

Instituto de Estudos da Universidade do Porto

# INTERCÂMBIO

n.º 9, 1998

FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

---

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

---

## 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 syncrétiste.

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'Être 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'Être 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.

## LA SITUATION DU FRANÇAIS AU PORTUGAL<sup>1</sup>

0. Le sous-titre de ce congrès *Comment faire vivre la langue* (française) constitue aussi un sujet d'une grande actualité au Portugal.

En effet, la situation du français, en tant que langue étrangère, chez nous a été et continue d'être l'objet d'une attention particulière car le programme de l'enseignement obligatoire portugais<sup>2</sup> en vigueur jusqu'à présent n'exige pas que les élèves apprennent deux langues étrangères<sup>3</sup>. Dans une Europe qui est un espace plurilingue il est absurde que les élèves n'apprennent pas obligatoirement deux langues étrangères.

Pour des raisons que tout le monde connaît, la plupart des apprenants portugais choisissent l'anglais comme première langue étrangère. Étant donné que la seconde langue étrangère n'est pas dans les circonstances actuelles une discipline obligatoire avant la 10<sup>ème</sup> année de scolarité<sup>4</sup>, on s'attend naturellement à une baisse du nombre d'élèves inscrits en langue française dans l'enseignement obligatoire. Or, le français a été pendant longtemps la première langue étrangère apprise au Portugal dès l'âge de 10 ans; l'anglais était alors la seconde langue étrangère apprise deux ans plus tard.

Le changement de politique linguistique qui a eu lieu dans les années 80 avec des implications sur le caractère obligatoire de l'apprentissage de deux langues étrangères pendant l'enseignement obligatoire explique les prises de position des enseignants de langue française de tous les niveaux d'enseignement. Quand ceux-ci se sont rendu compte des implications pratiques d'une telle politique linguistique, ils ont fait tout ce qu'ils ont pu pour faire vivre la langue française et lui restituer le statut qu'ils estiment qu'elle doit avoir en tant que langue étrangère.

Je pourrais donc ajouter que les enseignants de français préparent depuis un certain temps "le français au troisième millénaire". Ils font tous les efforts pour que le français, en tant que langue étrangère, ne cesse d'être choisi dès la 5<sup>ème</sup> année de scolarité parmi les langues étrangères prévues dans le programme (l'allemand, l'anglais, l'espagnol ou le français) ou puisse avoir la possibilité d'être – parmi les offres de langue étrangère des écoles – une seconde langue étrangère obligatoire en 7<sup>ème</sup> et luttent ainsi pour que la politique linguistique

portugaise change de façon à ce que les élèves aient obligatoirement deux langues étrangères pendant la durée de l'enseignement obligatoire, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la 9ème année de scolarité – l'équivalent de la 3ème française<sup>5</sup>.

Il faut toutefois ajouter qu'une nouvelle politique concernant le caractère obligatoire de l'enseignement d'une seconde langue étrangère dans l'enseignement secondaire<sup>6</sup>, c'est-à-dire à partir de la 10ème année de scolarité, va être mise en pratique l'année prochaine (1998/1999)<sup>7</sup>.

Bien que cette prise de position soit, à mon avis, encore insuffisante vis-à-vis de la politique sous-jacente à l'enseignement obligatoire d'une seconde langue étrangère aux jeunes Portugais, elle peut avoir un effet positif sur le choix d'une seconde langue étrangère avant le secondaire (la 10ème année de scolarité).

Autrement dit, étant donné que le changement curriculaire que le secondaire va subir dans le cas des élèves qui choisissent pour la première fois une seconde langue étrangère prévoit une augmentation du nombre d'heures de langue étrangère par semaine et un examen différent de la seconde langue étrangère, il est fort probable que cette mesure moins agréable rende de moins en moins optionnel le choix d'une seconde langue étrangère au niveau de l'enseignement obligatoire. Néanmoins, pour que le choix d'une seconde langue étrangère soit vraiment une réalité au niveau de l'enseignement obligatoire, il faudra que les écoles suivent une politique adéquate de diffusion de cette mesure, qu'elles puissent offrir une seconde langue étrangère et sachent conseiller efficacement les apprenants et leurs parents lors de leur choix curriculaire en 7ème année de scolarité.

On peut peut-être dire qu'il s'agit de la meilleure politique possible en ce moment en ce qui concerne l'apprentissage d'une seconde langue étrangère. Cependant, il me semble que ce n'est pas encore la politique qui devrait être suivie par un État-membre d'une communauté pluri-lingue. À mon avis, il faudrait rendre obligatoire d'une façon très explicite et sans ambiguïtés l'enseignement de la seconde langue étrangère pendant l'enseignement obligatoire<sup>8</sup>. Et cela, au moins, pour deux raisons: premièrement, il y a des élèves qui ne poursuivent pas leurs études au-delà de la 9ème année de scolarité, la dernière année de l'enseignement obligatoire, et qui peuvent par conséquent quitter l'école en n'ayant appris qu'une seule langue étrangère, ce qui ne fait pas

d'eux des citoyens plurilingues dans une Europe plurilingue et, deuxièmement, le facteur âge qui ne peut pas être négligé dans le cas de l'apprentissage des langues. Les psycholinguistes et ceux qui s'intéressent au bilinguisme/plurilinguisme savent bien qu'apprendre une langue étrangère, avant ou après 12 ans, ce n'est pas la même chose<sup>9</sup>.

La politique en question est sans doute bienvenue mais elle n'est pas suffisante si on considère le plurilinguisme de l'Union Européenne, espace où la circulation des personnes qui lui appartiennent deviendra de plus en plus fréquente, où les programmes communautaires au niveau de l'enseignement deviendront de plus en plus effectifs et où la politique de communication linguistique entre les différents États-membres devrait devenir plus explicite de façon à rendre la communication plus aisée et vivante.

Les Journées de Réflexion sur "Le Français dans l'Enseignement Supérieur. Situation et Perspectives"<sup>10</sup>, qui ont eu lieu à Lisbonne, 1er-2 juin 1995, ainsi que le tout récent colloque "La Culture Française au Portugal: Quel Avenir?" qui a eu lieu à l'Université de Vila Real (UTAD), les 1er, 2 et 3 avril 1998<sup>11</sup> – pour ne mentionner que ces deux événements – sont de bons exemples de la façon dont les Portugais sont sensibles à tout ce qui concerne la langue et la culture françaises et simultanément conscients de ce qu'il faut faire pour la diffusion de cette langue d'origine latine qui leur était si familière, afin de ne pas voir de plus en plus réduit le nombre d'apprenants qui choisissent le français en tant que langue étrangère que ce soit en 5ème ou en 7ème année de scolarité.

À l'aube de l'an 2000, nous savons bien que la langue française n'est plus comme avant la première langue étrangère enseignée dès l'entrée dans le secondaire<sup>12</sup>. En effet, l'anglais a pris le relais, ce qui n'étonne personne étant donné l'importance dont cette langue jouit actuellement dans tous les domaines. Lutter contre son apprentissage dès la 5ème année de scolarité en faveur de l'apprentissage du français ne semble pas être une prise de position facilement acceptée et consensuelle.

Le besoin actuel de maîtriser plus au moins bien la langue anglaise crée indubitablement chez les parents et même chez les enfants le désir de l'apprendre le plus tôt possible<sup>13</sup>. Cela va de soi. Les gens veulent apprendre la langue à laquelle ils sont plus exposés et à travers laquelle ils peuvent répondre aux sollicitations les plus

variées du milieu où ils sont insérés. Pour que la langue française redevienne une langue plus parlée et lue, il faudrait montrer qu'elle peut être aussi un instrument d'accès à des domaines de grande actualité.

1. D'après la réforme de l'enseignement et les changements curriculaires des années 80, une seule langue étrangère est devenue obligatoire à partir de la 5ème année et ce jusqu'à la fin de l'enseignement obligatoire; la seconde langue étrangère qui était auparavant également obligatoire devient une matière à option à partir de la 7ème année de scolarité au même titre que l'éducation technologique et l'éducation musicale. Le français est sans doute l'offre la plus forte parmi ces trois options, mais cela n'empêche pas que tous ceux qui sont plus étroitement en rapport avec la langue française – plus particulièrement les enseignants qui ont reçu une formation pour enseigner le français – luttent pour que la seconde langue étrangère soit obligatoire avant la 10ème année, c'est-à-dire avant le secondaire portugais (voir notes 2 et 6). Je mettrai ici en relief le rôle très actif et méritoire joué par l'*Associação Portuguesa de Professoras de Francês*. Cette lutte est d'autant plus juste qu'elle met en relief l'incompatibilité entre un programme qui n'oblige pas à apprendre deux langues étrangères pendant les neuf années de l'enseignement obligatoire et le besoin de rendre plurilingues les habitants des différents pays de l'Union Européenne, qui est par nature un espace plurilingue<sup>14</sup>.

La baisse démographique constatée ces derniers temps, l'importance de la langue anglaise qui est devenue de plus en plus incontestable, la forte influence de de la culture américaine, une certaine volonté d'innovation et le caractère non obligatoire d'apprendre une seconde langue étrangère jusqu'à la fin de l'enseignement obligatoire rendent donc la situation actuelle de l'enseignement du français chez nous moins confortable qu'elle n'était auparavant.

1.1. L'accès à des données quantitatives nationales concernant le nombre d'apprenants qui ont choisi la langue française, en tant que langue étrangère, en 5ème (début du 2ème cycle de l'enseignement de base: B2), en 7ème (début du 3ème cycle de l'enseignement de base: B3) ou en 10ème année (en plein secondaire: Sec) n'est évidemment pas facile. Les seules données auxquelles j'ai pu avoir accès concernent les élèves inscrits en français, en anglais, en allemand et en espagnol dans la Région Centre du Pays en 1994-

1995<sup>15</sup>. Ce dont nous disposons n'est donc pas représentatif de l'ensemble du pays mais nous permet déjà d'observer l'écart existant entre le nombre total d'élèves inscrits dans les trois niveaux (B2, B3 et Sec) en français (75 241) et en anglais (123 344). Les auteurs qui ont publié ces données soulignent ce qui se passe au niveau de B3 (7e, 8e et 9e années) dans la région de Castelo Branco, de Guarda et de Viseu, où le français et l'anglais sont très proches en vertu sûrement de la forte émigration vers la France dans ces zones<sup>16</sup>. Ces données nous font donc réfléchir sur ce qui peut arriver, d'une part, aux enseignants de français qui, face à des classes de 5e et 6e années (B2) devenues de plus en plus vides, sont obligés d'enseigner d'autres matières et, d'autre part, sur la baisse progressive du nombre de Portugais qui maîtrisent le français. Il n'est donc pas surprenant que, en fonction de la politique linguistique que nous venons de constater, dans quelques années, exception faite des émigrés, le pourcentage de Portugais qui sauront lire et écrire le français devienne très réduit.

Il faudra donc une volonté politique qui vise à changer la situation causée par la politique linguistique du gouvernement<sup>17</sup>. Si les Européens doivent être ou devenir plurilingues il n'est pas du tout question de laisser aux élèves ou aux parents le choix d'apprendre ou de ne pas apprendre une seconde langue étrangère au niveau de l'enseignement obligatoire. Si la seconde langue étrangère, l'allemand, l'anglais, l'espagnol ou le français, devient obligatoire seulement à partir de la 10ème année, c'est-à-dire à partir du secondaire qui dure jusqu'à la 12ème année, pour ceux qui poursuivent leurs études au-delà de l'enseignement obligatoire et qui n'ont jamais appris qu'une langue étrangère parmi les langues proposées par le programme et par l'école, il convient de ne pas oublier que l'apprentissage des langues devient de plus en plus difficile à mesure que l'âge avance, surtout en ce qui concerne la maîtrise phonologique. D'autre part, nous savons que tous les élèves ne poursuivent pas leurs études après la fin de scolarité obligatoire. Si cela est bien le cas, l'anglais pourra être la seule langue parlée par nos jeunes. Leur faire choisir obligatoirement une seconde langue étrangère pendant leurs études les rendraient certainement plus à l'aise linguistiquement dans la communauté à laquelle ils appartiennent.

Dans le domaine linguistique, comme dans bien d'autres, la politique du "marketing" doit jouer un rôle important. Il s'agit évidemment

de vendre un produit qui n'est pas un produit quelconque; il s'agit en effet de la langue, de la littérature et de la culture d'un pays. Mais si le produit est un produit spécial, il méritera forcément une diffusion très particulière. La France, en vertu de son poids à l'intérieur de l'U.E., devrait être très présente par l'intermédiaire du Ministère des Affaires Étrangères et de l'Ambassade de France afin de montrer très clairement l'importance de la maîtrise de la langue française dans les différents domaines (aussi bien littéraires que technologiques).

Dans certains cas l'effort de diffusion de la langue française auprès de la population est vraiment méritoire. Il y a eu des écoles qui se sont chargées de faire des actions de diffusion du français et qui ont obtenu des résultats très positifs. Il y a même eu des enseignants de français de 7ème, 8ème et 9ème années de scolarité qui ont fait des cours une fois par semaine à des enfants de maternelle et du primaire pour qu'ils puissent choisir plus tard le français en tant que langue étrangère. En outre, l'Ambassade de France et le Ministère des Affaires Étrangères ont mis en oeuvre un programme de déplacement d'instituteurs français pendant une année dans des écoles primaires pour sensibiliser les enfants Portugais à la langue française avant leur entrée en 5ème année de scolarité. Toutes ces actions visent naturellement à combattre la progressive baisse d'inscriptions dans les classes de langue française. Quoi qu'il en soit, tous ces efforts ne sont pas suffisants si la politique linguistique ne rend pas obligatoire l'apprentissage de deux langues étrangères dans l'enseignement obligatoire. Or, cette mesure dépasse toutes les bonnes volontés des enseignants et tous les programmes de sensibilisation imaginables<sup>18</sup>.

Le pays n'est évidemment pas homogène du point de vue du choix de la première langue étrangère. Il y a ainsi des régions où l'émigration vers la France a été plus accentuée et où le choix du français, en tant que première langue étrangère, est prépondérant du fait que le goût pour le français est répandu chez les enfants et les petits enfants d'émigrés et même chez des descendants d'émigrés qui sont devenus entre temps des enseignants de français. La même chose peut être dite pour l'allemand dans d'autres régions du pays où l'émigration vers l'Allemagne a été plus importante.

Cette diffusion du goût pour la langue ne devrait pas être uniquement entreprise par ceux qui veulent assurer leur travail et qui ont des sentiments très nobles, par exemple, envers la langue et la

culture françaises, finalement très proches des nôtres. Ce genre d'action devrait être surtout mené par les gouvernements, en tant que responsables des États – membres de la même communauté<sup>19</sup>. Les différents États – membres devraient se mettre d'accord sur le nombre de langues étrangères obligatoires dans l'enseignement des pays de la communauté et, indépendamment des langues en question, devraient désigner l'année de scolarité où leur apprentissage démarrerait.

1.2. Étant donné que la demande de la langue française est en baisse et par conséquent la demande d'enseignants de français, on peut s'interroger sur ce qui se passe dans l'enseignement supérieur qui a finalement à sa charge la formation des futurs enseignants.

Dans l'enseignement supérieur portugais, les pratiques de formation d'enseignants de langues ne sont pas identiques si on compare les Universités et les Écoles supérieures d'éducation<sup>20</sup>. En outre, "certaines universités offrent à leurs étudiants de meilleures conditions matérielles que d'autres (nombre d'heures de cours, éventail de choix des disciplines, nombre d'enseignants)"<sup>21</sup>.

L'enseignement supérieur devrait exister en fonction des intérêts (culturels) des étudiants. Cependant cela n'est pas toujours le cas. Les inscriptions dans les différentes spécialités sont subordonnées, d'une part, aux qualifications des étudiants et, d'autre part, aux demandes du monde du travail. Effectivement le monde du travail joue à présent un rôle très important sur le choix des formations des étudiants. Et, malheureusement, quelques secteurs de l'enseignement n'ont pas été épargnées.

Cela étant, il ne serait pas étonnant que les effets de la réforme de l'enseignement et du changement curriculaire des années 80 commencent à se faire sentir sur le nombre d'étudiants inscrits en langue française dans l'enseignement supérieur, surtout dans le cas de ceux qui veulent devenir enseignants. Ce panorama qui devient de plus en plus réel oblige à considérer d'une façon très sérieuse l'offre du français à des publics qui ne se destinent plus au seul enseignement. Il faut donc penser à des publics "en rapport avec les médias (journalisme), le tourisme (...), les relations internationales, la traduction et l'interprétariat".<sup>22</sup> Nous mettons donc en relief ce que dit Appasamy Murugaiyan (AUPEL-UREF): "De plus, nous nous adressons désormais à un public de plus en plus large composé non pas de seuls professeurs de français mais aussi de spécialistes en sciences humaines, juristes,

économistes, traducteurs, interprètes, journalistes, informaticiens, scientifiques, médecins et représentants de tant d'autres disciplines pour lesquelles il est possible d'assurer une formation et de développer la recherche en langue française même dans les pays (non francophones) où le français n'est ni la langue officielle ni la langue seconde<sup>23</sup>. Ce que je viens de citer est bien l'exemple d'une politique linguistique qui doit être entreprise si l'on s'intéresse à l'avenir de la langue française et qui, pour reprendre Cristina Cordeiro<sup>24</sup>, vise à "pourchasser les fantasmes de déclin et de perte d'influence" du français.

Encore une fois je ne dispose pas de toutes les données nationales concernant le nombre d'étudiants inscrits en langue française dans l'enseignement supérieur portugais depuis 1990<sup>25</sup>. Je ne peux que présenter le nombre d'étudiants inscrits à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto depuis 1990 qui ont choisi la langue française comme langue obligatoire associée à une autre langue (l'anglais, l'allemand ou le portugais). Il n'y a pas de langue majeure.

D'après les données obtenues par Maria do Nascimento O. Carneiro<sup>26</sup> pour les années scolaires de 1990 à 1995 et celles que j'ai pu obtenir auprès des Services Administratifs de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto pour les années scolaires de 1996/1997 et 1997/1998, les nombres totaux d'étudiants inscrits jusqu'à la fin de la partie curriculaire des maîtrises<sup>27</sup> avec langue française obligatoire associée à une autre langue, c'est-à-dire français et allemand; français et anglais; français et portugais, pendant cette période de huit années sont les suivants: 1990 ⇔ 669; 1991 ⇔ 721; 1992 ⇔ 769; 1993 ⇔ 844; 1994 ⇔ 854; 1995 ⇔ 851; 1996 ⇔ 702 et 1997 ⇔ 724.

En outre, à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto a démarré en 1996 la Maîtrise en Études Européennes, spécialité qui ne se destine pas à l'enseignement. Cela étant, on doit ajouter, au nombre d'étudiants inscrits en 1996, 29 étudiants qui ont choisi la langue française comme langue obligatoire associée soit à l'allemand soit à l'anglais. En 1997, on constate dans les deux premières années de cette maîtrise 59 étudiants inscrits en langue française. Ce que nous pouvons retenir de ces chiffres, c'est que la politique que la Faculté des Lettres de l'Université de Porto essaie de suivre correspond au désir d'offrir des formations diversifiées bien que l'enseignement soit toujours la formation la plus choisie par les étudiants.

Comme Maria do Nascimento O. Carneiro le soulignait pour les données entre 1990 et 1995, on constate "une montée progressive du nombre d'étudiants ayant choisi le français comme langue étrangère"<sup>28</sup>. La situation des deux dernières années (1996 et 1997) peut déjà montrer une certaine tendance à la baisse, quoique légère, du nombre d'étudiants inscrits en langue française à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto. On peut donc se demander si cette légère baisse correspond déjà aux effets de la réforme de l'enseignement et du changement curriculaire des années 80, étant donné que nous savons bien que la plupart des étudiants de la Faculté des Lettres choisissent l'enseignement comme formation.

À la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, le français comme matière d'option, en tant qu'*outil de travail*, fait aussi partie du *curriculum* de Sociologie et des Études Portugaises. En 1995, Maria do Nascimento O. Carneiro disait que ce nombre d'apprenants était d'environ 80<sup>29</sup>. Cette année scolaire (1997/98) le nombre d'étudiants en Sociologie apprenant le français est de 35 et en Études Portugaises de 60, ce qui fait un total de 95 étudiants<sup>30</sup>.

Des données publiées dans les numéros de 1995 et 1996 du *Bulletin Hypogrif*<sup>31</sup> nous permettent de comparer le nombre d'*inscriptions* en langue française à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto et dans les Universités de Trás-os-Montes e Alto Douro, Aveiro, Algarve, Minho, Évora ainsi qu'à la Faculté des Lettres de l'Université Catholique Portugaise (Viseu) et à la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne en 1995 et 1996.

À l'Université de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), d'après le *Bulletin Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 1, Février 1995, environ 250 étudiants suivaient alors la "Licenciatura em Ensino Português/Francês": cette formation comprend quatre années de préparation scientifique, pédagogique et didactique (environ 220 étudiants sont répartis parmi ces années) et une année de stage<sup>32</sup>. À la Faculté des Lettres de Porto, en 1995, le nombre d'étudiants inscrits dans les quatre ans de la partie curriculaire de la maîtrise en "Estudos Portugueses e Franceses" était de 535.

À l'Université d'Aveiro, d'après le *Bulletin Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 2, Juin 1995, la première année de la "Licenciatura em Ensino Português/Francês" comptait cette année-là 39 étudiants inscrits<sup>33</sup>. Pendant la même année, à la Faculté des Lettres de Porto, le nombre d'étudiants

inscrits dans les quatre ans qui constituent la partie curriculaire da la maîtrise en “Estudos Portugueses e Franceses” était de 536.

À l'Université de l'Algarve, d'après le *Bulletin Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 2, Juin 1995, la “Licenciatura em Estudos Portugueses e Franceses” comptait, à ce moment-là, environ 120 étudiants inscrits surtout dans les premières années<sup>34</sup>. À la Faculté des Lettres de Porto, en 1994/1995, le nombre d'étudiants inscrits dans les quatre ans de la partie curriculaire da la maîtrise en “Estudos Portugueses e Franceses” était de 536.

À l'Université du Minho, d'après le *Bulletin Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 3, Novembre 1995, la formation des futurs enseignants de français comptait à ce moment-là environ 250 étudiants<sup>35</sup>. À la Faculté des Lettres de Porto, en 1995, le nombre d'étudiants inscrits dans la partie curriculaire da la maîtrise en “Estudos Portugueses e Franceses” était de 535 et le total d'étudiants inscrits en langue française était de 851. Je rappelle que la plupart des étudiants inscrits dans les maîtrises dans lesquelles la langue française est obligatoire choisissent comme formation l'enseignement.

L'Université de Évora, d'après le *Bulletin Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 6, Novembre 1996, comptait alors 274 étudiants inscrits dans la “Licenciatura em Ensino de Português/Francês”<sup>36</sup>. La Faculté des Lettres de Porto comptait, en 1996, 436 étudiants inscrits dans la maîtrise “Estudos Portugueses e Franceses”.

En ce qui concerne la Faculté des Lettres de l'Université Catholique Portugaise (Viseu), d'après le *Bulletin Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 4, Mars 1996, 349 étudiants y apprenaient à ce moment-là le français “en deux Cursos de Licenciatura: la Licenciatura em Portugais/Français et la Licenciatura em Français/Anglais”<sup>37</sup>. En 1996, la Faculté des Lettres de Porto comptait 662 étudiants inscrits dans la partie curriculaire des Licenciaturas em Portugais/Français et Français/Anglais.

La Faculté des Lettres de Lisbonne, d'après le *Bulletin Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 4, Mars 1996, comptait alors environ 600 étudiants inscrits en français<sup>38</sup>. La Faculté des Lettres de Porto comptait, cette année-là, 702 étudiants inscrits dans la partie curriculaire des maîtrises en “Estudos Franceses e Alemães”, “Estudos Franceses e Ingleses” et “Estudos Franceses e Portugueses” plus 29 étudiants inscrits dans la première année de la maîtrise en “Estudos Europeus”.

Pour pouvoir comparer les chiffres que je viens de présenter

concernant les différentes institutions d'enseignement supérieur universitaire il faut naturellement tenir compte du nombre d'étudiants inscrits dans chaque Université/Faculté des Lettres et de la date du début des maîtrises qui offrent la langue française comme langue obligatoire associée à une autre langue. Dans les années 1995 et 1996, la Faculté des Lettres de Porto est, d'après ce que je viens de présenter, l'école d'enseignement supérieur universitaire qui possède le plus grand nombre d'étudiants inscrits en français dans la partie curriculaire de la maîtrise.

La leçon que l'on peut tirer de toutes ces données est qu'il faudra sans doute insister fortement sur le caractère obligatoire de la seconde langue étrangère dans les programmes de l'enseignement obligatoire et surtout sur l'enseignement du français à un public de plus en plus large et non plus seulement limité à futurs enseignants de français.

J'oserais peut-être finir cette partie de mon exposé en citant Cristina R. Cordeiro de l'Université de Coimbra: "Il faut revenir à la conception du français langue de culture et (...), répéter sans cesse que l'engagement pour la langue et la civilisation portugaises, d'une part, que l'engagement pour la langue et la civilisation françaises, d'autre part, sont un seul et même combat pour la communication"<sup>39</sup>.

2. Parallèlement au système éducatif non supérieur dont j'ai parlé jusqu'à présent, il existe au Portugal des écoles créées surtout dans un premier temps pour former les citoyens étrangers (Allemands, Anglais, Français) qui habitent chez nous.

En ce qui concerne la langue française, il existe le Lycée Charles Lepierre à Lisbonne et l'École Française à Porto.

2.1. Le Lycée Charles Lepierre a été fondé en 1952 et suit le modèle des écoles françaises. Il s'agit d'un établissement qui assure l'enseignement de la Petite Section de la Maternelle à la Terminale. Ce lycée est surtout important pour les enfants de diplomates ou de cadres français ou étrangers qui se voient obligés de se déplacer très souvent et qui veulent que leurs enfants suivent un enseignement similaire à celui qu'ils suivraient s'ils habitaient la France. Ils voient ainsi les études de leurs enfants reconnues au moment de leur retour ou s'ils ont besoin d'aller dans d'autres pays qui possèdent eux aussi des écoles qui suivent le modèle français.

Dans les cinq dernières années le nombre d'inscriptions traduit une certaine stabilité. Le nombre d'inscriptions se situe autour des dix-

sept cents. Environ 60% des apprenants inscrits sont portugais, à peu près 30% sont français et autour de 10% sont d'autres nationalités (Belges, Espagnols, Italiens, Suisses, etc.).

2.2. L'École Française de Porto existe depuis 1963, année de sa fondation. Elle a été créée grâce à l'initiative du Consul Général de France à Porto: Pierre Foucher, qui connaissait le désir de certains habitants de Porto d'avoir une école française dans leur ville "afin d'enseigner la langue et la culture française aux enfants de la ville et de scolariser les enfants français de passage à Porto"<sup>40</sup>. L'Association de l'École Française – Fondation Marius Latour, dont les statuts ont été approuvés en 1959, fut donc créée pour rendre possible le projet de la création de l'École Française de Porto. L'École Française de Porto est propriété de la Fondation Marius Latour et son fonctionnement obéit à une convention qui a été passée entre l'État français et l'Association de l'École Française de Porto Marius Latour<sup>41</sup>. Elle jouit d'une autonomie pédagogique reconnue par l'État français et l'État portugais.

À présent, l'école est chargée de l'enseignement depuis la Petite Section de Maternelle (3 ans) jusqu'à la 9<sup>ème</sup> année (3<sup>ème</sup> française). À partir de la 9<sup>ème</sup>, ou même avant, les enfants peuvent poursuivre leurs études dans des écoles portugaises sans aucune difficulté grâce à la flexibilité de l'enseignement assuré par l'école. Les mêmes facilités sont données aux enfants français qui désirent s'inscrire dans des établissements français.

L'enseignement à l'École Française de Porto est bilingue. L'école défend les deux langues et fait des efforts pour ne pas avoir deux filières: une portugaise et l'autre française. Elle a démarré avec 60 enfants en 1963, année de l'ouverture du Jardin d'Enfants. L'enseignement primaire a commencé en 1964. Aujourd'hui les enfants inscrits sont au nombre de 652, dont 80 sont des enfants français (environ 15%). En ce qui concerne le nombre d'inscriptions, on constate une certaine stabilité. Les apprenants sont plus nombreux dans les premières années que dans les dernières années, ce qui produit un effet de pyramide.

A peu près la moitié des parents des enfants qui suivent leurs études à l'École Française choisissent cette école à cause de son projet éducatif. L'École offre un projet bilingue, une grande flexibilité, un grand nombre d'activités, la possibilité de voyages d'études et un grand espace.

L'idée de créer une École Française à Porto et le grand pourcentage d'enfants portugais qui y poursuivent leurs études montrent bien le goût des Portugais pour la langue française et en conséquence pour la culture de la France.

D'autre part, le pourcentage de Portugais qui poursuivent aujourd'hui leurs études dans le Lycée Charles Lepierre dont l'enseignement est similaire à celui suivi par les écoles en France obéissant aux mêmes principes met aussi en évidence le penchant des Portugais pour la langue et la culture françaises dans une période où le choix de la langue française au Portugal est en baisse très sensible.

3. Ce que j'aimerais présenter ensuite concerne le rôle joué par l'Institut Français de Porto/Ambassade de France au Portugal dans la diffusion de la langue, de la littérature, de la culture et de la civilisation françaises. Il s'agit d'une institution qui a été fondée en 1942.

L'Institut Français de Porto offre essentiellement deux cycles de formation: un cycle de base et un deuxième cycle avec des cours spécialisés.

Le cycle de base est divisé en cinq niveaux. L'apprentissage de la langue orale et écrite ainsi que l'expression, c'est-à-dire le français de la communication de tous les jours, y sont prévus. Le dernier niveau de ce cycle (le niveau avancé) concerne déjà des aspects de la culture et de la civilisation françaises. Le nombre d'apprenants dans ce cycle est en train d'augmenter légèrement: les jeunes suivent spécialement des cours le samedi matin et les adultes et ceux qui travaillent choisissent plutôt les cours le soir (deux fois par semaine).

Le deuxième cycle de formation propose des cours spécialisés (3 niveaux / 3 diplômes / 3 années).

À la fin du niveau avancé du cycle de base et tout au long du 2e cycle les étudiants peuvent obtenir des certificats ou des diplômes.

Parmi les différents certificats et diplômes qui peuvent être préparés à l'Institut Français de Porto (en nombre d'une douzaine) il y a ceux qui sont attribués par l'Institut Français de Porto, d'autres par l'Institut Français de Porto et par l'Université de Toulouse-Le-Mirail, d'autres encore par l'Institut Français de Porto et la Chambre de Commerce et d'Industrie Luso-Française, par l'Université de Toulouse-Le-Mirail (UTM-C3), par la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris et par le Ministère de l'Éducation Nationale Français (DELF: Diplômes d'Études en Langue Française et DALF: Diplôme Approfondi de Langue Française)<sup>42</sup>.

En outre, l'Institut Français de Porto offre différentes formations selon les intérêts: Techniques de secrétariat, Techniques de réception téléphonique, Communication de tous les jours et Réactivation des connaissances.

Pour les enfants, il y a des activités le mercredi: journée où ils peuvent venir à la découverte du français.

L'Institut Français de Porto dispose aussi d'un Centre de Ressources Multimédias.

Le Centre Culturel et de Coopération Linguistique, qui a son siège à l'Institut Français de Porto, est chargé, entre autres, de l'organisation d'actions de formation qui sont ouvertes au public, surtout aux enseignants de français qui peuvent venir avec leurs élèves.

L'Institut Français de Porto/Ambassade de France au Portugal et le Centre Culturel et de Coopération Linguistique offrent également tous les mois des programmes très diversifiés et d'un grand intérêt culturel et artistique. Quelques-unes des initiatives culturelles et artistiques mises en action par l'Institut sont menées en collaboration avec des institutions portugaises qui partagent les mêmes intérêts.

Malgré le grand dynamisme envers la diffusion de la langue et la culture françaises que nous devons reconnaître à la Direction de l'Institut Français de Porto, l'Institut n'est pas, hélas, une exception vis-à-vis du climat que l'on vit actuellement par rapport à la langue française. En effet, ces dernières années, le nombre d'étudiants inscrits à l'Institut a baissé aussi d'une façon assez sensible. Cette année, par contre, le nombre d'inscriptions a légèrement augmenté, ce qui peut nous faire penser que l'action de l'Institut commence à avoir un écho auprès des habitants de Porto.

La baisse du nombre d'inscriptions à l'Institut Français de Porto et à l'Alliance Française traduit également l'effet de l'ouverture un peu partout, mais surtout dans les grandes villes, de différents instituts privés destinés à l'enseignement de langues étrangères. Cependant, on compte encore 26 Alliances Françaises et quelques annexes distribués par tout le territoire portugais. En outre, l'Alliance Française compte encore trois centres associés, l'un d'entre eux se situant à Funchal (Madeira).

L'Institut Franco-Portugais à Lisbonne est le siège des Services Culturels de l'Ambassade et de l'Alliance Française.

4. Tout ce que j'ai présenté jusqu'à maintenant donne un aperçu sommaire de la situation du français au Portugal.

Pour avoir une idée plus précise il me faudrait naturellement compter sur des données statistiques dont je n'ai pu disposer. Toutefois, on constate – sans surprise –, dans un monde où la langue anglaise et la culture américaine nous envahissent dans tous les domaines, que l'attention portée sur la langue française devient de moins en moins accentuée chez les jeunes Portugais.

La massification que l'enseignement a connue depuis quelques années a indubitablement fait augmenter le choix généralisé de l'apprentissage de la langue anglaise. Néanmoins le désir de bien parler le français et d'être au courant de tout ce qui concerne les aspects culturels d'un pays comme la France continue certainement à attirer l'attention d'un groupe restreint de la population portugaise.

Étant donné que la culture qui est offerte massivement aux Portugais n'est pas la culture française, on peut comprendre aisément leur attitude lors du choix de la première langue étrangère.

Il est évident qu'il ne s'agit pas de se mettre à lutter contre ce premier choix qui est tout à fait légitime et raisonnable. Ce qu'il faudrait vraiment faire, c'est insister sur l'importance de la maîtrise de la langue française à l'intérieur de l'Union Européenne, tout en tenant compte de sa spécificité en tant que langue. En effet, il suffit de rappeler la place de la langue française dans l'Union Européenne pour montrer que la maîtrise du français est très importante pour un Européen.

J'insiste donc sur le fait que l'apprentissage du français est très important non seulement parce que les Portugais, en tant qu'Européens, devraient parler obligatoirement deux langues étrangères dont l'une devrait être, à mon avis, le français, pour des raisons de culture et de circulation à l'intérieur de l'U.E., mais aussi parce que le français, n'étant ni trop proche ni trop lointain du portugais, aiderait à rendre plus solide la conscience linguistique de la langue portugaise.

Pour terminer, j'appellerai à la diffusion de la méthode proposée par Andrée Girolami-Boulinier<sup>43</sup> pour l'apprentissage du français et même à son adaptation à l'apprentissage d'autres langues (premières ou secondes).

Il me semble qu'apprendre une langue de la façon dont cet auteur nous propose de le faire nous oblige à regarder le langage comme quelque chose d'extrêmement vivant qui ne peut que rendre plus aisée et gratifiante la tâche de communiquer oralement et par écrit.

Bref, si la communication par le langage devient un acte de plaisir,

comme A. Girolami-Boulinier le défend, nous pourrions certainement voir ce plaisir étendu à l'apprentissage de différentes langues surtout à l'heure d'un espace plurilingue comme celui de l'U.E.

Pour faire vivre la langue (française) au troisième millénaire, surtout dans l'Union Européenne, nous comptons donc, d'une part, sur une politique linguistique explicite de la part de la communauté ainsi que sur une volonté politique des gouvernements des États-membres de la communauté en ce qui concerne la politique d'apprentissage des langues étrangères dans leur enseignement obligatoire et, d'autre part, sur le savoir-faire des enseignants qui doivent faire de l'enseignement des langues un vrai plaisir pour les apprenants, en leur montrant que les langues sont quelque chose qu'il faut savoir (faire) vivre pour pouvoir vivre la communication sans problèmes.

## POSTFACE

J'ai commencé mon texte par dire que le sous-titre de ce congrès *Comment faire vivre la langue* (française) était aussi un sujet d'une grande actualité au Portugal. Tout au long de mon exposé, j'ai essayé de montrer les efforts qui ont été faits (et sont faits) par les différents groupes et entités engagés dans un enseignement plus effectif du français au Portugal.

Toutes les actions qui ont été entreprises chez nous pour faire vivre la langue française correspondaient aussi à une action qui avait comme but de rendre obligatoires deux langues étrangères pendant l'enseignement obligatoire portugais à partir de la 7ème et jusqu'à la 9ème année de scolarité.

Or, je viens d'apprendre avec satisfaction<sup>44</sup>, deux semaines après avoir présenté ma communication au congrès *Le français au troisième millénaire. Comment faire vivre la langue*, que le *Ministério da Educação Português* rend maintenant publique une révision curriculaire des enseignements de base et secondaire. Parmi les mesures annoncées concernant l'enseignement de base/obligatoire, on constate le changement de la politique sur l'apprentissage des langues étrangères. Cette mesure défend donc – comme on le souhaitait – l'apprentissage de deux langues étrangères pendant l'enseignement obligatoire à partir de la 7ème année de scolarité. Il s'agit toutefois d'une révision qui doit être appliquée graduellement. Cela veut dire qu'elle commence par être appliquée l'année prochaine (1998/1999) seulement dans un nombre réduit d'écoles.

J'espère ardemment que cette politique linguistique concernant l'apprentissage obligatoire de deux langues étrangères pendant la période de scolarité qui va jusqu'au secondaire sera mise en marche le plus vite possible dans toutes les écoles afin que les Portugais qui quittent l'école à la fin de l'enseignement obligatoire, c'est-à-dire avant le secondaire – où l'enseignement d'une seconde langue étrangère était déjà obligatoire –, se trouvent à la fin de leurs études avec un pouvoir de communication linguistique plus diversifié dans la communauté plurilingue à laquelle ils appartiennent.

Parmi les langues étrangères que les Portugais peuvent choisir à l'école, je suis convaincue que la langue française aura sans doute le statut de la seconde langue étrangère la plus choisie. L'anglais

(l'anglo-américain comme certains l'ont appelé dans ce congrès) aura sûrement le statut de première langue étrangère pour les raisons que tout le monde connaît bien.

Quoi qu'il en soit l'étude de la langue française en 7ème année de scolarité est toujours bienvenue et aidera certainement à rendre plus solide la connaissance de la langue portugaise. Sans vouloir trop exiger en une seule fois, je souhaite que les auteurs de la révision curriculaire quand ils annoncent l'apprentissage obligatoire de deux langues étrangères dans le 3ème cycle de l'enseignement scolaire (de la 7ème à la 9ème année) n'oublie pas non plus d'être critiques vis-à-vis des programmes, des manuels et des méthodes d'enseignement. En effet, les programmes, les méthodes et les manuels jouent un rôle crucial du point de vue de la motivation des élèves et de ce qu'ils s'attendent du choix linguistique qu'ils ont fait. L'enseignement des langues comme tout enseignement doit correspondre, comme je l'ai dit plus haut, à un vrai plaisir pour les apprenants.

Porto, Juin 1998

*Maria da Graça Castro Pinto*  
Université de Porto, Portugal

#### Remerciements:

Ce compte-rendu de la situation du français au Portugal n'aurait pas été possible sans la collaboration de Mme Zélia Sampaio, Présidente de *l'Associação Portuguesa de Professoras de Francês*, de l'École Française de Porto, du Lycée Charles Lepierre, de l'Institut Français de Porto, de la Délégation Générale de l'Alliance Française de Paris au Portugal et de mes collègues de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto Maria do Nascimento de Oliveira Carneiro, Ana Maria Ferreira et Rosa P. Bizarro auxquels j'adresse mes plus vifs remerciements. Je remercie aussi Mme H. Rotheval Rodrigues et M. P. Bernaudeau d'avoir eu la gentillesse de lire les versions antérieures de ce texte.

## Notes

- <sup>1</sup> Cette communication, à paraître dans les *Actes du congrès international Le français au troisième millénaire. Comment faire vivre la langue*, Paris, 2-3 juillet 1998, organisé par l'Association *Langage Lecture Orthographe*, a été présentée, à Paris, le 3 juillet 1998. Le texte ici publié avec permission correspond à une version très proche de celle de la communication originale. **Je voudrais souligner que ce texte est daté du mois de juin de 1998 et que la postface doit être lue.**
- <sup>2</sup> L'enseignement obligatoire portugais est constitué par trois cycles: le 1er cycle correspond aux quatre premières années de scolarité (du CP au CM1 en France), le 2e cycle de l'enseignement de base (B2) correspond aux 5e et 6e années de scolarité obligatoire (CM2 et 6e en France) et finalement les 7e, 8e et 9e années de scolarité correspondent au 3e cycle de l'enseignement de base: B3 (5e, 4e et 3e en France).
- <sup>3</sup> Voir à la Postface.
- <sup>4</sup> L'équivalent de la 2e française.
- <sup>5</sup> Voir à nouveau la Postface.
- <sup>6</sup> L'enseignement secondaire portugais correspond aux 10e, 11e et 12e années de scolarité, l'équivalent des 2e, 1ère et Terminale françaises.
- <sup>7</sup> Voir circ. n<sup>o</sup>. 36/98, du 16.03.98, issue du *Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário*, concernant l'Inserção obrigatória da segunda língua estrangeira nos cursos do ensino secundário – orientações em vigor a partir do ano lectivo "1998/1999".
- <sup>8</sup> Voir nouveau la Postface.
- <sup>9</sup> Voir, au sujet des périodes critiques d'apprentissage des langues étrangères, Palij, M.; Aaronson, D. – "The role of language background in cognitive processing", in Harris, R. J. (ed.) – *Cognitive processing in bilinguals*, North-Holland, Elsevier Science Publishers B. V., 1992, pp. 64-65.
- <sup>10</sup> Voir *Actes des Journées de Réflexion "Le français dans l'enseignement supérieur: Situation et perspectives"*, Publication du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, Lisboa, Junho de 1996.
- <sup>11</sup> Voir Programme du mois d'avril de 1998 de l'Institut Français de Porto/Ambassade de France au Portugal.

- <sup>12</sup> Je me reporte maintenant à l'ancienne désignation de l'enseignement au Portugal après l'école élémentaire, l'équivalent de la 5e de nos jours.
- <sup>13</sup> Chez nous cela signifie dès la 5ème année de la scolarité obligatoire.
- <sup>14</sup> Voir nouveau la Postface.
- <sup>15</sup> Cf. Ferreira, A. M.; Ramos, D.; Silva, F. B. da – "Evaluation des curricula de FLE au Portugal", in *Actes des Journées de Réflexion "Le français dans l'enseignement supérieur: Situation et perspectives"*, Publication du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, Lisboa, Junho de 1996, p. 37.
- <sup>16</sup> Ibidem, p. 32. Selon le tableau publié par Ferreira, A. M. et alii – *op. cit.*, 1996, p. 37, nous constatons les nombres suivants d'élèves inscrits dans le niveau B3 (7e, 8e et 9e années) en français et en anglais dans la région de Castelo Branco (6035 vs. 6575), dans la région de Guarda (5056 vs. 5583) et dans la région de Viseu (10052 vs. 10392) .
- <sup>17</sup> Voir nouveau la Postface.
- <sup>18</sup> Voir la Postface.
- <sup>19</sup> Cf. Rocha, R. B. da; Martins, M. M. – "La collaboration universitaire luso-française dans le cadre de l'enseignement du français, au niveau des programmes communautaires", in *Actes des Journées de Réflexion Le français dans l'enseignement supérieur: Situation et perspectives*, Publication du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, Lisboa, Junho de 1996, pp. 73 e 74.
- <sup>20</sup> Cf. Teixeira, L. F. – "La formation initiale des professeurs de français dans le Supérieur", in *Actes des Journées de Réflexion "Le français dans l'enseignement supérieur: Situation et perspectives"*, Publication du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, Lisboa, Junho de 1996, p. 24 et suivantes.
- <sup>21</sup> Cf. Place, D.; Forestier, V. – "Le français dans les cursus universitaires", in *Actes des Journées de Réflexion "Le français dans l'enseignement supérieur: Situation et perspectives"*, Publication du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, Lisboa, Junho de 1996, p. 22.
- <sup>22</sup> Cf. Branco, S. – "Le français langue de spécialité dans l'enseignement supérieur portugais", in *Actes des Journées de Réflexion "Le français dans l'enseignement supérieur: Situation et perspectives"*,

Publication du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, Lisboa, Junho de 1996, p. 88.

