, Conrad – **La mélancolie du voyeur**, Paris, Denoël, 1986, p. 10.
- <sup>2</sup> Cf. ID – **Les plumes du coq**, Bruxelles, Labor, 1995.
- <sup>3</sup> ID – **L’herbe à brûler**, Paris, Calmann-Lévy, 1978, p. 91.
- <sup>4</sup> CLIFF, William – **Conrad Detrez**, Paris, Le Dilettante, 1990, p. 13.
- <sup>5</sup> MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins?», **Le Soir**, Bruxelles, 10.02.1981.
- <sup>6</sup> DETREZ, Conrad – **La mélancolie du voyeur**, p. 16s.
- <sup>7</sup> BRAECKMAN, Colette – «Les iguanes bavards de la cathédrale en ruine», **Le Soir**, Bruxelles, 14.02.1985.
- <sup>8</sup> DETREZ, Conrad – **La mélancolie du voyeur**, p. 10.
- <sup>9</sup> Cf. QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l’histoire des lettres belges**, Bruxelles, Labor, 1998, p. 373s.
- <sup>10</sup> **Ibidem.**
- <sup>11</sup> ID – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990, p. 95.
- <sup>12</sup> **Ibid.**, p. 96.
- <sup>13</sup> **Ibid.**, p. 427.
- <sup>14</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe – **Le pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975, p. 41s.
- <sup>15</sup> BLANCKEMAN, Bruno – **Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 21.
- <sup>16</sup> **Ibidem.**
- <sup>17</sup> DETREZ, Conrad – **Ludo**, Bruxelles, Labor, 1988, p.198.
- <sup>18</sup> MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins?».
- <sup>19</sup> ID – «Du retour à l’autobiographie», **Revue de l’Institut de Sociologie**, ULB, 1990-1991, p. 62.
- <sup>20</sup> DETREZ, Conrad – **L’herbe à brûler**, p. 48.
- <sup>21</sup> Cf. **Ibid.**, p. 112.
- <sup>22</sup> **Ibid.**, p. 124s.
- <sup>23</sup> MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins?».
- <sup>24</sup> DETREZ, Conrad – **Ludo**, p. 7.
- <sup>25</sup> **Ibidem.**
- <sup>26</sup> **Ibid.**, p. 51.

- 27 **Ibid.**, p. 17.  
28 **Ibid.**, p. 90.  
29 **Ibid.**, p. 35.  
30 **Ibid.**, p. 27.  
31 **Ibid.**, p. 59.  
32 ID – **La mélancolie du voyeur**, p. 157.  
33 ID – **Ludo**, p. 28.  
34 **Ibid.**, p. 32.  
35 **Ibid.**, p. 48.  
36 **Ibid.**, p. 91.  
37 **Ibid.**, p. 103.  
38 **Ibid.**, p. 121.  
39 **Ibid.**, p. 148.  
40 **Ibid.**, p. 22.  
41 **Ibid.**, p. 100.  
42 **Ibidem.**  
43 ID – **L’herbe à brûler**, p. 178s.  
44 ID – **Ludo**, p. 17.  
45 **Ibid.**, p. 18.  
46 **Ibid.**, p. 74.  
47 **Ibid.**, p. 58.  
48 **Ibid.**, p. 25.  
49 **Ibid.**, p. 137.  
50 **Ibid.**, p. 18.  
51 **Ibid.**, p. 21.  
52 **Ibid.**, p. 33.  
53 **Ibid.**, p. 41.  
54 **Ibid.**, p. 54.  
55 **Ibid.**, p. 66.  
56 **Ibid.**, p. 65.  
57 **Ibidem.**  
58 **Ibid.**, p. 110. C’est nous qui soulignons.  
59 **Ibid.**, p. 127. C’est nous qui soulignons.  
60 MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins?».  
61 DETREZ, Conrad – **L’herbe à brûler**, p. 28.  
62 ID – **Les plumes du coq**, p. 23.  
63 **Ibid.**, p. 39.  
64 **Ibid.**, p. 24.