- <sup>23</sup> Cf. Murugaiyan, A. – “Départements d’études françaises et formation pluridisciplinaire: Étude de cas”, in *Actes des Journées de Réflexion “Le français dans l’enseignement supérieur: Situation et perspectives”*, Publication du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, Lisboa, Junho de 1996, pp. 119-120.
- <sup>24</sup> Cf. Cordeiro, C. R. – L’Institut des Études Françaises de l’Université de Coimbra, in *“Actes des Journées de Réflexion “Le français dans l’enseignement supérieur: Situation et perspectives”*, Publication du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, Lisboa, Junho de 1996, p.108.
- <sup>25</sup> Cette date a été choisie parce que j’ai voulu suivre le nombre d’étudiants inscrits à partir de 1990, un nombre qui était déjà connu (cf. Carneiro, M. do N. O. – “Le français à la Faculté des Lettres de Porto: Situation et perspectives”, in *Actes des Journées de Réflexion “Le français dans l’enseignement supérieur: Situation et perspectives”*, Publication du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, Lisboa, Junho de 1996.
- <sup>26</sup> Carneiro, M. do N. O. – *op. cit.*, 1996, pp. 40-41.
- <sup>27</sup> Il faut lire “licenciatura” dans la terminologie portugaise.
- <sup>28</sup> Carneiro, M. do N. O. – *op. cit.*, 1996, p. 41.
- <sup>29</sup> *Ibidem.*
- <sup>30</sup> À Porto, depuis 1992, et à Coimbra, depuis 1995, il y a aussi des “Mestrados” avec des programmes qui concernent la Littérature Française.
- <sup>31</sup> Bulletin de Liaison du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur le Français, avec le concours du Service Culturel de l’Ambassade de France au Portugal – Coopération Linguistique et Éducation.
- <sup>32</sup> Voir Brosseron, F. – “La formation en français à l’Université de Trás-os-Montes et Alto-Douro (Vila Real)”, in *Hypogrif*, N<sup>o</sup>.1, Février 1995, p. 9.
- <sup>33</sup> Voir Laurel, M. H. A. – “Os Estudos Franceses na Universidade de Aveiro”, in *Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 2, Juin 1995, p. 8.
- <sup>34</sup> Voir Ikor, A. – “Le français à l’Université d’Algarve”, in *Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 2, Juin 1995, p. 9.
- <sup>35</sup> Voir Salema M. J. – “Le français à l’Université du Minho”, in *Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 3, Novembre 1995, p. 8.

- <sup>36</sup> Voir Jubilado, M. O. S. – “Le français à l’Université d’Évora”, in *Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 6, Novembre 1996, p. 10.
- <sup>37</sup> Cf. Capucho, M. F. – “L’apprentissage du français à la Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa”, in *Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 4, Mars 1996, p. 11.
- <sup>38</sup> Voir Mota, M. A. C. da – “Le français au Departamento de Linguística Geral e Românica da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa”, in *Hypogrif*, N<sup>o</sup>. 4, Mars 1996, p. 13.
- <sup>39</sup> Voir Cordeiro, C. R. – op. cit., 1996, p. 108.
- <sup>40</sup> Cf. *École Française de Porto*, Livro do Ano 1992/93, p. 5.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, p. 19.
- <sup>42</sup> Cf. *Cours et Formation 1997/1998*, p. 11, Institut Français de Porto/ Ambassade de France, Centre Culturel et de Coopération Linguistique, Praça da República, 75, 4050 Porto, Portugal.
- <sup>43</sup> Cf. Girolami-Boulinier, A. – *La grammaire langage en 20 leçons*, Issy-les-Moulineaux, EAP, 1989.
- <sup>44</sup> Cf. l’article “Revolução gradual no ensino”, signé par Dulce Neto, paru dans le journal *Público* du 17 juillet 1998, pp. 2-3.

## LE DRAME EN DEVENIR

*“Le théâtre ne peut être épique [...] puisqu’il est dramatique”*

Eugène Ionesco.

Lorsque j’ai proposé, il y a une vingtaine d’années, le concept de rhapsodisation de l’écriture dramatique, mon intention était de le combiner, voire de le substituer à ceux d’«épïcisation» et de «romanisation». En fait, il s’agissait de rendre compte du devenir de la forme dramatique, dont Peter Szondi avait montré qu’elle était entrée vers 1880 dans une crise irréversible<sup>1</sup>. Et d’en rendre compte dans des termes qui me parraissaient plus adaptés que ceux de Bakhtine ou de Brecht (ces derniers, largement repris par Szondi).

La «romanisation des autres genres» – et, donc, du théâtre – dont parle Bakhtine<sup>2</sup> n’est incontestable que sur une période où l’art du roman est prédominant et sert de modèle, en gros de la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle aux débuts du XX<sup>e</sup> siècle, avec un pic qui correspond au moment naturaliste (les pièces de Tchekhov, «compliquées comme des romans»). En outre la façon bakhtinienne d’opposer le dialogisme romanesque au monologisme dramatique, pour être brillante, n’en est pas moins sommaire et discutable.

Quant à l’épïcisation du théâtre, si incontestable qu’elle paraisse dans la pratique, elle soulève diverses objections d’ordre théorique. La principale de ces objections étant que le théâtre épique (en tout cas la «grande forme épique» du théâtre prônée un temps par Brecht) est généralement présenté – y compris – par Szondi – comme le produit d’une (r)évolution, comme le résultat d’un progrès en matière de dramaturgie. Le processus dialectique d’un dépassement de la crise de la forme dramatique masquant mal la perspective téléologique d’une dialectique apologétique du Nouveau – le théâtre épique – aux dépens de l’Ancien – le théâtre dramatique réputé moribond. Or cette perspective, qui convient très bien à la production brechtienne et encore mieux au théâtre documentaire selon Piscator et Weiss, paraît bien étroite dès qu’on la confronte aux dramaturgies du subjectif (de l’intra-subjectif). Le «sujet épique» avancé par Szondi n’est jamais que l’intégration par l’écriture théâtrale moderne (post-dramatique donc) d’une

conscience narratrice – une «romanisation», en quelque sorte. En regard de dramaturgies comme celles de Strindberg, de Beckett, d'Adamov où toute la dimension psychique de la vie contemporaine se trouve prise en compte, le «sujet épique» szondien, simple témoin ou conteur de l'action théâtrale, paraît ressortir d'une «subjectivité» fautive et limitée.

Toutefois, le concept d'épique garderait aujourd'hui quelque chance d'embrasser le devenir de l'écriture dramatique, pour peu qu'on laisse l'ampleur et la plasticité qu'il avait dans l'esprit du Walter Benjamin de *Qu'est-ce que le théâtre épique?*. Du moins dans la première version de ce texte où il est mentionné que «Strindberg a tenté de façon très consciente de créer un théâtre épique, non tragique» et «ouvert la voie au théâtre «gestuel» par la véhémence de sa pensée critique et son ironie sans concession»...<sup>3</sup> Hélas! le durcissement du concept d'épique au théâtre (en particulier chez Szondi, plus à l'écoute d'Adorno – qui pourfend la subjectivité de type strindbergien ou expressionniste – que de Benjamin) ne permet plus aujourd'hui de suivre cette voie toujours très féconde d'un épique paradoxal, oxymorique, de cet «épique intime», qui semble venir du *Second Faust*, passe par Strindberg, les expressionnistes, Pirandello, Beckett, Adamov, Kroetz, Bernhard, Duras et tant d'autres<sup>4</sup>.

Parler de rhapsodisation de l'oeuvre théâtrale, isoler dans l'écriture théâtrale une pulsion rhapsodique, c'est précisément en revenir à la conception large de l'épique propre à Benjamin. A cette idée d'un «sentier de contrebande par lequel l'héritage du drame médiéval et baroque nous est parvenue»<sup>5</sup>. C'est dans la correspondance entre Schiller et Goethe et, en particulier, dans l'essai *Poésie épique et poésie dramatique* que Goethe adresse à son ami le 23 décembre 1797, que l'on voit (ré)apparaître la figure du rhapsode. Celui-ci n'étant plus simplement considéré comme un conteur opposé à l'acteur (ou au «mime») mais également comme poète: «Si l'on voulait déduire de la nature humaine, écrit Goethe, les lois détaillées d'après lesquelles [poète épique et poète dramatique] doivent agir, il faudrait toujours imaginer un rhapsode et un mime, tous deux poètes et entourés, le premier du cercle tranquille de ceux qui sont à son écoute, le second du cercle impatient de ceux qui regardent et entendent»<sup>6</sup>.

Mais lorsque Goethe s'emploie, du moins apparemment, à départager strictement les domaines du dramatique et de l'épique, Schiller lui répond que certes «[sa] préoccupation présente de distinguer et de purifier les deux genres est d'une importance très grande » (29 décembre 1797) mais que: «La tragédie, au sens le plus élevé de ce terme, tendra [...] toujours à s'élever vers l'épique et ce n'est qu'ainsi qu'elle devient de la poésie. De même l'épopée tendra à descendre vers le dramatique et ce n'est qu'ainsi qu'elle satisfera entièrement au concept de la poésie comme genre»<sup>7</sup>. Schiller commence ici de prendre en compte dans la théorie (timidement, en vérité puisqu'il précise aussitôt qu'il convient «d'empêcher que cette attraction mutuelle ne résulte en un mélange et un brouillage des frontières») ce que Goethe – avec *Faust* – et lui-même (dans des «romans dramatiques» du type *Wallenstein*) ont mainte fois mis en pratique, à savoir le débordement de la forme dramatique par des tendances et «motifs» proprement épiques.

Dans cette correspondance de Goethe et Schiller, la rhapsodisation fait donc déjà figure de «devenir mineur» de la forme dramatique. Destinée absolument opposée à celle, résolument «majeure», que Hegel va bientôt définir pour le drame envisagé comme dépassement dialectique de l'épique et du lyrique. Or il semble que Brecht ait voulu lire entre les lignes de la correspondance Goethe-Schiller au profit de sa perspective anti-hégélienne d'un théâtre épique. C'est du moins ce qui transparaît dans tel passage du *Petit organon* où il note que «la distinction établie par Schiller, selon laquelle le rhapsode aurait à traiter son affaire comme totalement passée, le mime la sienne comme totalement présente, n'est plus aussi pertinente»<sup>8</sup>.

Mais nous venons précisément de voir que, pour Schiller, la distinction n'est déjà plus aussi nette que lè prétend Brecht. Schiller emprunte, du moins en théorie, le «chemin de contrebande» évoqué par Benjamin. A travers ce dialogue à trois entre Schiller, Goethe et Brecht (qui exclu Hegel et son *Esthétique*, mais pourrait inclure, entre autres, Lessing, partisan d'un croisement du roman et du drame), se joue une partie serrée opposant les tenants d'un dépassement (d'une «solution», préfère dire Szondi) épique du drame et ceux, dont je suis, d'un devenir rhapsodique où la forme dramatique devient le lieu de tensions, de lignes de fuite, de débordements: débordement du dramatique par l'épique et/ou le lyrique, libre jeu des contraires. La forme

dramatique non pas «sauve» ou faisant l'objet, comme le suggère Szondi, de «tentatives de préservation», mais toujours (re)débordée – c'est à dire (ré)abordée, selon une expression que j'emprunte à Pirandello, avec «le sens du contraire».

J'ai suffisamment développé ailleurs<sup>9</sup> les principales caractéristiques de la rhapsodisation du théâtre: refus du «bel animal» aristotélicien et choix de l'Irrégularité; kaléidoscope des modes dramatique, épique et lyrique; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique; assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant le mosaïque d'une écriture en montage dynamique; percée d'une voix narratrice et questionnante qu'on ne saurait réduire au sujet épique szondien, dédoublement (notamment chez Strindberg) d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire) ... Je me limiterai donc ici à un problème qui se situe au coeur de l'évolution de l'écriture dramatique au XXe siècle: la liquidation de la dernière contrainte aristotélicienne et néo-aristotélicienne. Je pense bien sûr à cette «unité d'action» – ultime rempart de l'aristotélisme – qui a paru aussi encombrante et obsolète au XXe siècle qu'on pu le paraître, au siècle des Lumières, les unités de temps et de lieu. Car, si l'action n'a plus de «but», au sens hégélien du vocable, comment et pourquoi devrait-elle maintenir son unité?...

*Le Patchwork de la vie (How to make an American quilt)* ... Il y avait à l'affiche à Paris, en juin 1996, un film qui portait ce titre. C'est avec ce patchwork qu'est en effet la vie – sous l'angle du «moi» comme sous celui du «monde» – que la (les) forme(s) théâtrale(s) doivent se mettre en concurrence aujourd'hui. Plus sérieusement, nous devons convenir que le modèle dramatique, fondé sur un conflit interpersonnel plus ou moins unifié ne rend plus globalement compte de l'existence moderne, cela depuis la fin du XIXe siècle et de plus en plus nettement au fil des décennies. Comme l'a écrit William James, «Le monde est plutôt une épopée aux multiples épisodes qu'un drame où l'unité d'action serait manifeste»<sup>10</sup>.

Dans ces conditions, le devenir rhapsodique du théâtre, qui consiste à assembler de façon dynamique des formes plurielles et hétérogènes (*rhaptein* signifie coudre, le rhapsode originel étant un «couseur de chants»), s'impose pour peu qu'on veuille trouver une réponse artistique convaincante à cet éclatement du monde lui-même. Le montage des

formes, des tons, tout ce travail fragmentaire de déconstruction-reconstruction (découdre-recoudre) sur les formes théâtrales, parathéâtrales (dialogue philosophique notamment) et extra-théâtrales (roman, nouvelle, essai, écriture épistolaire, journal, récit de vie...) que pratiquent des écrivains aussi différents que Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, participe d'une intense rhapsodisation des écritures théâtrales. Reste à identifier précisément le type de «montage» dont il s'agit.

Avec le devenir rhapsodique, on échappe d'évidence à l'organicité du type «bel animal», codifié par *La Poétique* d'Aristote. Mais verse-t-on pour autant dans un montage de type mécanique ou constructiviste, très prisé dans les années vingt et trente?... Je serai plutôt tenté de parler d'un montage dans l'organique, d'une sorte de travail frankensteinien de dépeçage et de remontage, consistant à produire de la «vie» – ou, plutôt, son simulacre avoué, affiché – à partir de la matière cadavérique. Ce type de montage, que pratique à l'évidence Heiner Müller, n'est pas le montage de type épique – brechtien reposant sur le principe de «discontinuité», mais un autre type que je placerais sous le signe du disjoint – c'est-à-dire du non-viable, du chimérique, de l'impossible et de l'irreprésentable – dont l'emblème serait cette «étrange bête» point du tout aristotélicienne, l'«agneau-chaton» kafkaïen: «Non contente d'être agneau et chat, on dirait qu'elle veut être chien. Elle réunit en elle l'inquiétude des deux créatures, celle du chat et celle de l'agneau, si différentes soient-elles. Aussi se trouve-t-elle à l'étroit dans sa peau.» La rhapsodie, c'est ce devenir monstre absolument infigurable: un débordement et une fuite, la croissance d'un corps couturé, le flux haché, la coulée fragmentée.

Afin de mieux cerner la constitution – ou de faire la tératologie – de nos «monstres dramatiques» contemporains, il serait utile de réexaminer tous ces «mélanges» – le mot est de Charles Magnin dans *Origines du théâtre*<sup>11</sup> – entre «le drame et l'épopée» (vers la 116e Olympiade l'art du rhapsode de semi-dramatique tend à devenir quasi dramatique) et entre «le drame et la forme lyrique» (Magnin: «Ce n'est pas seulement avec l'épopée, c'est encore avec la forme lyrique que le drame se confond et se mêle à son origine») que cet ouvrage recense non seulement dans l'Antiquité mais aussi au Moyen Age: «On ne sera donc pas surpris de rencontrer au Moyen Age la même confusion des formes épiques, lyriques et dramatiques, et l'on trouvera naturel de me

voir chercher le drame moderne à la même source d'où nous venons de voir sortir le drame antique, dans la Choristique.» Et nous devrions également opérer l'indispensable détour par ces traditions extra-occidentales où s'imposent différentes variétés de «romans dramatiques».

Sur chaque oeuvre étudiée, nous pourrions vérifier que le devenir rhapsodique procède par débordements incessants. Du dramatique par l'épique ou le lyrique, bien sur – c'est ainsi, par exemple, que, selon Jourdeuil, Müller «réintroduit le lyrisme dans les architectures du théâtre épiques»<sup>12</sup>. Mais tout autant, dans l'autre sens, de l'épique ou du lyrique par le dramatique. Car il serait absurde d'oublier que le théâtre ne peut pas être (complètement) épique, puisque, Ionesco nous le certifie, «il est dramatique».

A travers cette boutade, je veux simplement rappeler que l'inaptitude du modèle dramatique à rendre compte globalement du monde (et tant du macrocosme que du microcosme, tant du monde que du moi) n'empêche pas la pertinence de ce modèle dramatique – comme événement interpersonnel au présent – dans maints secteurs de notre vie matérielle et spirituelle. Entreprendre d'éradiquer totalement le dramatique du théâtre – la tentation existe aujourd'hui, comme elle a existé au temps de Piscator – est un geste aussi inadéquat que de vouloir en bannir toute la psychologie, sous prétexte que le psychologisme du XIXe est devenue une caricature. Si le drame peut aujourd'hui paraître périmé, c'est en tant que forme pure, que forme primaire n'admettant pas l'intrusion de «motifs» – je reprends le terme goethéo-schillerien – épiques ou lyriques qui en briseraient justement la «primarité». Mais l'étude des grandes dramaturgies du XXe siècles – en particulier de celles de Strindberg, Pirandello et de tout le courant post-pirandellien jusqu'à Genet ou post-strindbergien jusqu'à Adamov et Beckett – nous a montré que le drame était susceptible de «secondarisations» des plus intéressantes. C'est-à-dire, là encore, de relativisation, et de débordement, de fuite (en avant) au sens deleuzien: «Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau»<sup>13</sup>.

Faire fuir le système dramatique (et non pas l'assécher), c'est cela exactement le devenir rhapsodique du théâtre. Dans ce jeu de

la main chaude auquel se livrent aujourd'hui, chez les auteurs les plus inventifs, les différents modes poétiques, c'est encore le dramatique – même réduit à l'extrême – qui apporte cette dimension de confrontation interhumaine que nous avons jamais cessé d'attendre du théâtre, quand bien même nous subodorions son caractère déceptif, incomplet, à demi-aveugle. Que nous attendons parce que nous savons que le théâtre n'a le pouvoir de faire appel de l'humaine catastrophe – guerre ou scène de ménage – que sous cet angle interhumain et en posant, en dernière instance, la question de l'Autre... Du moins ce retour du dramatique (entendons cette nécessaire involution où, du lyrique ou de l'épique, on en revient nécessairement au dramatique, au présent d'une action en cours, d'une tension toujours irrésolue, à ce «quelque chose» qui «suit son cours») ne l'envisageons-nous désormais que comme détournement du dramatique. Que comme une façon de le dérouter, de le déterritorialiser, de lui faire perdre le sens (ou le «but»). A la façon dont Sade, si l'on en croit Barthes, procéda avec le roman: «le roman rhapsodique (sadien) n'a pas de sens, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se terminer»<sup>14</sup>.

De ce devenir rhapsodique Sartre a l'intuition théorique lorsque, constatant les lacunes ou les impasses – en particulier sur le «privé» et le «subjectif» – du théâtre épique brechtien, il se prend à rêver d'un «théâtre dramatique fort près de l'épique et qui ne soit pas bourgeois»<sup>15</sup>. Un rêve qui, transposé en termes (probablement inacceptables pour Sartre dramaturge) de débordement et de devenir mineur de la forme dramatique, n'a peut-être jamais été aussi actuel qu'aujourd'hui.

Contrairement au «sujet épique» szondien, qui est une voix maîtrisée et, finalement, impersonnelle, la voix rhapsodique est toujours hésitante, voilée, contrefaite, bégayante. La voix rhapsodique est, en vérité, celle d'un mauvais sujet. Comme l'adresse au public du *Speaker* dans *Caldéron* de Pasolini, si timide qu'elle en devient intempestive. Comme les interventions chaotiques de l'Explicateur dans le *Livre de Christophe Colomb* de Claudel. Voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles. Voix erratique qui embraye, débraye, se perd, erre tout en commentant et problématisant... Voix de ce «sage-nigaud» dans dans la lignée de Socrate, que Benjamin croit percevoir dans certaines oeuvres du Brecht d'avant-guerre. La voix du rhapsode, on le constate, c'est l'oralité dans le moment même où elle déborde l'écriture dramatique.

Dans son devenir rhapsodique, le texte théâtral se trouve donc, avant même l'échéance de la représentation, «adressé» – pour reprendre un vocable cher à Denis Guénoun. Avec l'auteur-rhapsode moderne, on pourrait d'ailleurs dire, citant *La Lettre au directeur du théâtre*, que «le théâtre peut avouer son adresse, la montrer, l'exhiber, s'inscrire en elle avec décision»<sup>16</sup>. Deux voix ne cessent en fait de s'entrecroiser: celle du fictionnement, nécessairement sinueuse et qui procède par détours; celle de l'adresse – ou du direct – c'est-à-dire du «plus court», du «droit chemin». Et la seconde n'a point d'autre vocation que d'interrompre la première, de la couper à vif comme la ligne droite axiale le ferait avec telle parabole ou sinusoïde...

A force de lire, depuis plus de vingt ans, des pièces contemporaines, je repère très vite dans un texte, chez un auteur – et dans toutes ses variétés – cette présence invisible mais entêtante du rhapsode («Le rhapsode, écrit Goethe, ne devrait pas apparaître en personne dans son poème: le mieux serait qu'il lise derrière un rideau»). De cette présence-absence du rhapsode dans une oeuvre pour le théâtre, j'avouerai même que je fait le critère de certains de mes choix, l'explication de certaines de mes préférences, de certains de mes goûts. J'ai par exemple tendance à l'ériger en ligne de refus contre un certain néo-classicisme – ou néo-néo-aristotélisme – qui sévit aujourd'hui et s'occupe à restaurer dans l'écriture contemporaine l'usage des règles et autres unités. En professant, au besoin, comme au beau temps de D'Aubignac, que l'auteur dramatique doit rester absent de son oeuvre. Et j'aurais aussi volontiers recours à ce critère pour distinguer l'oeuvre véritablement rhapsodique du simple zapping des formes post-modernes: montage – ou collage – indifférent (c'est-à-dire qu'aucune voix, face au public, ne vient assumer) de formes devenues anhistoriques et kitsch. Ce qui fait défaut, dans le post-moderne comme dans le néo-classique, c'est cette voix d'écoute et d'inquiétude qui est celle du sujet rhapsodique, c'est la pulsion – la «pulsation» – rhapsodique. Entre les scènes on n'entend rien, car il n'y a rien à entendre. Le monteur post-moderne est un gesticulateur muet.

On repère très bien cet opportunisme dramaturgique post-moderne chez un Botho Strauss. Nottamment dans une pièce comme *Le Temps et la chambre*, qui s'ouvre à la manière d'un manifeste (avec un moment de vacillement des catégories de temps, d'espace, de fable,

de personnage – le personnage vacant, aléatoire de Marie Steuber – mais qui se solde ensuite en une série de sketches linéaires où le néo-courtelinesque (en définitive, le plus sûr du talent straussien) avoisine le kitsch d'un néo-tragique de parodie et de pacotille. Vrai patchwork de pastiches; fausse rhapsodie. En apparence, une nouvelle révolution de type pirandellien ; en réalité, une imitation, un vague simulacre de pirandellisme propre à donner à la consommation néo-boulevardière des élites la caution d'une couleur avant-gardiste un peu passée.

Le vieux se vend – ou se recycle – bien aujourd'hui. Et principalement à deux enseignes: «post» (moderne) et «néo» (classique). Mais le nouveau? Prétendre qu'il se situe dans les lignes de fuite deleuziennes et dans les débordements d'un devenir rhapsodique est-il suffisant? Certainement pas. Mais, aussi bien, est-il nécessaire de trop en appeler à l'avènement du «Nouveau»? De trop le célébrer? De trop vite retomber dans une apologie de la dialectique qui ne serait, en définitive, qu'une dialectique apologétique? N'est-ce pas au nom de cette « dialectique de l'Ancien et du Nouveau» qu'on a décrété un peu tôt la mort du dramatique et annoncé les lendemains d'un théâtre épique généralisé qui serait comme «la fin du théâtre»?

Cette voix du rhapsode, qui se laisse entendre à travers les failles du drame – paraille à celle d'un faux captif qui serait en fait un maître en liberté – ne mérite à mon sens d'être écoutée que si elle reste ce qu'elle a toujours promis d'être: mineure. Que si elle ne se propose pas d'absorber toutes les autres. Que si elle prend sa place dans la polyphonie. La voix du rhapsode pour assurer le dialogisme du théâtre, lequel comprend la dramaticité du théâtre. Autant je souscris au souci guénounien d'un théâtre «adressé», autant je reste sceptique devant la proposition d'un théâtre qui ne serait plus qu'«adresse». D'un théâtre qui se rendait à cette objurgation du destinataire de la *Lettre au directeur du théâtre*: «Eh bien puisqu'il faut le théâtre / Laisse les pièces / Fais le théâtre sans elles[...] morceaux / de discours, pages arrachées, / aux journaux, poèmes esseulés [...] morceaux de philosophie, images, morceaux de films [...] Fais théâtre sans pièces. Exhibe / les morceaux de la prose du monde. / Fuis les dialogues»...<sup>17</sup> Au «Fuis» (les dialogues) de Guénoun, je suis tenté, on l'a compris, de substituer le «Fais fuir» deleuzien...

Je concluai naguère *L'Avenir du drame* – vieux livre au titre faux, puisqu'il s'agissait non point d'avenir mais de devenir – en avançant

que la rhapsodie était la forme la plus libre pour l'écriture théâtrale, mais non point une absence de forme. L'étape suivante serait peut-être d'oser écrire, de nos jours, une «Défence et illustration» de la pièce de théâtre.<sup>18</sup>

Jean-Pierre Sarrazac  
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

## NOTES

- <sup>1</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduction de P. Pavis, *L'Age d'Homme*, 1983
- <sup>2</sup> Mikhael Bakhtine, «*Récite épique et roman*» in *Esthétique et théorie du roman*, traduction de D. Olivier Gallimard, «*Bibliothèque des Idées*», 1978. Le concept de romanisation est au coeur de la thèse qu'a entreprise Muriel Plana sur «*La relation théâtre-roman des Lumières à nos jours*».
- <sup>3</sup> Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, traduction de P. Lavaeu, *Petite collection Maspéro*, n° 39, 1969
- <sup>4</sup> A cet «*épique intime*», j'ai consacré l'essentiel de ma recherche tant dans *Théâtres intimes*, Actes sud, «*Le temps du théâtre*», Arles, 1989 que dans *Théâtres du moi*, *Théâtres du monde*, Editions Médianes, «*Villégiatures*», Rouen, 1995... Avec une belle constance, Langhoff fait, dans ses mises en scène de Strindberg, de Beckett, d'O'Neill, de Kafka, la preuve de cet «*épique intime*». Montant Strindberg en mettant en valeur le *gestus* (Mademoiselle Julie) et en déployant, sur un mode piscatoro-meyerholdo-brechetien, la guerre des sexes (*Danse de mort*), il ressoudre en quelque sorte le continent que la monomanie d'un théâtre épique «*objectif*» (entendant sourd aux «*choses privées*») avait fracturé.
- <sup>5</sup> Walter Benjamin, op. cit.
- <sup>6</sup> Goethe, *Ecrits sur l'art*, traduction de J.M. Schaeffer, présentation de T. Todorov, Klincksieck, «*L'Esprit et les formes*», 1983.
- <sup>7</sup> In Goethe, op. cit.
- <sup>8</sup> Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, II, traduction de J. Tailleur et E. Winkler, L'Arche, 1979.
- <sup>9</sup> Notamment dans le premier chapitre, intitulé «*L'Auteur-rhapsode de l'avenir*» de *L'Avenir du drame*, préface de Bernard Dort, Editions de l'Aire, Lousanne, 1981
- <sup>10</sup> William James, *Le Pragmatisme*, Flammarion. Cité par Anne Berelowitch, dans son mémoire de DEA sur le théâtre de Gertrud Stein, IET, septembre 1993.
- <sup>11</sup> Charles Magnin, *Origines du théâtre ou Histoire du génie dramatique du Théâtre antique au IV<sup>e</sup> siècle*, Editions d'Aujourd'hui, «*Les In-trouvables*», 1981 (reproduction de l'Édition Hachette de 1838).

- 12 Jean Jourdheuil, «Heiner Müller, *l'homme mort*», in Comédie française. Les Cahiers, n° 19, *Printemps 1996*
- 13 Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialogues, *nouvelle édition, Champs Flammarion*, n° 343, 1996.
- 14 Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola, in Oeuvres complètes, t.2, 1966-1973, *Editions du Seuil*, 1994.
- 15 Jean-Paul Sartre, Un théâtre de situations, *textes choisis et présentés par M. Contat et M. Rybalka, Idées/Gallimard*. 1973
- 16 Denis Génoun, Lettre au directeur du théâtre, *Les Cahiers de l'E-garé, Le Revest-les-Eaux*, 1996.
- 17 Denis Guénoun, op.c Cit.
- 18 Article publié dans le n°2 de la revue d'études théâtrales **Registres**, Paris, Editions Medianes, juin 1997

## LE(S) ROMAN(S) FRANCAIS, AN 2000

Lorsque l'on évoque le roman français au présent, la nostalgie ou le blâme tiennent souvent lieu de réaction, et il n'est pas rare d'entendre à son encontre un certain nombre de jugements aussi désobligeants que péremptoires: il n'y aurait plus en France de grands écrivains, le sens du romanesque s'y serait perdu, etc...La crise de la fiction française appelle alors quelques larmes passéistes – c'était mieux avant – ou quelque diagnostic d'échec culturel plus global – le syndrome "apocalypse now"...Pour ne pas céder à cette vision catastrophiste des choses et à l'attitude de délectation morose très fin de siècle qu'elle recouvre, il suffit peut-être d'apprendre à s'y retrouver dans une masse de publications saisonnières où le meilleur côtoie il est vrai le pire. L'actuelle quantité de livres (presque 5000 nouvelles publications par an, parmi lesquels le roman est le genre le plus représenté), la multiplication des auteurs, l'influence de nouveaux relais médiatiques et technologiques, refigurent à leur façon les pratiques littéraires. Le paysage romanesque français peut paraître à cet égard bien brouillé. Pour tenter de l'éclairer et le rendre plus lisible, pour donner envie de le connaître, il est possible de procéder en trois temps successifs: tout d'abord un temps historique, qui situera brièvement les romans d'aujourd'hui dans leur siècle, et rappellera la durée culturelle dans laquelle ils s'inscrivent; ensuite, un temps esthétique, dans laquelle nous montrerons comment les grands enjeux, les repères traditionnels de la littérature française se modifient: l'idée de mouvement, le statut de l'écrivain, la question des genres, tout cela est en train de se redéfinir, et les romans actuels participent d'un contexte de création et de mutation spécifique. Enfin, dans une dernière étape, spécifiquement littéraire, nous envisagerons, avec prudence mais assurance, les tendances principales qui se dégagent de la production romanesque depuis les années 1980.

Un regard rétrospectif, porté sur le siècle qui s'achève, distinguera sommairement quatre périodes, qui correspondent à la fois à des époques historiques successives et à des dominantes littéraires, les récits que nous allons évoquer constituant la dernière d'entre elles, le temps en cours, celui qui s'écrit au moment où nous le vivons, notre contemporain immédiat. Le premier tiers du siècle multiplie les expé-

riences les plus novatrices, avec Gide, Proust, Céline dans le domaine du roman; le surréalisme dans le domaine de la poésie et des arts de l'image. Les quelque 25 années suivantes, entre le début des années 1930 et le milieu des années 50, marquent la puissance des littératures de l'engagement, politique et éthique, contemporaines des fascismes, de la seconde guerre mondiale, des guerres de décolonisation: Gide encore, Malraux, Camus, Sartre, Aragon en portent haut les couleurs. Vers le milieu des années 1950, une littérature, plus dégagée des enjeux de civilisation, plus soucieuse de renouvellement esthétique, la conteste: le nouveau roman – Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Claude Simon –, le nouveau théâtre – Beckett, Ionesco, Adamov –, la nouvelle critique – Roland Barthes, Jean-Pierre Richard – et de façon périphérique, au cinéma, la nouvelle vague, avec Jean-Luc Godard et François Truffaut. Une recherche formaliste des plus soutenue caractérise les oeuvres de cette époque, qui se veulent intransitives, c'est-à-dire libérées de tout objet autre que leur propre écriture. On rappellera à cet égard la parole de Jean Ricardou, théoricien du Nouveau Roman, selon lequel le roman dorénavant devait moins présenter "l'écriture d'une aventure que l'aventure de l'écriture". Ces recherches sur la forme s'expriment de façon encore plus radicale avec le mouvement Tel-Quel, animé entre autres par Philippe Sollers, Julia Kristeva et Denis Roche. Ce mouvement pratique la textualité ou encore une écriture des limites: l'écriture est à elle-même sa propre fin, elle entend rompre avec toute idée de représentation romanesque, d'illusionnisme référentiel, de sens à transmettre, et expérimente les seules ressources du langage de façon délibérément révolutionnaire aux alentours de 1968. Il s'agit alors de subvertir l'ordre établi dans son enracinement les plus élémentaire, le logos. Une quatrième période littéraire débute ensuite, qui recoupe le dernier quart du vingtième siècle, un temps de crises, au pluriel – crise économique, depuis 1973, crise géopolitique, avec la décomposition accélérée des systèmes communistes et la refiguration de l'espace international depuis une dizaine d'années, crise idéologique, avec, en France, une remise en cause, des grands référents communautaires, crise biologique, enfin, avec d'une part l'apparition d'une pandémie des plus dérangeante, le sida, et d'autre part la redéfinition du principe même de vie en raison de possibilités scientifiques nouvelles. Ces bouleversements et ces crises cumulées, non seulement la littérature doit composer avec eux, mais surtout elle en est issue, et cela se

manifeste par l'état d'incertitude extrême qui accompagne toute création: la littérature française échoue à se penser désormais comme universelle, ce qu'elle faisait encore volontiers, dans la lignée des Lumières, à l'époque pas si lointaine de Sartre ou de Camus.

Cet état d'incertitude, cette culture du doute ne sont pas sans agir sur l'esthétique littéraire. En fait, les romans actuels participent d'une période dans laquelle se redessine l'horizon des pratiques littéraires. La première caractéristique concerne, à cet égard, la disparition des groupes, des écoles, des mouvements, phénomène sans précédent depuis quatre siècles, en gros depuis la fin du Moyen-Âge. Cette tradition vieille de plusieurs siècles exprimait la conviction de toute-puissance de la littérature, sûre de ses bons droits, de son efficacité à proclamer des vérités de société, à susciter des avancées de civilisation: au seizième siècle, regroupement des poètes de la Pléiade; au dix-septième, cohésion des auteurs classiques autour de valeurs communes; au dix-huitième, bataille encyclopédiste; au dix-neuvième, cénacles romantiques ou naturalistes; au vingtième, mouvement surréaliste ou Nouveau Roman. Des débats, parfois houleux, se déroulaient à la périphérie de ces mouvements et accompagnaient la vie littéraire elle-même, par exemple, dans la première moitié du vingtième siècle, entre Mauriac-Sartre, Sartre-Camus, Robbe-Grillet-Sartre, débats importants parce qu'ils cristallisaient, au-delà des rivalités de personnalités, la confrontation de différentes conceptions de la littérature...on se souvient des altercations entre Claudel et Gide, la prose volontiers sulfureuse de ce dernier hérissait Claudel, qui lui reprocha de gaspiller son talent à ne s'intéresser qu'aux veaux à deux têtes: Gide rétorqua que seuls les veaux à deux têtes lui permettaient de comprendre pourquoi ceux qui n'en avaient qu'une s'en servaient aussi mal. Ce type de polémique, je les appellerais volontiers structurantes en ce qu'elles engageaient une éthique littéraire: à l'heure actuelle, elles ne semblent plus exister qu'à titre de souvenirs, chaque saison essayant de les ranimer sans parvenir vraiment à dépasser le battage médiatique, aussi vain littérairement qu'efficace économiquement: guerre des Marie (Darrieussecq/Ndiaye, sur un point supposé de plagiat, au printemps 1998), affaire Houellebecq, sur un point apparent de littérairement correct, à l'automne de la même année... Quant à l'absence d'écoles ou de groupes littéraires, elle suscite des tentatives régulières pour en inventer, mais des tentatives qui échouent de façon tout aussi régulière.

Jérôme Lindon, qui dirige les Éditions de Minuit et accompagna comme éditeur le mouvement du Nouveau Roman, proposa voici une dizaine d'années, pour rassembler une nouvelle génération d'écrivains, le terme de roman impassible. Mais l'absence d'esthétique commune à ces auteurs, malgré certaines affinités dont l'épurement des formes narratives, discrédita d'emblée l'appellation; de même, les labels régulièrement lancés pour tenter d'unifier, à des fins commerciales, des auteurs que seules les circonstances éditoriales rapprochent: Nouvelle fiction, pour évoquer le retour en grâce du romanesque dans les années 1980; Ecole de Brives, pour désigner un peu plus tard quelques auteurs régionalistes du centre de la France, comme Denis Tillinac; "Moins que rien", appellation proposée par le rédacteur en chef en mal d'inspiration d'une illustre revue en mal de lecteurs, pour tenter d'assembler des auteurs très disparates, simplement parce qu'ils abordent la réalité quotidienne sous ses aspects les plus humbles et ses circonstances les plus menues. Un des seuls groupes actuellement constitué est le groupe *Perpendiculaire*, structuré autour de la revue qui porte le même nom. Ce groupe, fondé en 1984, dont le chef de file s'appelle Christophe Duchâtelet, prône une recherche "de ce qui est vécu par chacun, afin d'aboutir à la production de trajectoires signifiantes susceptibles de déstabiliser les grandes surfaces idéologiques"<sup>1</sup>. Noble projet, mais à très faible efficience: outre une audience anémique, il se contente d'adapter une dénonciation aussi vieille que le Nouveau Roman, celle du romanesque psychologique: "on n'attrape pas les mutations contemporaines avec du vinaigre balzacien"<sup>2</sup>. Notre fin de siècle éprouverait-elle l'aporie de l'avant-garde? Celle-ci ne peut fondamentalement que répéter un mouvement d'opposition/dépassement, initié voici bientôt deux-cents ans par les romantiques, et régulièrement repris (par Rimbaud, par les surréalistes, par les Lettristes entre autres). Qu'en est-il de la notion même d'avant-garde, si seuls ses mots d'ordre changent alors que sa logique se répète à l'identique de génération en génération?

Cette disparition, peut-être passagère mais effective, des débats et des recoupements conflictuels marque l'abandon d'une conception téléologique de la littérature, c'est-à-dire de la littérature considérée en termes de progression, de dépassement de soi, de révélation. Les surréalistes dans les années 1930, les lettristes dans les années 50, le mouvement Tel-Quel dans les années 70 s'en firent les porte-paroles

les plus fougueux, et rêvèrent de révolutionner la vie par une écriture elle-même révolutionnée. Le désir s'affirme aujourd'hui de ne plus penser ni pratiquer l'écriture en termes d'avant-garde ou de retour en arrière, de positions nouvelles à conquérir ou anciennes à retrouver. En ce sens, la littérature française, dans ce qu'elle compte de plus remarquable, entretient la perte de toute idéalité, de tout esprit volontaire, qui traverse les autres supports contemporains de la pensée, philosophiques ou politiques. Plus personne, écrivain, homme d'action, homme de science, artiste, ne se sent investi d'une vérité indépassable ni animé d'ambitions messianiques. L'heure est donc davantage aux fictions inquiètes, au questionnement ontologique, à l'imagination d'histoires réconciliant une humanité qui doute et un univers qui se recompose, dans des formes narratives appropriées, c'est-à-dire souples, flexibles, accessibles.

Autre changement, lié au précédent, et qui concerne les mentalités littéraires: le statut culturel de l'écrivain. La nostalgie du grand écrivain, telle qu'elle s'énonce fréquemment, exprime surtout la fin d'une certaine représentation de l'écrivain, prestigieuse et mythique: le maître à penser, engagé comme Sartre, moraliste comme Camus, remueur de conscience comme Gide, visionnaire épique comme Malraux, militant acharné comme Aragon, l'écrivain qui donne de la voix, ouvre les chemins, impose sa trace. Née au moment de l'Affaire Dreyfus avec Zola, cette représentation de l'écrivain-intellectuel, puisant également ses racines du côté de Voltaire et de Hugo, domina le vingtième siècle, y compris chez ceux qui s'imposaient en la réfutant, comme les Hussards après la seconde guerre. Dans les années 1980, Malraux, Sartre, Aragon mouraient; de même, des théoriciens français au renom international, Barthes, Lacan, Althusser: ces disparitions simultanées entraînèrent aussi celle de la tradition même à laquelle ils se rattachaient. La promotion du modèle médiatique, avec ses porte-voix attitrés, Philippe Sollers, Bernard-Henri Lévy, Antoine Comte-Sponville, accentua l'évolution. En fait, l'écrivain se met aujourd'hui entre parenthèses de toute implication historique immédiate, quelles que soient ses options propres, et ne se reconnaît aucun magistère, aucun droit particulier à l'action historique. Cet effacement de la personne devient une donnée nécessaire à l'accueil du monde social dans l'oeuvre, comme le montrent les romans de François Bon, d'Antoine Volodine ou de Jacques Séréna, qui tous abordent les états présents, y compris

les plus délicats, les plus brûlants, les plus polémiques, de la société contemporaine. Cette attitude de réserve caractérise la vie intellectuelle présente, expliquant aussi pourquoi aucun écrivain ne bénéficie de l'ensemble des attributs propres à l'écrivain prestigieux de naguère: la reconnaissance (être considéré), la notoriété (être célèbre), la popularité (être aimé). Par voie de conséquence, le statut de discrétion qui en résulte ne peut que rendre encore plus improbable, quand bien même ils en auraient envie, l'engagement d'écrivains qui ne constituent plus, pour le public, une alternative culturelle.

Et pourtant, la famille des intellectuels-écrivains, à l'esprit aussi acerbe que la culture est étendue, existe toujours mais cultive davantage le doute philosophique que l'engagement historique. *Les Petits Traités* de Pascal Quignard, oeuvre-clef des dix dernières années, illustre cette situation. Quignard, dans cette soixantaine d'essais publiés depuis 1984, puise matière à songer dans les disciplines et les temps les plus divers, et son érudition est éclectique. Antiquité, Moyen-Age, Renaissance, âge classique, Europe, Asie, ouvrages de poésie, de théologie, de linguistique, de morale, de rhétorique, de philosophie, de biologie, musique, peinture constituent ses terres d'élection, avec un intérêt marqué pour les oeuvres, les auteurs, les genres oubliés. Chaque traité intègre des données culturelles, prélevées dans les lectures les plus différentes. Des paragraphes didactiques voisinent avec des réflexions moralistes, des références scientifiques rencontrent des citations poétiques, des rappels de textes religieux se mélangent avec des démonstrations philologiques. L'écrivain réveille avec méticulosité des oeuvres, des vies, des pratiques d'écriture, des états de langage, des éclats ou des ténèbres de civilisation. Il cultive l'image du clerc, en l'adaptant aux temps présents, romançant délibérément un savoir qui a perdu toute tension sacrale, toute prétention objective. Ce savoir, fortement intériorisé, révèle alors une identité et une intimité douloureuses. Quignard inverse l'image du rat de bibliothèque: le clerc ne dévore pas les livres, il est rongé par eux, il s'altère, il devient autre, perd ses certitudes à l'incessant contact des textes. Le clerc est grignoté par le doute quant à la valeur de sa culture. La multiplicité des savoirs semble compromettre l'idée même de connaissance. D'un côté, *Les Petits Traités* regorgent de matière érudite, exubérante, prolifique, éclatée; de l'autre, ils apportent un démenti sans recours à l'appareillage logique et cognitif de l'esprit, aux outils conçus par l'homme pour

appréhender le monde: langues, systèmes, religions, histoire, politique, tous les systèmes à sens exhibent leur vanité et leur arbitraire...Le sens n'est qu'une proposition sans valeur essentielle; l'acte de penser et son produit, la pensée, se ramènent à des nécessités purement physiologiques, une énergie mentale en quête d'assouvissement, comme la faim, la soif, le sexe; la raison constitue une machinerie à impostures, qui déguise les désirs en nécessités abstraites. Quignard renverse en fait le projet du clerc médiéval, de l'intellectuel humaniste, de l'honnête homme classique, de l'encyclopédiste, de l'intellectuel engagé, qui unifièrent les connaissances en discours de connaissance et dépassèrent parfois ce dernier en discours d'action: de cette façon s'énonce, avec alacrité, le malaise de l'écrivain fin de vingtième siècle. L'érudition ne se vit plus comme un discours unitaire, la culture n'est plus assurée de la cohérence de son propos, de la cohésion de ses modèles. Elle est disparate et fragmentaire, elle active le doute plus qu'elle n'incite à l'action. Un autre écrivain, Alain Nadaud, dans des romans comme *La Mémoire d'Érostrate*, développe également une semblable inquiétude.