- 65 **Ibid.**, p. 37.
- 66 **Ibid.**, p. 30.
- 67 **Ibid.**, p. 46.
- 68 ID – **Ludo**, p. 21.
- 69 **Ibid.**, p. 61.
- 70 ID – **Les plumes du coq**, p. 29.
- 71 **Ibid.**, p. 31.
- 72 **Ibid.**, p. 47.
- 73 **Ibidem.**
- 74 **Ibid.**, p. 49. Cf. aussi **Ludo**, p. 29.
- 75 **Ibid.**, p. 49s.
- 76 **Ibid.**, p. 144.
- 77 **Ibid.**, p. 189.
- 78 **Ibid.**, p. 46.
- 79 ID – **Les plumes du coq**, p. 9.
- 80 ID – **La mélancolie du voyeur**, p. 150. C'est nous qui soulignons.
- 81 Cf. BRAECKMAN, Colette – «Les iguanes bavards de la cathédrale en ruine». Cf. aussi CLIFF, William – **Conrad Detrez**, p. 24: «l'Etat belge Conrad n'a pas daigné / te reconnaître [...]».
- 82 DETREZ, Conrad – **La mélancolie du voyeur**, p. 25.
- 83 **Ibidem.**
- 84 Cf. MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins?».
- 85 DUMONT, Georges-Henri – **Histoire de la Belgique**, Bruxelles, Le Cri, 1997, p. 580.
- 86 **Ibid.**, p. 583.
- 87 **Ibid.**, p. 585.
- 88 DETREZ, Conrad – **Les plumes du coq**, p. 65.
- 89 **Ibid.**, pp. 62-64.
- 90 **Ibid.**, p. 66.
- 91 **Ibid.**, p. 68.
- 92 **Ibid.**, p. 92.
- 93 **Ibid.**, p. 93.
- 94 **Ibid.**, p. 97.
- 95 **Ibid.**, p. 95.
- 96 **Ibid.**, p. 97.
- 97 **Ibid.**, p. 203.
- 98 **Ibid.**, p. 98.
- 99 **Ibid.**, p. 99.

- 100 **Ibid.**, p. 102.  
101 **Ibid.**, p. 111.  
102 **Ibid.**, p. 112.  
103 **Ibid.**, p. 123.  
104 **Ibid.**, p. 140.  
105 **Ibid.**, p. 143.  
106 **Ibid.**, p. 145.  
107 **Ibid.**, p. 198.  
108 ID – **Ludo**, p. 190.  
109 **Ibid.**, p. 192s.  
110 **Ibidem.**  
111 **Ibid.**, p. 193.  
112 ID – **Les plumes du coq**, p. 194.  
113 **Ibidem.**  
114 ID – **La mélancolie du voyeur**, p. 102.  
115 ID – **Ludo**, p. 75.  
116 **Ibid.**, p. 44.  
117 **Ibid.**, p. 140.  
118 **Ibid.**, p. 17.  
119 **Ibid.**, p. 57.  
120 **Ibid.**, p. 62.  
121 **Ibid.**, p. 117.  
122 Cf. ID – **L’herbe à brûler**, p. 24.  
123 **Ibid.**, p. 23.  
124 ID – **Les plumes du coq**, p. 34.  
125 **Ibid.**, p. 50.  
126 ID – **La mélancolie du voyeur**, p. 150.  
127 **Ibidem.**  
128 ID – **Ludo**, p. 25.  
129 **Ibid.**, p. 19.  
130 **Ibid.**, p. 40.  
131 ID – **Les plumes du coq**, p. 37.  
132 ID – **L’herbe à brûler**, p. 30.  
133 **Ibidem.**  
134 ID – **La mélancolie du voyeur**, p. 161.  
135 **Ibid.**, p. 162.  
136 ID – **L’herbe à brûler**, p. 122. C’est nous qui soulignons.  
137 ID – **La mélancolie du voyeur**, p. 94.

- 138 ID – L'herbe à brûler, p. 61.
- 139 **ibid.**, p. 95.
- 140 ID – La mélancolie du voyeur, p. 156.
- 141 **ibid.**, p. 110.
- 142 **ibid.**, p. 111.
- 143 **ibidem.** C'est nous qui soulignons.
- 144 **ibid.**, p. 119.
- 145 **ibidem.** C'est nous qui soulignons.
- 146 **ibid.**, p. 120.
- 147 **ibidem.**
- 148 **ibidem.**
- 149 **ibid.**, p. 138.
- 150 **ibid.**, p. 147.
- 151 MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins?».
- 152 DETREZ, Conrad – La mélancolie du voyeur, p. 80.
- 153 QUAGHEBEUR, Marc – Balises pour l'histoire des lettres belges, p. 371.
- 154 DETREZ, Conrad – La mélancolie du voyeur, p. 94.
- 155 ID – Ludo, p. 37.
- 156 **ibidem.**

## GUERRA JUNQUEIRO E A ESCOLA

Muito embora integrada num país com um acentuado *deficit* de reflexão pedagógica quando aproximado dos seus congéneres europeus, a Geração de 70 foi, no seu comportamento grupal, uma geração de excelência, também na problematização das grandes questões pedagógicas, apoiando-se, é evidente, na parca consciencialização didáctica nacional que remontava, com algum fulgor, ao **Verdadeiro método de estudar** de Luís António Verney (1746) e às **Cartas sobre a educação da mocidade** (1760) de Ribeiro Sanches. Sem esquecer, como é óbvio, peças importantes deste assumir de uma consciência pedagógica nacional moderna bem patentes no livro de Mouzinho da Silveira - **Ideias sobre o estabelecimento da instrução pública** - e no de Almeida Garrett - **Da educação** - duas obras que foram compostas respectivamente em 1823, em Paris, e em 1829, em Londres, dois centros motores das questões de inovação em matéria de Filosofia educativa. Alexandre Herculano dera nesta conjuntura nacional e europeia um precioso contributo com os seus estudos «Instrução Pública» e «Da Escola Politécnica e do Colégio dos Nobres», ambos do ano de 1841. A Geração de 70, na pegada destes pioneiros, ao querer fazer Portugal bater ao ritmo da modernidade europeia nos seus mais diversos níveis e matrizes, não poderia ter omissões, que seriam graves para a sua imagem global, em assuntos de natureza pedagógica, didáctica e escolar. Castilho, espécie de balança entre Portugal velho e o Portugal moderno, ao que tudo leva a crer influenciado pelo ideário de Froebel, compõe **A Felicidade pela Agricultura** (1849) e cria o seu método de ensino/aprendizagem, de carácter predominante lúdico, que tentou implantar em Portugal e no Brasil, mas que nunca chegou a gozar de grande aceitação.

Mas o momento culminante da reflexão pedagógico-didáctica, teórica e prática, será atingido apenas com o aparecimento da **Cartilha Maternal**, de João de Deus, publicada em folhetins pelo jornal **A Tribuna**, em 1874-1875.

Estava-se já nessa data no rescaldo ainda muito espevitado das *Conferências Democráticas do Casino*, sinal eufórico de toque a

rebate no sentido de congregar a inteligência portuguesa para um projecto de modernização cultural do Reino, a nível político, ideológico social e literário.

Questionava-se essa «Geração de acutiladiços» sobre os modelos culturais europeus a adoptar que ajudassem a ultrapassar e a neutralizar as causas da decadência dos povos peninsulares, nos termos em que os explicitou o seu *spiritus rector*, Antero de Quental.