A l'opposé d'une certaine tradition séculaire, l'actuelle représentation de l'écrivain, de ses pouvoirs et de ses prérogatives, semble ainsi fortement relativisée, dans une société qui s'est choisie d'autres bergers. La littérature romanesque n'en est pas moins vivante pour autant. On peut alors tenter de distinguer des dominantes, parmi les productions romanesques les plus récentes et les plus intéressantes. J'en verrai pour ma part quatre: une tendance néoclassique, tout d'abord, qui consiste à réactualiser les traditions les plus anciennes du genre; une tendance néomoderniste ensuite, plus proche des expérimentations contemporaines, même si elle les assouplit; une tendance aux fictions autobiographiques, ensuite, romans de l'auteurreprésentation dans tous ses états; une tendance aux fictions de langue enfin, à des récits qui mettent en jeu, de façon romanesque, leur rapport à la langue et à l'écriture. Cette présentation ne doit pas se lire de façon systématique, comme une classification divisant et répartissant artificiellement des oeuvres. Elle vise simplement à souligner des tendances significatives, compatibles les unes avec les autres, qui parfois se superposent dans un même ouvrage avec des nuances variables. Elles ne découpent pas un horizon romanesque, mais proposent quelques principes esthétiques agissant à la verticale des oeuvres.

Une première tendance, néoclassique, s'observe dans certains romans actuels qui en reviennent, à la fin d'un siècle d'expérimentations, à une plus grande conformité de fiction, à une plus grande sagesse ou un plus grand conformisme d'écriture, c'est selon. Cette tendance se comprend au regard des déclarations provocatrices d'Alain Robbe-Grillet, telles qu'elles théoriserent les réalisations de l'avant-garde dans les années 1960 et définirent alors un nouveau type de récits. L'art romanesque renonce au personnage, à l'histoire, à la vraisemblance, au réalisme, à la psychologie, au sens et au primat de l'idée et de la critique. Par réaction, dans les années 80, l'histoire à raconter se rappelle au bon souvenir des romanciers. Une renarrativisation du récit s'effectue, ce qui implique, dans la pragmatique de l'écriture romanesque, trois opérations: inventer une histoire, composer cette histoire en intrigue, développer cette intrigue en séquences imaginatives. Cette tendance rassemble des oeuvres et des personnalités aussi diverses que les traditions romanesques qu'elle réinvestit. Des écrivains comme Patrick Modiano ou Sébastien Japrisot, dès le milieu des années 60, entretenaient, de façon allégée, un certain type de roman à l'ancienne, à la fois de psychologie et de suspense: on ne saurait d'ailleurs trop insister sur le rôle joué, dans cette renarrativisation du roman, par les auteurs de littérature noire et de polar, Daniel Pennac ou Didier Daeninckx par exemple. D'autres écrivains, qui ont fait leurs premières armes dans l'avant-garde, sont revenus, au fil du temps, à des modes de fiction qu'ils réfutaient antérieurement, il en va ainsi de Danièle Sallenave, de Le Clézio ou de Philippe Sollers. Enfin, plus récemment, des écrivains contribuent à renouveler certaines traditions, à les revisiter, à leur apporter une nouvelle légitimité: Olivier Rolin et le roman d'aventures, Sylvie Germain et le roman-fable, Eric Holder, dont les romans et les nouvelles s'avancent comme des chroniques de la vie quotidienne. Ces écrivains déclinent avec un plaisir retrouvé le répertoire romanesque c'est-à-dire composent, à partir de situations archétypales, des fictions inspirées par le temps présent, ses événements, ses mentalités, sa sensibilité, ses réflexes. Le roman de qualité retrouve ainsi une de ses fonctions ataviques, qu'il avait non pas oubliée mais abandonnée à une production mineure, de grande consommation et de petit intérêt: actualiser les figures de la condition humaine, au travers de situations qui ne sont pas irréductibles à l'Histoire mais s'incarnent en elle (la rencontre amoureuse, la mort du père, la naissance d'un

enfant, le sentiment de solitude ou d'angoisse, l'attrait de l'inconnu...). Bien des romans actuels reprennent ainsi des sujets convenus, mais en les abordant différemment, avec le regard et l'expérience du temps présent. En fait, aucun écrivain, parmi ceux qui importent, ne rejette totalement l'héritage de la modernité: simplement tous le décantent et l'assimilent en douceur, de façon à faire aller le roman ailleurs. Cette mémoire différenciée, volontiers paradoxale, permet d'évaluer l'intérêt littéraire d'une oeuvre: elle garantit que le retour à une pratique romanesque relativement traditionnelle s'effectue sans académisme.

A cet égard, une seconde tendance, que j'appellerai néomoderniste, s'observe, davantage influencée par cette veine expérimentale du vingtième siècle qui va de Gide à Pérec. Jean-Philippe Toussaint, Antoine Volodine, Christian Gailly, Renaud Camus, Marie Ndiaye élaborent des récits qui à la fois jouent du romanesque et jouent avec le romanesque. La mise à distance, l'ironie, la stylisation extrême entretiennent dans le récit la conscience de la fiction en train de s'écrire. L'intrigue se décale, se dédouble, se défait, les personnages s'épanouissent puis s'évanouissent, les ressorts du romanesque sont exhibés. Sans se décomposer, le roman s'autodétourne à des degrés variables. Le maître du genre en est Jean Échenoz, qui part toujours d'une catégorie romanesque familière pour mieux en désamorcer les conventions. Chacun de ses romans s'inscrit dans la tradition de la littérature noire: roman d'aventures, roman policier, roman d'espionnage, roman d'anticipation. Le roman évolue alors dans un espace intermédiaire, entre fidélité et parodie. Les situations-types s'enchaînent dans un respect des agencements attendus: scènes d'action, enquêtes, poursuites, confrontations, fuites, intrigues amoureuses. L'écrivain multiplie toutefois les marques de désinvolture. Sa fantaisie se repère dans une manipulation des codes, un jeu sur les tons et les mots qui creuse la distance entre l'histoire racontée et sa narration, l'écriture et ses présupposés. En suscitant et décalant simultanément des processus littéraires, Échenoz règle de façon différente et renouvelle, sans lourdeur expérimentale, les conditions même de la fiction. Il adapte ainsi le roman à de nouvelles approches, entre autres celles de la société-spectacle dont il se fait le premier portraitiste, en jouant avec les catégories du vrai et du faux, de l'illusion accréditée et de ses artifices dénoncés. Chez Echenoz, la conscience esthétique coexiste ainsi joyeusement avec une conscience ethnographique très forte.

Troisième tendance majeure du récit contemporain: l'écriture fictive de soi. Partant des formes classiques de l'autobiographie, certains écrivains tentent de définir des aspects de leur vie, de leur personnalité qui échappent à la description, à la narration, à l'analyse. La conscience, les contours admis de la personne et de la personnalité, intéressent moins ces auteurs que l'imaginaire, les fantasmes, les pulsions, bref toute la part souterraine de la personnalité. A la suite de Serge Doubrovsky, qui le premier proposa ce terme en 1977, et d'Alain Robbe-Grillet qui, à partir du *Miroir qui revient* s'y adonna, on appelle autofiction un certain type de récits qui redéfinissent l'autobiographie en fonction des apports de la psychanalyse. La vérité du moi ne se limite pas aux seuls effets de la conscience. Cette vérité inclut aussi un inconscient, c'est-à-dire un domaine qui, par principe, échappe à la logique, à la conscience, à la nomination directe, à l'exposition frontale, c'est-à-dire à l'écriture autobiographique conventionnelle. Seule la fiction peut exprimer la dimension inconsciente du psychisme, selon une démarche indirecte, en la décalant à la façon d'un rêve ou d'un lapsus. La transformation romanesque des expériences vécues, leur affabulation, permettent ainsi d'exprimer les états seconds de la personne: en cela, dans bien des textes, autobiographie et roman sont aussi indissociables que le sont la conscience et l'inconscient en tout être humain. Dis moi comment tu mens je te dirai qui tu es: dans certaines oeuvres de Hervé Guibert, de Philippe Sollers, d'Hector Bianciotti, la fable, intégrée dans la relation autobiographique, permet la mesure régulière de l'inconscient. D'autres écrivains s'attachent à déterminer les influences, ancestrales ou littéraires, qui ont déterminé leur personnalité, de façon mal perceptible sinon inconsciente. L'écrivain se décrit alors en biais, au travers de figures étrangères depositaires d'une part de sa vérité. Pierre Bergounioux et Pierre Michon réinventent ainsi leur filiation, perdue dans le passé, en composant des fictions généalogiques. *"Je est hors d'état"*, écrit pour sa part Pascal Quignard dans les *Petits Traités*, où il multiplie les évocations de soi par figures d'écrivain interposées<sup>3</sup>, très souvent antiques. En fait, ces exemples montrent combien la réflexion sur les identités trouve un écho profond dans toute une littérature de l'individualité qui se creuse – Pierre Bergounioux, Jean Rouaud, Pierre Michon – ou de l'intimité qui s'épanche – Annie Ernaux, Hervé Guibert. Ces identités se cernent toutes dans un rapport pressant à l'autre qui les habite, à l'étranger qui existe en

elles, l'ancêtre inconnu dont on ressent l'influence chez Michon, le double pressenti dont on imagine l'existence parallèle chez Guibert, raison pour laquelle l'autobiographie devient brusquement roman et le roman essai: le texte est à lui-même son propre étranger, comme celui qui le rédige; raison pour laquelle, aussi, cette littérature est peut-être moins narcissique que politique, au sens fort du terme, dans son refus de distinguer identité et étranger, dans sa démarche profondément assimilatrice, répercutant en son corps même ce qui agit en celui de la Cité.

Dernière tendance enfin, les fictions de langue, les récits qui font de la domination de la langue leur priorité. Certains romanciers privilégient une nouvelle pratique de la langue écrite, non par jeu ou par gratuité poétique, mais pour rendre compte d'une réalité de société qui appelle des modes d'expression renouvelés. Seul un travail linguistique particulier peut exprimer certains états actuels de la société, en les transposant par le verbe: c'est l'évocation du monde rural que l'on trouve chez Pierre Bergounioux et Pierre Michon; la présentation du monde ouvrier d'aujourd'hui et des nouvelles formes de marginalité, que François Bon et Jacques Serena excellent à *énoncer*, ou encore la voix de la revendication créole propre à Patrick Chamoiseau, à Raphaël Confiant, auteurs antillais de la nouvelle génération, celle de l'après Césaire, de l'après Glissant. Ces écrivains travaillent la langue dans le sens d'une plus grande sophistication stylistique et d'une moindre contrainte syntaxique. L'écriture y gagne un rythme, un tempo qui s'accordent avec les à-coups, les turbulences, les mouvements déphasés du monde moderne. Au seizième siècle, des écrivains comme Rabelais et Montaigne expérimentaient les états d'une langue alors en voie de formation, le français. Peut-être appartient-il à leurs héritiers actuels d'être les praticiens en acte de cette même langue en situation de crise, sous la pression de son effacement international et de ses effondrements organiques. Une conscience linguistique très vive anime, quoi qu'il en soit, les écrivains contemporains au point que parfois, à l'image de Pascal Quignard, ils font de la langue la préoccupation principale de leur oeuvre.

Alors en crise, la littérature romanesque française au présent? Non, si le terme de crise s'entend à la négative, comme une perte de valeur, le règne de la précarité, le retour au chaos. Oui, si l'on considère la crise comme une condition de remise en cause, l'au-

toquestionnement d'une littérature romanesque avide de se retrouver et de se découvrir sans exclusive, de tester ses propres limites, de rappeler ses acquis, bref un réflexe de recomposition qui s'effectue en situation d'écriture, avant de s'accomplir en état de lecture. C'est sans doute là tout le mal que l'on puisse réciproquement se souhaiter.

Bruno Blanckeman  
Université de Caen

## Notes

<sup>1</sup> *Le Monde des livres*, 11 septembre 1998.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Pascal Quignard, *Petits traités, Le misologue*, tome I, éditions Maeght, 1990.



## CAHIER AUSTRAL

**18 août 1990**

Wollombi – «town», on ne dit pas «village» ici, se compose d'une trentaine de maisons de bois dans la vallée, quelques-unes sur les pentes, une église, un musée! Le village fondé vers 1830, un très ancien village. Objets ayant appartenu aux premiers colons, batterie de cuisine, robes, fauteuils, tableaux, un piano, des registres, des lettres... L'acharnement, la tendresse à constituer une histoire; une panique aussi, sensible: exister sans textes!

Ce matin, randonnée pour retrouver une grotte où les aborigènes ont fixé sur les parois l'empreinte de leurs mains, renouvelée sans doute, des temps anciens à ces dernières années.

On avait rendez-vous dans un cimetière, vaste, envahi par les herbes. Tout en haut, près des bois (un casuarina immense, des pins, des eucalyptus, des mimosas encore, gigantesques), une tombe entourée de grilles, la stèle de guingois, menaçant de chute, et les herbes folles, rousses, jaunâtres, n'ont cru qu'à l'intérieur des grilles, sur l'emplacement de la pierre tombale, et tout autour, de la terre nue, des cailloux. Herbes folles d'un mètre de haut, contenues par les grilles. J'espère que le souvenir restituera l'extraordinaire impression de «roman noir».

Pour atteindre le versant où il s'agissait de repérer la grotte, traversée à gué d'un torrent plus nourri d'eaux brunâtres que prévu, où, paraît-il, là-bas dans le creux du méandre, on a chance d'apercevoir un platipus.

Au retour, par des routes secondaires menant à Sydney, nous nous sommes arrêtés un moment pour contempler des fleurs rouges haut perchées sur des buissons d'agaves. Il y avait là toutes sortes d'arbres magnifiques, et de l'autre côté de la route, un hangar avec un tracteur rouillé portes ouvertes, un champ en friche un peu plus loin, je me suis avancé un peu au-delà du hangar entre les arbres qui étaient très divers de branches et de feuilles, et je suis tombé sur une maisonnette en bois visiblement abandonnée, désertée plutôt, et désertée dans la hâte, car tout était défait, on le voyait au travers des baies vitrées gagnées par la végétation et sales, très sales, on voyait

des tiroirs ouverts, des vêtements répandus sur le sol, un grand lit aux draps arrachés, couverts de papiers et de photographies, j'ai vu une porte ouverte à gauche et suis entré, dans l'entrée il y avait un piano, clavier ouvert, un piano en bois peint vert clair, bon marché, j'ai joué quelques notes qui ont bientôt attiré A. et la fille de Mike Connors qui étaient restées dans le voisinage de la route, elles sont entrées et nous avons examiné attentivement les lieux. On aurait dit que des malfaiteurs avaient fait irruption dans cette maisonnette très simple entourée de feuillages très denses, et avaient obligé sous la menace ses occupants à partir avec eux sans délai. C'est l'impression que nous avons eue, sans pouvoir préciser du tout la date de l'événement. Ce pouvait être la semaine dernière, ou voici deux ans, ou plus longtemps encore. Il y avait des assiettes sur la petite table de cuisine. Quant aux documents étalés sur le lit et par terre dans la chambre, ils étaient de plusieurs sortes: factures, reçus, photographies d'un homme dans la quarantaine, et des dizaines de cartes postales et de lettres, toutes écrites en finnois et postées de Finlande... Ou bien le ou les occupants étaient partis de leur plein gré, mais sans rien emporter, et d'autres avaient tout retourné dans la maison après leur départ, mais... il y avait encore beaucoup de choses à prendre. En tout cas, ce n'était pas l'hypothèse la plus évidente au premier regard – ni au dernier, quand j'ai pris la photo de la chambre à travers la baie vitrée encadrée des deux grands rideaux bleus, à travers la vitre sale où se reflétaient nos silhouettes telles des apparitions fantomatiques dans ce désordre retombé, caché, dissimulé dans la végétation tropicale.

### **12 mai 1994**

Midi trente à Maule, six heures trente ici. «Nous survolons l'équateur» dit le commandant. Et j'entends dire intérieurement: «Il y a, pour toi un avenir».

### **14 mai**

Les noms de «Red gum park» et «Bullaburra» sont inscrits sur deux images prises dans les rafales du vent nord-ouest, les mêmes qu'autrefois, quand nous étions deux à nous chauffer dans la grande pièce près du poêle à mazout en regardant les feuillages et les oiseaux pris dans le vent osciller et tourner autour de la maison comme pour la lier et ligoter.

Tu descends de voiture, vas à la barrière, ouvres grande la barrière, reviens vers la voiture, passes la barrière en voiture, redescends de voiture, reviens fermer la barrière, remontes dans la voiture... La barrière est toujours bien fermée, hormis ces parenthèses. Mais autour de la maison, je ne vois qu'un chien et un mouton.

### **19 mai**

Grand vent, grand froid la nuit et des averses brèves. Paysage de bush assez dégarni, vastes collines d'altitude déclinante jusqu'à Bathurst dont on voyait bien les lumières hier soir, les plus distinctes étant celles du pénitencier.

En fin d'étape, les agglomérations traversées se confondent dans la tête du voyageur européen: Mudgee, Gulgong, Dunedoo, Mendoora ...Coonabarabran correspond à peu près à ce que j'avais imaginé, si ce n'est que les espaces entre les bâtisses et les artères elles-mêmes sont toujours plus grands que prévu.

Éléments pour d'éventuelles additions aux pages sur Coonabarabran: les villas, à l'arrivée, sont toutes à droite de la grand-route; on a planté beaucoup de cyprès; les hôtels Royal et Impérial l'emportent sur les autres dans Main Street; un beau restaurant chinois; et la tour à office de monument aux soldats des deux guerres, que j'ai photographiée comme survenait un camion interminable. Le Crystal Kingdom exactement comme attendu, à sa place: une émotion. Mais le highway, le Newell, entre Coonabarabran et Narrabri, est complètement inattendu, lui, qui traverse de bout en bout une immense forêt de gommiers, mêlés de wattle-trees non encore en fleur, de quelques cyprès et d'arbustes que je ne sais nommer.

Route de Wee-Waa à gauche. A droite, les massifs volcaniques où le héros **d'Outback** s'est engagé à la légère en quittant la maison abandonnée. Puis une petite route relie directement le Newell: Terry-Hie-Hie – mais là aussi, trop long détour.

Moree, comme le soir tombe, les constructions de part et d'autre de la grand-rue sans surprise, mais ici encore, la largeur de cette grand-rue! Et pas de pente, elle est parfaitement plate, contrairement à ce que les dépliants indiquaient. Les deux ponts sont là, à l'entrée et à la sortie de l'agglomération, et les bains artésiens, partout. The Artesian Thermal Resort est au bord de la rivière au nord, celle où

plonge le regard du voyageur lorsqu'il reprend la route le lendemain matin. Les herbes et les feuillages dissimulent bien le maigre cours d'eau, dénommé Broadwater creek malgré tout.

### **20 mai**

Bollon, au lieu de Cunnamulla. Une panne de carburation a immobilisé la grosse machine à St George sur le coup de midi. Vu treize kangourous sur les bas-côtés, morts. Puis un, vivant, au bord de la route, qui a entendu le bruit et s'en est allé en trois petits bonds sous les arbres. Trop éloigné pour une photo, surtout à travers le pare-brise sale. Et pas le temps de descendre. On nous conseille de ne pas rouler la nuit. Ils sortent plus volontiers vers le soir, les phares les égarent et les tuent.

Entre Goondiwindi et St George, de grands champs de coton, et des «meules» de coton, élongées, couvertes de plastique bleu.

### **21 mai**

Jusqu'au bout de la route repérable sur la carte par les noms d'Eulo et de Thargomindah – aux paysages fort différents de ce que j'avais imaginé, croyant que plus on avançait vers l'ouest et le centre, plus la végétation dépérissait. C'est vrai, mais bien moins vite que je ne le supposais.

Il en résulte que la route de Cunnamulla à Thargomindah est remarquablement boisée, les eucalyptus s'effaçant derrière des haies d'un bel arbuste au feuillage léger, gris vert, qui ressemble aux wattle-trees mais n'en est probablement pas; et que Eulo, et même Thargomindah, présentent de belles pelouses, et même un hôtel ! Très belle rivière à la sortie d'Eulo, dont j'ai pris deux photos. L'héroïne n'avait fait que saluer le policier de Thargomindah, nous lui avons parlé un bon bout de temps.

Quelque 150 kilomètres de très bonne piste de Thargomindah à Quilpie. Après 50 kms, je vois un gros oiseau, planté sur une petite route adjacente toute de terre rouge. Je doute de ma vision, tourne la tête à nouveau, le revois. M'arrête. Nous descendons de voiture. C'est bien un émeu, deux émeus même. Ils se laissent approcher à vingt mètres. Je prends deux photos, mais déjà ils s'éloignent, pas trop vite, assez quand même pour s'effacer dans la broussaille. Et se plantent à nouveau, immobiles, à cent mètres de là. Puis disparaissent.

Vu quatre autres émeus, dont un de très belle taille, et solitaire. Et cinq kangourous, isolés. Je descends, ils s'éloignent trop vite, cependant sans panique: se mettent simplement à distance.

Superbe trajet de Quilpie à Charleville en fin de journée, soleil violent éclairant la forêt, quasi pleine lune prenant le relais. La nuit tombe ici, en ce moment, vers cinq heures et demie.

## 22 mai

Winton, après Longreach sous le tropique. Longue montée au nord, la chaleur marque l'étape, et ce qui semblerait d'immenses clairières d'herbe jaunâtre, filasse, si le mot avait un sens en ces immensités. Finalement, il n'y avait pas beaucoup d'arbres, sans que le roc ou la terre ne façonne le pays. Seulement cette herbe filasse, à perte de vue. La seule bizarrerie de toute la journée a été l'apparition momentanée de cactées le long de la route. Et puis : la vision récurrente des oiseaux noirs postés sur la chaussée ou tournant au-dessus de l'endroit où s'étale - renversée, disloquée écrabouillée - une malheureuse bête fauchée dans son élan, entre deux de ces bonds de trois ou quatre mètres qui déconcertent. Un cimetière, ces highways où les road-trains et leurs phares énormes attirent les kangourous et les massacrent par dizaines chaque nuit. Les contournant on voit les courtes pattes antérieures crispées comme des mains figées. Les pattes postérieures, cette étrange organisation à angle droit, roidies, brisées dans le bond fatal. L'un d'eux tendait haut l'une de ses pattes vers le ciel, on la voyait de loin.

La «fiction» commence dès la première perception du lieu. La fiction est là dès la première sensation des liens d'espace. Et le «réel» en est inaccessible – au départ – le lieu «en soi». Cette fiction première, le récit, oral ou écrit, la remodèle, la redouble. La fiction «romanesque» la démultiplie, et la creuse aussi, la ruine, qui reconstruit, ajoute, élimine. Elle prend le pas sur la première. Tout cela pour dire que la maison dans la montagne, telle que recomposée et restituée dans Outback, l'emporte de loin en force et présence sur celle où s'était nouée quatre ans avant toute l'affaire. La retrouvant mercredi dernier, j'avais envie d'effacer les bâtisses voisines, de bien l'isoler comme elle est dans le livre.

## **23 mai**

Soirée au clair de lune. Pleine lune. Entre-tropique et équateur. Collines de terre rouge comme dans l'Anti-Atlas, avec gommiers et sortes de mimosas en place des arganiers. Mouches, que le soleil déclinant décoit, se font rares.

Non loin de Mount Isa, dont on aperçoit les fumées. Magnifique Kennedy highway, tout le long du jour, depuis Winton, par Boulia, avec une centaine de kilomètres de «gravel road» très roulante. A Boulia, très «bout du monde»: police, mini-market dit «Min-Min», une dizaine de maisons, le County Council, et cinq road-trains à trois remorques, dont un chargé de moutons, sur les quatre étages des trois remorques. Les pauvres bêtes crient sans discontinuer. L'une d'elles a réussi à se sortir à moitié de sa prison. Va-t-elle faire ainsi deux mille kilomètres?

Picnic sur le «dam» digue et mare. Le chef du County Council nous dissuade de tenter la piste nommée Donehue, puis Plenty highway, non à cause des rochers ou du risque d'inondation – il fait un temps dégagé superbe –, mais du sable, qui peut atteindre 50 cms et évidemment notre Commodore 86 est trop basse sur pattes pour franchir de tels traquenards. Il y faut un 4 – wheel drive. C'est une réelle déception.

Beaucoup plus «western» que l'ouest américain. Vu un kangourou ce matin, assis sur la route. S'est éloigné sans panique. Et trois émeus bien tranquilles, à droite de la route. Et de très massifs et beaux buffles, appelés ici «brahmins». Une scène extraordinaire, à contre-jour: deux cow-boys (ici: stockmen) conduisant une trentaine de chevaux le long d'une colline rouge dans un tourbillon de poussière. Peut-être des apprentis, dit Sandy: des Jackaroos. On arrivait trop vite pour la photo.

J'achève à l'aveuglette, la lampe à pétrole cassée. Crête rouge violine à l'ouest, gris mauve à l'est.

Je suis venu soigner ma côte cassée dans le Queensland.

## **27 mai**

Quitté Mount Isa à 16h seulement hier. Suivi jusqu'à la nuit tombante la route inégale de Camooweare, balancée entre tronçons flambant neufs et secteurs de vieille chaussée en montagnes russes. Mangé, plus que dîné, dans une «takeaway» genre cafétéria. Repartis à 19 heures, franchissant sans nous en apercevoir la frontière entre Queensland et Northern Territory, si ce n'est une définitive amélioration

de la route. La lune s'est montrée vers 21 heures, rougeâtre absolument sur l'horizon d'une contrée à cet endroit très désertique. Puis les arbustes, cette sorte de steppe à herbe filasse et buissons divers, a reconquis le terrain et trois kangourous installés sur la chaussée ont eu l'air décontenancés par notre survenue, ont mis un certain temps à réagir et se décider à partir par bonds de maigre envergure, je comprends maintenant pourquoi ils se font massacrer par centaines. Un quatrième, un peu plus tard, se tenait plus raisonnablement à une dizaine de mètres de la route, comme patrouillant là à tout hasard. Il y a eu un dingo aussi, je crois, ou alors un chacal, en train de dévorer une proie sur le bas-côté.

Et puis, à quelque 50 kms encore du croisement avec le Stuart highway, dit the Three Roads, une brusque envie de dormir, Sandy s'assoupissait au volant. Nous nous sommes garés sur une aire de repos où quelques caravanes somnolaient déjà. Il faisait plus chaud que l'autre nuit dans le bush, 20<sup>e</sup> à minuit, un vent assez fort projetait des brindilles sur les sacs de couchage, et la lune, plus pleine que jamais, au zénith juste, obligeait à se masquer les yeux. Les réveils à 7 heures dans le petit jour de cette végétation légère et sa terre rouge sont doux à l'oeil et à l'oreille, la lune est encore très haute dans un ciel où apparaissent moins d'étoiles qu'on ne penserait «sous les tropiques» et l'avant-garde du soleil rougit déjà la savane, 11' dans le vent frais.

A Tennant Creek, il y avait une course de voitures de sport, la Cannonball Race, étape d'un gigantesque rallye d'Adélaïde à Darwin. Le passage sous le Capricorne – dans l'autre sens ce matin – était, cette fois, signalé par un grand panneau.

Alice Springs, centre charmant, bien équipé, en plein centre du continent. Les quelques aborigènes que l'on voit ici, dont certains jeunes élégants, semblent faire de la figuration.

### **30 mai**

Ayers Rock – c'est la matière qui étonne, contrevenant au pré-supposé lisse de l'image carte postale. C'est éraillé, écorché, éraflé criblé, hersé; roche hersée, passée au crible, forée, taraudée, cisailée. Ocre rouge vif à rose violine. Surfaces rouges granuleuses brisées en catastrophe. L'érosion s'y lit, la dégradation s'y déchiffre. Des creuse-

ments en courbes telles des faucilles. Flancs assaillis de météorites. Criblage, laminage quand on a le nez dessus. Carapace oblongue lissée – dans le recul.

Est là, si jamais «être-là»... La justification historique n'épuise pas la brutalité de l'impression. Le cheminement géologique n'explique pas tout, entend en son for le voyageur, premier explorateur toujours, tel le Premier de tous chevauchant sur le plateau ou Tableland, infini quasiment, et apercevant le roc à l'horizon, violine sombre ardent au soir.

Uluru – le nom. imprime la légèreté chantée de l'énigme. Au confluent des «song-lines» de toutes parts sur la contrée de steppe. Les Olgas, à dix lieues, donnent une réplique fractionnée, plus lisible, initient à l'analyse.

Illisibilité d'Uluru. Dans l'espace rêvé à la toute origine. Chant d'oiseau d'aube à l'origine – Aurore roussâtre, modulée, trois voyelles pour les trois dents Olgas – une voyelle en chant d'oiseau pour trois – Au ras du bush, posées là, au ras de la surface. Pas d'approche, de glacis, terrasse ou plan d'inclinaison pour accéder ou initier ou accoutumer.

Rien pour s'accoutumer à l'idée. A la déclivité, la position du pied pour l'ascension.

### **31 mai**

De la 3e nuit au ras de la terre rouge: le ciel austral, étoiles brillantes fortes jusque sur la ligne d'horizon, à 360' couvrant tout le champ céleste. Voie lactée que j'observe se déplacer vers l'est entre 8 et 11 heures, incapable de fermer les yeux, saisis çà et là par les trajectoires filantes, quatre coup sur coup, interminables, vers la ligne d'horizon sud, d'autres plus «lointaines» plus brèves. Les paupières se rouvrent plus tard sur la lune en sa phase décroissante, plus tard sur un plan fourni de nuages blancs transférés lentement vers le nord, alors qu'une brise se lève, curieusement tiède, qui porte vers minuit la température de 11 à 13'. Les nuages floconnent et se dissipent. Brise toute la nuit. L'aube à 6h15, l'aurore à 7, ciel dégagé. J'avais craint un moment la pluie, failli réveiller Sandy pour un départ en catastrophe. Trois véhicules sont passés cette nuit, plus discrets que dans la nuit de Mount Isa. La piste longue en fait une terre aborigène assez étendue, la Pitjentjatjara AbLand, comme elle longera ce matin, sur 200 kms, la frontière de South Australia.

Coober Pedy – ses termitières blanches, d'allure crayeuse, ocre jaune, pâle: l'opale, prise dans le grès ocre rouge. Des individus de toutes les nations creusent ici, de quelques mètres. Chacun peut venir et essayer une concession du gouvernement. Le spectacle tout alentour est unique, il faudrait survoler la région. Un mineur grec installé ici depuis 32 ans nous explique cela. On a dîné de kebab dans le restaurant grec, la cité étalée sur plusieurs kilomètres donne l'impression d'avoir été fondée ces années dernières, l'apparent désordre des installations et lieux de forage induit l'idée d'une concurrence, d'une recherche première, d'une expérience à haut risque; communique fortement, à tort peut-être, la sensation de l'aventure 19e siècle et de sa légende. La chaleur est telle l'été qu'on n'y pouvait-et ne peut sans doute encore aujourd'hui – bien vivre que sous terre. Tout ici est «underground». au sens propre, la chambre du motel est underground, ses parois sont de la roche même, opaline ; pour gagner le cabinet de toilette, je franchis un couloir de quatre mètres taillé dans la roche: une galerie de mine me mène à la douché et au lavabo. J'avais lu ça dans un opuscule, écrivant **Outback**, et m'en suis servi pour la demeure troglodyte à la fin de l'histoire. N'y pensais plus. Y ai repensé soudain, passant la porte de la chambre, écrivant ceci dans la situation même du «héros» la nuit dans son soussol, et demain matin je monterai au niveau de la plaine, dans la lumière blanche et il n'y aura pas de lac en vue (pourtant, des lacs salés, asséchés ou taris, la carte, en porte des centaines dans les parages).

## 2 juin

Adélaïde – et la surprise. Lu un livre, ce soir, sur la conception de la ville par le colonel Light. Regardé ses aquarelles – conception étonnante d'ampleur, pour les quelques colons du moment (1837). Il avait vu grand, la ville est marquée de cette largeur de vue, les parcs la vivifient, qui couvrent et cernent le centre administratif et commercial. Passé une heure sur un banc dans une île d'un parc. Suivi le tracé du circuit du Grand Prix en automobile, que je n'ai pas reconnu, la coïncidence ne s'opérant pas avec les images télévisées des nocturnes maulois: sacs de sable et tribunes défigurent le paysage.

Les 1500 kms «descendus» en deux jours sur le Stuart highway équivalent à Paris - Madrid, et à sa différence climatique. Plus «bas» qu'à Sydney, ici, on le sent le soir.

Avoir une fille à l'autre bout du monde, avec un chat ...

#### **4 juin**

Discouru une heure debout devant un pupitre, à la germanique, section française de l'Université d'Adélaïde; et le soir, près de deux à l'Alliance française, assis devant une table minuscule, évoquant le Maroc et mon premier livre, évoquant le fait qu'une description n'est jamais qu'une évocation.

La South Eastern Freeway se dégage de la longue agglomération d'Adélaïde un peu comme l'autoroute de San Bernardino de celle de L.A. En moins désertique, assez verdoyant, les deux bandes rarement parallèles s'autorisant des libertés dans les collines magnifiques, très boisées, l'ensemble laissant l'impression d'une belle promenade dans un jardin immense, sinueux, bien tenu, bien arrosé, et dessiné pour le plaisir.

#### **5 juin**

Melbourne – l'ahurissant collage de buildings étagés en hauteur et profondeur... Comme si la rizière, plutôt médiocre et couleur sale avait deux siècles durant contenu l'expansion des hauts édifices sur sa rive droite: ils s'arrêtent là; sur la berge.

#### **6 juin**

Forêt qui ne doit rien au mot «rainforest» – y ressemble, par ses fûts de gommiers de cinquante mètres et le touffu sous-bois de fougères arborescentes, mais la «couverture» est légère, partout on voit le ciel. Il bruine, on entre dans le nuage, la route non revêtue extrêmement sinueuse, ses courbes masquées redoutables: les camions descendant des troncs d'arbres immenses vers la côte font face à bonne allure, les mêmes que ceux traversant l'écran ici et là dans **Twin Peaks**. Puis les effilochures du nuage ne s'accrochent plus qu'aux cimes et un rayon de soleil les éclaire.

Toute cette partie du Victoria, Gippsland et forêts intérieures, très verte, bien humide, prairies grasses où les moutons récemment tondus, comme malingres, souffreteux, enfilosés, paissent sans se déplacer trop, à l'inverse du Nord – Queensland: jamais ils n'arriveront à tout brouter.

Sur la piste, après un petit pont sur une creek (il y a eu deux «Sardine Creeks»), j'aperçois dans un clin d'oeil un animal inerte.

Marche arrière: un wombat, dit Sandy. C'est la première fois que je vois un wombat «en liberté». Inerte, comme pelotonné sur soi, après le choc, tombé, glissé dans le fossé, après le petit pont sur la creek.

Plus tard – j'immobilise la voiture, baisse la vitre: plusieurs bell-birds chantent simultanément; le son «cloche» ou plutôt «clochette», enchaîné à dix ou plus, produit un effet comparable à celui des gamelans. S. dit n'en avoir jamais jusqu'ici entendu plusieurs lancer ainsi leurs clochettes. Il était midi. Musique dans le haut des gommiers à cinquante mètres de là. Durerait. Durerait toute la matinée peut-être, la moindre de ces clochettes reverbérée comme un bulle de cristal.

Plus tard, sur le tard, la piste est entrée dans le N.S.W., comme ça, sur une petite bosse, on voyait un minuscule township sur la pente un peu plus loin, une pancarte nous souhaitant la bienvenue. Et puis, les arbres se sont raréfiés, l'espace s'est détendu jusqu'à un enchaînement d'horizons, jusqu'à des faîtes de colline comportant plus que quelques gommiers, le soleil diagonal projetant une lumière dorée, un peu rosée par endroits et tamisée, comme si une pellicule fine de brume voilait tout le paysage qui ressemblait alors beaucoup aux gravures des pionniers, ou aux gravures des premiers Jules Verne. Au bord de la piste, des roues, des timons, des charrettes, sont là pour remémorer et magnifier cette époque, pas si lointaine, 150 ans peut-être ici, mais rien ne le rappelait mieux que la lumière dorée, rosée, révélant sur le tard comme une contrée d'aquarium.

Camberra – parcourue à la nuit tombée. Un Washington cool au creux des collines, circulation de tournis sur les ponts et les voies rapides. Les bâtiments du Parlement polarisent le regard nocturne, et de vastes courbures à perte de vue.

Moi qui voyais cette capitale en terrain plat, plutôt dénudé, et morne, assoupié!

## **7 juin**

Boucler la boucle par les Blue Mountains, comme prises à revers, venant du sud-ouest par les vallées et les collines entre 1000 et 1200 mètres; les routes non revêtues gagnent par à-coups la bourgade d'Oberon, tous les lieux-dits aux alentours évoquent le «Songe d'une Nuit d'été». L'imprévu était moins la pluie que le brouillard, un brouillard le plus souvent opaque, avec des déchirures soudaines livrant vue sur des criques et des rochers par pans verticaux dans les bruns et ocres rouges.

Aux grottes de Genolan, un perroquet rouge et bleu s'est planté sur ma table, je lui ai tendu une chip, qu'il a dégustée avec distinction, tenue solidement entre ses cinq doigts, et sitôt finie une bouchée, levant sa patte en l'air comme s'il fumait, venait de tirer une bouffée et en jouissait, avant de sectionner élégamment une autre portion de frites et écarter de même, simplement, sa «main». Puis, mis en appétit, il est venu se servir lui-même dans le cornet, piquant une frite de belle taille et s'y attaquant posément, tranquillement, à la surprise des gens assis aux tables alentour. L'oiseau, que nous prenions pour un king parrot, s'avéra être une rosella. Son manège assuré, méthodique, renouvelé, à vingt centimètres de celui qui avait acheté les frites et en mangeait simultanément, comme si nous nous connaissions depuis toujours et qu'il venait grignoter chaque midi à la maison – surtout le jour où il y avait des frites –, ce manège a créé l'attraction pour le groupe de touristes, dont cinq japonaises, une petite fille australienne, et une dame du lieu, qui est venue plus tard nous dire que le spectacle lui avait plu.

Et pendant ce temps-là, une averse drue inondait le site, enclos sous une chape de brouillard, où la route très étroite passe sous une voûte à stalactites rougeâtres devant l'entrée des grottes, avec une ressemblance certaine, mais non exacte, avec le site d'Imi n'Ifri à l'autre bout du monde, les corneilles en moins.

Renoué, donc, vers 14 heures, avec le Great Western highway, près des chutes de Wentworth. Le déluge persistait, les marches du sentier comme autant de mares, nous étions les seuls à visiter la cascade cet après-midi, où l'eau était moins abondante que voici quatre ans.

J'ai resitué chemin faisant les épisodes passés sans la moindre hésitation, la surprise, toujours, étant de retrouver chaque chose à sa place, semblable à elle-même, comme s'il ne s'était rien passé depuis, ou qu'on se retrouvait là le lendemain même.

Brouillard si dense et étendu de tous côtés qu'on ne distinguait pas même l'immense falaise en aval. C'était très beau, ainsi, dans une certaine incertitude, la tension du non-vu dans le souvenir.

### **14 juin**

Un bateau rouge rouille ancré à Darling Harbour suffit à transcender le gris argent trop scintillant de l'eau et les grandes orgues

cacophoniques des buildings à l'arrière-plan, cette démesure où tout semble avoir poussé sans égard pour le voisin.

Sydney – un outrage au «bon goût»: un régal.

Traversé le quartier chinois, peu étendu finalement, puis contourné toute une zone de vieux bâtiments, entrepôts, magasins qui devaient être, attenants aux anciens quais, construits en briques rouges pâlies, salies, derrière le Novotel et l'immense building en construction plus près de la baie. Et puis, aperçu, avant de descendre sur Darling Harbour, une petite colline dominant la baie, apparemment isolée entre les autoroutes urbaines, sans arbres, avec, à son faite, trois maisons d'un beige assez laid mais sympathique à la vue, sans qu'il soit possible de déceler si elles survivent là aux successives rénovations ou ont été élevées récemment, après démolitions et rénovations dû quartier longeant la baie.

### **21 juin**

Minuit, et la moiteur de l'aéroport immense, temple du négoce en transit. Minuit, à Sydney. Ici, à Singapour, on a déjà regagné un peu du temps filé en mai à rebours. Bientôt, tout le temps sera en main.

Cette nuit, où le survol de Singapour en demi-cercle après le décollage et ses navires et quais illuminés est un enchantement, revient le moment de calme et de bonheur dans la cabine téléphonique sous les mimosas qui venaient de fleurir près du parc à caravanes d'Ayers Rock: le déclic et la voix d'A. à l'autre bout de l'univers, claire et gaie, comme si elle était là tout près.

*Claude Ollier*



## STRUCTURE ONTOLOGIQUE DE L'IMAGE.

La discussion concernant la métaphore (ou image verbale), tant en poétique qu'en rhétorique, tant en philosophie qu'en pédagogie, a été dominée par la définition qu'en donne Aristote dans ses **Poétique**<sup>1</sup> et **Rhétorique**<sup>2</sup>, une définition suggérant que la métaphore consiste en une substitution d'un mot par un autre, opération locale donc sur une partie minimale du sens dans le discours, sur le terme isolé. Cette façon de présenter le phénomène de la métaphore crée en une première conséquence l'opposition entre des termes qui seraient "propres" et ceux qui seraient employés figurément, ces derniers étant le résultat d'un emploi impertinent voire fautif ou erroné, que la logique et les besoins d'une communication efficace exigeraient d'éviter. Seconde conséquence de cette façon statique de considérer la métaphore, beaucoup plus fondamentale, c'est que la métaphore a pu être traitée comme un phénomène purement verbal, comme une figure de style, moyen d'ornez un discours autrement condamné à rester plat et insignifiant, un moyen de le rendre impressionnant et sensationnel. Métaphoriser serait en somme un processus de déformation du discours propre préexistant dont on ferait la toilette, qu'on farderait au point de le rendre méconnaissable et excitant par là une curiosité imméritée pour des banalités. Mais pour qu'il puisse en être ainsi, pour que les termes puissent prendre improprement la place les uns des autres tout en perdant leur sens propre, il faudrait que le lexique d'une langue soit entièrement constitué de termes dûment et clairement définis dans un rapport univoque avec des portions bien délimitées du réel et de la vie psychique: il est clair qu'il n'en est pas ainsi. Aristote lui-même a déjà relevé le phénomène de la catachrèse, phénomène irréductible à sa propre théorie substitutive de la métaphore puisqu'elle consiste en l'emploi d'un terme figuré ou impropre pour désigner une réalité ou processus pour lesquels il n'y a pas de terme propre. L'incontournabilité de la catachrèse en toute langue pose bien sûr le problème fondamental du rapport entre mots et choses, entre langue et réel, problème dont on peut dire provisoirement que la façon structuraliste (dans le sens français du mot qui désigne une conception systémique du langage) de le résoudre est inadéquate parce que le lexique d'une langue ne pourra jamais être réduit à un ensemble systématique de termes ou

de signes bien définis, étant donné que les mots désignent rarement les choses en elles-mêmes mais presque toujours dans leur relation à l'homme qui en est affecté et qui s'en sert. Les mots sont des "affectèmes" (si l'on me permet ce néologisme), des praxèmes aussi, ce sont des façons de se saisir du monde et d'en être saisi; nous reviendrons plus longuement sur cette notion de saisie et devons nous contenter pour le moment de faire remarquer que les significations rattachées aux mots sont rarement le résultat d'une analyse logique pouvant donner lieu à une conceptualisation cohérente et définitive représentant adéquatement ce que la conscience de tout être humain devrait pouvoir rencontrer dans le monde. Autrement dit, tout ce qui est verbalement articulé repose sur une saisie affective et pratique du monde et faute de tenir compte de ce fait toute discussion qui tient la métaphore pour un phénomène purement verbal tourne à l'aporie. En effet, en ce qui concerne la formation des concepts, du fait de leur nature intellectuelle ou notionnelle, étant posés par l'intellect et résultant d'un jugement, on peut établir et imposer des règles contraignantes à suivre pour les arrêter et assurer leur efficacité dans le discours. Une des règles les plus rigides serait celle de la non contradiction ou de la non ambivalence. Il est évident que pour la métaphore cette règle est totalement sans valeur car il est impossible de déterminer quelles seraient les contradictions et ambivalences admissibles ou utiles, impossible de dire lesquelles seraient dénuées de tout sens présent et futur, lesquelles pourraient se révéler capables de donner accès à la complexité du réel envisagé. Il est possible de poser cette dernière question en termes de relation entre idéologie (la logique des idées reçues et arrêtées valant en dehors de toute relation ou situation concrète où elles peuvent s'appliquer) et idéogenèse (naissance des idées dans la saisie du monde par une conscience située). La théorie substitutive de la métaphore pose comme logiquement premier le concept alors qu'en réalité et génétiquement, il est second: la saisie dont l'image verbale est la manifestation vocalement articulée précède toute conceptualisation et tout jugement assertif. Nous devrions nous demander quels seraient les critères gouvernant la formation des images, quelles seraient les délimitations des percepts et partant des praxèmes, quelles seraient les unités de l'intentionnalité et en même temps désigner l'instance psychique responsable de cette formation, instance qui ne sera pas de l'ordre de la pensée réflexive et délibérante.