Não os encontrando nas potencialidades intrínsecas da envergonhada alma nacional, aderiram, cega ou criticamente conforme o caso, aos modelos culturais mais desenvolvidos, o francês e o alemão, a par de muitas e persistentes recusas que animam e atravessam todo um processo cultural em curso, com sístoles e diástoles de crescimento acelerado e nervoso, que implicavam ou poderiam implicar uma desvirtualização e uma descaracterização da originalidade e da idiossincrasia portuguesa. João de Deus, conquanto atento e aberto ao sopro do espírito europeu, soube manter no contexto geracional que o mitificara e endeusara um casticismo e uma autonomia de pensamento de estirpe nacional e será no seu verbo lírico divino e na **Cartilha Maternal**, muito mais que nos seus mordazes epigramas, que se vai inspirar em toda a geração de 70, com os seus prógonos e epígonos. Convirá lembrar que o rastilho mais próximo que provocou o encerramento das *Conferências Democráticas do Casino* foi a conferência de Adolfo Coelho, jovem de 24 anos, intitulada *A Questão do Ensino*, a qual, mais do que outras de índole estritamente literária, mexia com os valores estabelecidos.

De rememorar ainda que a **Revista de Educação e Ensino**, surgida em 1886, para tratar questões de escolarização e aprendizagem, é uma prova evidente de que os assuntos pedagógicos e didácticos estavam na primeira linha das preocupações culturais e políticas desse período e dessa Geração.

É neste contexto geracional que intervém, com ardor de transmontano, o vate Guerra Junqueiro, membro de eleição dessa famosa e fogosa geração, misto híbrido de Voltaire e de Victor Hugo, satírico verrinoso e lírico enternecido, profeta e jacobino, deísta emocionado e anticlerical façanhudo, místico embebecido e racionalista ferrenho, conforme os tempos, a idade e os ritmos vivenciais da sua longa existência que se prolongou em média mais cerca de 20 anos

que a maior parte dos restantes membros da sua geração, que só teve um émulo - o amarantino António Cândido - , e lhe permitiu viver a hecatombe da Primeira Guerra Mundial. No alargado leque da sua intervenção poética, cultural, social e política, seria impensável que Junqueiro não se tivesse debruçado sobre questões de pedagogia. Conhecedor das ideias e dos métodos do suíço Pestalozzi sobre a educação elementar baseado na tríade cabeça coração e mão (perfeitamente revolucionário para a mentalidade da época!) e nas formulações teóricas do mesmo ideal rousseauista trabalhadas pelo seu discípulo Froebel, célebre pedagogo alemão, Guerra Junqueiro, informado sobre a política educacional dos países mais desenvolvidos da Europa, foi inclemente com o estado da educação da infância do seu país. O seu verbo demolidor vocifera num poema intitulado «A Escola», que foi publicado por Joaquim de Araújo, um satélite dessa geração, que haveria de converter-se no seu maior incentivador literário em Portugal e no seu divulgador crítico em toda a Europa. Foi esse poema integrado numa árdua campanha que este poeta desenvolveu no semanário **O Penafidense** em favor da **Cartilha Maternal** do seu amigo idolatrado João de Deus. Traz a data de 3 de Setembro de 1878. Aquele crítico e bibliógrafo entendia ser imprescindível na fermentação das novas metodologias e didáticas infantis que o verso altissonante e arrasador de Junqueiro se insurgisse na sua máxima crispação contra o modelo tradicional de ensino infantil, apelando para uma escola nova que servisse as gerações vindouras com novas metodologias de educação e escolarização, que excluíssem toda a violência institucionalizada, incarnada na Santa Luzia de cinco olhos, terrífica e inibidora, e, uma que por outra vez, milagrosa e eficaz nas tarefas ingentes da alfabetização. A proposta de João de Deus e de Joaquim de Araújo apontava para uma escola de contornos lúdicos e libertários para a criança. Guerra Junqueiro lia também pela mesma cartilha e escreveu esse poema-diatribe contra aquela instituição elementar, enfadonha, violenta, acrítica e bestializante. Não podemos, porque não devemos, resistir a transcrever na íntegra essa composição, por sinal, poeticamente, das mais mediócras saídas do seu estro, em momento mais chocho de inspiração:

## A ESCOLA

*Eis as crianças vermelhas  
Na sua hedionda prisão;  
Doirado enxame de abelhas!  
O mestre-escola é o zângão.*

*Em duros bancos de pinho  
Senta-se a turba sonora,  
Dos corpos feitos de arminho  
Das almas feitas d'aurora*

*Soletram versos e prosas  
Horríveis; contudo, ao lê-las,  
Daquelas bocas de rosas  
Saem murmúrios de estrelas.*

*Contemplam de quando em quando,  
E com que inveja, senhor!  
As andorinhas passando  
Do azul no livre esplendor*

*Oh, que existência dourada  
Lá de cima, no azul, na glória,  
Sem cartilha, sem tabuada,  
Sem mestre e sem palmatória!*

*E como os dias são longos  
Nestas prisões sepulcrais!  
Abrem a boca os ditongos,  
E as cifras tristes dão ais.*

*Desgraçadas toutinegras,  
Que insuportáveis martírios!  
João Félix com as unhas negras,  
Mostrando as vogais aos lírios!*

Como querem que despontem  
Os frutos na escola aldeã,  
Se o nome do mestre é - Ontem  
E o do discípulo - Amanhã!

Como é que há-de na campina  
Surgir o trigal maduro,  
Se é o Passado que ensina  
O **b a bá** ao Futuro!

Entregar a um tarimbeiro  
Um espirito infantil!  
Fazer o calvo Janeiro  
Preceptor do loiro Abril!

Barbaridade irisória,  
Estúpido despotismo!  
Meter uma palmatória  
Nas mãos dum anacronismo!

A palmatória, o açoite,  
A estupidez decretada:  
A lei incumbindo a Noite  
Da educação da Alvorada!

Gravai na vossa lembrança  
E meditai com horror,  
Que o homem sai da criança,  
Como o fruto sai da flor.

Da pequenina semente  
Que a escola régia destrói  
Pode fazer-se igualmente  
Ou o assassino ou o herói.

Desta escola a uma prisão  
Vai um caminho agoureiro:  
A escola produz o grão  
De que a enxovia é o celeiro.

*Deixem ver o sol dourado  
À infância, eis o que eu vos peço,  
Esta escola é um atentado,  
Um roubo feito ao progresso.*

*Vamos, arrancai a infância  
Da lama deste paúl;  
Rasgai no muro ignorância  
Trezentas portas de azul!*

*O professor asinino  
Segundo entre nós ele é,  
Dum anjo extrai um cretino,  
Dum cretino um chimpanzé.*

*Empunhando as rijas férulas  
Vós esmagais e partis  
As crianças – essas pérolas -  
Na escola – esse almofariz.*

*Isto escolas!... que indecência!  
Escolas, esta farsada!  
São açougues de inocência,  
São talhos d'anjos, mais nada.*

É um poema-manifesto, de grande *élan* combativo, que a redacção introduz em destaque no *rez-de-chàussée* da primeira página a que se dava o nome de "folhetim". O nosso estudo **Correspondência inédita entre João de Deus e Joaquim de Araújo** (Penafiel, 1984) historia e analisa em pormenor a campanha pró Cartilha Maternal naquele semanário. No numero 95 do mesmo ano de 1878, exarava Joaquim de Araújo o seguinte juízo que a história haveria de não confirmar: "O problema da instrução popular está resolvido. Quando o método do sr. João de Deus for aplicado lá fora, o seu nome universalmente aplaudido, há-de ser colocado ao lado