Pour répondre à ces questions le mieux sera de retourner à Aristote qui a été tenu responsable pour la théorie substitutive mais qui a quand même reconnu l'existence des catachrèses dont l'inévitabilité rend caduque sa propre théorie.

En ce qui concerne les critères permettant de juger de la pertinence et de l'efficacité des métaphores, Aristote est à la fois explicite et de peu de conseil. Dans le chapitre 20 de sa **Poétique** le Stagirite élève la métaphore au rang de figure la plus importante pour la raison qu'elle est en quelque sorte irréductible, ne pouvant être reprise à personne car elle est le fruit d'une nature particulièrement douée (nous dirions "originale"). Le Stagirite ajoute que pour bien faire les métaphores, il faut être capable de voir le semblable dans le différent. Deux verbes dans ce passage se signalent plus particulièrement à notre attention, le verbe "labein" (qu'on transposerait le plus adéquatement en français par le verbe "saisir" dans toutes ses significations) et le verbe "theorein" (on le traduit généralement par le verbe français "voir", du moins dans le contexte de la **Poétique**). Le procès visé dans ces verbes concerne la relation dynamique entre la conscience (âme) et le monde et ces verbes commandent chacun un champ sémantique complexe et riche. Il sera utile de s'y arrêter donc, d'autant plus que le verbe "labein" et sa famille permettra de réfléchir sur ce que j'entends par "saisie".

Avant d'aborder cette notion qui se situe dans l'horizon de la phénoménologie contemporaine, nous devons brièvement discuter les critiques modernes de la théorie substitutive aristotélicienne. Elles peuvent être réparties en deux classes, la première étant appelée "interactionnelle" et la seconde "redescriptionnelle". Les deux critiques essaient de corriger Aristote en délocalisant le phénomène de la métaphore et en en situant le lieu ou bien entre deux termes qui entreraient en un échange de sémantèmes entre eux (c'est surtout Max Black<sup>3</sup> qu'il faut mentionner à ce propos) ou bien en l'élargissant et l'étendant sur l'ensemble d'une proposition prédicative dans laquelle le prédicat serait logiquement impertinent mais dont l'impertinence serait compensée (Cohen)<sup>4</sup> ou qui ne serait pas compensée et révélerait ainsi des aspects nouveaux du réel (Ricoeur)<sup>5</sup>. Pourtant ces deux théories se situent encore sur le plan purement verbal en ce qu'elles traitent la métaphore comme une opération sur des mots et sur leur enchaînement dans les propositions. La métaphore surgirait seulement au moment de la prise de parole et dans le discours, séparée donc de la sensation

voire même de l'affection dont elle serait un succédané. Une position pareille n'est pourtant possible qu'après le "tournant linguistique" que le monde moderne aurait pris autour de 1800. Or, voir les ressemblances dans les différences n'est pas un acte verbal ni même expressif, c'est la façon dont une conscience se situe dans son monde, la façon dont elle est affectée par la tonalité de ce monde et celle dont elle affecte et transforme les données sensibles en sens. C'est cette situation d'échange entre conscience et monde que nous visons avec le terme de "saisie", en d'autres mots, le "voir le semblable sous les différences" crée un sens que l'intellect pourra éventuellement transformer en savoir, mais à la base de la métaphore se situe non pas un acte verbal (opération de l'intellect sur les données immédiates de la sensation; celle-ci donne déjà sens immédiatement)<sup>6</sup> mais l'acte même par lequel la conscience est présente au monde. Trouver des "métaphores" n'est pas opérer des transferts de significations verbales, c'est plutôt être originairement présent au monde, c'est le fait de la situation d'une conscience liée indissolublement à un corps lui aussi situé dans le temps et l'espace, conscience rivée donc à un point de vue d'où elle ne pourra jamais envisager ou embrasser une globalité ou totalité d'une chose ou d'un procès. En d'autres mots encore, du fait même de la situation de nos capacités de sentir (être en état d'échanger par les sens avec un monde environnant), nous ne pouvons pas ne pas avoir des images du monde, nous sommes toujours forcés, et nous le faisons toujours spontanément, de prendre un tout par une ou plusieurs de ses parties, de prendre les choses par un de ses aspects, d'opérer donc continuellement des transferts. Cette opération "ontologique" est à la base de la métaphore et celle-ci sera donc vivante dans la mesure où elle constitue une saisie réussie du monde. Voilà sans doute ce que le Stagirite vise quand il parle de la capacité de faire les métaphores comme "originale", qu'on ne peut prendre à personne, car elles surgissent dans une relation originaire entre une conscience individuelle et son monde. Pourtant cette saisie doit être réussie, elle doit révéler des aspects ontologiques (ayant sens et vérité) du réel dans sa relation non pas seulement avec une conscience unique qui peut être motivée ou déterminée par ses désirs et ses angoisses, mais avec les consciences qui s'y retrouvent entre elles, cet "y" étant le monde partagé dans lequel les hommes peuvent être ensemble. Nous pouvons maintenant retourner à Aristote et commenter le sens complexe ou le champ

lexical dont le verbe “labein” constitue le centre. On pourra explorer ce champ retenant à l’esprit les acquis de la phénoménologie contemporaine.

Le verbe “labein” qu’Aristote emploie pour désigner l’acte de trouver les métaphores désigne un mouvement d’appropriation tant manuelle qu’intellectuelle et se traduit donc le plus adéquatement par le verbe français “saisir”<sup>7</sup>. Pour bien entendre ce mot, il faut le replacer dans le champ lexical dont il est un constituant important. Les développements suivants ne prétendent pas faire de l’étymologie ni même de la philologie au sens strict du terme, il s’agira plutôt d’explorer à partir d’un champ lexical les multiples aspects de notre relation au monde. Notre point de départ sera un mot composé dont le sens est complexe, “upolèpsis”<sup>8</sup>, activité de l’âme qui s’ajoute à la pensée et à la sensation et qui ne saurait être définie avec une précision rigoureuse dans le contexte de la pensée d’Aristote. Chez Platon le terme désigne l’action de succéder à quelqu’un d’où les significations de “succession” et de “remplacement”, et cette succession dans la situation de dialogue donnera donc “réplique” et “réponse”. Chez Aristote pourtant le terme désigne d’abord, c’est du moins ce que donneront les dictionnaires, la “conception” et “pensée”, mais celle-ci (le fait que les synonymes absolus n’existent pas doit nous guider ici) n’est pas identique à la “noësis”, mot qu’on traduit également par “pensée”. Chez Aristote “upolèpsis” donnera donc en traduction approximative “supposition, croyance, conjecture et présomption”, visant donc ce qui précède le jugement mûr et fiable, d’où “jugement précipité et préjugé défavorable” et “opinion, bonne ou mauvaise, qu’on a de quelqu’un”, ces significations du moins sont repérées dans la **Rhétorique**. A ce substantif s’ajoute le participe passé “upolèptos” qui désigne ce dont on peut se faire une idée, ce qui est “concevable”. Ces deux substantifs sont liés au verbe “upo-lambanein” qu’on trouve déjà chez Homère. Le verbe simple signifie d’abord “saisir (dans ses mains) un tout par une partie”, ensuite “prendre, découvrir et surprendre, obséder et posséder”. A ces significations en quelque sorte matérielles s’ajoutent alors “atteindre par les sens ou par l’intelligence”, “saisir par les sens ou par l’intelligence”, “juger et apprécier”, “prendre en tel ou tel sens”, “comprendre de tel ou tel sens” et “se rendre compte de ce qu’est une chose”. Toutes ces significations concernent ainsi un mouvement de la part de l’âme vers le monde et vers autrui. On trouve pourtant un deuxième éventail

sémantique dans lequel se resserrent des significations qui vont dans le sens contraire, des choses et du monde vers l'âme. A partir de la cellule "recevoir" on aura ainsi "recevoir une impression, éprouver un sentiment, une passion et parvenir à la vérité." On aboutit ainsi à un acte dans lequel un échange avec le réel se réalise et que l'on peut formuler comme l'acte de comprendre et de saisir après avoir reçu, et rendre ou retourner ce qu'on aura reçu. Il faut alors ajouter au verbe simple le préfixe "upo" "par en dessous" pour arriver au verbe "upo-lambanein" au sens de "prendre par en dessous et soulever, accueillir et soutenir, prendre ensuite et survenir." Se dessine donc le mouvement de ce qui vient à notre compréhension qui le saisit dès son arrivée. Cela donne alors "concevoir et comprendre quelque chose comme" (c'est ainsi que peut se mettre en marche le processus de la conceptualisation et la prédication logique) et finalement "penser, croire, être d'avis". A partir de ce mouvement on obtient une définition positive ou interactive de l'imagination, un mouvement produit par la sensation en acte, l'âme étant la capacité de comprendre et de saisir le mouvement. "L'upolèpsis" est donc de l'essence de l'âme, mouvement de la saisie avant que les étants deviennent pour notre intellect des objets, des choses identifiées, objets séparés, avant que les percepts ne soient transformés en concepts. Ajoutons que le suffixe "sis" employé avec un nom d'agent, d'instrument ou d'action évoque la notion en tant que puissance cachée mais active, production et non pas produit, ce dernier étant exprimé par le suffixe –"ma". En conclusion de cette analyse disons que la relation avec le monde telle qu'elle est visée et envisageable par le champ lexical du "saisir" est essentiellement celle de l'échange. Paradoxalement se suggère cette situation où nous sommes en partie ce que nous ne sommes pas encore. Une situation pareille bien sûr défiera la logique tant d'Aristote que la nôtre moderne. Mais la valeur de vérité des concepts logiquement acceptés ne réside pas, on le sait, dans leur relation avec le réel, il suffit qu'ils obéissent aux préceptes de la non contradiction et du tiers exclus, ce n'est qu'à partir du moment où ils figurent dans une proposition qu'ils accèdent à un niveau où peut se décider leur vérité et leur sens. Dans le domaine indo-européen d'ailleurs tout nom désignant un concept est déjà le résultat d'un jugement qui s'y vient figer<sup>9</sup> alors que la métaphore est la manifestation d'une relation vécue dans et par le monde, reposant non pas sur un jugement, mais sur une saisie. Quand il est question

de saisie, il faut garder à l'esprit, il est important d'y insister quitte à reprendre certains éléments de notre analyse du terme "upolèpsis", que le verbe "saisir", même en français, désigne deux types d'action analogues entre corps et âme, l'action corporelle de prendre avec ses mains et celle de l'âme de sentir un phénomène: les sens nous donnent déjà du sens car notre âme se saisit des phénomènes, qu'en sentant la présence des phénomènes elle en est saisie, elle en est transformée; comme l'a si lumineusement exposé Gabriel Marcel, toute sensation s'opère au sein d'une ambiance<sup>10</sup>. Il faudra donc réviser notre conception de ce qu'est la perception, relation de notre conscience avec le monde pour laquelle il serait mieux de réserver le terme de "sensation" qui implique tout notre être-au-monde et dont les cinq sens ne sont que des spécialisations différentes ancrant dans le même fond qui est notre chair, la matière vivante de notre corps habitée par la possibilité d'éprouver et de s'éprouver. Conséquence des développements précédents importante, c'est que le problème de la métaphore ne saurait tomber uniquement sous la compétence de la logique ou de la linguistique, de la poétique ou de la rhétorique, mais qu'il est d'ordre phénoménologique et partant ontologique. Le problème de la métaphore ne se laisse pas comprendre uniquement du point de vue de la réflexion théorique au sens moderne du mot: les conditions de possibilité de la métaphore ne se situent pas dans notre intellect uniquement ni dans les structures linguistiques, mais dans la structure de notre rapport au monde, dans cette structure où nous sommes saisis par les phénomènes sur fond d'horizon d'un monde pour nous en saisir à notre tour. Dans l'événement de la sensation s'opère un échange entre nous et le monde, le monde entre en nous et nous nous ouvrons au monde et lui rapportons, transformé par nous, ce qu'il nous a manifesté. A partir de ces indications on peut réinterpréter le transfert ou la transportation qu'Aristote voit à l'oeuvre dans le processus métaphorique: il ne s'agit pas d'un transport d'un concept à l'autre, ni d'un terme à l'autre, mais de la proposition au monde. La métaphore nous force d'y aller voir pour nous-mêmes avec l'autre, sous sa direction et dans la direction qu'il nous a indiquée en passant sur le pont de la proposition qu'il nous a donnée. Le monde d'ailleurs ne devient pas mien dans la métaphore (comme ce serait le cas dans une conception subjective ou psychologique de la métaphore conçue comme expression d'un tempérament ou d'une émotion), il y devient nôtre, du moins dans une

saisie réussie. Ainsi c'est donc la parole métaphorique qui est propre qui est, la vraie parole et non pas le discours soi-disant propre et conceptuel. Notre premier langage est métaphorique et c'est le soi-disant terme propre qui est dérivé parce que le résultat d'un acte de jugement et de définition de la part de notre intellect opérant hors du temps et de l'espace vécus, ou du moins tentant de faire comme si cet espace de l'abstraction était le champ où la constitution objective tenue pour universelle se dégage des caractéristiques sensibles tenues pour contingentes et inessentiels. Or, malgré tout, notre conscience se situe dans un corps qui s'éprouve et qui est en rapport avec le monde sensible qui nous affecte; par conséquent, l'espace du monde est comme celui de notre corps et notre corps s'éprouve comme le monde, comme le dirait Merleau-Ponty, ces deux espaces sont en situation de chiasme<sup>11</sup>. La parole métaphorique dès lors n'est pas allégorique, disant autre chose de quelque chose ou le disant d'une façon déplacée, mais elle est tautégorique<sup>12</sup>. Par tautégorie il faut entendre cette rencontre dans la parole véridique entre la conscience qui se saisit du monde et celui-ci qui affecte celle-là dans une situation de chassé croisé en quelque sorte. L'appareil psychique permettant cette sensation dans laquelle le saisissant est saisi par ce qu'il saisit est l'imagination créatrice, ou ce qu'Aristote a appelé la "fantasia" qu'il ne faut pas confondre avec notre fantaisie moderne, cette capacité superficielle de notre esprit qui nous permet de jouer et de nous amuser à paraître original et spontané, infantile et capricieuse et qui nous permet de construire des illusions éphémères et déréalisantes. Deux réflexions s'imposent dès lors, la première concernant la structure de la sensation et la seconde l'imagination créatrice.

Tournons nous d'abord vers la sensation, ou la perception (nous prenons ce dernier terme non pas uniquement en rapport avec la vision mais avec tous les sens qui font que nous sommes, situés dans notre corps, en relation avec ce qui est hors de lui autant qu'avec ce qui est dedans). A la lumière de ce que nous avons dit sur la nature dynamique de la métaphore, nous devons développer un modèle dynamique de la perception que nous allons demander à la phénoménologie, quitte à en chercher la confirmation dans la biologie et la psychologie du nourrisson<sup>13</sup>. Le premier trait constitutif de la perception et qui détermine sa structure, c'est que ce qui est perçu vient de l'extérieur et cette extranéité appartient au contenu même de

la perception, ceci en opposition aux représentations imaginaires, celles produites par le souvenir et l'imagination quand elle se détourne du monde extérieur et décide d'y aller d'elle-même en isolation et solitude, le "y" étant un espace intérieur dépourvu de perspective, espace abstrait géométrique et neutre. Etant donné cette extranéité, les perceptions individuelles sont toujours situées dans une perspective, elles ne nous donnent jamais à voir que des aspects des choses à partir du point de vue que nous occupons. A l'extranéité de la perception correspond sa perspectivité: ce qui n'est pas donné dans la perspective ne peut pas être perçu. Mais même les perceptions concernant notre corps, la douleur ou la faim sont extérieures: notre faim n'est pas celle de notre conscience mais nous avons conscience d'avoir faim. Une réflexion s'impose dès lors sur notre corporéité, sur le fait que nous sommes des êtres corporels, inéluctablement, que nous avons un corps tout en l'étant en même temps, ce qui fait que notre conscience ne coïncide jamais totalement avec l'ensemble de notre corps. Celui-ci pourtant ne peut pas être uniquement l'instrument de notre perception, il est notre "corps propre" et la sensation dans sa structure vécue se donne comme participation à une ambiance. L'extranéité combinée avec la perspectivité fondent alors l'objectivité de la perception, son objet étant toujours donné dans une perspective, perceptible ou sensible à partir d'un point de vue que nous pouvons changer en déplaçant notre corps, en tournant autour des objets et en les approchant de points de vue différents pour vérifier, ajuster et compléter. Le fait que la perception est incluse dans un corps a pour corollaire que ce qui est perçu est situé dehors, est exclu et c'est cette exclusivité qui permet à la conscience de croire à la réalité de ce qui est perçu. C'est dans la perception que se constitue le dehors de même que l'effectivité et la réalité des choses du monde. De ce fait la perception se distingue nettement et clairement de la fantaisie dans le sens courant du mot, l'acte de fantasmer qui se perçoit se percevant, regarde l'expérience de la perception intérieure qui par rapport à l'extérieure perd en immédiateté, en consistance et vérité, mais gagne en profondeur, distance et résonance dans ce qu'elle éprouve. Précisons pour éviter tout malentendu que la fantaisie comprise comme capacité de fantasmer se distingue de l'imagination (fantasia aristotélicienne) créatrice qui, elle, comme nous l'avons déjà suggéré se situe à la fois avant la perception et avant la pensée. Nous la considérons comme ce centre de l'âme

à partir duquel se constitue le monde intérieur, il faudra revenir sur cette façon de considérer l'âme.

Etant donné que les choses sont présentes en perspective, que nous ne percevons que ce qui est tourné vers nous, nous nous trouvons toujours devant des aspects des choses, sommes constamment et uniquement confrontés avec ce que la phénoménologie appelle des "Abschattungen": nous ne percevons pas les choses telles quelles mais leurs "nuances", les apparences et les changements provoqués par le milieu ambiant (cfr. les découvertes des peintres impressionnistes à cet égard). Notre attention dès lors est forcée continuellement d'aller contrôler, d'y aller voir et de reconstruire les choses et le monde dans lequel elles apparaissent. Cette reconstruction n'est pas arbitraire pourtant puisqu'elle permet la correction et l'autocorrection, en anticipant et en cherchant de nouveaux aspects du même objet et de la même réalité. La perception est ainsi réflexive, elle est re-perception, toujours retournant sur elle-même, re-perception à l'intérieur d'un horizon. Nous nous saisissons toujours des choses par un ou quelques-uns de leurs aspects et reconstruisons spontanément leur globalité et c'est sur ce fait de la perception, me semble-t-il, que repose la structure de la proposition métaphorique: celle-ci ne fait pas autre chose que notre conscience saisissante, percevante et re-percevante. La perception est attention et mouvement, elle est essentiellement mobile, elle se meut et c'est, comme d'ailleurs Aristote l'a observé dans son traité de l'âme, cette mobilité de la perception qui fonde la mobilité de notre corps. La perception est donc marquée par l'intentionnalité et par l'attentionnalité, mais, si la réalité se constitue dans la perception c'est la réflexivité de celle-ci qui garantit son objectivité: quand nous sommes auprès du monde, cela se fait le long d'une chaîne de motivations. Toute saisie se fait ainsi sur un fonds temporel continu dont la rétention (des perceptions immédiatement précédentes) et la protention (les perceptions encore à effectuer) constituent la conscience saisissante. Etant temporelle la saisie montre aussi un aspect historique, elle se transforme, s'aiguise et s'amplifie, peut se préciser dans certains domaines. Une saisie se construit au sein d'un champ en partie historique, l'histoire de l'art peut nous en convaincre aisément. Ce qui est important à comprendre, c'est que le monde peut être saisi dans des champs différents: les métaphores ne sont pas des façons de dire autrement du même, mais il faut les prendre littéralement comme disait Rimbaud

et dans tous les sens ajoutait Jarry. C'est grâce à cette pluralité de champs dans lesquels les choses se saisissent que la perception permet de percevoir les choses en y découvrant leur possible: le phénomène du transfert qu'opère la métaphore prouve que la chose, tout en restant la même d'un certain point de vue et dans un champ donné, peut devenir différente non pas figurément mais réellement. Nous avons commerce avec les choses, nous les pratiquons: à cet égard, il faut noter que les unités de sens qu'isole la linguistique sont en fait des *praxèmes*, des façons de pratiquer le monde<sup>14</sup>. Ainsi la vraie perception, attentive et intentionnelle, s'occupe de ce qui est dans les choses comme leur possibilité. En liant, tissant, combinant les possibilités des choses (pensons à la peinture cubiste cette fois) l'homme construit un monde fait des possibilités intimes des choses: le monde s'ouvre dans les choses dans la mesure où l'homme découvre en celles-ci leurs possibilités qui ne préexistent pas en elles à l'état caché mais déjà arrêté, mais qui surgissent ou émergent dans la rencontre avec une conscience attentive qui les appelle au jour. Saisir une chose n'est pas la coloniser de l'extérieur, mais constitue un processus dans lequel une chose s'ouvre vers une augmentation de soi sous le regard ému de la perception qui assiste (dans les deux sens du mot) à cette éclosion. Une fois de plus on peut penser à la pratique des peintres cubistes ou d'un Paul Klee<sup>15</sup>, et à la poésie de Pierre Reverdy<sup>16</sup>, chez qui les choses apparaissent toujours au sein d'un champ qui les révèle à elles-mêmes et en montre la constitution intérieure susceptible de transformation positive. La saisie est amorcée d'action parce qu'elle libère les possibilités des choses et partant leur sens. Elles ne sont jamais neutres, d'une neutralité à laquelle on ajouterait rétrospectivement des qualités. Le sensible est le champ dans lequel le sens a lieu, dans le sens le plus fort de cette dernière expression.

Une fois comprise et admise cette notion de saisie, quand on retient cette idée que la perception n'oppose nullement l'homme aux choses mais que celui-ci est lié à elles et au monde où il coexiste avec elles, alors les notions traditionnelles de sujet et objet cessent d'être pertinentes. Ce couple, en effet, suggère l'existence de deux sphères ou zones ou dimensions indépendantes l'une de l'autre, déjà constituées pour elles mêmes. Surgit alors le problème de leur coexistence et celui de leur relation. Comme ils sont fondamentalement différents, il est clair que le monde spatialement et temporellement

étendu ne saurait entrer dans celui de la conscience que sous forme de représentation, or, qui peut garantir que ces représentations sont fidèles? Le modèle dualiste, on le sait, mène à des apories insolubles et il faudrait le remplacer par celui de la structure. Alors que le dualisme mène à la supposition d'un parallélisme de deux systèmes, c'est l'ontologie structuraliste<sup>17</sup> qui peut les réunir dans un processus de co-création dans lequel le monde se constitue "trans" (à travers, dans et par) le moi qui en fait partie, les deux pôles de ce couple apparent se trouvant l'un dans l'autre, l'un par l'autre, l'un pour l'autre. Cette co-création s'opère par l'échange continué entre les différents champs ontologiques du réel. La notion de co-créativité n'est pas purement phénoménologique ou spéculative, elle peut se confirmer dans la biologie phénoménologique, celle qui refuse de traiter la vie comme processus matériel mais la conçoit dans sa genèse continue<sup>18</sup>. Ce qu'on a désigné comme perception supérieure (les cinq sens des animaux disons grossièrement) n'est pas fondamentalement différent des autres fonctions organiques par lesquelles un être vivant est organisme, est capable de s'incorporer des portions de son environnement pour les transformer à son propre profit avant de les lui rendre et partant le transformer à son tour. Mais au sein de la matière la plus opaque, quand on descend au niveau de ses plus petits constituants on rencontre un vide, un espace ouvert, une dimension dans laquelle le réel le plus éthéré (immatériel ne serait pas le terme exact ici) peut surgir, sourdre ou émerger, naître et générer des niveaux supérieurs d'organisation; ce processus n'est pas seulement temporel mais historique ou évolutif. Les perceptions considérées les plus immatérielles comme la vision demeurent fondées dans les profondeurs corporelles et en sont l'accomplissement. Déjà Aristote, encore lui, disait que l'accomplissement des êtres se réalise dans l'aistèsis (De anima I,2; II,2 413b). Sentir, avoir des sensations, c'est accéder à l'accomplissement de ce que nous sommes potentiellement: percevoir, inutile d'ajouter métaphoriquement, c'est trouver nos possibilités et nous met sur le chemin, nous engage dans un processus d'auto-réalisation.

Corporité et sensation sont les moyens que la vie met en oeuvre en nous pour se réaliser et le fonctionnement de ces organes que se crée la vie, nous l'avons appelé la saisie dont cette vie a besoin pour être au monde. C'est ainsi que la vie s'éprouve en nous. La transformation de la sensibilité inférieure en supérieure, de la sensation en

sensibilité qui ressent le sens s'opère par la "fantasia", l'imagination créatrice qui est à l'oeuvre quand il s'agit d'inventer des solutions nouvelles et rénovatrices aux problèmes que le monde pose à la vie<sup>19</sup>. Mais, et c'est sans doute le mystère le plus profond de l'être, dans le sens métaphysique du mot, cette saisie peut rater son coup, sans doute en partie à cause du fait que l'organisme tombe dans la simple répétition mortifère, qu'ils se soumet aux déterminations venant du passé, aux champs et motivations devenus règles ou habitudes; mais nous pouvons également tomber victime de la capacité de fascination que les produits de l'imagination exercent sur nous et qui nous font oublier qu'il faut tendre également vers l'avenir et réaliser, incorporer dans le réel ce que nous avons saisi par notre imagination (fantasia aristotélicienne). Perpétuer les saisies du passé aveuglement, c'est s'embourber dans l'une ou l'autre idéologie, s'est s'enfermer dans l'aveuglement d'un dogmatisme désensibilisé d'une fantastique régnante. Nous autres êtres vivants doués de "fantasia" devons réaliser le rapport créateur entre l'attente englobante et l'accomplissement fondateur et faire jouer les forces de notre imagination créatrice, développer toutes les sensibilités et les ouvrir vers d'autres champs perceptifs et sensitifs (le tourisme n'y aidera pas, car il se contente de transporter littéralement les soi-disant vivants tels quels pour aller faire les mêmes choses là-bas avec la différence qu'on y dépense et qu'on y prend des photos), les faire résonner avec le monde. L'imagination créatrice se déploie dans la contemplation, terme qui correspond assez bien au "théorein" qu'Aristote pose à la base de la découverte du semblable sous la différence et qui permet de trouver ou de saisir les bonnes métaphores. Mais cette saisie transformatrice n'opère pas sur le monde uniquement, son action transforme également l'être saisissant et quand la saisie est efficace et rencontre vraiment, en en trouvant le sens, les êtres dans leurs possibilités de réalisation maximale, elle se fait dans la joie. Le sens fondamental de l'être est la joie, alors l'être ne parle pas mais résonne, il chante en nous, mieux "trans" nous. C'est le chant dont parlent les poètes, aussi ceux qui n'envisagent pas la mise en musique de leur poème: celui-ci chante quand il incarne les moments d'une saisie réussie et que le poème instaure la circulation des énergies vitales auxquelles tous les êtres vivants participent. Le lecteur, dans la mesure où il accepte de s'ouvrir au poème, dans la mesure où il résiste à la tentation de le réduire à quelque système fermé de signifiants, pourra

alors participer à ce chant et co-créer le poème dont le dire constitue une langue réinventée.

Le lecteur certes est en droit maintenant de réclamer un exemple. Sommairement parlant le processus métaphorique consiste à se saisir, de la part de celui qui l'opéra, du monde de sorte que s'établit une relation d'échange entre l'espace intérieur de la conscience et l'espace extérieur dans lequel se situe le corps habité par la conscience. Voici un poème de Pierre Reverdy qui figure dans son recueil intitulé. **Les ardoises du toit.**<sup>20</sup>

Sur le talus  
Le soir couchant ferme une porte  
Nous sommes au bord du chemin  
Dans l'ombre  
    près du ruisseau où tout se tient  
Si c'est encore une lumière  
    La ligne part à l'infini  
L'eau monte comme une poussie  re  
    Le silence ferme la nuit

Le poème s'ouvre et se referme sur une image (c'est le terme que Reverdy lui-même emploie dans ses notes théoriques sur les procédés que nous appellerions "métaphoriques") dont le transformateur ou le point d'angle du processus est constitué par le verbe "fermer", action ou processus dont le participant est d'abord le soir puis le silence. Deux espaces s'imbriquent ainsi, tout d'abord à l'intérieur de l'espace hesp  ral se situe l'espace d'une maison dont le soir ferme la porte, mais l'extinction de la lumière ouvre l'espace qui, pendant la journée est clotur   par l'horizon, vers l'infini qui à son tour, dans le poème du moins, est fermé par le silence: l'infini lui non plus n'a rien à dire à ceux qui se tiennent au bord du chemin où peut-être une révélation aura lieu (dans les deux sens du mot). Les deux espaces imbriqués l'un dans l'autre sont ainsi celui de la maison et celui du monde d'abord qui sont analogues, le monde semblant être comme une maison du fait même qu'il est limité tout autour par l'horizon et en haut par la lumière naturelle du soleil. N'oublions pas que dans la tradition mythologique l'horizon est lié à Horus, celui qui a rendu habitable le monde, en a fait l'habitat des êtres humains. Mais ce monde se situe à son tour dans un espace plus vaste, celui de l'univers infini dont le silence

a de quoi nous effrayer comme le constatait déjà Pascal. Ajoutons que dans le rapport entre habitat et univers se distinguent deux façons d'habiter, celle qui considère le monde visible comme fini de sorte que c'est le tout de l'espace dans lequel l'homme circule qui en fait constitue son habitat (c'est le cas surtout des nomades qui ne fixent pas le lieu de leur habitation) et celle qui est fondée dans le sentiment d'être menacé par l'espace infini que nous ouvre la nuit de sorte que l'homme éprouve le besoin de fixer symboliquement l'univers à quelque endroit, en un lieu privilégié, et de condenser ainsi l'infini en quelque construction microcosmique telle que le temple ou la maison analogues au macrocosme<sup>21</sup>. Dans ce poème donc Reverdy retrouve les métaphores initiales ou originaires dans lesquelles peut se saisir la relation de l'homme avec l'espace dans lequel il se trouve et se découvre hôte temporaire. Le lieu pourtant où les deux espaces, le fini et l'infini, se convertissent l'un dans l'autre, c'est le corps humain habité par la conscience ou par ce que Reverdy appelle l'âme, ce désir d'infini, ce désir d'être libre dans la communion avec le monde lui aussi habité par une présence qui d'une façon intermittente se laisse sentir. Ce moment d'union est tout ce que le poète désire, il crée en lui l'émotion qui sera la garantie de l'exactitude des images étant dès lors aptes à induire cette même émotion dans le lecteur. A ces moments-là le poète constate que "Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule" (Surprise d'en haut dans **La lucarne ovale**)<sup>22</sup>. Disons pour conclure que la structure ontologique de la métaphore montre clairement, pour reprendre la formule d'un autre poète majeur, Hoelderlin, que "l'homme habite le monde poétiquement."<sup>23</sup>

Leopold Peeters  
Université de Pretoria

## Notes

1. Nous nous sommes servi de l'édition suivante: Aristote, **La poétique**. Ed. de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Editions du Seuil, Paris, 1980.
2. Aristote, **Rhétorique**. Coll. Budé. Editions des Belles lettres.
3. Max Black, **Models and metaphors**. Cornell University Press, New York, 1968.
4. Jean Cohen, **Structure du langage poétique**. Paris, Flammarion, 1966 et **Le haut langage**. Paris, Flammarion, 1979.
5. Paul Ricoeur, **La métaphore vive**. Paris, Ed du Seuil, 1975.
6. Erwin Strauss, **Vom Sinn der Sinne**. Goettingen, Springer, 1956.
7. Charles Bailly, **Dictionnaire grec-français**. Paris, Hachette, 1919.
8. Cette analyse du champ sémantique de l'upolèpsis se voit confirmée dans F Cayolle-Zaslavsky, "L'emploi d'upolèpsis dans le De anima, III, 3" in: S Romeyer-Dherbey, **Corps et âme**. Sur le "de anima" d'Aristote. Paris, Vrin, 1996.
9. Pour cette caractéristique des langues indo-européennes voir Johannes Lohmann, "Comment définir la phrase" in **Lexis I** (1948), pp34-37.
10. Gabriel Marcel, "Existence et objectivité" in **Journal métaphysique**. Paris, Gallimard, 1928.
11. Maurice Merleau-Ponty, **Le visible et l'invisible**. Paris, Gallimard, 1964.
12. Cete notion est développée par Schelling dans sa philosophie de la mythologie.
13. Heinrich Rombach, "Modellanalyse der Wahrnehmung" in: **Phaenomenologie des gegenwaertigen Bewusstseins**. Muenchen, Alber, 1980, pp171-282.
14. Claude Hagège, **L'homme de paroles**. Folio Essais, 1985, p288
15. Paul Klee, **Das bildnerische Denken**. 2 vol. Basel/Stuttgart, Schwaabe und Co Verlag, 1970 et 1971.
16. Pierre Reverdy, **Le gant de crin**. Paris, Plon, 1927.
17. Heinrich Rombach, **Strukturontologie**. Muenchen, Alber, 1971.
18. Hans Jonas, **The phenomenon of life**. Chicago University Press, 1982.
19. Cornelius Castoriadis, "La découverte de l'imagination" in: **Domaines de l'homme**. Paris, Ed. du Seuil, 1986, pp327-363.

20. Pierre Reverdy, **Plupart-du-temps**. Paris, Flammarion, 1967, p181.
21. Leo Frobenius, "Das Paideuma der Voelker" in: **Paideuma** (1921) pp90-125.
22. Pierre Reverdy, **Plupart-du-temps**. Paris, Flammarion, 1967, p125.
23. Cette formule que Heidegger a rendue fameuse figure dans les textes attribués à Hoelderlin dans la grande édition de Beissner (vol. 2,1, p372).



## A CASA DA PAIXÃO, DE NÉLIDA PIÑON OU L'INCANDESCENCE DES TERRITOIRES D'ÉROS

*"Que veut la femme?"*

Freud

*"Le continent noir n'est ni noir ni inexplorable."*

Hélène Cixous

Il est dit dans la Bible: "C'est par la femme que le péché a commencé et c'est à cause d'elle que tous nous mourrons". Pour Freud, la femme reste le "continent noir", tandis que Lacan considère que, pour l'inconscient, la femme n'est qu'un corps de mère et, pour cela, elle doit rester du domaine de l'inconnaissable et de l'indicible. Toute la tradition littéraire, depuis la rhétorique de l'amour courtois jusqu'à l'érotisme de Bataille, a transformé la femme en objet – un objet presque toujours imaginé, rêvé, fantasmé, désiré par l'homme. Même lorsqu'on fait d'elle la narratrice de certains romans, la femme reste la grande absente, exclue du texte pour ce qui est de sa parole véritable. Le cas le plus exemplaire est illustré par le Marquis de Sade qui attribue généralement la direction de ses récits à des femmes, afin de mieux leur donner la possibilité de parler de leur jouissance. Cependant, on observe que ses héroïnes jouissent comme des hommes: elles "éjaculent", elles "déchargent". En réalité, comme l'observe Anne Marie Dardigna, "Ce qui se machine à travers l'invention de l'héroïne sadienne c'est l'assimilation de la sexualité féminine. (...) Les femmes n'obtiennent de liberté sexuelle qu'à renier leur différence, à simuler la jouissance masculine"<sup>1</sup>.

Ainsi, après avoir été méconnue, mise à l'écart, enroulée dans des métaphores de circonstance, relevée en idéalités diverses, enfermée dans des stéréotypes réducteurs, la femme a pu être considérée, de nos jours, dans la "fantasmatique mâle", exprimée par Alain Robbe-Grillet, comme "le lieu privilégié pour l'attentat"<sup>2</sup>.

De toute évidence, la femme réelle fait peur et il a fallu bien du temps pour que le "continent noir" commence à être véritablement exploré. La venue des femmes à l'écriture y a grandement contribué. Mais il faut se rappeler que, pendant longtemps, on leur a fixé des limites: le domaine épistolaire<sup>3</sup> et le roman dit "féminin", la plainte de

la mal mariée et la chronique du quotidien, les raffinements du coeur et les déchirures de la passion, presque toujours confondus avec ce qu'on a appelé le "génie du bavardage"<sup>4</sup>. On a voulu y voir souvent des "ouvrages de dames". L'institution sociale, surtout au XIX<sup>ème</sup> siècle, n'a cessé de faire jouer contre les femmes la discrimination et l'infériorisation, en passant par le ridicule et quelques fois l'exclusion. Christine Planté rappelle que les femmes écrivains sont perçues, à cette époque, comme des monstres: "Des monstres, elles le sont doublement: au sens scientifique du terme, bien sûr, créatures aberrantes qui relèvent de la tératologie, mais aussi au sens étymologique – et théologique – du mot: elles constituent un avertissement aux humains, montrent aux femmes les dangers qui les guettent à vouloir sortir de l'ordre naturel et social des choses. Comme telles, elles suscitent à la fois la fascination et l'horreur, en ce qu'elles permettent, comme tout monstre, de penser le *passage*, la continuité entre deux espèces."<sup>5</sup>

Par ailleurs, on a longtemps enfermé la littérature produite par des femmes dans des moules bien étriqués, la transformant en "littérature du manque et de l'excès" (B.Slama) – manque d'imagination, de perfection formelle, de logique; excès de sentimentalité, d'émotion, de biographisme. En somme, pour certains critiques, le "style féminin" se confond volontiers avec "l'image de l'éternel féminin", proche de la nature et assez loin de la culture, selon l'optique de la tradition misogyne.

Il fut très difficile pour les femmes de s'inscrire contre cette image et ce discours. Pourtant, en 1931, on affirmait: "Toute femme qui écrit et qui publie – qu'elle le sache ou non, qu'elle le veuille ou non – est – en un sens – une révolutionnaire par le seul fait qu'elle est sortie de l'anonymat séculaire et n'a pas craint de dévoiler au grand jour sa pensée"<sup>6</sup>.

L'écriture des femmes a toujours eu quelque chose de subversif, même si les temps ont heureusement bien changé. La question de "l'écriture-femme"<sup>7</sup> s'est posée dans l'espace ouvert par le mouvement des femmes, contemporain de la "pensée 68" et a donné lieu à de nombreux développements théoriques situés au carrefour de la linguistique, de la psychanalyse et du politique. Pendant longtemps, des hommes ont institué au nom de la différence une "spécificité féminine" pour marginaliser les femmes dans la littérature. Aujourd'hui, selon Béatrice Slama, "des femmes font de cette spécificité un étendard et

de la différence une supériorité<sup>8</sup>. En fait, quand les hommes et les femmes parlent de "différence", ils n'évoquent pas exactement les mêmes choses. Pour les uns, il s'agit d'infériorité, de mystère; pour les autres, cela veut dire inégalité, quête d'identité. Les femmes dénoncent surtout, comme l'a fait Virginia Woolf, l'inégalité de l'éducation, du mode d'existence, des possibilités d'écrire et de publier. Cependant, Hélène Cixous observe ceci: "Quand on parle de différence sexuelle en société, (...) la personne qui porte la différence comme un fardeau, comme une question, très souvent c'est la femme."<sup>9</sup>

La question de la différence des sexes permet d'évoquer avant tout une dimension d'altérité qui est à l'oeuvre dans tout discours sur l'amour et le désir<sup>10</sup>. En effet, comme le souligne Geneviève Fraisse, "Penser l'altérité consiste d'abord à reconnaître des positions subjectives, à souligner que la différence des sexes est potentiellement productrice de sujets marqués par leur identité sexuée."<sup>11</sup> Cela veut dire que la différence sexuelle se laisse lire dans l'espace textuel et qu'il y a, dans toute oeuvre, une inscription du corps aussi bien du créateur que du lecteur. C'est ainsi que l'on a pu parler du "sexe des textes"<sup>12</sup> comme d'une catégorie de la critique littéraire, et évoquer à partir de là une relation entre le corps textualisé et les figures textuelles, discursives, qui constituent le sujet marqué par la Différence. Bien sûr, la Différence peut parfois être brouillée, ambivalente, échangeable. Cette constatation a déjà conduit Julia Kristeva à considérer que Joyce ou Proust pratiquent une "écriture féminine". De même, Catherine Rihoit a pu évoquer le triomphe d'une "libido phallique" à propos de l'oeuvre de Marguerite Yourcenar<sup>13</sup>. Il s'agit là d'une question complexe qui concerne autant le sexe biologique que la construction sociale du "féminin", c'est-à-dire la relation entre le sexe et le genre, entre un corps sexué et un système de différences historiques, culturelles et idéologiques. A l'intérieur du grand paradigme de l'hétérologie, il y a des dangers qui nous guettent, en particulier celui d'une logique binaire qui constitue depuis toujours la base théorique de la syntaxe patriarcale<sup>14</sup>.

En tout cas, ce que l'on peut dire sans hésiter c'est que depuis quelques décennies, les femmes écrivains explorent le rapport de la féminité à l'écriture qui passe souvent par un remarquable travail sur le langage et rompt avec la conception d'une littérature considérée comme pure représentation. Cependant, dans ce processus de pro-

duction, il reste une forteresse presque imprenable: la littérature érotique, longtemps considérée comme un domaine réservé, confisqué par les hommes. Dans un essai consacré à l'érotisme, Philippe Sollers affirme que toute cette littérature, de la **Juliette** de Sade à **l'Histoire de l'Oeil**, de Bataille, est hantée par l'idée d'une "écriture corporelle", à tel point que le corps est devenu "le référent fondamental des violations du discours."<sup>15</sup> Ces "violations du discours" se trouvent aussi sous des plumes féminines, mais lorsqu'elles parlent du corps, les femmes le font autrement, elles l'expriment de l'intérieur, en évoquant une richesse de sensations multiples, toute une foule d'émotions jusque-là peu visibles dans l'espace littéraire, dans un contraste évident avec les stéréotypes habituels ayant limité le corps de la femme à peu de choses (yeux, cheveux, front, cheville, etc.) ou le transformant en corps-victime, morcelé et offert. Selon Anne Deneys-Tunney, "l'expression "écriture du corps" postule l'existence d'un rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son corps et de son sexe, de l'autre."<sup>16</sup> Par conséquent, il est clair que les femmes n'abordent pas l'érotisme de la même façon que les hommes.

Force nous est de constater que, dans la société patriarcale, il y a très peu de place pour le désir de la femme. A partir de cette observation, Hélène Cixous pose une question essentielle: "Qu'est-ce que c'est la *jouissance* féminine, où ça se passe, comment ça s'inscrit au niveau de son corps, de son inconscient? Et alors comment ça s'écrit?"<sup>17</sup>

**A Casa da Paixão** de Nélida Piñon<sup>18</sup>, publié en 1972, semble répondre à cette question par la pratique d'une écriture du corps et du désir, et apparaît à ce titre comme un récit exemplaire.

Il s'agit d'un livre remarquablement sensuel, à l'écriture éblouissante, qui nous donne à lire un processus de quête aboutissant à la métamorphose d'une jeune fille devenue femme grâce à la découverte du plaisir physique. Le passage de l'adolescence à l'âge adulte peut se comprendre aussi comme une interrogation sur la différence sexuelle et une exploration du féminin à travers la densité d'une chair linguistique animée par un profond mouvement de vie, où toutes les valeurs sémantiques des verbes concourent à inscrire et à rapporter une idée de transgression par laquelle les limites du moi deviennent glissantes, instables.

Le récit met en scène le parcours de Marta, qui vit en compagnie de son père et d'Antónia, une bonne qui l'a vue naître et qui s'en est occupée après la mort de sa mère. L'intrigue se déroule dans un temps ponctué par l'attente, le fantasme et le souvenir, dans un espace aux contours peu définis, entre la maison, le fleuve, l'église et la forêt.

Roman de formation, récit d'un itinéraire passionnel, **A Casa da Paixão** se présente comme un parcours proche du rite initiatique qui devient incursion en territoire d'Éros, où la jeune vierge se représente à l'écoute d'elle-même, de son corps, dans son exubérance et ses vibrations les plus ténues, de son histoire au sens le plus large, incluant roman familial, mythes et archétypes, inquiétants ou rassurants. Le thème de l'initiation érotique occupe une place importante dans le texte et constitue la ligne de force qui anime l'univers de Marta, présentée dès les premières lignes du roman comme une adoratrice du soleil, élément qui permet l'embrasement du sujet et du sens:

“Amava o sol, sob sua luz imitava lagarto, passividade que os da própria casa jamais compreenderam (...). Dava-lhe gosto olhar as pernas escancaradas sem que o homem ocupasse suas coxas, a obrigasse tombar sentindo mágicas contorções.” (p.7)

La quête de la connaissance du plaisir apparaît dès l'ouverture comme le thème explicite de l'oeuvre et le principe organisateur de l'intrigue. Les sensations voluptueuses éprouvées par le corps de Marta, impudiquement offert au soleil, métaphore obsédante de la lumière, du feu et du désir, se confondent avec la douleur et se rapprochent de l'expérience de la naissance: “era assim a descoberta do nascimento, uma longa visita ao útero da terra, seu sexo como que unguido” (p.8)

L'embrasement du désir sexuel s'inscrit dans l'ambiguïté des liens familiaux où plane une tentation incestueuse et se transforme en attente de l'homme qui nourrit tous les fantasmes de la jeune fille:

“Imaginava o homem auscultando o seu corpo. Primeiro com a boca, seus outros instrumentos haveriam de trabalhar com a precisão da agulha injetando alento nas artérias. Não o queria ainda, antes devia selecioná-lo livre...” (p.9)

Cette figure phallique prend les traits de Jerónimo, l'homme choisi par son père et que Marta refuse dans un premier temps, car elle le considère, à trois reprises, comme un esclave de l'ordre patriarcal: “Escravo do pai não seria seu senhor, pensava Marta no vestígio do sonho que Jerónimo respeitou por dispor de tempo...”(p.48)

Marta, figure virginale, double, éprise de liberté, habite somptueusement son corps, devient l'objet du désir de chacun – “Os homens a desejavam como se ela fosse bicho” (p.18) – et constitue une véritable énigme pour son père qui ne la comprend plus: “Conhecia pela primeira vez os ritos da mulher, a sacramentação daquele corpo. Um enigma que ele pretendia decifrar naqueles instantes.” (p.42)

Marta se constitue ainsi comme corps désiré et désirant, lieu d'articulation de l'imaginaire et du symbolique, capable d'échapper à la Loi du Père et d'imposer, par son attitude, une nouvelle économie du désir dans les rapports entre les deux sexes, à la faveur d'une configuration particulière de la subjectivité. Comme nous le savons, il n'est pas donné à tout le monde de faire l'expérience d'une initiation. Cette dernière exige une aptitude préalable, que Marta traduit par des signes externes: sa singularité, son non-conformisme, sa disponibilité, son errance. A cela s'ajoute souvent une démarche ritualiste qui touche aussi bien le domaine religieux que le domaine profane, tout en passant par la confrontation avec plusieurs obstacles et une série de gestes destinés à déplacer le libidinal vers le symbolique: la relation à l'arbre (p.21), l'incorporation de l'oeuf (p.34), la préparation à la souffrance (p.45), les mots écrits en lettres de sang menstruel sur un mur (p.69), le vase brisé (p.78), le vagabondage nocturne (p.95), voilà quelques scènes qui suggèrent une communication intensément sensuelle, voire directement sexuelle dans la relation de Marta avec le monde masculin.

L'univers chrétien du symbole et de la transsubstantiation est constamment médiatisé par le regard de Marta qui se prépare à la souffrance “como quem aceita o peso da cruz, a obscura origem da madeira” (p.45), dans l'acceptation d'un destin: “sofro a vontade de me dar ao altar sagrado, sacrifício é meu destino” (p.57).

Cette idée de sacrifice apparaît à plusieurs reprises dans le roman, assimilée à la perception de perte et de salut, se confondant avec la figure christique qui ouvre la voie de la Rédemption. En effet, Marta, la crucifiée du désir, affirme: “a salvação da alma está entre minhas pernas, senti já menina, quando os raios exaltados do sol me prenderam” (p.54)

Le corps de Marta, en route vers l'épiphanie, ouvre la dimension où tout peut comparaître, il est le milieu, le pôle, le vrai miroir où se montre la visibilité du désir glorieux de la femme. Pour Jerónimo s'éprendre d'elle, c'est vivre à la limite du désordre, car Marta se dérobe

sans cesse avant de s'offrir, dans une dynamique irrésistible de rupture subversive vis-à-vis de l'enfermement.

Dans ce parcours, Antónia, la vieille bonne, laide et repoussante, reçoit un rôle d'adjuvant initiatique, elle est présentée comme la figure de l'androgynie, située hors du temps, création qui tend à nier les stéréotypes du genre sexuel. Selon Kristeva, "l'androgynie est un phallus déguisé en femme: ignorant la différence, il est la mascarade la plus sournoise d'une liquidation de la féminité."<sup>19</sup> Mais Antónia peut aussi être comprise, d'après Nelly Novaes Coelho, dans sa double signification, en tant que l'envers de *l'homo sapiens*: "Por um lado representa a parte material abjeta da natureza humana (que o civilizado procura ignorar ou sublimar), por outro a decomposição da matéria que sucede à morte e precede a nova vida que renascerá da desagregação das escórias ou da putrefação."<sup>20</sup>

Il est souvent question de mouvement et de violence, de chasse, de lutte, dans les relations de Marta avec le monde masculin. Mais il ne faut pas oublier qu'elle est la maîtresse absolue du théâtre érotique, puisque c'est son regard qui organise le rituel. Lors de son vagabondage nocturne, à la fin du roman, il reste des chemins obscurs à franchir, des fentes chaotiques à élargir vers la plénitude de la clarté, engloutissant son ultime virginité. Le désir s'achemine alors vers un trouble des sens qui passe par une revendication féminine du plaisir: "hei de encontrar quem seja ainda hoje, madrugada escondendo quem será meu, homem qualquer, sexo não se seleciona, basta ser homem, agudo e selvagem, cargas pesadas introduzam-se em meu corpo, que outra célula lhes ofereço, e Jerónimo, o amante sagrado, o bezerro de ouro dos meus olhos eu mato, quando o outro ingressar tão fundo vergando minha espinha dorsal..." (p.96)

L'embrassement devient vertige d'identité lorsque la nudité offerte sous la splendeur solaire transforme le corps des amants, les confondant avec les éléments primordiaux, dans une incorporation qui a quelque chose de dionysiaque: "O corpo do homem dilatava-se, também Marta pressentia sua pele esticar-se, o sexo de Jerónimo tinha fermento, o dela água e sal. Alertas sob o impacto dos elementos: fogo, terra, água, ar." (p.106)

Marta découvre alors que la quête du phallus mène finalement à ce que Lacan a défini comme le manque<sup>21</sup>. En fait, l'acte d'amour n'est pas un rapport sexuel mais un rapport de pouvoir et la confron-

tation n'a lieu qu'au risque de l'anéantissement: "Marta tinha o rosto amassado pelo corpo de Jerónimo em movimento, que a ultrapassava às vezes, como a dor a isolava da terra, pensou o homem é forte como o sol em vigília nesta hora, via aquele esforço, ambos em luta, cavalgavam atrás dos mouros, espadas sarracenas por recantos discretos, os cânticos dos derrotados, eles pelejavam, Marta em pranto baixo, Jerónimo afundando seu navio no mar(...) Marta talvez uma ruína ante a obsessão do homem..." (p.112).

Dans un espace ouvert à l'altérité, où se développe toute une série d'oppositions, celle du fluide et du solide (rio/árvore), du multiple et de l'un, du tiède et du froid, du plaisir et de la douleur, de l'archaïque et du propre, la narratrice propose un savoir du corps qui est avant tout un savoir du désir, dans une version particulière de la liberté sexuelle. A la fin du roman, cependant, le corps de Marta, une fois modifié par la jouissance – "cal do prazer" (p.113) –, transforme radicalement sa pensée: "Mudar o estado do corpo era alterar todo o pensamento, ela viu a sua desdita."(p.116)

La mise en évidence de la dépendance finale de Marta – qui dit à son amant: "Sou sua mulher, vou para onde você quiser" (p.116) – a l'avantage d'authentifier, dans l'ordre littéraire, des strates de l'expérience et du langage jusque-là refoulées. Françoise Colin, réfléchissant à "l'esclavage volontaire des femmes", affirme que la complaisance de l'opprimée à son oppression ne peut être mise sur le compte de la jouissance et de la pulsion de mort. A son avis: "Le propre de l'oppression des femmes, c'est qu'elle s'insinue jusqu'aux bases secrètes de leur vie physique. L'oppresseur n'est pas pour elles un ennemi extérieur: il est leur partenaire le plus intime, installé au coeur de leur vie privée, et même de leur corps."<sup>22</sup> Et un peu plus loin, Françoise Colin observe que "le système patriarcal qui opprime les femmes n'aurait pu se maintenir aussi longtemps s'il ne comportait une part importante de gratifications, qui contribuent d'ailleurs à le consolider."<sup>23</sup>

Au coeur de ces "gratifications", on trouve ce qu'elle nomme la "jouissance polymorphe" des femmes: "Parce qu'elles disposent d'une structure libidinale polymorphe et flexible, les femmes sont particulièrement aptes à jouir partout, de tout, à travers les mailles du pouvoir. Elles connaissent les intensités ponctuelles de la vue, du goût, de l'odorat, de l'ouïe, de la peau. (...) Cette libido polymorphe est sans

doute le lieu où s'alimentent également la complicité à l'asservissement et l'énergie révolutionnaire des femmes."<sup>24</sup>

Il ne faut pas oublier que le territoire de Nélida Piñon est le langage. Mais son écriture célèbre aussi une multitude de langages non-verbaux, car sa représentation du corps féminin se distingue par une énumération sérielle de menus faits significatifs, tissés par l'émotion, la volupté, la peur, l'attente, le constant glissement des métaphores, l'imagerie animale<sup>25</sup>, la savante redistribution des fantasmes, nourris par la rêverie et le jeu de séduction aux abords incertains, où la jouissance, figure de l'excès, semble se dérober sans cesse.

Dans ce lieu du symbolique tissé par l'imaginaire féminin, l'écriture convoque une représentation du monde du dedans qui possède quelque chose de viscéral. Sa corporalité se traduit par une incision de structures nouvelles, de formes circulaires, d'aspects fragmentés, de phrases suspendues, de silences et de blancs. L'exploration de l'interdit passe aussi par une exploration du langage qui dynamite le vieux tabou chrétien du corps et de la chair, du désir et de la jouissance. Dans cette "maison de la passion" – Marta "chamava de casa ao recanto difícil, impregnado de líquidos..." (p.9) – , la romancière traduit le droit de la femme à l'exploration de son espace le plus secret et introduit une conception du corps comme instrument politique, à travers une interrogation puissante sur la sexualité car, à son avis, "la sexualité telle que nous la connaissons et la pratiquons, n'a pas encore été mise en question (...) Le problème (...) est à poser dans les termes mêmes où se trouve posé le problème du langage. De même que nous avons pratiqué jusqu'à maintenant un langage hérité, c'est-à-dire imposé par le groupe dominant, un langage masculin, de même notre sexualité est une sexualité héritée, contrainte."<sup>26</sup>

Dans **A Casa da Paixão**, Nélida Piñon nous propose un parcours qui conduit le lecteur vers le paysage du dedans, espace du désir, des émotions, des sensations, du fantasmatique, au carrefour du symbolique et de l'imaginaire. Mais il faut souligner que le terme de "passion" a l'étrange privilège de faire partie, tout aussi bien des registres mystique, psychopathologique et amoureux que du registre du savoir. La passion de Marta, faite à la fois de plaisir et de souffrance, n'est autre que le lieu la rattachant à la vérité. En effet, comme le souligne Piera Aulagnier-Spairani, "Le terme de passion ne définit jamais un sujet ou un objet donné, mais le lien qui les unit."<sup>27</sup>

Hélène Cixous considère que "De la féminité les femmes ont presque tout à écrire: de leur sexualité, c'est-à-dire de l'infinie et mobile complexité de leur érotisation, des ignitions fulgurantes de telle infime – immense région de leur corps, non du destin, mais de l'aventure de telle pulsion, voyages, traversées, cheminements, brusques et lents éveils, découvertes d'une zone naguère timide tout à l'heure surgissante."<sup>28</sup>

Nélida Piñon semble répondre à ce vœu, dans la mesure où elle fait parler l'intérieur du corps de la femme, elle montre que le corps est une étendue, non un organe ou un système d'organes, elle lui donne l'incandescence, la luminosité du feu, l'intensité de la chair illuminée par le soleil, elle fait parler ce qui résiste à toute parole. En fait, elle nous propose avec ce roman un modèle de société où la femme ne prendra pas le pouvoir mais où elle restituera à l'humanité enfermée dans le Même, sa moitié occultée, la richesse infinie de son "altérité", c'est-à-dire son incommensurable part de féminin.

Maria Graciete Besse  
Université Michel de Montaigne, Bordeaux III

## NOTES

- <sup>1</sup> Anne-Marie Dardigna, **Les châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes**, Maspero, Paris, 1980, p.37.
- <sup>2</sup> Dans un entretien accordé au journal **Le Monde**, du 22 septembre 1978, Alain Robbe-Grillet affirmait: "Il y a dans tous mes romans un attentat contre le corps, à la fois le corps social, le corps du texte et le corps de la femme, tous trois imbriqués. Il est certain que dans la fantasmagorie mâle, le corps de la femme joue le rôle de lieu privilégié pour l'attentat".
- <sup>3</sup> D'après Camille Aubaud, "La critique considère toujours le roman épistolaire et la correspondance comme des genres féminins.", in **Lire les Femmes de Lettres**, Dunod, Paris, 1993, p.83.
- <sup>4</sup> Voir à ce propos Christine Planté, **La petite soeur de Balzac**, Seuil, Paris, 1989, p.225.
- <sup>5</sup> Cf. **op.cit.** pp.269-270
- <sup>6</sup> Marguerite Ageorges d'Escola in Elie Moroy, **La littérature définie par les femmes écrivains**, Ed. de la Semaine de Genève, Genève, 1931
- <sup>7</sup> Cf. Béatrice Didier, **L'écriture-femme**, PUF, Paris, 1981
- <sup>8</sup> Béatrice Slama, "De la "littérature féminine" à l'écriture femme" "différence et institution", in **Littérature**, 44, Larousse, Paris, 1981, p.70.
- <sup>9</sup> Hélène Cixous, "Contes de la différence sexuelle", in **Lectures de la différence sexuelle**, Ed. des Femmes, Paris, 1994, p.41.
- <sup>10</sup> En 1949, Simone de Beauvoir, dans **Le Deuxième Sexe**, a bien démontré à quel point la femme représente la figure de l'Autre, grâce à laquelle l'homme peut exister. Le féminin surgit dans la littérature comme un espace de projections et de fantasmes dans l'imaginaire masculin. La femme devient une altérité attirante dans le rôle de la prostituée chez Baudelaire, de l'hétaïre chez Breton, ou de la demi-mondaine chez Proust. Toute une culture du féminin mystifié dans l'image passionnée et séductrice de Carmen ou Salomé, s'intègre à des thèmes populaires ou religieux. Dans cette perspective, la femme n'est pas uniquement le produit de son histoire culturelle, mais le constat d'une histoire ancestrale.
- <sup>11</sup> Geneviève Fraisse, **La différence des sexes**, PUF, Paris, 1996, p.121.
- <sup>12</sup> Isabel Allegro de Magalhães, **O Sexo dos Textos**, Ed. Caminho, Lisboa, 1995

- <sup>13</sup> Voir à ce propos, **Lectures de la différence sexuelle**, p.200.
- <sup>14</sup> Comme nous le savons, les oppositions binaires sont toujours hiérarchisées et la différence sexuelle peut devenir signe de coupure, ligne de séparation, prétexte d'exclusion.
- <sup>15</sup> Philippe Sollers, "Le Toit", in **L'Écriture et l'Expérience des Limites**, Seuil, Paris, 1968, p.122.
- <sup>16</sup> Anne Deneys-Tunney, **Écritures du corps – de Descartes à L'aclos** PUF, Paris, 1992, p.5-6.
- <sup>17</sup> Hélène Cixous et Catherine Clément, **La jeune née**, UGE., 10/ 18, Paris, 1975, p.151.
- <sup>18</sup> Nélida Piñon, **A casa da Paixão**, 3<sup>a</sup> edição, Ed. Record, Rio de Janeiro, 1978
- <sup>19</sup> Júlia Kristeva, **Histoires d'amour**, Denkel/Folio Essais, Paris, 1983, p.92.
- <sup>20</sup> Nelly Novaes Coelho, **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**, Ed. Siciliano, São Paulo, 1993, p.284.
- <sup>21</sup> Il faut rappeler que le signifiant phallique n'est pas le pénis. Lacan met le phallus au centre de la théorie psychanalytique en faisant l'objet du refoulement originaire freudien. Signifiant de la jouissance sexuelle, il est le point où s'articulent les différences dans le rapport au corps, à l'objet et au langage.
- <sup>22</sup> Françoise Colin, "No man's land: réflexion sur "l'esclavage volontaire" des femmes", in *Les femmes et leurs maîtres*, org. Maria Antonietta Macciocchi, Christian Bourgois, Paris, 1978, p.268.
- <sup>23</sup> **Ibid.**, p.273.
- <sup>24</sup> **Ibid.**, p.274-5
- <sup>25</sup> Pour Nelly Novaes Coelho: "A imagística animal que impera em todo o romance (e principalmente nos dois últimos capítulos) simboliza a plena liberação dos instintos através do erotismo.", in **op. cit.**, p.284.
- <sup>26</sup> Nélida Piñon, in **Brasileiras**, Ed. Des Femmes, Paris, 1977, p.229.
- <sup>27</sup> Piera Aulagnier-Spairani, "La féminité", in **Le désir et la perversion**, Points, Seul, Paris, 1967 p.77.
- <sup>28</sup> Cf. **La jeune née**, p.174.

## LES ÉCHOS DE LA GUERRE D'ESPAGNE ET DE LA DICTATURE FRANQUISTE DANS LE MONDE LITTÉRAIRE FRANCOPHONE DE BELGIQUE

Jamais, Jamais, non JAMAIS, vous aurez beau faire, jamais ne saurez quelle misérable banlieue c'était que la Terre. Comme nous étions misérables et affamés de plus Grand.

Nous sentions la prison partout, je vous le jure.

Ne croyez pas nos écrits (les professionnels, vous savez...)

On se mystifiait comme on pouvait, ce n'était pas drôle en 1937, quoiqu'il ne s'y passât rien, rien que la misère et la guerre<sup>1</sup>.

En cette même année 1937, deux événements agiteront l'univers littéraire francophone belge. Le 1<sup>er</sup> mars, quelques-uns de ses plus illustres représentants signent le manifeste du *Groupe du lundi*<sup>2</sup> dans lequel ils soulignent les liens qui les unissent à l'aire culturelle française. Quelques mois plus tard, le Goncourt couronne deux fictions de Charles Plisnier: *Mariages*, chronique d'une famille bourgeoise et industrielle de la province, et *Faux Passeports*, cinq nouvelles sur le monde de l'engagement révolutionnaire auquel le romancier a consacré une partie de sa jeunesse et dont il s'est éloigné après son exclusion du P.C.B. en 1928. Le silence qui entourait, en Belgique, la parution en 1935 de deux de ces nouvelles, "Pilar" et "Carlotta"<sup>3</sup>, permet à Albert Ayguesparse d'illustrer ce qu'il présente comme une tare de notre littérature: l'indifférence de ses écrivains aux conflits politiques, leur défiance à l'égard des idéologies et des conflits doctrinaux: "On refuse à la littérature le droit d'être le reflet des luttes idéologiques qui divisent notre société"<sup>4</sup>. Marc Quaghebeur, pour qui l'histoire est depuis les années vingt la "grande muette" des lettres francophones de Belgique<sup>5</sup>, partage cette opinion.

Dans le contexte socio-politique fort agité de l'époque, et alors qu'ils revendiquaient une communauté de fait avec leurs homologues français dont beaucoup s'engageaient, était-il concevable que les écrivains et les intellectuels belges continuent de vivre paisiblement à l'écart de la chose publique et de faire la sourde oreille aux angoisses qui tenaillaient leurs concitoyens? L'appel d'Emilie Noulet<sup>6</sup> qui, le 15 juillet 1936, trois jours à peine avant le coup d'Etat franquiste, dans

le numéro 2 du journal antifasciste bruxellois *Combat*, dénonçait haut et clair le désengagement des clercs, allait-il être entendu?

Evoquant ce que doit être, pour lui, la mission de l'écrivain<sup>7</sup>, Ayguesparse se disait fort surpris du faible retentissement de la guerre d'Espagne dans les oeuvres romanesques de ses compatriotes; ainsi s'étonnait-il par exemple que son ami Plisnier n'ait jamais songé à tirer littérairement parti de ce drame. Certes, dans les nombreuses études consacrées à l'abondante littérature de la guerre civile espagnole, la Belgique fait figure de parent pauvre. Et pourtant, s'il est, au XXe siècle, un événement qui fit sortir ses écrivains de leur torpeur et dégainer leur plume au profit d'une cause qu'ils estimaient juste, il s'agit bel et bien de la tragédie espagnole.

En renseignant quotidiennement leurs lecteurs sur le déroulement de la guerre d'Espagne, en diffusant ou en alimentant les débats enflammés et les controverses qu'elle suscitait, en soutenant, voire en organisant, des campagnes de solidarité au profit des belligérants, les organes de presse du royaume contribuèrent dans une large mesure à l'impact considérable que la guerre d'Espagne eut en Belgique. Plusieurs périodiques confièrent à des écrivains, romanciers, poètes ou essayistes, la tâche d'informer le public des enjeux et de l'évolution du conflit, ou leur ouvrirent toutes grandes leurs colonnes afin qu'ils y manifestent leurs sentiments et opinions et y livrent leurs réflexions; ceux-ci le firent sous des formes variées: éditoriaux, articles de fond, panoramas historiques, reportages sur le terrain, feuilletons littéraires,...

Les intellectuels démocrates s'exprimèrent fondamentalement dans les hebdomadaires antifascistes *Combat* (1936-1939) et *Le Rouge et le Noir* (1929-1938), qui, bien que tous deux pro-républicains, entretenaient des relations franchement mauvaises<sup>8</sup>. Les intellectuels favorables au projet nationaliste choisirent principalement le journal ultraréactionnaire *Cassandra* (1934-1944) et le quotidien catholique *La Libre Belgique* comme tribunes où clamer leur appui aux factieux.

### **Les intellectuels pro-nationalistes**

Durant la guerre civile, **François Maret** fut, des écrivains belges, celui qui défendit avec le plus de vigueur et d'enthousiasme la cause franquiste; il mit au service de l'Espagne nationaliste ses "dons" de romancier et de journaliste. C'est en effet par un roman-feuilleton, *La*

*Capitana*, où il relate quelques-uns des soubresauts qui ébranlèrent l'Espagne, et plus spécialement la ville de Saint-Sébastien et ses environs, du 4 août 1929 au 10 août 1936 que le frère cadet de Franz Hellens décida de révéler aux abonnés de *Cassandra* (du 14 mai au 13 août 1938) ses sympathies pro-nationalistes en les mettant en garde essentiellement contre les effets pervers de la démocratisation en Espagne – et partant ailleurs – et contre le danger que représentaient pour l'indépendance de la Belgique et la paix européenne les revendications des "rouges" et des séparatistes basques. Maret n'y dissimule cependant pas d'autres craintes: il a conscience qu'un triomphe complet des fascistes risquerait de mettre en péril la fragile paix de l'Europe. Ses deux voyages en "Espagne", nationaliste s'entend, durant l'été 1938 et en février 1939, lui permettront de découvrir de visu la sauvagerie de ses ennemis déclarés et de décrire par le menu et au mépris des incohérences les plus flagrantes, dans *Les grands chantiers au soleil*<sup>9</sup> et dans *La Libre Belgique*, "l'Espagne retrouvée" (du 18 août au 6 septembre 1938) et "La victoire espagnole" (du 7 au 31 mars 1939); ses louanges, il les prodigue principalement à la Phalange, à son fondateur et à sa doctrine nationale-syndicaliste qui, dit-il repose sur ce qu'il y a de plus spécifiquement espagnol: le catholicisme, et dont Franco, désireux de "cimenter l'union, somme toute fortuite, des éléments nationaux", a fait une espèce de Constitution; conscient que les réformes radicales préconisées par José Antonio heurtent les intérêts et les privilèges des *beati possidentes*, Maret se veut toutefois confiant. Gageons que son cynisme et son esprit de caste ne furent pas du goût de tous les lecteurs catholiques et durent éveiller leur scepticisme sur le caractère soi-disant religieux de l'entreprise franquiste.

Parmi les autres voix conservatrices qui s'élèveront à l'époque, faisons-nous encore l'écho de celles de **Charles d'Ydewalle**, de **Robert Poulet** et de **Pierre Daye**. Tout comme Maret, les deux premiers remontent à la proclamation de la IIe République qui ouvrit, disent-ils, une période de troubles, tels ceux déclenchés en 1934 par le "Soviet asturien", pour justifier la "révolution" franquiste. d'Ydewalle et Daye, qui se rendront en Espagne pendant la guerre civile pour y saluer, l'un, l'entreprise catholique et patriotique de Franco et sa "dictature de salut public"<sup>10</sup>, l'autre, pour y découvrir, en avril 1938, un pays "ressuscité"<sup>11</sup>, modéreront fortement leur enthousiasme par la suite. Fin 1941, alors qu'il tentait de rejoindre Londres via Lisbonne, d'Ydewalle,

comme beaucoup d'Européens qui pourront eux aussi raconter "les traits de barbarie de l'Espagne de Franco" et dénoncer le mythe de la croisade, croupira huit mois durant dans les *Geôles et bagnes de Franco*<sup>12</sup>. Trente ans plus tard, dans *Journal, mon beau souci*<sup>13</sup>, l'historien brosera un portrait impitoyable du général. Réfugié en Espagne dès 1944, le rexiste Daye en sera expulsé deux ans plus tard: dans ses *Mémoires*, il dira avoir éprouvé une "sensation de délivrance" en sortant de "cette oppressante atmosphère"<sup>14</sup>!

Durant l'Occupation, **Jean Denis**, qui fut l'idéologue officiel du parti de Degrelle et qui s'était précédemment illustré par des publications telles que *Trois discours de José Antonio*<sup>15</sup> où il exhalait son admiration béate pour le fondateur de la Phalange, *Une révolution dans la guerre*<sup>16</sup>, un pamphlet exaltant l'Espagne de Franco et de la Phalange, *Romancero 1938*<sup>17</sup>, un "acte de foi et de réparation envers l'Espagne authentique et immortelle", et *Espagne immortelle*<sup>18</sup>, un catalogue de récits patriotiques, transpose son fétichisme sur le plan fictionnel dans *L'heure de vérité*<sup>19</sup>. Dans ce roman qu'il prétend "allégorique", fatras illisible d'anecdotes invraisemblables sur la sauvergie marxiste durant les premiers mois de la guerre et rengaine stéréotypée sur l'amour de la Patrie, de Dieu et de la Famille, l'inconditionnel de José Antonio poursuit ses délires phalangistes et anti-"rouges". Toutefois, les critiques à peine voilées qu'il formule envers le nouveau régime – le phalangiste Luis et le républicain Francisco appréhendent en cas de victoire franquiste le retour des curés et des caciques – traduisent son amertume: le caudillo n'était-il pas en train de trahir l'esprit de la Phalange? Il semble loin le temps où Denis glorifiait conjointement ses deux héros.

Rédigés et publiés dans le feu du conflit espagnol et en pleine Seconde Guerre, les romans de Maret et de Denis relèvent plus de la diatribe et du sermon que de l'oeuvre littéraire. L'idéologie manichéenne qui les inspire se traduit en propos caricaturaux et insultants contre les ennemis ou en discours édifiants et grandiloquents à l'intention des convertis.

*Le puits d'amertume*<sup>20</sup> d'**André Villers**, un roman anachronique dans la mesure où il est curieux de voir un écrivain belge se livrer dans les années cinquante à une apologie en règle du franquisme, est d'une facture bien supérieure. Les ingrédients de base sont toutefois les mêmes que dans les oeuvres antérieures. S'ouvrant sur l'assassinat

de Calvo Sotelo perpétré le 13 juillet 1936 et présenté comme le détonateur de la guerre civile dans une Espagne vendue à la Russie et plongée dans un chaos absolu, particulièrement depuis l'avènement du Frente popular, *Le puits d'amertume* offre une version personnelle et originale de l'épopée des cadets de l'Alcazar de Tolède. Il est aussi l'histoire de la rédemption de la militante communiste Gloria Amonte: lors de ses promenades dans la ville du Gréco, la jeune femme retrouve sa foi chrétienne et retisse les liens qui la rattachent à son passé; refusant de participer à la curée de son pays ordonnée par les Soviétiques, elle prend le chemin de l'expiation. Le dénouement édifiant n'est-il pas une constante de la littérature pro-nationaliste? Ainsi se livrera-t-elle aux sauveurs de l'Espagne qui, à force de rigueur et d'inflexibilité et au grand soulagement des populations écoeurées par la terreur rouge, réinstaurent, sous la conduite de Franco que Villers compare à César, une nouvelle *pax romana*. Condamnée à mort pour "avoir porté les armes contre l'Espagne libre"<sup>21</sup>, Gloria acceptera, sans protester, la juste sentence. Sur la colline de Talavera, avant de faire face aux fusils, elle se tourne une dernière fois vers Tolède libérée -où Villers rédigea son roman de novembre 1953 à janvier 1954-, échantillon parfait de cette *Espagne de Franco*<sup>22</sup> qu'il parcourut à la même époque afin, dira-t-il, de mettre un terme au "bourrage de crâne qui, depuis tant d'années, montre au public de la plupart des pays d'Europe une image faussée de l'Espagne" (p.35).

### Les intellectuels antifascistes

Point de confluence de nombreux intellectuels antifascistes, *Combat*<sup>23</sup> titre son n° 3 du 1<sup>er</sup> août 1936 "Vive la République espagnole!". Dès cette date, les lecteurs seront informés des enjeux de cette guerre comme de ses inévitables répercussions internationales en cas de victoire nationaliste.

La publication, les 31 juillet, 14 et 28 août 1937, de "Trois jours à Madrid", le reportage de **Denis Marion** sur son périple en Espagne républicaine et sa participation au II<sup>e</sup> Congrès de l'*Association internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture* tenu à Madrid et à Valence début juillet 1937, fut certainement un des moments les plus intenses et les plus émouvants de cet engagement aux côtés de la République. Sans compter, pour l'intéressé lui-même, sa collaboration à *Sierra de Teruel* de Malraux. Dès son retour au pays, émerveillé par

l'héroïsme du peuple espagnol, Marion s'attellera à sa mission d'informer les Belges de la réalité espagnole<sup>24</sup>.

Dès novembre 1936, **Alexis Curvers** rejoint l'équipe de *Combat*. Les chroniques qu'il y signe dénonceront essentiellement la complicité de l'Eglise espagnole avec le fascisme. Dans une longue "Lettre à Georges Bernanos" datée du 4 juin 1938, il félicite l'auteur des *Grands cimetières sous la lune* pour son précieux témoignage mais lui reproche d'avoir soutenu, dans un premier temps, l'entreprise antirépublicaine et d'avoir tardé à réagir contre la barbarie franquiste.

Les manifestes lancés par le périodique permettront aux intellectuels démocrates d'exprimer publiquement, parfois à regret, leur solidarité avec la République espagnole. Tel est le cas des signataires de l'Université de Bruxelles, parmi lesquels M. Gevers, M. Huisman et A. Lilar, à l'"Appel des universitaires belges en faveur du Comité de coordination pour l'aide à l'Espagne républicaine" (19 mars 1938). Fin décembre 1938, C. Burniaux, F. Hellens, E. Kinds, M. Lecomte, M. Mariën, R. Magritte, P. Nougé, C. Paron, M. Servais et R. Vivier, entre autres<sup>25</sup>, protesteront contre l'établissement de relations officielles avec le gouvernement de Burgos.

Responsable du "billet politique" dans *Le Rouge et le Noir*<sup>26</sup> de décembre 1936 à août 1938, **Marcel Lecomte** dut, par ses hésitations continuelles et ses diagnostics contradictoires sur les manoeuvres "tortueuses" des puissances européennes et mondiales, dérouter, voire irriter, plus d'un antifasciste.

Le 2 septembre 1936, **Mathieu Corman** adresse "Deux mots à *Cassandre*"; il y glorifie la résistance des républicains espagnols et y dénonce la félonie des généraux qui, avec la complicité des caciques et du haut clergé, s'emploient à écraser ce peuple comme deux ans auparavant lors de la répression des Asturies dont il fut le témoin épouvanté<sup>27</sup>. Quelques jours plus tard, il reprend le chemin de l'Espagne pour, dit-il, "participer à la lutte et pour me documenter en vue d'un livre qui devait faire suite à *Brûleurs d'Idoles*"<sup>28</sup>. Début 1937, *Le Rouge et le Noir* publie les premiers chapitres de son reportage "*Salud Camarada!*" *Cinq mois sur les fronts d'Espagne*<sup>29</sup> dans lequel Corman, qui visita Guernica quelques heures à peine après le bombardement de la ville et le mitraillage de ses habitants, dévoilera, entre autres, l'horreur de la destruction des cités basques converties en charniers et de l'extermination des populations par la Légion Condor. En 1963,

dans *Ami, entends-tu?*<sup>30</sup>, une "chronique" sur la défaite de 40, Corman se souviendra de ce terrible 26 avril 1937, "jour où les "Défenseurs de la Civilisation Occidentale" firent "leur première expérience de la guerre totale sur une ville sans défense" (p.60); il y rappelle aussi les mesures scandaleuses prises par le gouvernement belge contre les anciens d'Espagne républicaine dont il fut.

En Belgique comme ailleurs, rares sont les écrivains qui mentionnèrent la guerre civile espagnole dans une oeuvre contemporaine du drame et a fortiori qui y puisèrent l'argument d'un roman. Les exceptions existent cependant. Ainsi, à la fin de *La main morte*<sup>31</sup>, **Albert Ayguesparse** envoie le révolutionnaire finnois Kouva à Barcelone pour y poursuivre le combat dans les rangs républicains; dans *Les Roseaux Noirs*<sup>32</sup> de **Marie-Thérèse Bodart**, l'avocat liégeois François Fervières, qui ne résistera pas à ce qu'il appelle "le coup de l'Espagne" "où se jouait alors le sort de l'Europe" (p.129), exprime ce que symbolise la résistance héroïque de Madrid pour les combattants antifascistes. Terminé en avril 1939 et dédié à ses amis d'Euzkadi, *Izias*<sup>33</sup> de **France Adine** est un vibrant hommage aux basques espagnols injustement martyrisés dans "cette soi-disant guerre sainte" (p.102); témoin du calvaire enduré par un peuple dont elle souligne la dignité et l'humanisme, la romancière décrit l'élan d'amour et de solidarité des Basques français envers leurs frères de race espagnols réfugiés en France, "ces grands éprouvés, encore douloureusement surpris, dans leur droiture, de s'être trouvés entre deux haines: celles des "rouges", qui leur en voulaient pour leur tolérance, leur désir de paix et leur inébranlable catholicisme; celle des "blancs" qui ne leur pardonnaient pas d'avoir refusé leur alliance pour rester fidèles à une parole donnée" (p.14).

Après les cinq années de guerre et d'Occupation, la tragédie espagnole appartenait pour beaucoup à une époque révolue. A côté de Varsovie, Rotterdam, Hiroshima, Hambourg, Dresde, Coventry et combien d'autres villes balayées de la carte du monde, que représentaient encore Guernica, Teruel ou Barcelone? Face à des millions de morts, que valaient six cent mille victimes? "Qui pouvait entendre dans le fracas des génocides les plaintes d'un peuple exsangue, et les murmures de l'exil?"<sup>34</sup>.

Certes, littérairement parlant, la Belgique de l'après-guerre sera celle de la génération néo-classique, de "l'exaltation de valeurs abstraites, spiritualistes et universalisantes"<sup>35</sup>. Néanmoins, la guerre d'Espa-

gne occupe une place centrale dans la mémoire collective de cette génération qu'elle fit vibrer. Aussi, dès la Libération, et parfois avant, certains écrivains s'en souviendront et l'évoqueront dans des oeuvres de fiction.

**Ayguesparse**, qui célébra la naissance de la II<sup>e</sup> République, clama son effroi après la répression des Asturies<sup>36</sup> et décela dans le succès du Frente popular "les chances d'une révolution"<sup>37</sup>, dira pendant un demi-siècle, en vers et en prose, ce que cet affrontement signifia pour l'Espagne, pour l'Europe et pour lui-même: "le prologue d'un obscur et gigantesque conflit d'idées et d'intérêts"<sup>38</sup>, le heurt brutal entre "deux conceptions du monde ennemies"<sup>39</sup>, dont l'enjeu n'était autre que "la libération de l'homme"<sup>40</sup>. Sous l'Occupation, il composera *Une génération pour rien*<sup>41</sup>, celle de ces intellectuels qui durant cette décennie désertèrent leur mission; il y accuse les mouvements de gauche de démission abjecte dans le drame espagnol. Dans *L'heure de la vérité*, à l'abbé Sarlat qui glorifie Franco "défenseur authentique de la chrétienté" et vitupère contre "la canaille du Front populaire" (p.51), Ayguesparse rappelle la part de culpabilité du clergé espagnol dans le déclenchement des horreurs, de cette Eglise qui exaltait la cruauté tant qu'elle s'exerçait en son nom et à son profit mais qui proteste aujourd'hui que, "par un juste et providentiel retour des choses" (p.63), elle s'exerce à ses dépens; par ailleurs, il y dénonce les complicités dont les fascistes bénéficièrent auprès des non-interventionnistes des puissances démocratiques et y oppose les hésitations d'un parti communiste calculateur à la spontanéité désintéressée de ses militants pressés de porter assistance à leurs frères opprimés. C'est par le biais de deux réfugiées espagnoles chassées de leur terre par la misère et la répression qu'Ayguesparse aborde dans *Notre ombre nous précède*<sup>42</sup> le thème de l'exil; il y dépeint la descente aux enfers de ces proscrits qui, loin de trouver en France le havre de paix espéré, en butte au mépris et au racisme d'autochtones exploitant sans vergogne leur détresse, iront de désillusion en désillusion. Quarante ans après les faits, dans *Les mal-pensants*, le romancier traite le thème de ces jeunes Belges et Français qui s'engagèrent dans les Brigades internationales moins par idéal que pour extérioriser leur refus du mode de vie égoïste et destructeur des aspirations individuelles que tentaient de leur dicter leurs aînés; toutefois, cette vocation pour les autres, certains la découvriront sur place, tel Lionel Lortigier qui, trente ans

plus tard, décrivant l'élan de solidarité et l'espoir que les brigadistes insufflèrent au peuple espagnol, se dit plus que jamais convaincu, malgré la défaite, d'avoir fait le choix qui s'imposait. Reprenant le diagnostic posé par Pietro Nenni<sup>43</sup>, Ayguesparse confirme que "cette guerre n'était pas un problème d'hommes, de volontaires ou d'argent, c'était un problème d'armes et de munitions" (p.101); certes, le combat était inégal, mais, selon le romancier, "l'organisation, la discipline, l'esprit de décision, le génie militaire, étaient du côté des rebelles" (p.91), surtout avant la formation des Brigades. La distance nuancera la vision quelque peu idyllique de l'ordre et du commandement communistes: le climat de suspicion et l'intransigeance qui régnaient au sein de ce clan comme la purge systématique des déviationnistes et des dissidents par la dictature stalinienne ne furent pas étrangers à la défaite. Par ailleurs, s'il condamne la "trahison" (p.145) du colonel Casado – point d'orgue des rivalités qui ne cessèrent de débiliter le camp républicain, lequel proposa de conclure la paix des braves avec Franco, et les manoeuvres des anarchistes à Madrid en mars 1939, Ayguesparse ne ménage pas les dirigeants communistes introuvables dans la capitale assiégée et accuse Staline d'avoir abandonné la République à son triste sort. Pour les vaincus, l'Espagne franquiste, celle que le romancier esquisse dans "Sin novedad"<sup>44</sup>, ressemblera à l'enfer: la répression policière, les exécutions sommaires, les actes de vengeance y sont la norme.

Comme son compère Ayguesparse, **Edmond Kinds** n'oubliera jamais la douleur que leur causa la chute de Madrid, la reddition de cette capitale pour laquelle son ami Pierre Brachet, à qui il dédie *Le temps des apôtres*<sup>45</sup>, donna sa vie en novembre 1936: "Après la perte de son dernier symbole, Madrid, l'*Espoir* n'était peut-être plus que le titre d'un beau livre" (p.12). La publication tardive de ce récit sur la Résistance, rédigé à la Libération, comporte un objectif ouvertement didactique, celui de prévenir les jeunes générations du danger d'oublier les leçons du passé. Présent à Cadix lors du soulèvement nationaliste dont le but n'était autre que "la pure défense du coffre-fort, du pâturage à taureaux qui avait failli servir à cultiver du blé, la levée des privilégiés contre la menace de quelques progrès" (p.72), témoin effrayé des atrocités commises par les rebelles au nom de leur "justice", Bréal s'engagea avec "foi et ardeur" pour endiguer le fléau fasciste; comme il l'indiquera avec rage et émotion, "ce fut notre guerre", celle "qui nous

concernait dans nos attachements essentiels, où était en jeu le sort de tous nos espoirs" (p.71). Aussi, après plus de deux ans de combat, lui comme tant d'autres<sup>46</sup> vécurent la capitulation du dernier rempart républicain comme une défaite personnelle, la "fin des fins" (p.72); d'autant plus que l'arrêt des hostilités, loin de sceller une quelconque réconciliation nationale, inaugurerait une interminable "ère de vengeance" (p.73): Franco n'avait-il pas parlé de "faire fusiller la moitié de l'Espagne?" (p.16). Fustigeant les évêques qui bénirent les canons franquistes, Kinds dénonce la complicité de l'Eglise dans les innombrables condamnations pour "rébellion armée" prononcées contre ceux qui ne firent que respecter la légalité. "Et dans tous les jugements il y avait "assassinat de prêtres". Formule automatique" (p.73). Dans son long et émouvant témoignage, le jeune résistant français rappelle donc ce que représenta, pour le petit peuple espagnol et pour tous les idéalistes de la génération de Kinds, l'anéantissement de la République espagnole: la fin d'une formidable espérance.

De la même génération qu'Ayguesparse et Kinds, **Jean Delaet**, qui vécut à Barcelone en 1933-1934 et y assista à la détérioration du climat socio-politique: la F.A.I. s'y développait en toute liberté et la ville était secouée quotidiennement par des attentats anarchistes, relate dans *La Pourpre des Innocents*<sup>47</sup>, sur la foi de témoins présents sur place et de documents historiques, les événements qui ébranlèrent la capitale catalane durant les quarante-huit heures postérieures au soulèvement militaire. Il évite soigneusement tout manichéisme: d'une part, s'il signale la nervosité du Frente popular qui bouscula le pays après sa victoire électorale, le romancier reconnaît que la tâche du cabinet était gigantesque: "détruire un esprit despotique vieux de plus d'un millénaire" (p.12); d'autre part, s'il dénonce la cruauté des factieux et leur responsabilité dans l'explosion de haine et de violence, il condamne aussi la folie vengeresse et la justice sommaire des vainqueurs provisoires. Comme Kinds et Ayguesparse<sup>48</sup>, Delaet présente cette guerre comme un affrontement entre deux formes inconciliables de société, entre une vision progressiste et une conception féodale de la civilisation: témoin la réaction instantanée du petit peuple de Barcelone prêt à résister jusqu'au bout aux forces d'oppression, à se sacrifier pour défendre son droit à la liberté, à la justice, à la dignité et au rêve, autant de droits "vieux comme le monde" (p.80).

Dans *Les chemins de Rome*<sup>49</sup>, une ample fresque "à clé" où il entremêle habilement événements historiques et souvenirs autobio-

graphiques, l'avocat **Paul-Aloïse De Bock** relate comment, grâce aux affaires de l'anarchiste Berneri, en 1927, et du militant socialiste Fernando de Rosa<sup>50</sup>, en 1929, il fut amené à fréquenter des *fuorusciti* de conditions très diverses; le destin tragique de ces clients peu ordinaires constituait assurément un argument romanesque de choix. Pour nombre d'antifascistes italiens chassés de leur pays par le régime mussolinien, *les chemins de Rome* passaient par Madrid. Significativement De Bock intitule "La vue de Rome" le chapitre où son héros Giovanni Giovannelli, le double de Rosa, se décide à entreprendre ce détour. A travers leurs échanges, le socialiste Giovannelli et l'anarchiste Ruboni considèrent les diverses pratiques militantes et les moyens d'action pouvant être mis en oeuvre pour atteindre le but commun, la mort du fascisme. Regrettant amèrement les divisions et les rivalités qui minèrent le camp républicain, De Bock condamne fermement les méthodes odieuses utilisées par les staliniens contre les anarchistes, notamment à Barcelone en mai 1937. Par ailleurs, il dénonce les exécutions sommaires menées à bien par les rebelles: après la libération de l'Alcazar de Tolède, les prisonniers étaient emmenés au-delà du Tage pour y creuser leur fosse commune. Enfin, s'il dit comprendre la présence d'Italiens, dopés par la propagande, dans les rangs nationalistes, il ne peut admettre celle de Français.