de todos os grandes descobridores, de Newton, de Fulton, de Colombo e tantos outros que a história santificou e cujas descobertas não são com certeza de maior alcance.” Surgiu mesmo nesta campanha pró-Cartilha um opositor ao método de João de Deus, autor de uma Cartilha Infantil, que o desafiava para um certame sobre a eficácia dos seus respectivos métodos, convicto de que o seu, aliás combinatória pouco original do de Castilho com o do pedagogo de São Bartolomeu de Messines, era pedagogicamente o mais rentável, publicitando a sua disponibilidade para um frente-a-frente que dirimisse comparativamente a questão. Tratava-se de Felizardo Lima, mestre-escola de Vila Meã, cuja intervenção jornalística de desafio provocatório enervou seriamente o seráfico João de Deus, que não só não respondeu ao repto didático do seu concorrente, como ainda transpôs inabilmente esse problema de natureza pedagógica para um plano político, duvidando se o seu rival no método era republicano ou socialista. Interveio a seu favor um seu aluno dissidente, Miguel da Mota Cirne, que torceu pelo poeta, acusando o mestre-escola Felizardo de ser mau pedagogo, porque, afinal, era comunista...

Mas voltemos ao poema contundente e amargo de Guerra Junqueiro que deu o lamiré a toda esta orquestração pró-Cartilha. A sua metaforização excessiva e o seu negativismo absoluto em relação ao modelo da escola tradicional portuguesa conservadora e rotineira, já ultrapassada na época pelo novos figurinos escolares resultantes da difusão do rousseauismo que os Romantismos europeus divulgaram e exacerbaram, é arrasadora, fazendo o trabalho de sapa que convinha na circunstância daquela longa e apaixonada campanha promocional. Esqueçamos a sua investida caricatural e carnavalesca, para nos fixarmos tão somente em dois versos apodícticos que nos merecem especial reparo pelo desenvolvimeto que a psicanálise dará ao estudo da criança: “Que o homem sai da criança, / Como o fruto sai da flor.”. Segismundo Freud não disse melhor... Parece também indispensável frisar que Guerra Junqueiro não se ficou por esta polémica envinagrada contra a Escola sem matizar e distinguir entre agentes de ensino equilibrados na transmissão do saber às crianças e algumas das suas depravações patológicas de sadismo escolar. Como outros membros da sua geração, também Junqueiro quis dar um contributo positivo para a educação elementar, tendo coligido **Contos para a Infância**, em 1877 (Lisboa, Tipografia Universal), em

que revela uma fina sensibilidade selectiva no gosto pela narrativa literária e moral, de grande enlevo rítmico e simplicidade de cenários, muito próxima da natureza, factor determinante nas novas teorias de educação infantil. Além de que escreveu ainda uma **Tragédia Infantil** (Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 2ª ed., 1913), que é uma narrativa em verso com 7 quadros, em que são actantes ELA (a Bebé), Mimi, (a sua boneca), que “É em toda a natureza / Aquilo que ela mais ama;/ Jantam sempre à mesma mesa / E dormem na mesma cama.” e ELE, seu irmão, que, com três anos apenas, é um terror de destruição, verdadeiro “Átila dos grilos / Nemrod das borboletas.”, que, um dia “Fica levado da breca, / E a pontapés homicidas / Racha a cabeça à boneca.”. Trata-se de uma dramatização desenvolvida com muita finura poética e ternura de sentimentos que revelam a genuína alma junqueira que, se noutros textos explode em girândolas de ira, é na interioridade mística de **Os Simples**, da **Oração ao Pão** e da **Oração à Luz** que ela roça pelo Sublime. Com todas estas achegas para a problematização da renovação da educação e da pedagogia infantil, Junqueiro antecipou-se a Antero de Quental que coligiu e ordenou em 1883 um **Tesouro Poético da Infância** (Porto, Ernesto Chardron), com uma preciosa ‘Advertência’, em que explana superiormente o destino e os destinatários desta antologia. Antero, como Junqueiro, estava convicto de que há nas crianças tendências poéticas inatas e uma necessidade de candura e ideal. Destinatário primeiro da sua selecta na grelha anterior eram as mães, pedagogas de regaço, e as escolas das primeiras letras. Nem uma referência sequer aos mestres-escola que teriam de lidar com esses textos. Nenhum desabafo de censura a métodos e processos. A visão de Antero inspira-se confessadamente em Froebel e João de Deus, sustentando que o ensino elementar tem de ser maternal. Inverte por isso e para isso, de maneira ostensiva e declarada, os critérios habituais de selecção textual, abandonando corajosamente todos os excertos clássicos e neo-clássicos e aconselhando uma nova atitude pedagógica: «antes as crianças leiam com inteligência e com gosto historietas e cantigas, do que, forçadas e sem compreensão, os graves casos de D. João de Castro ou dos Lusíadas. É preciso que a cada período e a cada desenvolvimento do espírito se dê o alimento que lhe convém. A infância só compreende e só ama o que é infantil.» (pp. VI-VII). Com base nesta postura