En composant *Le Mont des Oliviers*<sup>51</sup>, **Marie-Thérèse Bodart** désirait "apporter son témoignage à l'histoire spirituelle de son temps" (p.137). La partie centrale, intitulée le "Cahier d'Agnès" est le récit-confession autobiographique de l'existence tourmentée de cette moniale de la communauté de Chevreuse. La sérénité chèrement conquise au cours de plusieurs années de lutte et de prière sera brisée par la réapparition de sa soeur Christine, une militante syndicaliste, venue lui annoncer son départ pour l'Espagne et son engagement au service de la République; car, pour la recluse, même si "des églises transformées en fortins ne sont plus l'Eglise, Christine allait s'engager dans les rangs des Rouges, tueurs de nonnes et de prêtres" (p.114). Aucune des mises en garde ou supplications ne retiendra celle pour qui l'Eglise espagnole, "un clan de factieux" (p.115), a trahi sa mission, celle de défendre le peuple, mais qui confesse s'engager avant tout dans l'espoir d'y recouvrer la paix intérieure perdue depuis le meurtre de son amant. Tombée aux mains des phalangistes et accusée d'espionnage, Christine, priera sa cadette de faire intervenir Mgr de Corps-Dieu, bien connu

en Espagne; le temps qu'Agnès gaspillera à considérer le destin de sa soeur, à demander que, seulement, elle se confessât, et son évanouissement postérieur, partant l'intervention tardive de l'ecclésiastique, causeront l'exécution de Christine, fusillée après qu'un prêtre espagnol l'a assistée, à sa demande. Dès lors, la santé de la moniale, rongée par le remords, se dégradera rapidement.

Pour ceux qui eurent vingt ans au début des années trente, la guerre d'Espagne et celle qu'elle préparait déjouèrent bien des rêves de jeunesse.

Dans *Les années courtes*<sup>52</sup>, un livre de mémoires et d'adieux au pan belge de sa vie, **Louis Carette**, alias **Félicien Marceau**, se souvient de l'époque de son service militaire, contemporain de la guerre d'Espagne. Il y rappelle le profond malaise vécu par les catholiques antifascistes belges, écartelés entre l'anticatholicisme patent des républicains et la prompte adhésion de l'Eglise à la cause franquiste, et confie leur apaisement lorsqu'ils apprirent la loyauté de certains catholiques espagnols -notamment des Basques- envers la République: "La cause de la démocratie espagnole était juste" (p.282). Il y stigmatise aussi les gouvernements démocratiques, bourgeois et de gauche (celui de Léon Blum), qui, au mépris de toute justice et à la stupeur de beaucoup de leurs concitoyens, élaborèrent une politique de non-intervention et laissèrent un gouvernement légal périr sous les coups des fascistes. Cette critique adressée aux dirigeants "démocrates" d'avoir failli à leur devoir, d'être en grande partie responsables de la désaffection de certains de leurs concitoyens pour les valeurs démocratiques et de leur attrait pour les pouvoirs totalitaires, Carette-Marceau la formule aussi dans deux romans publiés le premier sous l'Occupation, le second quelque quarante-cinq ans plus tard. Brièvement il y évoque la guerre d'Espagne et quelques-unes de ses conséquences pour les vaincus.

Dans *Cadavre exquis*<sup>53</sup>. Carette offre un panorama désabusé de la société européenne, et plus spécialement de la belge, à la veille de la Deuxième Guerre: lâches, égoïstes ou aveugles, ses personnages d'origines et d'idéologies diverses sont, pour la plupart, prêts à toutes les compromissions pour sauvegarder aussi longtemps que possible un petit confort quotidien de plus en plus menacé. De cette galerie de sinistres individus fictifs ou "à clefs", retenons Charles Allard-Joux, le ministre socialiste des Affaires étrangères dont les propos fascistes

contre les émigrés permettent d'apprécier la mentalité des milieux intellectuels et politiques belges de l'époque; il est vrai que le sordide Sanche Manacor, exilé à Bruxelles et vivant de combines inavouables, n'éveille guère la compassion de son entourage; son analyse de la situation est d'ailleurs loin de faire l'unanimité: que cette guerre oppose fascistes et antifascistes n'est point si évident: ne suffit-il pas de demander à l'industriel hollandais Van Bossum si ses intérêts dans les phosphates ne lui inspirent pas quelques préférences? Quant à l'historien Paul Lecroix-Lachenal, il héberge ses deux petites-filles espagnoles qu'il élève avec une indifférence dont il ne sort que pour commenter les bulletins de la petite ou s'intéresser aux relations de la grande! Plus burlesque, *Les passions partagées*<sup>54</sup> présente une famille de la province française dont la plupart des membres semblent totalement imperméables aux convulsions qui secouent leur siècle. A travers quelques allusions plus ou moins anecdotiques à l'Espagne, Félicien Marceau dépeint principalement la situation des réfugiés antifranquistes, suspects de tous les attentats terroristes, point de mire constant de la police.

La passion de **Henri Cornélus** pour la pêche le mènera dans le Golfe de Gascogne; témoin lucide et indigné au large des côtes d'Espagne, l'auteur de *Ceux de la dure patience*<sup>55</sup>, des nouvelles sur le monde des thoniers, y évoque, dans "Il n'y a plus de Pyrénées"<sup>56</sup>, le martyre des Basques et les relations de voisinage difficiles entre marins espagnols et français; ces tensions n'excluent toutefois pas la compassion de ceux-ci pour ces frères tyrannisés et affamés: une profonde émotion les étreint tous dès que Legorburu entonne le *Guernikako Arbola*, proscrit en Espagne, ce chant de l'indépendance et "de la liberté basque, la sève jaillie du tronc de cet arbre autour duquel, voici pas très longtemps, tout avait été détruit par ceux que les Espagnols avaient appelés, par-dessus les Pyrénées, pour écraser d'autres Espagnols" (p.68). Cornélus, qui impute la défaite républicaine aux pays démocratiques, dénonce plus particulièrement la responsabilité de la France et de sa population basque restée passive devant l'infamie -"Rappelez-vous Guernica! Y reste plus rien de Guernica! Ce sont les Allemands qui ont rasé Guernica, les avions allemands!" (p.77) -, et ce malgré les avertissements et les récits horrifiants -"Y disent que les Maures sont terribles. Y font jamais de prisonniers"

(p.72) – des brigadistes venus en Espagne “pour défendre une cause à laquelle ils avaient été prêts à sacrifier jusqu’à la dernière goutte de leur sang”<sup>57</sup>.

Cette Espagne du mensonge et de l’angoisse, de la douleur et de la délation, pareille à “L’arbre mort d’Arcos”<sup>58</sup>, où la liberté est étouffée et la justice passée au fil de la baïonnette des guardias, où le sort de nombreux “êtres hagards promis aux fusillades de l’aube”<sup>59</sup> dépend d’une bureaucratie capricieuse, où la foi et l’ignorance vont de pair et où le Christ lui-même est crucifié, Cornélus ne cesse d’y penser<sup>60</sup>. C’est l’Espagne de la fin des années soixante qui sert de cadre aux *Hidalgos*<sup>61</sup>: une Espagne féodale et encore marquée des stigmates d’une guerre qui prépara “l’hallucinant carnage européen”<sup>62</sup>; une Espagne, refuge des tortionnaires nazis, noire et misérable, noble et fière, superstitieuse et fanatique, soucieuse de la vertu de ses citoyens, où le culte de la personnalité n’a rien perdu de sa vigueur, où certains jeunes, modelés par la propagande, sont plus conformistes que leurs aînés, un pays où Dieu semble ne faire de miracles qu’à l’intention des possédants, où les hérétiques sont taxés de communisme, où les transistors diffusent des discours d’orateurs déclarant que la foi est la base véritable sur laquelle peuvent s’édifier les civilisations, que l’ouvrier espagnol, bien payé et protégé par cette foi, est heureux malgré ce que prétendent “des fauteurs de troubles inspirés par une idéologie diabolique”<sup>63</sup>, mais aussi une Espagne où l’Eglise inquisitoriale, telle une vieille barque, prend eau de partout, une Espagne envahie par des touristes athées, protestants ou juifs, des suppôts du diable en dépit des devises qu’ils apportent. Cornélus nous raconte également la vie de Vicente qui, contrairement aux jeunes de son village condamnés à devenir contrebandiers pour ne pas mourir de faim, émigre à Bruxelles; il y apprendra à baisser la tête et à supporter les réflexions xénophobes de la population autochtone<sup>64</sup>.

Pour ceux qui étaient adolescents à l’époque, la guerre d’Espagne brisa trop tôt leur innocence, *abolit leur espérance* de grandir dans un monde pacifique; ainsi en témoignent **Roger Foulon** et **Hubert Nyssen** dans des romans à forte dose autobiographique.

Dans *L’Espérance abolie*<sup>65</sup>, **Roger Foulon** brosse l’(auto)portrait d’un enfant né au début des années folles et qui, déçu par la réalité du monde, décide de s’en consoler en puisant à pleines mains dans le rêve et les fantasmes; très vite, il comprendra que la paroi dé-

partageant les deux univers ne peut résister aux coups de boutoir des événements qui ensanglanteront le vieux continent dès la moitié de la décennie suivante. Pour nombre de ces jeunes, les horreurs de la guerre d'Espagne anéantirent leurs "plus riches espérances" (p.41). Foulon adulte se souvient du grondement des panzers, des "bombardements terroristes" (p.42) réalisés par les pilotes allemands et italiens, de la terreur semée par la Légion Condor et du "rauque aboi des dictateurs [qui] répondait aux cris des égorgés de Guernica" (p.40). Les "mythologies" qui peuplèrent sa jeunesse, telle celle de son père sur le front de l'Yser, y acquièrent une tragique vérité révélée par les "actualités" montrant des scènes atroces en provenance d'Espagne et d'ailleurs: "Des colonnes de réfugiés hagards, emmitouffés dans des couvertures, franchissaient les Pyrénées. Partout, ce n'était que cadavres, blessés, villes en ruine" (p.57); "Sous une pluie battante, en Espagne, les camions franquistes fonçaient vers Madrid. [...]. Partout, on hurlait, on violait, on pillait. J'étais au plus épais de la mêlée" (p.58). Lors de l'invasion de la Belgique, la guerre se révélera à lui dans toute son inhumanité. L'*Espérance* à laquelle il s'accroche avec folie et détermination sera bientôt définitivement abolie.

C'est par les réfugiés accueillis par son père que **Hubert Nyssen** entra en contact avec la guerre d'Espagne. Dans *Le nom de l'arbre*<sup>66</sup>, une fresque de la société belge entre 1930 et 1960, le romancier évoque quelques-uns des épisodes qui secouèrent le royaume dans la décennie trente; la guerre d'Espagne, avec laquelle, dit-il, son père éveilla sa conscience, y occupe une place privilégiée: "Serait-elle contagieuse? Un pronunciamiento obligerait-il un jour à se battre contre un adversaire de l'intérieur?" (p.139). Quelques années plus tard, et après que les premières bombes larguées sur la Belgique rappellent celles tombées sur Bilbao, Barcelone et Madrid – "ces noms continuaient de battre tambour dans la conscience" (p.219) –, il sera en mesure de reprocher à la génération de son père – "la génération pour rien" (p.229) – d'avoir été trop veule pour réagir énergiquement aux dangers qui menaçaient l'Europe et d'avoir protesté contre la non-intervention et "les atrocités franquistes – Oui, je revois un fascicule dans lequel des dessins d'enfants exprimaient la terreur provoquée par les escadrilles de la Légion Condor" (p.130) – en organisant des *fancy-fair* espagnoles!: "Avez-vous jamais entendu que les Allemands organisaient des kermesses à la bière pour soutenir les nationalistes? Des bombes et des

avons pour les bombes, oui..." (p.134). Il se souvient également d'un ex-lieutenant républicain rencontré à Bruxelles après la guerre et qui, lorsqu'il ne récitait pas des vers de Lorca ou ne chantait pas, "comme si la Belgique était franquiste" (p.263), *Y mientras dure esta canalla no cesaremos de decir trágala...*, ressassait une histoire traumatisante, celle d'un pont qu'il dut se résigner à faire sauter, freinant ainsi l'avancée des franquistes mais coupant définitivement la route aux réfugiés. Le narrateur se rappelle aussi avoir participé à l'époque à une manifestation estudiantine destinée à protester contre le retour de professeurs ayant sympathisé avec l'occupant et au cours de laquelle ils s'en furent barbouiller la façade de la mission diplomatique espagnole d'injures au "Caudillo qui procédait à des liquidations sournoises au moment où les démocraties n'auraient dû faire de lui qu'une bouchée" (p.45).

Car, ainsi qu'en témoigne Carmen Soler dans *Confrérie de la trahison*<sup>67</sup> de **Henri Ferval**, la folle attente que la Libération fit naître chez les républicains, celle de voir le monde vaincre partout le fascisme et libérer leur pays de la dictature franquiste, fut rapidement frustrée.

C'est un destin aussi tragique que nous relate l'écrivain catholique **Jacqueline de Boulle** dans *Le desperado*<sup>68</sup>, celui de l'officier républicain Luis Miguel Pereiro, surnommé "le Prêtre Rouge", condamné le 18 novembre 1937 par un tribunal nationaliste à la peine capitale avant de bénéficier d'une remise de peine. Profondément chrétienne, la romancière désapprouve certes les persécutions exercées contre le clergé mais accuse celui-ci d'avoir pris le parti des rebelles contre le peuple; très critique envers l'état moral d'une certaine Eglise hypocrite et trahissant les enseignements du Christ, dénonçant le régime carcéral barbare et l'inhumaine "justice" franquiste, elle considère que les exécutions de nombreux religieux et catholiques fervents par les nationalistes suffisent à désamorcer le mythe de la croisade. Les horreurs dont Luis Miguel est témoin sur le terrain, le monde s'en repaît à travers les actualités filmées: nonnes assassinées, sépultures profanées, cadavres républicains sauvagement émasculés selon un rite islamique, Christs fusillés,... Et même si de Boulle offre davantage de détails sur les atrocités perpétrées par les républicains, dans cette spirale sanguinaire, les deux camps n'ont rien à s'envier: nul ne possède le monopole de l'héroïsme ou de la lâcheté. Par ailleurs, si elle reconnaît l'écrasante suprématie militaire des franquistes soutenus par les aviations fascistes, la romancière attribue la défaite de la République

principalement au gaspillage, à l'indiscipline et à la carence de ses cadres militaires. La description grotesque qu'elle fournit des anarchistes, des êtres mi-idéalistes, mi-bestiaux qui compensent leur excentricité et leur abjection, par un esprit débordant de sacrifice et de fraternité, n'est qu'un des stéréotypes qui abondent dans ce récit souvent moralisant où l'auteur affectionne le paradoxe et l'ambiguïté. Après sa libération obtenue au prix d'une confession publique de Rouge, Luis Miguel fera partie de ces vaincus voués au désespoir et à l'errance. Les espoirs nés du débarquement de Normandie déçus: "rien ne bougea dans l'Espagne, immuable, éternelle" (p.134), il gagnera la France inhospitalière aux gens de son espèce pour s'y abandonner à son désarroi et... à des interprétations délirantes sur les causes de la guerre, de la misère et des inégalités qui affligent sa patrie. Pour les bannis, le retour au pays relève du leurre: pourri jusqu'à la moelle, le régime franquiste multiplie impitoyablement les exclus et favorise la clocharisation et la mendicité qu'il condamne hypocritement; seuls les "bons franquistes" (p.119) y ont leur place. Mais Luis Miguel ne résistera pas non plus à l'appel nostalgique du sol natal. Sans doute pourrait-il faire sienne cette confession d'un réfugié espagnol au résistant Albert Van de Wilde dans *Volo "Je veux"*<sup>69</sup> de **Madeleine Haller**: "Que veux-tu, j'aime mon pays, j'ai joué, j'ai perdu" (p.117).

Dans ses *Souvenirs à bout portant*<sup>70</sup>, **Robert Goffin** relate brièvement l'exode général de mai 1940 et sa fuite aux Etats-Unis via l'Espagne et le Portugal. A New York, l'anti-rexiste publie des romans d'aventure et d'espionnage saupoudrés de souvenirs et de sentiments personnels, tel *Les cavaliers de la déroute*<sup>71</sup>, un réquisitoire accablant contre ceux qui se disaient les guides spirituels ou éclairés de leurs concitoyens mais qui, à l'heure de vérité, faillirent lamentablement à leur mission. A cet effet, Goffin rappelle que le destin de l'Europe se décida lorsque les démocraties laissèrent les nazis exécuter leur premier pogrome: l'Espagne n'était qu'une étape de la politique impérialiste d'Hitler. Fermant l'oreille aux avertissements qui lui venaient d'outre-Pyrénées, incapable de saisir l'enjeu du conflit espagnol – que les républicains défendaient non seulement leur propre liberté mais aussi celle de la France et de la Belgique, l'"élite belge" salua, enthousiaste, la victoire des nationalistes; car, pour ces futurs *cavaliers de la déroute* qui amalgamaient République et communisme, Hitler et Mussolini n'étaient-ils pas le meilleur bouclier contre la peste rouge? Comme

nombre de ceux qui traversèrent l'Espagne franquiste, "patrie de misère et de pauvreté!" (p.303), au cours de la Deuxième Guerre, Goffin découvre un pays meurtri, martyrisé, exsangue. La vision est apocalyptique: partout, dans cette contrée revenue, semble-t-il, à l'époque médiévale et où la Gestapo règne en maître, ce ne sont que ruines humaines et matérielles. L'extrême richesse et le luxe ostentatoire y côtoient scandaleusement la plus effroyable détresse. A Madrid, Goffin sera témoin de ce violent contraste; les quartiers ouvriers peuent la misère et le peuple crève de faim; comme le lui signalera un garçon de café, le vainqueur ne se doit-il pas de rembourser ses complices? Hypocrite et corrompu, vendu à l'Allemagne nazie, le régime poursuit implacablement les clochards et les mendiants que ses propres mesures d'exclusion engendrent à foison.

Né durant l'Occupation, **François Weyergans** peint dans *Les figurants*<sup>72</sup> une vaste fresque de ce que fut la vie socio-politique française et européenne de 1900 à 1980. Les générations de "figurants" qui s'y succèdent, des petits-bourgeois issus de la province française, forment une galerie d'individus ternes, hormis de rares exceptions, sortes d'antihéros menant une existence à la petite semaine. Passant en revue les tragédies et les rares moments de bonheur qui jalonnèrent ce siècle chaotique, l'auteur dénonce les atrocités et les lâchetés dont les humains sont capables et coupables, quels que soient leur condition ou le régime sous lequel ils les commettent. Parmi ces drames, la guerre d'Espagne fut un de ceux qui divisèrent le plus la société française et belge, provoquant de véritables conflits familiaux. Ainsi en fut-il chez les Lortigier dans *Les mal-pensants* d'Ayguespars ou chez les Fervières dans *Les roseaux noirs* de Bodart. Tel est aussi le cas chez les Ducal, car l'engagement du "Gribouille de la famille" dans les Brigades internationales sera la source de fortes dissensions entre ses proches. Et pourtant cet enrôlement résolu, comme sa participation au maquis où il retrouvera quelque camarades connus en Vieille-Castille, n'est qu'une étape logique du combat permanent que ce communiste livre depuis vingt-cinq ans en faveur de la libération de l'homme. Il est vrai qu'à l'époque, Marcel approche de la cinquantaine! Comme nombre de ses collègues, à l'heure d'inventorier les motifs de la défaite, Weyergans blâme "le révoltant lâchage des républicains espagnols par la France officielle" (p117). Des autorités qui, dit-il, n'auront pas même

la dignité de rompre les relations diplomatiques avec l'Espagne franquiste lors de l'ultime forfait du despote quelques mois avant sa mort: l'exécution de cinq jeunes militants basques<sup>73</sup>.

### **La geste des Nothomb**

En 1952, sous le pseudonyme de **Julien Segnaire, Paul Nothomb** publie *La Rançon*<sup>74</sup>, un court roman dont le cadre spatio-temporel est identique à celui de *L'Espoir* de Malraux: la guerre d'Espagne, de l'été 1936 au début de l'année 1937. Mais curieusement, celui qui fut le "commissaire politique" des escadrilles *España* et *Malraux* et que l'écrivain français représenta sous les traits de l'héroïque Attignies, s'y dédouble en Atrier, un personnage énigmatique, trahi par les hommes qu'il avait choisi de servir, injustement accusé par le Parti d'être un "fasciste" et un "ennemi du peuple", un anti-héros habité de pulsions suicidaires et en proie à un violent conflit existentiel, et en Grandel, un piètre commissaire politique, aussi insupportable que les autres militants communistes et qui ne gagnera l'estime de son commandant – et du lecteur – qu'en perdant le Parti de vue. Dès le début, le commandant Réaux, qui comprend la souffrance difficilement confessable de son pilote et lui témoigne sa confiance, est appelé à jouer un rôle primordial dans son processus de récupération et de réhabilitation. Ce n'est qu'au terme d'une douloureuse confession libératoire -cette lourde *rançon* qu'il accepte de payer- que le troublant alter ego de Nothomb sentira renaître en lui un homme capable d'assumer son moi et son histoire. Ainsi donc, les quelques mois passés aux côtés du fascinant Malraux inspirent à Nothomb une fiction-confession au titre noir, défaitiste, en contradiction totale avec les reportages enthousiastes qu'il rédigea à l'époque pour le quotidien communiste *La Voix du Peuple*<sup>75</sup> -ainsi qu'avec les articles et les livres publiés ultérieurement<sup>76</sup>; de toute évidence, la vie du héros a basculé dans l'entretemps. Les intentions du romancier Segnaire diffèrent donc radicalement des préoccupations qui poussèrent les écrivains recensés plus haut à évoquer la guerre d'Espagne dans des oeuvres de fiction. Pour cet ancien stalinien accusé de trahison pendant la Deuxième Guerre et banni par ses anciens camarades de combat qui tenteront même de l'éliminer, le choix d'un pseudonyme d'origine ibérique (La Señera) et le rappel de ses prouesses espagnoles ne sont-ils pas la meilleure preuve de sa fidélité à la cause antifasciste et la thérapie idéale contre les sentiments de

culpabilité qui l'assaillent? Dans ses romans cathartiques et d'introspection<sup>77</sup>, et plus spécialement dans *La Rançon* où il rend hommage à Malraux avec lequel il se sent doublement "en dette": pour la formidable aventure partagée en Espagne comme pour le réconfort vital qu'il lui offrit une dizaine d'années plus tard, Nothomb paraît vouloir s'affranchir à jamais de fantasmes oppressants, se débarrasser... des cadavres qui encombrant son placard. La lecture du *Délire logique*<sup>78</sup> où il relate en détail, à travers le personnage d'un résistant, ancien héros d'Espagne arrêté par la Gestapo, la tragi-comédie de sa "conversion" feinte à la doctrine nationale-socialiste et les conséquences dramatiques pour ses camarades communistes, permet de les dénombrer.

Fervent avocat de la cause franquiste durant la guerre d'Espagne, le sénateur catholique et anticommuniste **Pierre Nothomb** – le père de Paul – publiera entre 1944 et 1962 les cinq volumes du cycle patriotique d'Olzheim<sup>79</sup>. Les deux premiers tomes de cette geste moderne, étonnante mise en scène de l'Europe de 1936 à 1960, où se mêlent intimement la pure fiction et l'actualité la plus brûlante, où se croisent des personnalités bien connues des lecteurs et des personnages imaginaires, furent rédigés au fil même des événements historiques qu'ils décrivent et parurent sous le pseudonyme d'**Henri Créange**. L'auteur y fait en partie acte de contrition: à cette époque, conscient de l'inanité de ses rêves mythiques carolingiens, Pierre Nothomb a aussi compris que la révolution hitlérienne, loin de remembrer l'Europe, la mène droit au gouffre.

Le deuxième volume, *Les Elie-Beaucourt*<sup>80</sup>, témoignage de première main sur la vie socio-politique belge et européenne durant l'Occupation, relate de manière fictionnelle le drame familial des Nothomb. Pierre Nothomb s'y incarne en deux personnages: Jean-Lothaire d'Olzheim et Georges Elie-Beaucourt.

Lors d'un voyage outre-Pyrénées, le prince d'Olzheim sera amené à reconsidérer certains de ses préjugés pro-franquistes: lui qui voyait naguère en Franco le sauveur de l'Espagne et de la chrétienté y découvre, outre l'effroyable misère populaire, la face cachée de cette dictature impitoyable, cautionnée par une Eglise catholique éloignée de sa vocation sociale, et agitant le spectre communiste comme s'il s'agissait du seul péril à esquiver. Bien qu'il considère encore la victoire nationaliste "comme un bienfait" (p.141), le carolingien critique durement

le nouveau régime qui n'a su se montrer fidèle à sa mission en principe humaniste et condamne les accointances de Franco avec Hitler. Il est donc loin le temps où celui qui fut l'ami du Duce et de Degrelle évoquait le "chevaleresque et réaliste général Franco"<sup>81</sup>.

Grand industriel et sénateur influent du parti catholique, Elie-Beaucourt endure stoïquement le destin tragique de ses fils: l'aîné meurt en captivité tandis que le cadet offre sa vie pour sauver celle de quelques aviateurs anglais qu'il est chargé de faire passer en Espagne. Seul lui reste Bruno, le double romanesque de Paul Nothomb, dont le parcours du combattant est relaté ici de façon partielle, voire hypocrite. Fort discret sur les mois pendant lesquels ce fils exposa sa vie en Espagne à la tête "d'une escadrille de l'armée rouge" (p.36), dans "son combat héroïque mais sacrilège parmi les ennemis de Dieu, les négateurs de l'homme et de l'âme" (p.38), Créange se garde bien de faire allusion aux mesures vexatoires prises par les autorités belges contre les volontaires retour d'Espagne républicaine; bien au contraire: il ne tient qu'à Bruno, qui, affirme-t-il, s'est exclu volontairement de l'armée, de revenir sur sa décision, et à une intervention de son père qu'il récupère le poste dont il a démissionné! Il est vrai qu'en 1945, l'époque où le sénateur rédigeait son roman, l'heure était à la prudence, d'autant plus que la situation juridique de Paul était des plus incommode! Par ailleurs, en chargeant un narrateur neutre de présenter la douloureuse conversion feinte de son fils au national-socialisme comme un acte de patriotisme ordonné par le chef de la Résistance, l'écrivain n'obtient-il pas de l'opinion publique l'acquiescement pur et simple de son rejeton? Le récit, par un nazi, de son évasion au cours de laquelle Bruno abat deux soldats allemands, outre qu'il dément les soi-disant complicités dont le prisonnier aurait profité, ne vise-t-il pas à le relaxer aux yeux de son père et de la société? L'habile plaidoirie se prolonge jusqu'au bout du roman et se transforme peu à peu en un réquisitoire contre les vrais traîtres, les "terroristes-patriotes" rexistes, ceux dont Bruno eut soin de se démarquer dès le début, ceux dont l'industriel sera le souffre-douleur. Le fait d'exagérer le rôle de Bruno en Espagne et au sein du P.C. n'était-ce pas aussi une façon adroite de préparer l'heureux dénouement? Chargé par le prince d'Olzheim en personne d'empêcher une faction communiste de la Résistance de tenter un putsch lors de l'entrée des Alliés dans Bruxelles, le fils rebelle a le

pouvoir de sauver sa patrie – et accessoirement son parti – et en fait bel usage. L'honneur des Nothomb est sauf, ainsi que le prétendait le patriarche.

Au début des années septante, le mémoraliste **Daniel Gillès de Pélichy** s'inspire de la geste des Nothomb pour écrire *Le Cinquième Commandement*<sup>82</sup>, un ample tableau où le comportement souvent indigne du gotha belge de 1938 à 1943 est décrit avec la sévérité requise. Puisant dans ses souvenirs et son itinéraire personnels la substance de ce roman-fleuve biographique et autobiographique, l'aristocrate et ex-résistant raconte sans la moindre complaisance les faits et gestes de sa génération et de sa classe durant cette sombre époque. L'incurie des responsables et des nantis corrompus et/ou inaptes à accomplir la mission qui leur incombait permit au fascisme, en Belgique comme ailleurs, de se faire une place au soleil. Tout drame agit comme un puissant révélateur: "drôle" ou réelle, la guerre différencie les héros des vendus, distingue les nobles de coeur, d'âme et d'esprit de ceux qui n'en arborent qu'artificiellement et injustement le titre.

Barcelone, fin septembre 1938. Couché sur son lit d'hôpital, Luc, le fils aîné du sénateur catholique Harold de Mellery, qui s'est enrôlé dans les Brigades internationales essentiellement par dégoût et rejet des siens, a tout le loisir de s'interroger sur le sens réel de son engagement, sur la politique suivie par les communistes dans l'enfer espagnol, sur le brusque et inexplicable retrait des Brigades du front à la suite des pourparlers de Genève, sur le traitement ignoble réservé par la République aux héros brigadistes -une ignominie qui tranche avec la reconnaissance émouvante du peuple espagnol pour ces hommes accourus de partout l'épauler dans son combat antifasciste-, ainsi que sur les principaux motifs de l'imminente défaite: s'il peut invoquer la lâcheté et la dérobade des gouvernements démocrates, la non-intervention, l'incompétence flagrante de la S.D.N., les décisions militaires contradictoires du gouvernement de Madrid, l'incurie minant l'armée républicaine, l'anarchisme – et pourtant Gillès semble de coeur avec les anarchistes-, le refus de l'ordre poussé jusqu'à la revendication au désordre, la désunion, la pagaille,..., ce qu'il ne cesse et ne cessera de mettre en relief, c'est la discipline odieuse et inhumaine imposée par l'Union soviétique à son allié: sous la houlette d'un André Marty – appelé justement "le boucher d'Albacete" – dictateur, vindicatif, vulgaire et démagogue, sous prétexte de combattre la gangrène défaitiste,

au nom de la révolution prolétarienne et de l'efficacité, la plupart des commissaires politiques ont réussi à étouffer la foi et l'idéalisme des plus vaillants volontaires. Quant à l'aveuglement des communistes occidentaux et de certains sympathisants qui, dans la Péninsule, purent pourtant assister en direct aux épurations brutales et aux exécutions sommaires de 1937, aux crimes perpétrés par la police secrète russe, notamment contre les anarchistes et les autonomistes catalans, comment l'interpréter sinon comme du dangereux fanatisme? N'ont-ils pas eu vent, eux aussi, du sort réservé aux anciens d'Espagne rentrés en URSS? Et que penser de ces illustres voyageurs et écrivains qui, après leur séjour au pays de Staline, se répandirent en éloges sur son régime: mauvaise foi ou cécité? Les prises de position de Malraux, jugées ambiguës, voire machiavéliques, par Gillès, n'échapperont pas non plus à sa critique.

Seul à connaître le désarroi de son frère qui, dans ses lettres, dénonçait la lâcheté et la capitulation des démocrates devant le fascisme, les volte-face de Léon Blum, le jeu équivoque de l'Angleterre, le triomphe de "l'ignoble morale de l'autruche, celle de Giraudoux dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, "une minute de paix, c'est toujours bon à prendre" (1974, p.301), Donat ira chercher son aîné en Catalogne. Lui qui a l'habitude de fréquenter à Louvain des jeunes blasés à la mine satisfaite, accusant les "aventuriers" auxquels "l'élite naturelle" a cédé les rênes du pouvoir d'être coupables du piteux état de la société, disposés à acclamer le premier charlatan apte à les secouer de leur apathie, lecteurs de Degrelle et de Brasillach dont ils approuvent les idées notamment sur l'Espagne où se déroule, dit-on, une guerre sainte contre les athées, les anarchistes et les communistes, fera le voyage en compagnie d'officiers français envoyés à Barcelone pour former la Commission d'enquête chargée de contrôler le rapatriement des brigadistes; leur idéologie fasciste, identique à celle de la plupart des diplomates et délégués en poste à Londres, et expliquant à elle seule la faillite du Comité de non-intervention, ne laissait présager rien de bon pour ceux que la République licenciait honteusement après deux ans de bons et loyaux services. A son tour, Donat découvrira bientôt les "réalités de la guerre", sous la conduite et à l'écoute de Luc qui, contrastant le communisme entre camarades et celui du parti et de ses chefs où la loyauté, la confiance et le respect sont souvent foulés aux pieds, le met en garde contre les prétendues vertus louées par

Malraux et Montherlant. Toutefois, ajoute-t-il, si cette guerre est une guerre de religion – puisque telle est, selon Donat, la vision qu'en ont la plupart des Belges – ou une croisade contre le communisme impie et destructeur de toutes les valeurs morales et spirituelles – ainsi que le proclame "l'honorable sénateur" dans ses allocutions –, en aucune manière il ne douterait d'avoir combattu du côté des vrais croisés, d'avoir pris le parti des gens du peuple généreux, solidaires et loyaux alors que leur milieu bien-pensant et prêchant l'amour du prochain ne cesse de les duper.

De retour en Belgique, fort de son expérience dans les Brigades, celui qui, comme les anciens d'Espagne, sera victime de la répression parfois sournoise des autorités policières et judiciaires, sait que même l'Espagne républicaine, dont la fin est proche, n'est plus un thème valable de propagande pour le P.C. Face à sa femme, une militante fanatique, perturbé de sentir sapée sa foi pour la deuxième fois en cinq ans, et pour des raisons identiques: "Les tares de l'Eglise catholique, il les avait retrouvées dans l'Eglise communiste: même écart entre la doctrine et la réalité, même mépris de l'individu, même exploitation de l'idéalisme des masses par une hiérarchie sournoisement réaliste, même intolérance et dogmatisme. En Espagne, et en particulier à Barcelone, il avait vu ce que signifiait le communisme au pouvoir" (1976, p.171), il libère en vain sa mémoire trop longtemps réprimée. Plus tard, à sa cousine Renata, qui, présente à Rome lors de l'élection du pape anticommuniste Pie XII, souffrit d'y découvrir une Eglise mondaine, tout occupée des intérêts et des intrigues de ce monde – comme le signalait alors la tante Judith, l'Eglise et la noblesse sont deux mondes qui se battent non plus pour leurs idéaux mais pour leurs privilèges et attendent du fascisme qu'il les sauve l'une et l'autre du péril communiste. D'ailleurs, en Espagne, l'Eglise n'est-elle pas le plus fidèle soutien du nouveau régime? –, Luc, qui compare la duperie communiste et l'abomination catholique: "Ici comme là, un pape, des dogmes, une vérité révélée, des excommunications" (p.318), déballe tout, depuis son engagement dans les Brigades jusqu'au suicide du chirurgien russe Boukovski: son isolement d'"aristo pudique" au cours des premières semaines, puis sa découverte de la chaude et vivifiante camaraderie, sa "bonne éducation" qui l'empêchait de hurler de peur au milieu des combats, son émerveillement pour l'héroïsme et l'enthousiasme de ses compagnons, son dégoût pour l'autoritarisme du com-

mandement et du parti comme pour leur méfiance du peuple, les interrogatoires auxquels il fut soumis, ses démêlés avec les commissaires, les arrestations arbitraires et les fusillades de suspects,... Tout y passe, y compris sa déconvenue du matin même à *La Voix du Peuple* où, lassé d'écrire des articles reproduisant les mots d'ordre du Parti, il refusa de corriger un papier qui ne "collait" pas avec la ligne politique imposée.

Dans cette chronique historique, sociale et familiale, grande épopée belge de la Deuxième Guerre et des événements qui la préparèrent, où la guerre d'Espagne n'est qu'une étape dans la politique de démission des démocraties, deux personnages retiennent plus particulièrement notre attention: le sénateur catholique Harold de Mellery et son fils aîné.

Si elle converge parfois avec celle de Paul Nothomb, la trajectoire de Luc de Mellery s'en éloigne nettement en d'autres occasions; ainsi en est-il de leur itinéraire espagnol car, alors que Paul fut une des figures des escadrilles *España* et *Malraux* de septembre 1936 à février 1937, Luc combattit dans les Brigades internationales de la mi-octobre 1936 à la fin septembre 1938. Entrés dans la Résistance, ils ne pourront ni l'un ni l'autre résister aux soins spéciaux de la Gestapo. Mais si leurs anciens camarades communistes se vengeront de leurs "indiscrétions", la justice belge, d'une part, et Gillès, de l'autre, réhabiliteront respectivement Paul Nothomb et Luc, son double romanesque.

Bien plus similaires sont les profils présentés par leurs pères. Dans un Sénat où la reconnaissance officielle du gouvernement nationaliste est le cheval de bataille de quelques parlementaires du calibre de Pierre Nothomb –, l'un et l'autre se font remarquer par leurs interpellations pro-Burgos. L'image qu'ils essaieront de donner des brigadistes – Nothomb lors d'un débat au Sénat en juin 1939, de Mellery lors de la campagne électorale pour les législatives d'avril 1939: "Pour masquer leur défaite, nos adversaires cherchent aujourd'hui à créer une légende à propos des volontaires des Brigades internationales, "héroïques combattants de la liberté", comme le disait avant-hier, à cette même tribune, la citoyenne Isabelle Blume, notre Pasionaria nationale. Dés héros, vraiment, ce ramassis de repris de justice, d'aventuriers et de mauvais garçons, incapables de bien se battre, comme on l'a vu, mais excellents pour fusiller, violer, piller, et incendier les églises? On a les héros qu'on mérite..." (1976, pp.250-251) – provoquera la

réaction immédiate de ces fils qu'ils ont reniés; le 25 juin 1939, dans *La Voix du Peuple*, Paul Nothomb adressera une "Lettre ouverte au sénateur baron Pierre Nothomb": "Vous avez [...] insulté les volontaires d'Espagne, dont je suis, en insinuant qu'ils étaient partis se battre pour de l'argent. [...] / Vous avez menti en parlant de recrutement. Les combattants d'Espagne sont partis se battre en volontaires. [...] / Vous avez menti en parlant de "rabatteurs", d'"exploiteurs de la misère des chômeurs". Vous avez menti, enfin, en disant que 5000 Belges étaient partis en Espagne et que 500 seulement en sont revenus. / "Vous êtes couverts de stupre et de sang", avez-vous conclu en vous adressant à mes camarades communistes de l'Assemblée. Je vous répondrai qu'en calomniant des militants honnêtes de la classe ouvrière, qu'en insultant des hommes qui se sont battus, qu'en voulant salir la cause sacrée de l'héroïque Espagne républicaine, on se couvre soi-même de honte et on s'expose au mépris"; de même, le quotidien communiste imprimera en première page la réponse passionnée de Luc: "Ses camarades n'étaient pas des "repris de justice", mais des "épris de justice sociale", des "aventuriers de l'idéal", les "mauvais garçons" d'une société mauvaise, et qui seraient demain les meilleurs citoyens d'une société plus juste, plus humaine, socialiste. "Ah! bien entendu, nos camarades n'étaient pas des boy-scouts de l'action catholique, tremblant devant les prêtres et les gendarmes. Oui, il leur arrivait de jurer, de se saouler, de se moquer de la discipline. C'étaient des hommes, que diable! Mais surtout des héros, de purs héros, j'en témoigne, moi qui les ai vus se battre à un contre cinq, avec des fusils contre des tanks, pour barrer la route au fascisme international. Ces braves ont été finalement vaincus, et c'est le moment que vous, sénateur et comte, choisissez pour leur cracher à la figure. On a honte pour vous." (1976, p.251).

Ainsi, la répulsion que Luc éprouve à l'égard du communisme officiel ne doit en aucun cas souiller le communisme authentique, celui qui se nourrit de l'abnégation et de la solidarité des camarades, quel que soit leur pedigree. Plus que jamais il veut croire à cette noble cause à laquelle il a sacrifié son intégrité physique: si l'antifascisme a perdu la bataille d'Espagne, il gagnera la guerre qui se prépare. Aussi retrouve-t-il au meeting antifasciste de protestation contre la reconnaissance du gouvernement de Burgos, comme plus tard dans la Résistance, ses compagnons d'Espagne pour qui la doctrine communiste

reste la seule valable.

En guise de conclusion, signalons que, contrairement à leurs homologues pro-nationalistes qui chargent leur plume de passion belliqueuse et exaltent les bienfaits et les pouvoirs soi-disant cathartiques de la guerre, les romanciers antifascistes en dénoncent l'horreur, la barbarie, l'abjection. Loin d'ennoblir les humains, la guerre est source perpétuelle de douleurs physiques et morales; elle déchaîne les instincts les plus bas, elle déshumanise et avilit tous les hommes sans exception, quelles que soient les valeurs pour lesquelles ils prétendent combattre. Car, aussi justifiable soit-il, l'idéal initial se dilue bientôt et débouche inévitablement sur l'atrocité. Dans *Le temps des apôtres*, Alain Baudier se rappelle qu'en Espagne "sur des civières et dans des couvertures passaient des soldats de chair vivante ou morte" (p.12); dans *Les mal-pensants*, lors de la bataille dans la Cité universitaire, Lionel sera vite confronté à la guerre dans toute sa monstruosité: "Autour de moi, ensanglantés, grotesques, voués à l'immobilité, plusieurs de nos camarades gisaient sur le sol humide, déjà pris dans le piège de la mort" (p.78); et cette mort est toujours "hideuse" comme la blessure de son camarade Philippe dont le visage lacéré par un obus n'est plus qu'"un masque atroce, gluant de gelée rouge où le nez livide, aminci, saillait bizarrement" (p.104). Dès son retour d'Espagne, Luc confiera lui aussi à Donat que "Ce que la guerre a de pire, c'est qu'elle supprime l'individu. Très vite tu n'es plus qu'un rouage de la machine à tuer" (1977, p.229).

André Bénit  
Universidad Autónoma de Madrid

## Notes

- <sup>1</sup> Henri Michaux, "Avenir", *Poèmes*, in *Plume précédé de Lointain intérieur*, Gallimard, 1963, p.103.
- <sup>2</sup> Franz Hellens, Robert Vivier, Pierre Hubermont, Hermann Closson, René Verboom, Robert Poulet, Eric de Haulleville, Charles Plisnier, Michel de Ghelderode, Marie Gevers, Camille Poupeye, Marcel Thiry,...
- <sup>3</sup> Revue liégeoise domiciliée à Paris, *Les Feuilletés bleus* publièrent
- <sup>4</sup> Albert Ayguesparse, *Lettres vivantes, deux générations d'écrivains français en Belgique (1945-1975)* (sous la direction d'Adrien Jans), Bruxelles, La Renaissance du livre, 1975, pp.57-58.
- <sup>5</sup> Marc Quaghebeur, "Balises pour l'histoire de nos lettres" dans *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française, 1982, p.58.
- <sup>6</sup> Emilie Noulet, "Le devoir des clercs", *Combat*, 15 juillet 1936, p.4.
- <sup>7</sup> Albert Ayguesparse, "La mission de l'Ecrivain", *Le bibliothécaire*, n°7-8, bulletin mensuel de l'ANBEF, 1977, p.237
- <sup>8</sup> Les accusations qu'ils échangèrent, particulièrement à partir d'août 1937, illustrent les tensions existant à l'époque au sein du camp républicain; les sujets d'affrontement abondaient entre ceux qui s'accusaient respectivement de stalinisme et de fascisme. Le refus de *Combat* de condamner les procès de Moscou et les assassinats politiques de révolutionnaires espagnols le fera traiter de "russophile" et de "stalinien" par *Le Rouge et le Noir*; cet hebdomadaire, antistalinien avant de devenir anticommuniste, considéré par *Combat* comme l'organe hitlérien de Bruxelles, refusait d'adhérer à la stratégie d'unité contre le fascisme prônée par le Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes. Le 6 octobre 1937, dans un "Billet à Franz Hellens", membre du Bureau international de l'*Association internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture*, avec lequel il entretient une vive polémique au sujet du régime soviétique et des discours mensongers d'intellectuels au service d'une culture que, dit-il, ils avilissent, Victor Serge donne satiriquement raison à Denis Marion d'après qui la "lâcheté est peut-être pire que la bêtise". D'autres affaires accentueront les divisions: d'une part, l'écho que *Le Rouge et le Noir* rendra des Journées de mai 1937 à Barcelone, d'autre part, les accusations versées contre le capitaine Jean Bastien

et le lieutenant Achille Chavée par un volontaire français, selon lequel les deux avocats belges auraient dirigé des interrogatoires sur ordre du P.C., et qui seront reprises par *Le Rouge et le Noir* qui les sommera de s'expliquer: "Aujourd'hui en Espagne, des combattants accusent... Deux avocats belges ont à répondre de leurs actes" (13 juillet 1938); quinze jours plus tard, le journal publiera le démenti des accusés: "L'odyssée de deux avocats belges en Espagne. Les explications de M. Jean Bastien, "affecté aux services d'Etat-Major", et de M. Achille Chavée, "enquêteur" (27 juillet 1938).

- <sup>9</sup> François Maret, *Les grands chantiers au soleil*, Paris, Fernand Sorlot, Bruxelles, Office de Publicité, 1938.
- <sup>10</sup> Charles d'Ydewalle, "Europe 1936-1937", *La Revue générale*, 15 septembre 1937, pp.344-345.
- <sup>11</sup> Le récit de ce "voyage triomphal" sera publié dans *Je suis partout*, les 27 mai, 3 juin et 10 juin 1938, sous le titre "Victoires d'Espagne" (Choses vues par Pierre Daye)".
- <sup>12</sup> Charles d'Ydewalle, *Geôles et bagnes de Franco*, Bruxelles-Paris, Les Editions Libres, 1946, p.14.
- <sup>13</sup> Charles d'Ydewalle, *Journal, mon beau souci*, Ostende, Ed. Erel, 1977, pp.15-19.
- <sup>14</sup> Pierre Daye, *Mémoires* (document dactylographié), chapitre LIII, p.1348
- <sup>15</sup> *Trois discours de José Antonio*, traduits et commentés par Jean Denis, Collection publiée à l'initiative du Centre d'Etudes Hispaniques, Renaix, Ed. Julien Leherte-Delcour, 1937.
- <sup>16</sup> Jean Denis, *Une révolution dans la guerre*, Renaix, Ed. Julien Leherte-Delcour, mars 1938.
- <sup>17</sup> Jean Denis, *Romancero 1938*, Bruxelles, Ed. Rex, Collection nationale, s.d.
- <sup>18</sup> Jean Denis, *Espagne immortelle*, Bruxelles, Ed. Ignis, s.d..
- <sup>19</sup> Jean Denis, *L'heure de vérité*, Paris-Bruxelles, Ed. L'Essor, 1943.
- <sup>20</sup> André Villers, *Le puits d'amertume*, publié dans *Audace*, vol.13, octobre 1956, Recueil littéraire trimestriel, Bruxelles, Ed. Le Rond-Point, pp.3-136.
- <sup>21</sup> *Le puits d'amertume*, p.134.
- <sup>22</sup> André Villers, *L'Espagne de Franco*, Bruxelles, Ecran du Monde, 1955.
- <sup>23</sup> Parmi les rédacteurs les plus actifs et les sympathisants, relevons,

parmi tant d'autres, les noms de Denis Marion, Albert Ayguesparse, Emilie Noulet – qui fournira quelques critiques littéraires (*Peuple d'Espagne* de Sofia Blasco (5 février 1937), *Contre-attaque en Espagne* de Ramón J. Sender (27 novembre 1937), *Rien qu'un témoignage* d'André Chamson (11 décembre 1937)) –, Roger Bodart, Alexis Curvers, Marie Delcourt, Louis Dubrau, Charles Plisnier, Herman Closson, Franz Hellens, Paul Nougé,... Le 5 mars 1938, dans un article sur "Paul Eluard. La poésie", le poète surréaliste bruxellois compare le combat pour la liberté et la justice à celui pour la culture et la poésie: "Il faut le répéter sans trêve: le destin de la culture s'insère en pleine lutte des classes, la poésie est au coeur de la mêlée, au coeur de la révolution, c'est elle que l'on martyrise dans les geôles allemandes, qui sanglote et triomphe sur la terre calcinée d'Espagne. Son sort se joue avec celui de tout le prolétariat".

<sup>24</sup> "Trois jours à Madrid" que Marion présente comme un "plaidoyer contre la non-intervention" sera repris deux ans plus tard dans ses *Billets durs* (Bruxelles, Ferd. Wellens-Pay, 1939, pp.202-252). La première partie de ce recueil comprend la plupart des articles politiques que Marion signa dans *Combat* de juillet 1936 à avril 1939; dans beaucoup de ceux-ci, il se réfère au conflit espagnol, "la première phase, dit-il, du conflit entre les fascismes et les démocraties" (p.10).

<sup>25</sup> Paul Aron ("La Guerre civile en Espagne et les écrivains belges francophones: étapes d'une réception littéraire" dans *Actes du colloque "La guerre civile d'Espagne – Histoire et Culture"*, U.L.B./V.U.B., 23-25 octobre 1986, *Revue belge de philologie et d'histoire*, LXV-1987-3, op. cit., p.589, n.26) signale qu'on retrouvera plusieurs de ces auteurs, après la guerre, parmi les signataires d'une campagne visant à obtenir la rupture des relations diplomatiques de la Belgique avec l'Espagne. Le 1er mars 1946, joignant sa voix à d'autres qui, dans *Le Drapeau Rouge*, dénoncent la terreur franquiste, Hellens déclare: "Les crimes du régime franquiste sont inexpiables. N'est-il pas incroyable que les gouvernements démocratiques, qui ont fait la guerre pour purger le monde du fascisme, non seulement refusent de réagir contre le pire ennemi des libertés, mais entretiennent avec lui des relations diplomatiques, concluent avec lui des traités de commerce, poursuivent avec lui la politique de non-intervention qui conduisit naguère les peuples à la plus meurtrière des catastrophes?".

- <sup>26</sup> Parmi les nombreux collaborateurs du *Rouge et le Noir*, retenons les noms de Marcel Lecomte, Leo Champion, Hem Day, Mathieu Corman, Edmond Vandercammen, Roger Bodart, Albert Ayguesparse et Victor Serge. Certains, comme Ayguesparse, collaborèrent à la fois à *Combat* et au *Rouge et le Noir*.
- <sup>27</sup> Mathieu Corman, *Brûleurs d'Idoles. Deux vagabonds dans les Asturies en révolte*, Paris-Ostende, Ed. Tribord, 1935.
- <sup>28</sup> Mathieu Corman, "Autobiographie" (document dactylographié), Bruxelles, Archives du parti communiste belge, 6 décembre 1944, pp.1-2.
- <sup>29</sup> Mathieu Corman, "*Salud Camarada!*" *Cinq mois sur les fronts d'Espagne*, Paris-Ostende, Ed. Tribord, 1937.
- <sup>30</sup> Mathieu Corman, *Ami, entends-tu?*, Bruxelles, Ed. Tribord, s.d. (1963, sous le pseudonyme de Nicolas Cravenne), 2e édition: 1970.
- <sup>31</sup> Albert Ayguesparse, *La main morte*, Louvain, Ed. Lovanis, 1938.
- <sup>32</sup> Marie-Thérèse Bodart, *Les Roseaux Noirs*, Paris, Ed. Corrêa, 1938.
- <sup>33</sup> France Adine, *Iziar*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1945.
- <sup>34</sup> Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*, Paris, Les Editions du Cerf, 1986, p.157.
- <sup>35</sup> Marc Quaghebeur, op. cit., p.152.
- <sup>36</sup> Albert Ayguesparse, *Poème pour trois voix*, Bruxelles, Labor, 1935 et *La mer à boire*, Paris, Ed. Soutes, 1937.
- <sup>37</sup> Albert Ayguesparse, *Les mal-pensants*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1979, p.40.
- <sup>38</sup> Albert Ayguesparse, *L'heure de la vérité*, Paris, Julliard, 1947 (écrit en 1945). Réédité à Bruxelles, La Renaissance du livre, 1968, p.60.
- <sup>39</sup> Albert Ayguesparse, *Les mal-pensants*, p.62.
- <sup>40</sup> Albert Ayguesparse, *Les mal-pensants*, p.74.
- <sup>41</sup> Albert Ayguesparse, *Une génération pour rien*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1954 (écrit en 1943).
- <sup>42</sup> Albert Ayguesparse, *Notre ombre nous précède*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1953.
- <sup>43</sup> Pietro Nenni, *La guerre d'Espagne*, Paris, François Maspero, 1959, pp.154-155.
- <sup>44</sup> Albert Ayguesparse, "Sin novedad", *Le partage des jours*, Ed. Saint-Germain-des-prés, Coll. Nouvelles des Poètes, 1972, pp.101-126.
- <sup>45</sup> Edmond Kinds, *Le temps des apôtres*, Bruxelles, André De Rache éditeur, 1967.
- <sup>46</sup> Tels Alain Baudier dans *Le temps des apôtres* ou Florentin Maublanc

- dans Edmond Kinds, *Les Ornières de l'Été*, Bruxelles, André De Rache éditeur, 1957.
- <sup>47</sup> Jean Delaet, *La Pourpre des Innocents*, Bruxelles, Les Editions Durendal, 1954 (commencé en 1939).
- <sup>48</sup> Albert Ayguesparse, "Du côté de Siqueros", *Selon toute vraisemblance*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1962, pp.35-53.
- <sup>49</sup> Paul-Aloïse De Bock, *Les chemins de Rome*, Paris, Denoël, 1961.
- <sup>50</sup> Dans ce document de première main sur la situation des antifascistes italiens exilés en France et en Belgique, De Bock retrace très librement, notamment du point de vue chronologique, le parcours du jeune militant socialiste Fernando de Rosa dont il assura la défense après l'attentat manqué commis à Bruxelles en 1929 contre Umberto de Savoie, le prince héritier d'Italie, fils de Victor-Emmanuel III, afin de dénoncer le régime mussolinien et d'attirer l'attention des démocraties européennes sur les responsabilités de la monarchie dans l'avènement du fascisme. Libéré en 1931, de Rosa part en Espagne, un pays encore sous le choc de sa révolution d'avril 1931. Commence alors "l'apothéose de la vie de Fernando de Rosa" (P. Nenni, op. cit., p.265) qui prendra part au soulèvement des Asturies en formant un corps de la milice à Madrid. Amnistié après la victoire du Frente popular, dès la sédition franquiste, à la tête du bataillon "Octobre" formé par des membres de la Jeunesse socialiste unifiée et composé d'une majorité d'Espagnols, de Rosa part pour le front. A la mi-septembre 36, celui qui fut un chef indiscipliné mais un homme courageux et adoré de ses hommes est tué à Cabeza Lijar.
- <sup>51</sup> Marie-Thérèse Bodart, *Le Mont des Oliviers*, Paris, Editions de Navarre, 1956.
- <sup>52</sup> Félicien Marceau, *Les années courtes*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, n°469, 1968.
- <sup>53</sup> Louis Carette, *Cadavre exquis*, Bruxelles, Ed. du Houblon, s.d. (1942).
- <sup>54</sup> Félicien Marceau, *Les passions partagées*, s.l., Gallimard, Coll. Folio, n°2064, 1987.
- <sup>55</sup> Henri Cornélus, *Ceux de la dure patience*, Aalter, André De Rache éditeur, 1957.
- <sup>56</sup> Henri Cornélus, "Il n'y a plus de Pyrénées", *Ceux de la dure patience*, pp.54-69.
- <sup>57</sup> Henri Cornélus, "Salud Camarada", *Ceux de la dure patience*, pp.70-84 (p.74).

- 58 Henri Cornéus, "L'arbre mort d'Arcos", *De Sel et de Terre*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1967, pp.55-57.
- 59 Henri Cornéus, "Il n'y a plus de Pyrénées", p.68.
- 60 Henri Cornéus, "Je pense à l'Espagne", *De Sel et de Terre*, pp. 58-59.
- 61 Henri Cornéus, *Les Hidalgos*, Bruxelles, André De Rache éditeur, 1971.
- 62 Henri Cornéus, "Los Monegros", *Les Hidalgos*, p.163.
- 63 Henri Cornéus, "Conde", *Les Hidalgos*, p.122.
- 64 Henri Cornéus, "Les boeufs", *Les Hidalgos*, pp.53-64.
- 65 Roger Foulon, *L'Espérance abolie*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1977.
- 66 Hubert Nyssen, *Le nom de l'arbre*, Bruxelles, Les Eperonniers, Collection Passé Présent, n°53, 1987. Le roman a été publié précédemment aux Editions Grasset et Fasquelle en 1973.
- 67 Henri Ferval, *Confrérie de la trahison*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, Coll. Romans d'espionnage, 1960.
- 68 Jacqueline de Boule, *Le desperado*, Paris, Julliard, 1955.
- 69 Madeleine Haller, *Volo "Je veux"*, Anvers, "Ça ira", 1948.
- 70 Robert Goffin, *Souvenirs à bout portant*, 2 volumes, Institut Jules Destrée, 1979-1980.
- 71 Robert Goffin, *Les cavaliers de la déroute*, New York, Ed. de la Maison française, 1941.
- 72 François Weyergans, *Les figurants*, Balland, 1980. L'édition revue et corrigée s'intitule *Françaises, Français*, Gallimard, Coll. Folio, n°1864, 1988.
- 73 François Weyergans, *Françaises, Français*, p.377. Cet épisode ne figure pas dans *Les figurants*.
- 74 Julien Segnaire, *La Rançon*, Paris, Gallimard, 1952.
- 75 Cette époque mémorable, Nothomb la relatera dès son retour en Belgique dans *La Voix du peuple*: "Six mois dans l'aviation républicaine", un reportage de Paul Bernier (le pseudonyme utilisé par Nothomb en Espagne), du 1er au 16 mai 1937. Conscient que la lutte était loin d'être terminée, le jeune militant, dégradé par l'armée, se dépensera sans compter pour cette République aux côtés de laquelle il a combattu pendant près de six mois. Il entre comme rédacteur au quotidien communiste; les articles qu'il y signe (sous son pseudonyme "Paul Bernier" jusqu'en juillet 1937 même si, dès

la mi-juin, il utilise de temps en temps son nom de baptême) portent essentiellement, jusqu'au début de juin 1939, sur la guerre d'Espagne et sur les réactions diverses qu'elle engendre en Belgique. Dans ses "papiers espagnols", il défendra notamment l'unité des antifascistes comme condition nécessaire et suffisante de la victoire, il dénoncera la faiblesse et l'hypocrisie des démocraties européennes ainsi que l'anticommunisme haineux de l'aile droite du P.O.B. au service de la réaction, il rendra hommage à Emile Vandervelde, celui dont le dernier cri fut: "Burgos jamais!". Les quatre articles que Nothomb regroupe entre le 30 avril et le 7 mai 1939 sous le titre "Vive la République espagnole" ne constituent nullement un épitaphe; le premier s'intitule d'ailleurs "la grande espérance". Car, dit-il, l'Espagne républicaine n'est pas morte, sa résistance n'est point éteinte, et les premiers signes de la contre-attaque populaire sont déjà perceptibles. La solidarité internationale doit se poursuivre afin d'obtenir ce qui, pour les antifascistes du monde entier, reste "la grande espérance": la victoire finale.

<sup>76</sup> \* Sous le nom de Paul Nothomb:

– "Autobiographie d'une découverte", Postface à *Les tuniques d'aveugle*, Paris, Editions La Différence/La Longue Vue, Collection Vers la seconde alliance, 1990, pp.205-232.

– *Non lieu*, Paris, Phébus, 1996.

\* Sous le pseudonyme de Julien Segnaire:

– «L'antimilitarisme du "coronel"», *Hommage à André Malraux*, *La Nouvelle Revue Française*, n°295, juillet-septembre 1977, pp.31-37.

– "En Espagne", *La Revue des deux mondes*, novembre-décembre 1977, pp.343-350.

<sup>77</sup> En 1955, Julien Segnaire signe son quatrième roman, *Les Dieux du sang* (Paris, Gallimard, 1955). Bien que nettement moins autobiographique que *Le Délire logique* ou *La Rançon*, ce récit met en scène des personnages dont la destinée et les inquiétudes recoupent très étroitement celles de l'auteur et de ses projections romanesques antérieures. Le personnage principal, Blanchard, est un ancien combattant français de l'aviation républicaine; engagé à regret dans la R.A.F. comme bombardier, il a la singulière faiblesse de penser aux victimes sacrifiées; les inquiétudes et les questions qui le tourmentent proviennent du fait qu'en Espagne, il eut

l'occasion de contempler de près le résultat de certains de ses propres raids.

- <sup>78</sup> Julien Segnaire, *Le Délire logique*, Paris, Gallimard, 1948.
- <sup>79</sup> *Le prince d'Olzheim* (1944), *Les Elie-Beaucourt* (1945), *La visite au prince d'Olzheim* (1949), *Le prince d'Europe* (1954), *Le prince du dernier jour* (1962).
- <sup>80</sup> Henri Créange, *Les Elie-Beaucourt*, Bruxelles, Le Rond-Point, 1945.
- <sup>81</sup> Pierre Nothomb, "L'affaire de Burgos", *L'Avenir du Luxembourg*, 6 juin 1938 (cité par Francis Balace, "La droite belge et l'aide à Franco", in Gotovitch, José et Witte, Els (ed.), *La Belgique et la guerre civile d'Espagne*, numéro spécial de la *Revue belge d'histoire contemporaine*, XVIII, 1987, 3-4, pp.560-561, n.169).
- <sup>82</sup> Daniel Gillès, *Le Festival de Salzbourg* (1974), *Nés pour mourir* (1976), *La Tache de sang* (1977), *Le Spectateur brandebourgeois* (1979), *Laurence de la nuit* (1981), Paris, Editions Albin Michel.



## EDOUARD GLISSANT ET LA PENSÉE ARCHIPÉLIQUE

« Ma proposition est qu'aujourd'hui le monde entier s'archipélise et se créolise. »<sup>1</sup>

EDOUARD GLISSANT

*Archipélisons* et *créolisons* donc, sans souci de définir, au préalable et avec la rigueur de la méthode occidentale, le concept d'archipel, ancienne mer Égée, mer principale parsemée d'îles comme celles de la Caraïbe, des Açores, du Cap-Vert et de la Madère représentées dans ce Colloque\*. Et créolisons sans programme pré-établi car la pensée tourbillonnante et cyclonique d'Édouard Glissant nous y invite dans un mouvement d'euphorie et de dysphorie, de genèse et de digenèse, d'harmonie et de disharmonie. Son ombre de géant plane sur nous inclémente, sans être toutefois menaçante. On est en droit de se demander si sa présence même ne serait pas, pour beaucoup de nous, inhibitive. Car l'Occident oppressif se prolongeant outre-mer, en Afrique comme en Amérique, sur les continents et sur les archipels, a créé ses mythes à la fois féconds et castrateurs, a engendré et assimilé des complexes de supériorité et d'infériorité qui ne se sont dilués que trop lentement dans les mentalités, qu'elles soient colonisatrices ou colonisées. L'Europe a tissé dans les mailles des langues de l'Empire, apparemment à la dérive<sup>2</sup> comme les caravelles surprises dans la voracité des tempêtes, de terrifiants Adamastores qui de mythes littéraires se sont transformés dans l'Histoire en jugements de valeur sur le premier et le plus dévastateur holocauste que fut la Traite. Le choc de cultures opposées et superposées fut terrible et cette Histoire éprouve bien des difficultés à se donner l'absolution, parce que des marques indélébiles sont restées dans le corps et dans l'esprit des peuples et des Nations, sur la terre comme sur la mer. Et aujourd'hui, après avoir pensé et repensé le concept ambigu de *négritude* formulé par Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire, Édouard Glissant le dépasse et nous propose un autre modèle de

---

\* Ce Colloque fut organisé par l'Institut Franco-Portugais de Lisbonne sous le titre *Océan: Archipel d' Archipels*, du 15 au 17 Mars 1999.

civilisation universelle fondée sur la diversité du multilinguisme et du multiculturalisme. Bien qu'absent à ce colloque sur **L'Océan: Archipel d'Archipels**, Glissant exerce sur ses exégètes une incroyable force d'attraction et de séduction, mais en même temps d'expectation. Pour avoir dirigé un colloque à l'Université de Porto<sup>3</sup>, sous son oeil attentif et vigilant, nous savons la véhémence avec laquelle il intervient pour défendre son message poétique et anthropologique afin d'exorciser des violences ancestrales, remontant à l'époque de la colonisation, qui provoquèrent l'exode injustifié et la malheureuse diaspora des peuples africains dont la mémoire douloureuse continue à raviver certaines formes raffinées et perverses de néo-colonialisme. Si Glissant était *hic et nunc* parmi nous, comme il le fut à Porto en 1990, peut-être nous répèterait-il ce qu'il a dit à la Sorbonne en 1998, lors d'un colloque sur l'impact de son oeuvre dans une nouvelle géopolitique: «à l'occasion de ce Colloque et dans l'intimité des discussions et des interventions, vous serez invités à penser l'Histoire et l'Autre, à raviver votre mémoire en sorte que la zone d'ombre soit balayée, le non-dit élucidé. Et que nous entrions dans cet Archipel inédit, où les peuples pourraient s'équivaloir et se connaître, et échanger en échangeant, sans se perdre pourtant ni se dénaturer.». Dans ce contexte élargi de francophonie et de lusophonie, toutes les deux complices dans cette épopée du grand départ maritime et du grand retour à l'Europe matricielle, peut-être aurait-il pu ajouter avec un léger sourire d'optimisme et de croyance qui sied toujours bien à un poète de son étoffe: «C'est parce que l'Homme est multiple que nous voulons être Un pendant / deux / jours ...au moins.».

Son absence nous oblige en contrepartie à observer la plus grande rigueur dans nos exposés ou nos discussions. Nous savons que nous sommes face à ce qu'il est convenu d'appeler un 'auteur hermétique', bien que Glissant refuse qu'on le désigne ainsi. Il s'agit d'un poète original, à la sensibilité exarcébée, créateur et recréateur d'un langage qui lui est propre, nouveau, métissé, créolisé, baroque dans sa genèse et dans son intentionnalité, opaque en profondeur mais dont les objectifs anthropologiques, politiques et culturels, quant à eux définis et structurés avec pragmatisme, sont fort transparents. Proposant de nouvelles méthodes et de nouveaux procédés d'analyse et de réflexion, il construit ce qu'il appelle une «Poétique de la Relation», de la multi-relation, universaliste autant que faire se peut, mais «terra-

quée» autant qu'il le faut. Sa langue métissée tente de réorganiser la pensée du monde et le monde de la pensée, le monde de la grammaire et la grammaire du monde, en utilisant le code résolument oral des cultures africaines et antillaises, tournant autour de ce qu'il nomme «la poétique diffractée de ce Chaos-monde», fondant et confondant les terribles jugements partiels et les valeurs absolues de l'Histoire telle que la concevait le continent européen. Sa théorie de la «pensée de la trace» par opposition à la «pensée de système» ne se limite pas à une simple vision poétique diluée, aussi ingénue qu'inefficace, au sein du dialogue politique et culturel post-colonial. La violence de la parole poétique d'Édouard Glissant ne conduit pas à la violence physique, mais ne se contente pas pour autant de bons sentiments génériques et inoffensifs. La pensée glissantienne ne procède pas avec la froideur calculatrice de la logique occidentale; elle avance métaphoriquement en un compromis chaleureux avec la parole magique et incantatoire qui repousse les barrières de la pensée européenne, restrictives et réductrices par excès de rationalité. Ainsi, attester cette idiosyncrasie africaine sur la terre-mère continentale ou sur les archipels océaniques de la Traite, les genres littéraires se mélangent, s'infiltrent, se complètent en un conglomerat vivant qui suscite une pensée universaliste, qui ne se réduit pas au vieil humanisme généraliste occidental, au nom duquel les colons avaient essayé de légitimer l'assimilation, l'intégration, la «lactification» de la race noire. La proposition chaleureuse d'une poétique génératrice d'une nouvelle humanité définitivement métissée et créolisée mettrait fin linéairement à tous les racismes basés sur des critères de pigmentation de la peau ou sur des préjugés eugénistes de supériorité et de hiérarchisation des peuples. L'art du poète-anthropologue Glissant nous permet de dépasser au niveau poétique, comme désir et dessein, la dialectique ravageuse shakespearienne de Caliban et Prospéro qui a piégé toute la pensée occidentale.

Glissant scrute tous les genres littéraires à la recherche de réponses à ses angoisses et à celles de son peuple. Il interroge l'essai dans **L'Intention Poétique**, dans **Le discours antillais**, dans **Soleil de la conscience** et dans **Poétique de la Relation** où il analyse avec une rare lucidité la problématique de l'antillanité et de l'africanité matricielles du peuple caraïbe et pénètre les discours poétiques de Paul Claudel, de Saint-John Perse et de Victor Segalen, pour dénoncer

subtilement les poétiques de l'exotisme, qui tout en le respectant, l'ont finalement travaillé, du point de vue linguistique et culturel dans le sens du UN, compris dans sa dimension paradigmatique de l'esthétique occidentale.

Il interroge le roman dans **La Lézarde**, **Malemort**, **La case du commandeur**, **Le Quatrième Siècle** et **Mahagony**, en quête du récit tellurique qui reprend, de façon cyclique, les mêmes personnages et les mêmes thèmes, dans l'obsession permanente des racines primordiales de l'africanité et de sa diaspora de quatre siècles. Le romancier s'efforce de les découvrir moyennant un travail de reconstitution imaginaire de nature archéologique, lignagistique, mythique et historique. Son style incantatoire de griot dépositaire de la Palabre africaine, marqué par la profusion baroque, mêle habilement les codes propres à la narrativité traditionnelle à d'originales variations rythmiques notamment dans le traitement des thèmes préférentiels de l'atavisme affectif.

Il recrée dans ses recueils de poèmes **Le Sel noir**, **Les Indes** et **Pays rêvé, Pays réel**, par son langage festif, sacrificiel, son drame existentiel de poète martiniquais et celui de son peuple et il se considère à lui seul comme «un essaim torturé de contradictions» vécues dans un creuset de cultures qui s'annihilent par un processus d'assimilation inconséquent. Dans l'exercice de la plénitude de la Parole, il entrevoit une nouvelle synthèse qui inaugure l'unité dans l'identité et la diversité et réaffirme le droit à la différence, dans un effort de réconciliation de la nature tropicale avec la culture composite antillaise, miscellanée de races, de coutumes et de savoirs.

Au niveau dramatique, Glissant reprend la figure emblématique de Toussaint – Louverture, héros de la Révolution de Saint Domingue, bien après la proclamation d'indépendance de la plupart des colonies africaines. La distanciation poétique est à cet égard exemplaire. L'espace dramatique de Monsieur Toussaint relate la saga de la longue libération d'un peuple à la recherche de sa syntaxe et de sa sémantique, à la suite de la dé-territorialisation, que fut la Traite, et de l'insertion artificielle d'éléments allogènes. Ce poète-dramaturge est avant tout, un ethnologue qui, par le biais de la parole primordiale et élémentaire, jaillissante en d'effervescentes images telluriques, prétend réintégrer une unité, dont la perte n'est pas irrémédiable, et qui permet la conjugaison de l'identité et de l'altérité au sein d'une solidarité universelle.

Le ludisme des images telluriques fait du poète un chanfre d'une nature superbe, splendide, chez laquelle l'aquatique, le géologique et

le végétal attestent l'effervescence volcanique de la terre et de la mer et leur cristallisation en un «sel noir». La complicité entre la terre et la voix du poète-prophète est totale. Sa parole est sel purificateur. Elle ne désacralise ni le mythe ni le récit. Les nombreuses et longues parenthèses qui le découpent ne sont pas des écarts accidentels de dé-construction et de *mise en abyme*, mais conscience poétique de ce que la terre, l'homme et la parole, au-delà des cataclysmes géologiques et moraux, constituent une harmonie première, rompue par les violences de l'Histoire. Au coeur d'un paysage succulent, **La Lézarde** est un fleuve, trait d'union entre la montagne et l'océan, un roman-fleuve de mots tropicaux, conscient des obstacles linguistiques et historiques du passé et de l'avenir de son cours. Le poète est ainsi la conscience de la terre et la voix de la mer. Le romancier fait de son récit un rite plein de rubriques et de didascalies, convertit en chant de vie ou de mort, ne dissimulant pas la source poétique qui l'abreuve: «Tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre, et il en est pour la dire avec des mots.»<sup>4</sup>

En adoptant la langue de la francité, Glissant lui rend de précieux services et écarte ainsi toute équivoque linguistique et culturelle. Toute langue qui émigre et qui est empruntée par d'autres peuples se soumet à de nouvelles réalités qu'elle cherche à nommer et à dominer. L'impérieux désir de rythme et de chant, la tradition vivante des cultures orales, l'intention poétique naturelle de mélanger et de confondre les genres, fécondent la langue française, qui ne refuse aucune greffe et se restructure ductilement pour dire des beautés ignorées (ou oubliées) de peuples qui ont accompli leur Histoire dans la redécouverte de la liberté de vivre et de dire, que l'Occident avait escamotée: «L'ère des langues orgueilleuses dans leur pureté doit finir pour l'homme: l'aventure des langages commence.»<sup>5</sup>

Le portugais comme le français, comme toutes les langues dans leur diaspora par le monde intercontinental et interculturel, n'ont plus leurs amarres solidement fixées au quai comme les caravelles qui prirent le large du «finisterra». La dérive est la loi de leur survie au gré des vents et des marées. Ce sont en effet des langues qui n'appartiennent plus exclusivement à de vieilles cultures écrites, soumises à des grammaires magistralement normatives, puisque ces nouvelles langues veulent traduire la sensibilité, la pensée analogique, le rythme de nouveaux individus et de cultures différentes. Elles sont

par conséquent langues en copropriété géographique, historique et politique. Si elles furent, au nom de l'Empire, agents de domination sur d'autres peuples, elles représentent aujourd'hui un patrimoine commun qui unit dans la différence des cultures très variées et toutes dignes de respect, tant dans leur genèse que dans leur épanouissement, selon les systoles et les diastoles de l'Histoire des peuples.

Edouard Glissant déclare révolu le cycle et le cercle du voyage maritime expansionniste, car «la mer est éternelle», au-delà de l'Histoire. Il propose une vision de la totalité culturelle (qui ne soit pas totalitaire) et n'a pas peur d'aller jusqu'au bout et d'envisager les blessures terribles de la colonisation. **Le Quatrième Siècle** nous plonge dans le passé du bateau négrier Rose-Marie et de son histoire tragique d'un réalisme étouffant, mais les propos de «papa Longoué», aux échos lointains de forêt tropicale, oscillent entre la tendresse et la haine. Le romancier, tout comme Mathieu son personnage, n'a pas de solutions préconçues à apporter au pathos de l'Histoire des peuples et des cultures, et tente, en sismographe de grande sensibilité, par ses réticences, par ses hésitations, par ses incertitudes, de faire progresser son récit, volontairement lent, tout en dévoilant l'histoire de ceux qui la font et de ceux qui la subissent dans un (dés)équilibre toujours hésitant d'esclavages et de libertés. Le Poète transfigure tout par son humour. Les pages cruelles de l'Histoire ne doivent pas être absoutes, mais exorcisées. L'intarissable thématique des origines, de la matrice primordiale; la richesse symbolique, généalogique et fétichiste dont sont investies la mer, la terre et la parole, chaude et rauque, mythe et chant; l'insularité menacée dans l'entrechoquement des cultures qui se sont superposées comme des couches géologiques d'origine volcanique – tout, dans l'oeuvre d'Édouard Glissant, comme l'a écrit Jacques André, semble indiquer que «L'histoire progresse par réconciliations successives: entre l'homme et le pays, des hommes entre eux, de l'homme avec lui-même.»<sup>6</sup>

La principale beauté et l'harmonie suprême de la fiction glissantienne réside dans cette parfaite symbiose de la terre, de la forêt, de la mer et de la parole. Ce n'est pas un tellurisme décoratif qui envahit sa poétique; il est lui-même la substance première et fondatrice de tout acte de parole.

La dernier ouvrage de Glissant, intitulé dans un souci pédagogique **Traité Du Tout-Monde**, réécrit, d'une certaine manière, toutes ses

oeuvres antérieures en un mélange ludique de genres et de codes, et reprend, en les développant certains textes qui permettent de mieux comprendre et situer dans le panorama contemporain sa pensée cyclonique et volcanique, dévastatrice et salvatrice à la fois. Certains de ses concepts jusqu'alors à peine ébauchés acquièrent maintenant relief, forme, consistance et intelligibilité. Tel est le cas de ceux de «créolisation» et d'«archipélisation» qui servent de toile de fond à ce qu'il a appelé, ironiquement ou non: **Traité**. Glissant précise: «La *créolisation* ne conclut pas à la perte d'identité, à la dilution de l'État. Elle n'infère pas le renoncement à soi. Elle suggère la distance (l'en aller d'avec les figements bouleversants de l'Être.)»<sup>7</sup>. Il souligne très adroitement que ce concept nous est présenté non comme opératoire, mais comme une «offrande» lyrique. A propos de la «pensée archipélique» qu'il associe subtilement au concept précédent, il ajoute: «Elle convient à l'allure de nos mondes. Elle en emprunte l'ambigu, le fragile, le dérivé.»<sup>8</sup>. Le jeu de l'opacité, qui se voile et se dévoile érotiquement, et qui est une des clefs de voûte dans la genèse et la construction de toute son oeuvre, obéit à cette subtilité conceptuelle: «J'appelle Toutmonde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la 'vision' que nous en avons.»<sup>9</sup>. La grande originalité de la pensée de Glissant dans le contexte de la francophonie et de la lusophonie actuelles réside dans le fait qu'il a cherché non pas la racine mais le rhizome d'un nouveau système de relations multi-ethniques et multi-culturelles, reposant sur une base conceptuelle solide de l'Unité dans la Diversité: «C'est le rhizome de tous les lieux qui fait la totalité, et non pas une uniformité locative où nous irions nous évaporer. Notre terre, notre part de la terre. Ne la constituons pourtant pas en territoire (d'absolu) d'où nous croirions être autorisés à conquérir les lieux du monde.»<sup>10</sup>.

Contre l'*Esthétique du Un* de souche coloniale, qui uniformisait et standardisait, l'*Esthétique du Divers* rend anachroniques toutes les illusions d'un exotisme de pacotille. Des voix de créolisation se font entendre et des voies de métissage s'ouvrent à la marche progressive de l'Histoire. Aucun homme n'est une île; il est un archipel, trait d'union de tous les continents.

A. Ferreira de Brito  
Université de Porto

## Notes

- <sup>1</sup> GLISSANT, Édouard – **TRAITÉ DU TOUT-MONDE**, POÉTIQUE IV, Paris, Gallimard, 1997, p. 194.
- <sup>2</sup> ALMEIDA, Lilian Pestre de – «La violence fondatrice dans la Littérature Antillaise – Figures et Fantômes de la Violence dans les récits d'Édouard Glissant», in **La deriva de le francophonie**, atti dei seminari annuali de Letterature Francophone, Istituto Universitario Orientale, vol. II – Les Antilles, Naples, 29-30 Novembre – 1.er Décembre, 1990.
- <sup>3</sup> **HORIZONS D'ÉDOUARD GLISSANT**, Actes du Colloque de Porto – PAU sous la direction d'António Ferreira de Brito et d'Yves-Alain Favre, octobre 1990, Editions J. & D., 1992.
- <sup>4</sup> **La Lézarde**, Paris, Seuil, 1984, p.105.
- <sup>5</sup> Cité dans la préface de **Le Sel noir**, Paris, Gallimard, 1983, p. 10.
- <sup>6</sup> ANDRÉ, Jacques – **Caraïbales, études sur la littérature antillaise**, Paris, Éditions Caribéennes, 1981, p.135.
- <sup>7</sup> **TRAITÉ DU TOUT-MINDE**, *op. cit.*
- <sup>8</sup> **Idem.**
- <sup>9</sup> **Idem**, p.176.
- <sup>10</sup> **Idem**, p.177.

## LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE A DE L'AVENIR

Y a-t-il une vie, en littérature française, après le Nouveau Roman? Cette question fondamentale pour les uns, superflue pour les autres, relance le débat critique et théorique autour de la valeur intrinsèque, ainsi que des options narratives prises par la littérature française contemporaine.

Tout comme le magique passage à l'an deux mille, moment collectivement et psychologiquement décisif à l'élaboration de repères immédiats, faisait peser la menace, infondée apparemment, d'une rupture numérique, d'une discontinuité logique et pratique du monde, bien des commentaires prédisaient, ou prévoient toujours, une rupture concrète, ou une discontinuité théorique de la production littéraire française vers la fin du siècle dernier.

Par ailleurs, la séquence chronologique aidant, ce que l'on voudra bien nommer, dans toute sa pluralité, «la littérature contemporaine» dans les prochaines années, garde des affinités et des accointances trop évidentes avec ce qui s'est écrit, en français, depuis le début des années quatre-vingt, un plus grand délai nous faisant terriblement défaut<sup>1</sup>.

Deux essais ont, il est vrai, décisivement contribué à l'approche déceptive de ce qui s'est écrit depuis cette date. D'une part, la thèse polémique de J-M Domenach dénonçant, en fait, toute l'idéologie contemporaine où cette littérature se produit, et l'état lamentable où se trouvent nos démocraties; fait d'autant plus grave que le roman est démocratique par excellence. Pour lui, le Nouveau Roman et le structuralisme, français pour une bonne part, ont fini par sonner le glas d'une tradition culturelle et littéraire qui parlait au monde, et que le monde assimilait volontiers. Or, ce qui se lit (entendons J-M Domenach) après le Nouveau Roman ne serait que sinistrose et bâillement<sup>2</sup>.

D'autre part, et dans une approche assez similaire, H. Raczymow assigne un rôle démocratisant au roman. Aussi, la démocratie, face politique de la Modernité, s'étant révélée le critère incontournable ou

l'objectif envié à la fin du siècle dernier et, à coup sûr, au siècle naissant, ne reste-t-il au roman qu'une voie implosive, suicidaire; celle-là même qu'aurait emprunté la littérature française contemporaine<sup>3</sup>.

Accourue au chevet du moribond, l'intelligentsia universitaire se fait fort de nous rassurer, usant d'arguments irréfutables et tranquilisants. Citons, pour l'exemple, le plaidoyer développé, au fil de plusieurs numéros par la revue **Prétexte**, en faveur de ce qui s'écrit et se lit de nos jours, dans la rubrique «Le roman en question»<sup>4</sup>.

– Le roman étant un genre démocratique, ce que l'on ne nie pas, la médiocrité s'avère toujours possible;

– Le roman, en tant que produit n'est pas immunisé contre les lois terribles du marché, notamment dans son acharnement promotionnel. D'ailleurs, il s'agit là d'un produit commercial recherché et, somme toute, lu. Le roman se vend bien, le succès commercial n'étant pas toujours synonyme de médiocrité;

– La critique littéraire, de nos jours, a incestueusement partie liée avec le journalisme; ce que J-M Domenach regrettait justement<sup>5</sup>. L'université serait bien avisée de revendiquer, à juste titre, ses droits d'aïnesse;

– Le manque de recul critique devant l'écriture contemporaine donne souvent l'impression, injuste parfois, d'un travail d'immédiat, à la va-vite;

– Une certaine pensée unique, consensuelle (postmoderne) dans le débat culturel, social et politique n'est pas sans semer le trouble dans les milieux littéraires, surtout après le Nouveau Roman, longtemps perçu comme une Ecole monolithique;

– Il est toujours difficile d'affirmer et de poser une alternative esthétique devant la force de l'héritage et la grisante béance du progrès et de l'avenir, aujourd'hui plus qu'hier;

– On a trop souvent réduit la culture au genre romanesque, la critique féroce de la première retombant automatiquement sur le dernier;

– La fin de l'idée d'engagement en littérature s'est reflétée sur la valeur de l'oeuvre, sa raison d'être autre que cet engagement. De ce fait, on oublie souvent qu'il est d'autres injonctions et raisons d'écrire, d'ailleurs bien antérieures à l'injonction militante;

– Le roman, depuis toujours, se définit par le moment critique. La littérature est, entre autres, un doute et une mise en cause. Il n'est de création que mue par la crise;

– Le doute ou le malentendu devant l'écriture contemporaine tient souvent du fait qu'après trois décennies d'expériences, de travail du texte et de la forme, ainsi que d'évacuations diverses, le retour au récit, à la fiction (autofiction), au réel, au sujet, déconcerte toute une frange de lecteurs dont les habitudes de lecture se voient de nouveau bouleversées, mais rassure, il est vrai, une part non moindre d'un lectorat maintenu à l'écart de ces expériences, notamment du Nouveau Roman;

– Et puis, surtout, il faut s'octroyer avant toute condamnation, un sain délai critique, «éloge de la lenteur»<sup>6</sup>, indispensable à l'affirmation historique des littératures françaises contemporaines. Or, c'est précisément cette lenteur requise qui devient problématique au fur et à mesure que les désignations de ces écritures et leurs contenus s'inscrivent dans le temps.

Les paradoxes autour de ces littératures apparues après le Nouveau Roman et le roman telquellien s'entrecroisent dans la mesure où, d'une part, les traits divers distinctifs de ces écritures persistent dans la durée en dépit de la «contemporanéité» dont on les affuble. D'autre part, le vide théorique et les babutiements critiques sur l'écriture française contemporaine se voit de plus en plus démentie, outre les essais la niant ou la réduisant à peau de chagrin, par d'abondantes parutions, gages d'une irréfutable vitalité.

Citons quelques exemples pour preuve: le réussite et la qualité de revues comme **Écritures Contemporaines**, **Prétexte**, en France; **Écritures**, en Belgique; ou encore la lecture d'auteurs contemporains entreprise par J-P Richard<sup>7</sup>, l'excellent travail universitaire critique assuré, aux Pays-Bas, par les éditions Rodopi, notamment en ce qui concerne le minimalisme minuitard<sup>8</sup>. Ou encore, l'ouvrage critique et anthologique de J-L Moreau sur ce qu'il désigne «nouvelle fiction»<sup>9</sup>, sept écrivains français renouant avec le plaisir de la fiction et du récit, auxquels se joint l'écrivain belge J-C Bologne; et celui de J-C Lebrun et C Prévost, **Nouveaux territoires romanesques**<sup>10</sup>, entre autres.

Or, l'écriture française contemporaine n'est pas, ce qui la rend davantage problématique, uniforme ou monolithique, loin de là. Elle s'opère selon plusieurs filières, groupes hétérogènes dont le classement

obéit à des critères élastiques, à des symptômes qui se recourent çà et là: écriture blanche, minimalisme, nouveau nouveau roman, nouvelle fiction, retour du/au récit, écriture postmoderne. En fait, autant de désignations et de critères montrant, comme le rappelle Sémir Badir, l'incapacité où nous sommes de «[...] "sortir" d'un mode historique d'appréhension de l'histoire, sortie réclamée par les lacunes et les conclusions négatives auxquelles aboutissent les approches historiques traditionnelles sur le contemporain [...]»<sup>11</sup>.

Toutefois, le repère incontournable à tout souci de démarquage passera inévitablement par le Nouveau Roman, et Telquel en tant que dernier produit d'une certaine idée de la Modernité. Dès lors, c'est bien à l'aune du binôme «oedipien»<sup>12</sup> Modernité-Postmodernité, que la critique salue et classe tout un pan du retour du/au récit; et c'est bien la durabilité du postmoderne en littérature qui, à la longue, s'avère paradoxale, voire problématique.

A l'origine du débat, il faut trouver une certaine idée de la Modernité, que rejette, par exemple, H. Meschonnic, pour qui: «Moderne, contemporain, sont des notions du discours, non de l'histoire. Des notions points de vue. Les effets d'une énonciation. Non d'un énoncé»<sup>13</sup>, d'abord, et «la modernité [est] le mode historique de la subjectivité»<sup>14</sup>, travail du sujet, de la subjectivité, mais qui coïncide amplement, en fait, avec ce qui, en littérature, depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'au Nouveau Roman implique la «tradition du nouveau»<sup>15</sup>, les expériences et manifestes des avant-gardes esthétiques, ainsi que la sous-jacente possibilité et nécessité de *dépassement*, conception reprise, d'ailleurs par G. Lipovetsky<sup>16</sup>, mais vivement critiquée par H. Meschonnic<sup>17</sup>.

Cette «mauvaise» Modernité, puisque non prévue au programme esthétique baudelairien, selon H. Meschonnic, aurait, dans son souci formel exacerbé et destructeur, détaché la littérature du monde et de sa représentation, et aurait opéré son autonomie, son repli sur soi, *l'autotélisme*, selon l'expression consacrée, dont le Nouveau Roman accuse(ra)it la dernière version en date, ou *tout court*, parmi nous.

La dichotomie «mauvaise» vs «bonne» Modernité, chez H. Meschonnic, ou encore, quoique autrement, l'intuition d'un retour postmoderne

à Baudelaire, après trahison, (selon A. Compagnon) rend bien compte de ce que Sémir Badir a pertinemment vu comme étant le grand paradoxe de la Modernité, son implication prédicative: *être* une esthétique et *avoir* une histoire; prôner le nouveau absolu et s'inscrire dans la durée.

Le rapport de cette génération littéraire à la Modernité, celle de l'après Nouveau Roman, dite postmoderne, faute de mieux, ne devrait dès lors pas éviter l'épreuve des figures «oedipiennes», la théorisation possible du passage du *repli* au *dépli* en littérature.

Sémir Badir s'y engageait dans son article «vers la postmodernité»<sup>18</sup>. Il y décrivait, après Roland Barthes<sup>19</sup>, l'émergence d'un «troisième degré», «autre état» pour l'écriture contemporaine, pas forcément dialectique, posé sur «une incertitude, [...] une inconnue», et voué à parcourir «le chemin du milieu»<sup>20</sup>, et à embrasser l'éthique de la «relation»<sup>21</sup>. Reprenant en cela le rôle de la culture à l'ère postmoderne chez J-F Lyotard, évoqué par E. Delruelle<sup>22</sup>. Sémir Badir assigne à la postmodernité littéraire une fonction lucide de la *résistance* ou, comme chez Roland Barthes, une vocation au *désapprentissage*, en connaissance de cause, une lucidité ignorante vis-à-vis du passé<sup>23</sup>. Si cette fuite vers l'altérité relationnelle et la résistance était déjà à l'oeuvre dans les textes modernes en tant que *stimulus*<sup>24</sup>, elles seraient désormais devenues *la* question principale et incontournable dans l'écriture postmoderne<sup>25</sup>. Les déboires de la Modernité parvenue à son point critique n'impliqueraient donc pas tant l'idée d'une *clôture*, mais plutôt celle d'une *fuite* relationnelle dont le résultat nous est encore indéfinissable, flou, voire incertain.