pedagógico-didáctica, Antero elimina de um só golpe os textos poéticos dos séculos XVI, XVII e XVIII, porque não se moldavam ao novo escopo pedagógico, dado que os seus temas e assuntos eram quase sempre nobres e heróicos, redigidos em estilo grave, apresentando-se deste modo como uma espécie de antítese do autêntico espírito infantil. Um manancial muito aproveitado por Antero foi a poesia popular, porque, segundo ele, «O povo é uma grande criança colectiva, é o eterno infante.» (p. IX). Na sua óptica, os termos *popular* e *infantil* quase se recobrem. Antero, que foi a consciência cultural e pedagógica mais lúcida da sua Geração, percorreu também os poetas lusos dos últimos 60 anos, lamentando não poder alargar a sua selecção às literaturas infantis da Inglaterra e da Alemanha, no seu entender, as duas mais ricas do mundo, comentado: «nós somos pobres, mas ainda assim remediados.». Guerra Junqueiro está representado nesse «Tesouro» com um texto intitulado «A Primavera», cuja primeira estrofe reza assim: «*Namorou-se uma princesa / D'um pagem loiro e gentil; / Chama-se ela – Natureza, / Chama-se o pagem – Abril.*» (p. 151). Antero preconizava que esses textos proporcionassem belos quadros que fomentassem a intuição e a imaginação na busca teleológica do Bem e do Belo, combatendo racionalismos moralizantes excessivos e memorizações inúteis e desenquadradas das experiências infantis vivenciadas.

Por caminho idêntico enveredou Joaquim de Araújo quando, muitos anos depois da referida campanha pró-**Cartilha**, em 1891, pretendeu intervir directamente na educação ministrada nas escolas primárias, publicando a sua antologia **Primeiras Leituras** (Porto, Chardron), seguindo na pegada de João de Deus e de Antero. Esse florilégio mereceu referências críticas muito elogiosas dos «pedagogistas» da época, que sublinharam que Araújo soube romper com a rotina pedagógica oficial, fazendo colaborar no seu livro, dedicado às crianças, toda a *alma nova* de Portugal. (**O Século**, 12/1/1891).

Desta inegável preocupação geracional pelo mundo da infância e da literatura infantil e da Escola testemunhou Guerra Junqueiro, antecipando-se mesmo aos seus correligionários no tempo com a escrita destruidora do poema «A Escola», com a maviosa antologia dos **Contos**, e com os seus numerosos poemas de ternura infantil e campestre, numa grande e harmoniosa orquestração com os

primeiros d'«Os Simples», que são as crianças. O poeta de Freixo-de-Espada-à-Cinta compreendeu e fez compreender que investir no mundo infantil, mediante uma pedagogia lúdica e libertária que irmane a criança com a natureza, em que o desabrochar do estado da razão não choque com o estado de graça nem esterilize o seu instinto livre e criador, é prosseguir na busca da *(in)genuidade* poética da *modernidade* para fazer esquecer definitivamente a criança-homúnculo que vê a escola não como um jardim, mas como uma cadeia.

A. Ferreira de Brito  
Universidade do Porto