Et Sémir Badir d'énumérer, à la suite d'A. Compagnon, les principes fondateurs de la littérature moderne, ceux-là mêmes, bien définis eux, ayant largement concouru à sa mort: l'infinitude (d'aucuns s'y réfèrent comme à une ouverture)<sup>26</sup> combinatoire et interprétative; la fragmentation, c-à-d l'abandon d'une conception totalisante et universelle de l'art; l'insignifiance, à savoir la dévaluation progressive du sens, du fond, de l'intrigue... au profit de la forme, du formalisme comme, notamment dans le Nouveau Roman; et puis surtout, l'auto-réflexivité, ce rejet de la prédominance mimétique dans l'art au profit de l'auto-référence, de l'autotélisme<sup>27</sup>. Cette dernière caractéristique méritant, de la part de Sémir Badir, un développement particulier

puisqu'elle constitue l'affirmation en soi de la légitimation moderne de la littérature, et de l'art en général.

Cette approche met l'accent sur le détachement d'une *fonction poétique* dans le processus complexe et pluriel de la communication, repli du message sur lui-même, pris pour lui-même. Elle n'est guère seule, tant s'en faut, mais elle en est la fonction dominante, «[...] déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire»<sup>28</sup>. Elle souligne «[...] le côté palpable des signes»<sup>29</sup>, et surtout permet de projeter «[...] le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison»<sup>30</sup>.

Sa prédominance, parfois problématique, de plus en plus polémique, déterminera la littérarité d'un texte, son appartenance à la *littérature*, moderne, cela va sans dire. D'ailleurs, Laurent Demoulin, citant le Groupe m n'affirme-t-il pas que «pour "attirer l'attention sur le message lui-même" le poète rhétoriqueur peut transformer à sa guise n'importe lequel des facteurs du langage»<sup>31</sup>?

Face à cet engagement autotélique souvent à outrance de la Modernité littéraire, en déchéance, la *contemporanéité* offrirait, selon Sémir Badir, deux réactions possibles et détectables dans le panorama littéraire actuel<sup>32</sup>. D'une part, le reniement, la «rétractation» des générations qui furent les représentantes les plus éloquents de la Modernité en littérature, et qui se «reconvertissent», à l'instar d'auteurs tels que Sollers, Robbe-Grillet, Todorov, Kristeva. D'autre part, l'émergence de jeunes écrivains, ou de récentes écritures qui ne fonctionnent plus suivant la logique du rejet du moderne, ou de son hypothétique dépassement.

Cette dernière démarche scripturale rejoint le troisième degré barthien de réflexion signalé par Sémir Badir. Ayant assimilé l'héritage littéraire moderne, celui des avant-gardes du XX<sup>ème</sup> siècle, elle s'en détache sciemment; elle y résiste sans objectif définissable, sans manifeste. Sémir Badir résume cette expérience comme étant celle d'une «[...] résistance d'un premier degré: résistance d'un sujet, résistance du récit, malgré; c'est-à-dire bien qu'en connaissance de la psychanalyse et de la sémiologie»<sup>33</sup>.

On le voit tout de suite: cette synthèse postmoderne plus ou moins dialectique, fuyante et relationnelle, n'est pas sans en rappeler d'autres tout aussi pertinentes pour notre propos: la pensée *faible* de G. Vattino, la post ou surmodernité *mièvre* de J. Baudrillard ou la postmodernité *molle* d' A. Compagnon.

Sémir Badir et Laurent Demoulin proposent chacun leur *parabole* interprétative de ce rapport oedipien, problématique de continuité-rejet, amour-haine définissant, en littérature, les accointances et les distances du postmoderne vis-à-vis du moderne. Badir imaginait le rapport qu'entretiennent père et fils: le fils «[...] en réalisant les idéaux paternels, les dépasse et les détruit comme idéaux»<sup>34</sup>. Demoulin, de son côté, envisageait la postmodernité «comme une fille de la modernité qui a fini sa crise d'adolescence»<sup>35</sup>.

Cette analyse élastique, somme toute, conduit Sémir Badir dans un récent apport<sup>36</sup> à dégager les conditions propres de l'inscription de cette postmodernité dans l'histoire, son rapport à l'histoire (littéraire), son mode de temporalisation, question autrement plus laborieuse et pertinente que l'éventuel listage anthologique ou que les classements hétérocytes ou casuistiques. La question est là: «[...] on ne peut pas dire impunément l'impossibilité du contemporain à se penser de façon historique»<sup>37</sup>.

De ce fait, c'est en philosophie que Badir évite les dangers d'une mainmise des figures de «répétition» et de «régression» dans la conceptualisation du contemporain, notamment en littérature. Soit, donc, une historicité postmoderne posée sur le mode transcendantal, c'est-à-dire, comme l'affirme Sémir Badir «non la réalité de la chose mais sa possibilité»<sup>38</sup>; sans souci d'une quelconque production esthétique, d'un corpus casuistique; une «fiction» en somme. Dès lors, pareille approche ou hypothèse «fictionnelle» reviendrait à affirmer qu'il ne suffit pas que d'aucuns se disent «postmodernes» pour que la postmodernité soit; démarche «classique» avoue Badir au cours de l'histoire littéraire: quelques uns faisant l'époque.

Rappelant l'idéalité transcendantale de la Modernité «comme conscience même de l'historicité»<sup>39</sup>, Badir envisage dans l'approche fictionnelle, bien entendu, du rapport au temps entretenu par la

postmodernité; celle-là même qui la distinguerait de la temporalité moderne. C'est, selon lui, par un cheminement métalogue que l'on appréhenderait le spécifique du postmoderne, c'est-à-dire ce en quoi il serait à l'abri d'une éventuelle *récupération* ou *réappropriation* modernes.

Sémir Badir, on le voit, tâte quelque peu le parcours fictionnel et transcendantal qu'il entend emprunter, sa pensée restant implicitement sous réserve d'évolution ultérieure. Le postmoderne ressortirait alors à une ouverture prélogique du raisonnement moyennant l'admission de «règles de participation et d'exclusion»<sup>40</sup>, intronction de termes neutres, complexes ou ambivalents, à savoir *ni ceci, ni cela; ceci et / ou cela*; toute une perception négative du monde autre que la logique positive moderne. Ainsi, la postmodernité s'affirme comme «n'étant pas contre». Et Badir de nous mettre en garde contre les limites de cette hypothèse: «Bien sûr, on ne peut pas savoir si cette histoire postmoderne est ou sera un jour effective [...], car la façon dont la question est posée [...] ne l'est que d'une façon moderne dont nous possédons *déjà* la non-réponse»<sup>41</sup>; et de renouer, malgré lui, avec l'inventaire d'indices ou de symptômes retenus et lus, çà et là, au hasard d'un parcours dans le corpus littéraire français contemporain. Des indices trahissant une écriture qui renoue et ne renoue pas vraiment avec le récit ou le sujet; qui, en tout cas, n'y serait pas opposée. Des symptômes détectables «partout et nulle part»<sup>42</sup>.

La Modernité affiche, de la sorte, sa réelle manimise critique sur l'herméneutique des indices et symptômes de l'émergence d'une temporalité et logique postmodernes encore floue; et s'assure par là même, une durabilité et une continuité qu'on ne lui soupçonnait pas. Ce n'est pas en vertu d'une crise de la Modernité que le postmoderne serait devenu concevable, «fictionnable», d'une part; éventuellement détectable, d'autre part; mais plutôt en vertu de l'éternisation du moderne, de sa «réussite» définitive, de ses infinis prolongements.

Laurent Demoulin résumait pertinemment les conditionnements où nous avons à nous définir, conceptuellement surtout, et à nous réaliser en littérature, loin des menaces de rupture et de discontinuité que l'on insiste à faire peser sur le contemporain: «Voilà ce que les postmodernes ont compris: si la littérature éclaire l'indicible, elle ne met pas uni-

quement l'accent sur le message mais sur le langage lui-même, sur le code [...], elle est un discours sur la langue écrite. Or, la postmodernité ne se réfère plus à elle-même comme le faisait la modernité et ses ruptures en avalanche, elle se réfère au langage qui l'englobe, c'est-à-dire à la littérature»<sup>43</sup>. On en sort pas si facilement ....

José Domingues de Almeida  
Université de Porto

## Notes

- 1 Cf. VIART, Dominique – «Le roman en question III». **Prétexte**, n° 11, Paris, automne 1996, p. 66.
- 2 Cf. DOMENACH, Jean-Marie – **Le crépuscule de la culture française?**, Paris, Plon, 1995, pp. 137-168.
- 3 Cf. RACZYMOW, Henri – **La mort du grand écrivain**, Paris, Stock, 1994, pp. 44-52.
- 4 Rubrique de réflexion universitaire développée par **Prétexte**, aux n°s 7, 8, 11, 13.
- 5 Cf. DOMENACH, Jean-Marie – **Le crépuscule de la culture française?**, pp. 15-43.
- 6 VIART, Dominique – «Le roman en question III», **Prétexte**, n° 11, p. 66.
- 7 Cf. RICHARD, Jean-Pierre – **L'état des choses – Etudes sur huit écrivains d'aujourd'hui**, Paris, Gallimard, 1990.  
**Terrains de lecture**, Paris, Gallimard, 1996.
- 8 Cf. SCHOOTS, Fieke – «**Passer en douce à la douane**». **L'écriture minimaliste de Minuit**, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1997.  
Cf. AMMOUCHE-KREMERS, Michèle; HILLEMAR, Henk – **Jeunes auteurs de Minuit**, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1994.
- 9 Cf. MOREAU, Jean-Luc – **La nouvelle fiction**, Paris, Critérian, 1992.
- 10 LEBRUN, Jean-Claude; PREVOST, Claude – **Nouveaux territoires romanesques**, Paris, Messidor, 1990.
- 11 BADIR, Sémir – «Histoire littéraire et postmodernité», **Ecritures contemporaines**, n° 2, Paris-Caen, Minard, 1999, p. 244.
- 12 Cf. *Ibid.*, p. 247.
- 13 MESCHONNIC, Henri – **Modernité, modernité**, Paris, Gallimard, 1993, p. 135.
- 14 *Ibid.*, p. 37.
- 15 Cf. ROSENBERG, Harold – **La tradition du nouveau**, Paris, Minuit, 1962.
- 16 Cf. LIPOVETSKY, Gilles – **A era do vazio**, Lisboa, Relógio d'Água, 1988, pp. 111-125.
- 17 Cf. MESCHONNIC, Henri – **Modernité, modernité**, p. 69ss.
- 18 Cf. BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire». **Ecriture**, n° 5, Liège/Bruxelles, Ed. de l'Ulg/Les Eperonniers, pp.9-21.

- 19 Cf. BARTHES, Roland – **Roland Barthes par Roland Barthes**, Paris, Seuil, 1975.
- 20 BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire?», p.18s.
- 21 Cf. GLISSANT, Edouard – **Poétique de la relation**, Paris, Gallimard, 1990.
- 22 Cf. DELRUELLE, Edouard – «Réécrire la modernité», **Ecritures**, n°1, pp.77-96.
- 23 Cf. BADIR, Sémir - «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire?», p.12.
- 24 Cf. **Ibid.**, p.13.
- 25 Cf. DELRUELLE, Edouard – «Réécrire la modernité».
- 26 Cf. ECO, Umberto – **L'oeuvre ouverte**, Paris, Seuil, 1965.
- 27 Cf. BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire?», p.14.
- 28 KRISTEVA, Julia – **Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique**, Paris, Seuil, 1981, p. 285.
- 29 **Ibidem.**
- 30 **Ibid.**, p. 286.
- 31 DEMOULIN, Laurent – «Mourir à son postmoderne», **Ecritures**, n°5, p.27.
- 32 BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité», p.15.
- 33 **Ibid.**, p.19.
- 34 **Ibid.**, p.21.
- 35 DEMOULIN, Laurent – «Mourir à son postmoderne», p.23.
- 36 Cf. BADIR, Sémir – «Histoire littéraire et postmodernité», **Ecritures contemporaines**, pp. 241-264.
- 37 **Ibid.**, p.243.
- 38 **Ibid.**, p.246.
- 39 **Ibid.**, p.252.
- 40 **Ibid.**, p.255.
- 41 **Ibid.**, p.256s.
- 42 **Ibid.**, p.257.
- 43 DEMOULIN, Laurent – «Mourir à son postmoderne», p.28.



## Uma Alegoria da “eterna juventude”: notas sobre um retrato «Autor de Madame Swann»

*«Pour peu qu'elle sût “durer” encore quelque temps ainsi, les jeunes gens, essayant de comprendre ses toilettes diraient: «Mme Swann, n'est-ce pas, c'est toute une époque?» (C.C.S., 409).*

O leitor que percorre – com o tempo e, diríamos, com a paixão necessários – o conspícuo romance *A la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust não pode deixar de sentir uma certa simpatia, ou admiração, até, pela personagem Odette que, não sendo de origem superior, exerce um encantamento indelével sobre várias personagens, a começar pelo próprio protagonista.

A sua primeira aparição enquanto personagem surge no riquíssimo, mas não menos apócrifo, salão burguês da Madame Verdurin. Em páginas de composição bastante realista – algo excepcional em Proust – oferece-nos o narrador, em «*Un amour de Swann*», um quadro muito vivo do ambiente sociocultural da época, não poupando descrições por vezes sarcásticas da Verdurin ou mesmo de Odette de Crécy, “*personne du demi-monde*” que não hesita em qualificar de “cocotte”. Cortejada pelo distinto Swann, que casará com ela apesar de ter consciência de que «*elle / ne lui / plaisait pas*» e mesmo de que ela «*n'était pas / son / genre*» (C.C.S., 375), o devenir de Odette acaba por estar ligado mais ou menos directamente ao das principais personagens que se movem na complexa trama do livro.

Em *Le Temps Retrouvé*, no derradeiro episódio do “*Bal de têtes*”, em que domina o tema do envelhecimento, o narrador dá conta dos poucos efeitos do tempo em Odette:

*«... cette voix était restée la même /.../ Je lui fis des compliments sur sa jeunesse» (T.R., 352)<sup>1</sup>.*

E, dentro da encruzilhada de momentos e sensações passadas que nutrem a sua interrogação gnoseológica do tempo, recorda Marcel os percursos feitos, na sua juventude, para entrevê-la:

«... moi qui avait fait de si longs trajets pour l'apercevoir au Bois, qui avait écouté le son de sa voix tomber de sa bouche, la première fois que j'avais été chez elle» (*idem*).

desembocando na cronotopia<sup>2</sup> presente, o narrador toma consciência da celeridade da passagem do tempo e do carácter precário da vida. Esta intuição está manifesta no seu não reconhecimento de Gilberte, elogio indirecto à sua mãe, Odette:

«...les paroles de Gilberte "vous me prenez pour ma mère" n'étaient pas seulement vraies, mais/.../ elles n'avaient rien d'aimable pour la fille»(T.R., 353).

É essa entrevisão de Mme Swann num dos seus passeios Avenue du Bois, numa manhã do mês de Maio que vamos acompanhar, seguindo os percursos do narrador, pelos caminhos da memória. Atentaremos pois na descrição feita por aquele no fim da primeira parte de *A l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, «Autour de Madame Swann». Debruçar-nos-emos, num primeiro momento, sobre esse extracto<sup>3</sup>, formado por três frases apenas, mas de densa composição estilística – processo habitual em Proust – que consideramos oferecer um quadro sugestivo pelo seu dinamismo, repassado de reflexos do ambiente mundano de Paris desse tempo. Procuraremos, em seguida, demonstrar como o crescendo da afirmação da superioridade de Odette através da sua marcha e da sua *toilette* ganha uma dimensão alegórica: a da criação artística.

A primeira impressão, trazida pelo conector singulativo "*Tout d'un coup*", não é tanto de surpresa – uma vez que o narrador, que a foi espiar, conhece bem o horário das suas saídas ("*entre midi un quart et une heure*"), trata-se antes da comoção provocada pela aparição longamente esperada. Esta longa frase desenvolve-se em torno de uma metáfora de grande valor expressivo: a "Femme-Fleur", que ganha efeitos de sinédoque com o título bastante poético da obra: *A l'ombre des Jeunes filles en Fleur*. Este parece derivar das "filles-fleurs" do *Parsifal* de Wagner, ao qual Proust faz uma referência alusiva, uma página antes, evocando o "Enchantement du Vendredi Saint" (T.R., 322). Paralelamente, o presente encantamento também "figure un miracle naturel" (*idem*): o desabrochar da mulher-flor no mês de Maio, o que justifica a metáfora.

A aproximação de Odette é anunciada através do ritmo voluptuoso do passeio, sugerido pelas vírgulas. No segmento "*tardive, alentie et*

*luxuriante*”, a presença da vírgula isola as duas vogais, transformando o hiato num suave e ameno deslize de sonoridades. O emprego bastante raro do adjectivo “*alentie*” aumenta a sensação deleitosa do movimento, ao mesmo tempo que matiza a intensidade de “*luxuriante*”.

Sendo “*la plus belle*”, Mme Swann só aparece depois dos outros, como num cortejo bem ordenado. De igual modo, o sujeito da frase, chave e suporte da metáfora, surge com um certo retardamento sintáctico. A raridade da associação “*épanouissant autour d'elle une toilette... mauve*” – o verbo requer em princípio um sujeito animado e não tem construção transitiva) – preludia a amplitude da imagem da *toilette* da Madame Swann, ostensiva e atraente. Já não é só Odette, mas torna-se o protótipo da mulher elegante parisiense do início do século, a “flor” coquete e fantasista, imagem do luxo mundano da civilização refinada da “Belle Epoque”.

“*Puis elle hissait et déployait...*”: tal como no sintagma anterior, as notações descritivas antepõem-se ao objecto a descrever: a “sombriinha” – nova manifestação externa da moda parisiense da época – e retardam-na, como uma saborosa revelação. A metáfora da mulher-flor avança pela frase dentro, através do vocábulo “*pédoncule*” – que pertence ao léxico especializado da linguagem botânica – acentuando outrossim a metamorfose da mulher em vegetal. A comparação de Madame Swann com um lilás parece-nos estar mais ou menos implícita, até por ressonância intertextual com os “*lilas de Tansonville*” que em “*Combray*” – primeira parte de *Du côté de chez Swann* – preparam a aparição da mesma personagem.

Note-se a profícua ambiguidade do sintagma nominal “*sa plus complète irradiation*”, cujo possessivo pode determinar quer “*pavillon... de soie*”, quer a própria personagem (sendo, neste caso, co-referente de “*elle*”). Os dois significados são lícitos e o equívoco só enriquece o encantamento poético que emana do texto.

Mas outras relações são possíveis. A descrição da *toilette* da Madame Swann não deixa de lembrar a *Femme à l'ombrelle* que Claude Monet pintou por duas vezes, igualmente vestida de um lilás vaporoso que banha toda a tela. Conhecemos a admiração de Proust pelos impressionistas, aliás incarnada, na *Recherche*, na personagem imaginária de Elstir. Segundo o narrador, a beleza dos quadros daquele pintor advinha de uma “*sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore*”. Esta re-

flexão toca num aspecto reiteradamente questionado na *Recherche* mas que se encontra já no seu “avant-texte”, por exemplo no polémico “Projet de Préface” de *Contre Sainte-Beuve*: a questão da representação. É que para Proust, como, aliás, para os impressionistas, pouco importa o objecto representado. O que conta verdadeiramente é o olhar do artista e a transposição que ele impõe à natureza, aos seres, às coisas... O mesmo se passa com o trabalho do escritor que consiste na descoberta – no sentido mais profundo do termo – da correspondência de analogias entre as coisas em si, entre as coisas e as lembranças, entre as lembranças e as sensações... Cabe ao escritor materializar essas analogias nos “anneaux nécessaires d’un beau style” (T.R., 282). Através do seu gesto artístico, o escritor transpõe a realidade concreta, efémera e contingente e cria uma “realidade” mais profunda, intemporal, senão mesmo eterna: a obra de arte literária. Mas ouçamos Proust dizê-lo, pelos “anneaux / de son / beau style”:

«Même/.../ en rapprochant une qualité commune à deux sensations il [l’écrivain] dégagera leur essence commune en les réunissant l’une et l’autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore» (idem).

Proust é antes de mais, um sensitivo, ou mesmo um sensual, na medida que o que conta é a beleza que emana dos seres e das coisas: a das “aubépines” brancas ou rosas, de suave fragrância, a dos pomares em flor ou a “ombrelle” perfumada da Madame Swann “...de la même nuance que l’effeuillage des pétales de sa robe”. Lembramos aqui Verlaine que recomendava, em 1876, na sua *Art Poétique*:

«Car nous voulons la Nuance encor  
Pas la couleur, rien que la nuance!  
Oh la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!»<sup>4</sup>

A palavra “effeuillage”, pululante de vogais e ditongos, sugere bem, por si só, uma preciosa *nuance*. Mallarmé falará, por sua vez, da “cueillage d’un rêve”<sup>5</sup> com idêntico intuito de musicalidade.

A emergência do vocábulo *nuance* ganha novos ecos intertextuais com um outro retrato, ideal este: trata-se da criação, pela imaginação do pequeno Marcel, de uma imagem em torno da Duquesa de Guermantes, na primeira parte de *Du Côté de Chez Swann*. Segundo podemos ler, esta surge-lhe por “nuances changeantes /.../ du vert chou

*au bleu prune*” (C.C.S., 169). Compreendemos a sua decepção quando aparece a “verdadeira” duquesa, de pele avermelhada pelo calor, usando uma “*cravate bouffante en soie mauve /.../ et un petit bouton au coin du nez*” (*idem*,172)! A insistência na cor lilás, em ambos os retratos, não deixa de ganhar uma certa dimensão simbólica e cria um paralelismo um pouco secreto entre os dois lados de Combray: o da burguesia “florescente” e o da murcha aristocracia. Esses dois “côtés” aparentemente tão demarcados que acabam, simbolicamente, por juntar-se, no final do *Temps Retrouvé* na pessoa de Mlle de Saint-Loup, filha de Gilberte e de Robert Saint-Loup:

«...venaient aboutir à elle les deux grands «côtés» où j'avais fait tant de promenades et de rêves – par son père Robert de Saint-Loup le côté de Guermantes, par Gilberte sa mère le côté de Méséglise qui était le «côté de chez Swann» (T.R., 441). O que não deixa de ser mais um sinal do tempo...

A segunda frase do texto detém-se no “acompanhamento” de Madame Swann. O seu princípio parece menos poético que o texto anterior, mas logo se opera uma nova transfiguração cujas etapas são marcadas pelas fórmulas comparativas (“...comme/.../comme...”) estabelecendo ligação com a metáfora anterior. Atenemos na descrição dos acompanhantes da mulher – “*Swann/.../ quatre ou cinq hommes du club*” – e a subtil impressão negativa que trazem ao quadro. Antes de mais, e contrastando nitidamente com a delicadeza do lilás da *toilette* de Odette, o grupo masculino forma uma “*noire ou grise agglomération*”, cores que sabemos terem sido erigidas em inimigo por parte dos impressionistas. O próprio passo dos homens aparece uniforme, em torno da mulher, formando um enquadramento meramente decorativo. Estes peões algo despersonalizados, cujos “*mouvements presque mécaniques*” denotam a submissão “*obéissante*” do cortejo masculino, fazem novamente contraste com a dinâmica expressividade de Odette que “*seule avait de l'intensité dans les yeux*”.

Concentrando nela só a vida e a luz, a personagem surge como um elemento raro, “*comme une apparition*” antecipadamente sugerida por uma série de adjetivos que se corrigem tanto quanto se completam e dizem a ambivalência feminina: “*frêle*” mas “*sans crainte*”, ainda que indefesa, como parece insinuar o vocábulo “*nudité*”, delicada metáfora que confere ao adjetivo “*tendre*” uma voluptuosa ambiguidade.

A referência pictural à janela reforça a afirmação da diferença e da superioridade de Odette, “*espèce différente*”, “*race inconnue*”, heroína de “*puissance presque guerrière*”. Que retrato teria Proust em mente? As Valquírias, ao mesmo tempo femininas e monstruosas, citadas no final da obra, as Dalilas e a Salomé da mitologia simbólica de Gustave Moreau? Ou simplesmente a Mulher, misto de ternura e de bravura, signo ambivalente de atracção//repúdio?

No *desinit* de *A l'ombre des Jeunes filles en fleur*, perseguindo o seu paciente trajecto pelos caminhos da memória, recorda o narrador a protectora “*ombrelle*” da Madame Swann, onde se sentia “*comme sous le reflet d'un berceau de glycines*” (J.F.F., 329). Ressalta a nova referência a uma flor bastante odorífera e de cor lilás numa passagem também muito sensitiva, a “*ombrelle*” da Madame Swann reforçando a sinédoque com a “*ombre*” do título do livro, jogo aliás facilitado pelas etimologias. Mas, na sequência da linha de raciocínio deixada em suspenso, gostaríamos de evidenciar um pequeno excerto, situado imediatamente antes, em que o narrador relembra o gesto de saudação endereçado a Odette pelo Prince de Guermantes:

«...un grand salut théâtral et comme allégorique, où s'amplifiait la chevaleresque courtoisie du grand seigneur inclinant son respect devant la Femme, fût-elle incarnée en une femme que sa mère ou sa soeur ne pourraient pas fréquenter». (J.F.F.;328).

Uma vez mais, Odette é a Mulher que marca terreno no quadro de uma evolução social que não exclui nem o conhecimento nem o prazer.

Enriquecida com esta vitória, é uma segura, descontraída e sorridente que domina na terceira frase. O ritmo do passeio ganha idêntico esplendor. Os primeiros elementos da frase desdobram-se em segmentos cada vez mais longos: quatro sílabas, seis, onze, até atingir um sóbrio compasso.

A beatitude de Odette aparece assim em perfeita sintonia com o “*beau temps*” e com a graça do mês de Maio. Este momento de um meio-dia de Primavera é, para a própria Natureza, uma obra de artista: o tempo fez-se, assim, “*créateur*” de beleza como que antecipando a criação que figura o todo harmonioso composto pelo andar e pela *toilette* da Madame Swann. Criação consciente, o que explica o sentimento de “*assurance et /.../ calme*” pela consciência da obra “*accomplie*”.

Parece-nos bastante pertinente o autor utilizar, para exprimir o orgulho de Odette pela sua vestimenta, termos de conotação artística, tais como “*créateur*”, “*oeuvre*”, “*accomplie*”. A belíssima imagem da frase sugere de forma particularmente expressiva a relação ambivalente de aproximação//distância que caracteriza a relação entre o sujeito de criação e o seu objecto e ganha, a nosso ver, uma dimensão alegórica.

Antes de mais, a utilização da palavra *oeuvre* – cujo primeiro sentido registado nos dicionários franceses é literário – constitui um forte indício dessa duplicidade. Trata-se, como sabemos, de um vocábulo recorrente na *Recherche*, para designar a obra de arte em geral; não raro surge associado ao qualificativo “*littéraire*”; no *Temps Retrouvé* aparece como sinónimo da noção largamente trabalhada “*Livre de vérité*” (T.R., 302-305).

A ideia de “*détachement*” depois da realização artística exprime, por sua vez, a distância necessária entre o sujeito e a sua obra, mas esta aparente despreocupação é um misto de certeza (“*certaine*”) e de desprezo pelos espectadores “*vulgaires*”. Sabemos quanto isto é aplicável a este escritor cuja obra foi rejeitada em 1913 por vários editores e publicada só por conta de autor. Proust conhecia bem a incompreensão do público confrontado com uma obra nova e recusando-a justamente porque “*elle était la plus [belle] de toutes*”.

Não se trata, a nosso ver, de um qualquer gesto de auto-glorificação que, aliás não se coadunaria com a personalidade do autor. Apenas se exprime aqui a necessidade do criador ter confiança no seu labor. Por isso, Madame Swann usava a sua *toilette* “*pour soi-même*” e para “*ses amis*”, aqueles que Stendhal tinha denominado os “*happy few*” no final da *Chartreuse de Parme*: um elitismo que encontraria justificação umas décadas mais tarde junto de grandes pensadores do facto literário, como, por exemplo, Mallarmé:

«*Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu*»<sup>6</sup>.

Assim, tal como a palavra flutua na superfície da página, segundo o movimento de escrita do autor, num jogo misto de premeditação e acaso, os “*petits noeuds*” da saia e do corpete, essas “*créatures*” formadas pelo génio da mulher elegante, vieram sobrepôr-se ao tecido, aumentando e avivando a sua intensidade. E não será despiciendo

lembrar que texto e tecido – palavras que têm a mesma etimologia – encontram nova associação no *Temps Retrouvé*, aludindo Proust ao trabalho auxiliar de Françoise na sua tarefa de consolidação dos seus escritos (“paperoles”) «*de la même façon qu’elle mettait des pièces aux parties usées de sa robe*» (T.R., 447).

Ainda que seguindo “*leur rythme propre*”, os seus jogos sensuais são subordinados à marcha da mulher. É que na arte, como no amor, a liberdade só é consentida dentro dos limites impostos pelo “artista”. Através de um admirável processo de animização, essas “*créatures*” são os novos acompanhantes da mulher, substituindo o quadro rígido e mecânico dos hábitos masculinos.

Nas últimas linhas, sustentadas pela expressiva sonoridade de alexandrinos (“*comme/.../ sur un bouquet de Parme*”) e octassílabos (“*son regard heureux et si doux*”), a própria frase desabrochou como o sorriso da mulher-flor, conjugando habilmente o deslumbre de uma personagem e a elegância do texto literário. Ocorre à nossa memória das leituras de Proust, um novo jogo intertextual com uma passagem do mesmo livro – *A l’ombre des Jeunes filles en fleur* – e da mesma secção – «*Autour de Madame Swann*» – em que o narrador compara o “estilo”<sup>7</sup> do texto literário à beleza feminina:

«*Il en est ainsi pour tous les grands écrivains, la beauté de leurs phrases est imprévisible, comme est celle d’une femme qu’on ne connaît pas encore; elle est création puisqu’elle s’applique à un objet extérieur auquel ils pensent*» (J.F.F., 224).

Chegando ao termo da nossa análise, lembraremos, em forma de síntese, as duas linhas que a sustentaram. Tentámos mostrar que o processo de metaforização que se foi paulatinamente apoderando do texto, fazendo eclodir um leque de imagens de grande valor expressivo, compõe, progressivamente, um retrato valorativo da personagem Madame Swann, estabelecendo ligações inter- ou até intratextuais com outros passos da obra, mormente com o último volume da *Recherche*, repassado de reflexões de cariz metaliterário. Não obstante a sua singularidade, o quadro não deixa contudo de reflectir uma imagem bastante próxima do ambiente sociocultural burguês parisiense do início do século num momento em que a França e especialmente a “cidade luz” se encontra na vanguarda não só de

correntes artísticas como de modas ligadas a vestuário, hábitos culturais e até certos costumes que irradiaram por toda a Europa.

Por outro lado, atentando na escolha estética *sui generis* da mulher elegante, manifestada num conjunto de elementos harmonizados segundo um misto de premeditação e de improviso, inferimos que a marcação da sua diferença a eleva ao estatuto de criadora, num texto em que criação e *poiética* acabam por confundir-se no desabrochar da mais bela metáfora: o texto literário. Quer falemos da “moda” associada à beleza feminina ou da arte literária que, como escreveu Gide em *Les Faux-Monnayeurs* “estiliza” a realidade, falamos, essencialmente, de criação. Essa criação que, afinal, eterniza a juventude da própria obra de arte literária, quer em termos de produção, quer em termos de recepção.

Tal como o sugeriu o nosso autor numa outra belíssima imagens que lhe são tão peculiares, prenhe de ressonâncias picturais impressionistas, a continuidade – ou mesmo a eternidade – da obra de arte está irremediavelmente confiada à capacidade de (re)criação do texto pelas várias gerações de leitor:

*«pour que pousse l’herbe non de l’oubli, mais de la vie éternelle, l’herbe drue des oeuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur “déjeuner sur l’herbe”» (T.R., 452).*

Maria de Jesus Cabral  
Universidade Católica – Viseu

## Referências Bibliográficas

1. Edições da obra de Marcel Proust:  
*A la Recherche du Temps Perdu* (1987) Paris, Gallimard, Col. "Folio".  
*A la Recherche du Temps Perdu* (1987) Paris, Flammarion.
2. Estudos sobre Proust  
MILLY, Jean (1985) *Proust dans le texte et l'avant-texte*. Paris, Flammarion.  
TADIÉ, J.-Y. (1971) *Proust et le roman*. Paris, Gallimard.  
TADIÉ, J.-Y. (1983) *Proust*. Paris, Belfond.
3. Outras referências  
BAKHTINE, Mikhaïl (1978) *Esthétique et théorie du roman* (trad. franc.). Paris, Gallimard.  
BUTOR, Michel (1975) «La critique et l'invention», *Répertoires III*. Paris, Minuit.  
DELAS, Daniel, FILLIOLET, Jacques (1973) *Linguistique et poétique*. Paris, Larousse.  
MALLARME, Stéphane (1992) *Poésies*. Paris, Gallimard.  
SCHWARZ, Dieter (1995) *Les interviews de Mallarmé*. Neuchâtel, Ides et Calendes.  
VERLAINE, Paul, *Oeuvres poétiques* (ed. de FAVRE, J.-Y.) (1992), Paris, Robert Laffont.

## T E X T E

«Tout d'un coup, sur le sable de l'allée, tardive, alentie et luxuriante comme la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi, madame Swann apparaissait, épanouissant autour d'elle une toilette toujours différente mais que je me rappelle surtout mauve; puis elle hissait et déployait sur un long pédoncule, au moment de sa plus complète irradiation, le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillage des pétales de sa robe. Toute une suite l'entourait; Swann, quatre ou cinq hommes de club qui étaient venus la voir le matin chez elle ou qu'elle avait rencontrés: et leur noire ou grise agglomération obéissante, exécutant les mouvements presque mécaniques d'un cadre inerte autour d'Odette donnait l'air à cette femme qui seule avait de l'intensité dans les yeux, de regarder devant elle, d'entre tous ces hommes, comme d'une fenêtre dont elle se fût approchée, et la faisait surgir, frêle, sans crainte, dans la nudité de ses tendres couleurs, comme l'apparition d'un être d'une espèce différente, d'une race inconnue, et d'une puissance presque guerrière, grâce à quoi elle compensait à elle seule sa multiple escorte. Souriante, heureuse du beau temps, du soleil qui n'incommodait pas encore, ayant l'air d'assurance et de calme du créateur qui a accompli son oeuvre et ne se soucie plus du reste, certaine que sa toilette – dussent des passants vulgaires ne pas l'apprécier – était la plus élégante de toutes, elle la portait pour soi-même et pour ses amis, naturellement, sans attention exagérée, mais aussi sans détachement complet, n'empêchant pas les petits noeuds de son corsage et de sa jupe de flotter légèrement devant elle comme des créatures dont elle n'ignorait pas la présence et à qui elle permettait avec indulgence de se livrer à leurs jeux, selon leur rythme propre, pourvu qu'ils suivissent sa marche, et même sur son ombrelle mauve que souvent elle tenait encore fermée quand elle arrivait, elle laissait tomber par moment, comme sur un bouquet de violettes de Parme, son regard heureux et si doux que quand il ne s'attachait plus à ses amis mais à un objet inanimé, il avait l'air de sourire encore.»

Proust, Marcel, *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur*, «Autour de Madame Swann», Paris, Flammarion, 1987, pp.323-324.

## NOTES

- <sup>1</sup> Nas citações, utilizamos as abreviaturas *T.R.* para *Le Temps Retrouvé*, *JFF* para *A l'ombre des Jeunes Filles en Fleurs* e *C.C.S.* para *Du Côté de Chez Swann*. As indicações paginiais remetem para a colecção Flammarion (Paris, 1987) para *L.T.R.* e para *J.F.F.* e para a colecção "Folio"-Gallimard para *C.C.S.* (Paris, 1987).
- <sup>2</sup> Seguimos a noção proposta por M. Bakhtine para exprimir a forte correlação de duas categorias fundamentais do romance: «*ce qui se traduit littérairement par "temps/espace": la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle est assimilée par la littérature*», BAKHTINE, M. (1978) 237.
- <sup>3</sup> Extracto que reproduzimos em anexo.
- <sup>4</sup> FAVRE, J.-Y. (éd.) (1992) 151-152.
- <sup>5</sup> No seu belíssimo poema «*Apparition*», de 1887, Mallarmé (1992) 7.
- <sup>6</sup> Inspiramo-nos na célebre «*Réponse de Mallarmé à l'enquête de Jules Huret*», jornalista de *L'écho de Paris*, em 1891. Neste trecho, o mestre do Simbolismo francês responde à objecção formulada pelo entrevistador acerca da noção de «*obscurité*» (texto reproduzido em SCHWARZ, Dieter (1995) 30-31).
- <sup>7</sup> Notemos como – também – este termo possui a mesma riqueza de sentido, podendo ligar-se quer a manifestações artísticas – no caso do texto literário liga-se ao âmbito mais alargado da estilística –, quer a manifestações individuais externas de bom gosto, no vestuário como numa postura social e/ou cultural em geral («*vestir com estilo*», «*ter estilo*», etc).

## A Sombra nas narrativas maravilhosas: breves reflexões

*"Talvez todos os dragões desta vida sejam princesas à espera de ver-nos, belos e bravos. Talvez o horror seja apenas, no mais fundo do seu ser, algo que precisa do nosso amor."*

Rainer Maria Rilke

Por mais que pretendamos negar, todos temos luz e sombra dentro de nós, clarões e trevas, quer dizer, todos somos irremediavelmente imperfeitos. Todavia, muito dificilmente aceitamos tudo aquilo que, menos bom ou até mau, faz parte da nossa humanidade – a nossa agressividade e ira, as nossas frustrações e vergonhas, as nossas dores e culpas. Mas é, como iremos ver, por teirmos em não incorporar esse lado sombrio na vida consciente, por nos recusarmos a vê-lo (enfrentando-o, compreendendo-o, integrando-o e, finalmente, verticalizando-o) que ele se torna um obstáculo irremediável à nossa paz física e espiritual<sup>1</sup>. É verdade que olhar para dentro de nós exige não só uma grande atenção mas sobretudo uma certa coragem – nada menos do que uma radical mudança nas nossas atitudes diante da vida e da nossa psique.

Estamos tão viciados em olhar para fora de nós que perdemos, quase na totalidade, o contacto com a nossa vida mais interior. Deixámo-la, à interioridade, ao silêncio e à solidão, para os contos de fadas em que a heroína, por exemplo, espera sete ou cem anos, qual *Belle au bois dormant*<sup>2</sup> para ser despertada por um príncipe valente que não teme dragões e monstros semelhantes. Ficamos aterrorizados ao olharmos para dentro de nós, e sobretudo porque a unilateralidade asfixiante da nossa civilização<sup>3</sup> nem sequer nos deu a menor ideia do que iremos encontrar, apostrofando de infantis, incongruentes, obsoletos e desprovidos de qualquer sentido os conto de encantar, os mitos, as lendas, o universo onírico que vivenciam, cada qual a seu modo, a energia do micro e do macrocosmos, moldada e êncarnada pelo inconsciente individual e colectivo, mas quase sempre ignorada pela consciência do indivíduo que, porque “culto” e “racional” se esquiva a qualquer compromisso ou tão somente a todo o diálogo com as suas potencialidades internas. **Não exclamava Rilke: “Ó**

**deuses, deuses! / que antes vinham tão amiúde e estão imóveis.  
/ adormecidos nas Coisas à nossa volta ... / Que mais uma vez  
possa ser vossa a manhã, deuses.”<sup>4</sup>**

Não é, afinal, por não ter sabido obedecer aos avisos constantes da mãe que, *Petit Chaperon Rouge*<sup>5</sup> acaba engolida pelo lobo, reconhecendo nós ainda hoje que a versão de Perrault encerra, em termos simbólicos, um aviso a que saibamos – crianças e adultos – lidar com o mal, prestando atenção ao perigo que jaz, sob a forma de pulsões instintivas desconcertantes (porque não conhecidas), no âmago de cada um de nós? E não é pela sua cupidez e vãs fantasias que *Jean l'Or*,<sup>6</sup> “paysan misérable affamé de richesse” tem de enfrentar, na sua opção pelo diabo, “le temps des douleurs désespérantes”?

Numa percepção crescente da dimensão arquetípica da vida de cada ser, a análise junguiana vê na *sombra* – juntamente com o *Self* (o “Si-Mesmo”, o centro psicológico do ser humano, a totalidade psíquica do indivíduo) e com o par *anima/animus*<sup>8</sup> (respectivamente as imagens interiorizadas dos paradigmas do Eterno Feminino e do Eterno Masculino em cada um dos sexos opostos) um dos principais arquétipos do inconsciente pessoal e/ou colectivo, parecendo-nos sensato recordar que a psicologia das profundidades vê os arquétipos enquanto estruturas inatas e herdadas que preenchem o inconsciente, espécie de “impressões digitais” psicológicas contendo características formadas de antemão, qualidades pessoais e traços partilhados com todos os outros seres humanos. Daí que tais forças psíquicas vivas dentro da psique do homem tenham, desde sempre, encontrado nos mitos, as suas representações arquetípicas, corporificando-se nos deuses que a humanidade compreendeu enquanto metáforas do comportamento arquetipal<sup>9</sup>.

Somos, muitas vezes, assediados por estados e emoções que despertam em nós impulsos, sentimentos, pensamentos e imagens que se nos afiguram completamente estranhos. Com frequência, tais emoções são diametralmente opostas aos nossos pontos de vista ou intenções, de tal forma que dão a impressão de se tratar de nítidas manifestações de um ser com existência própria, bem diferente de nós. Quando S. Paulo diz **“O bem que eu quero, este eu não faço, mas o mal que eu não quero, este eu faço”** (Romanos, 7, 19), está a expressar a mesma experiência que diariamente e nem sempre conscientemente vivemos, experiência essa que nos leva a ver e sentir

em nós uma vontade estranha que faz o oposto daquilo que queremos ou aprovamos, um *Outro* diferente, que, surpreendentemente, se faz valer por si mesmo, com uma vontade, opiniões, e actuações próprias, *Outro* esse que acaba por nos possuir sem mesmo disso nos darmos conta.

Num belo conto da região de Lorraine intitulado “Le petit jardinier aux cheveux d’or ou Jean le Teigneux”<sup>10</sup> é o *mito do duplo*<sup>11</sup> que serve, como em inúmeras outras narrativas maravilhosas, o confronto com a complexidade e a ambiguidade presentes em cada ser humano. Desprezado, ostracizado, hostilizado pelo rei e cunhados, o futuro herói é obrigado a confrontar-se neles com a própria sombra, aceitando não só a responsabilidade de um desenvolvimento pessoal que passa pela “crucifixão” mas ainda mostrando-se capaz de tolerar e integrar – nas sucessivas provas iniciáticas – a ambiguidade que parece sempre acompanhar toda a responsabilidade espiritual. Poderosas e incontáveis são as armadilhas que nos impedem de descobrir a nossa verdadeira natureza. E a maior, paradoxalmente, existe em nós, somos nós próprios a alimentá-la.

Em finais do século XIX, mais de uma década antes de Freud sondar as profundezas da escuridão humana, Robert Louis Stevenson teve um estranho e eloquente sonho: um homem, perseguido por um crime, engolia um certo pó e passava por uma drástica mudança de carácter, tão drástica que se tornava irreconhecível. O gentil e pacato cientista Dr. Jekyll transformava-se no iracundo e destruidor Mr. Hyde, cuja maldade ia assumindo proporções cada vez maiores à medida que o sonho se desenrolava. Estava assim criada a trama do famoso romance *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, cuja tema, perfeitamente integrado na cultura popular, mais não faz que responder a um arquétipo que reside em cada um de nós e que é, por conseguinte, universal. Conhecido por muitos nomes – o “eu” reprimido, o “self” inferior, o gêmeo (ou irmã/irmã) escuro dos *mitos* e das *lendas*, o *duplo* dos contos maravilhosos, o “eu” rejeitado, o “alter-ego”, o “id”, a *Sombra* que possuímos ou que nos possui é, por definição, inconsciente, e quase sempre se manifesta – e disso nos falam invariavelmente as narrativas folclóricas e tradicionais – na impossibilidade que sente o indivíduo de controlar as suas próprias emoções e, concomitantemente, no perigo que encerra o carácter contagioso dessas mesmas pulsões emotivas. Um conto bretão *Barbe-Blue*<sup>12</sup> fala

precisamente desses impulsos que, desde sempre reprimidos, camuflados e disfarçados sob a máscara de uma aparência socialmente correcta e cordata, se apoderam do ser humano, acabando por se exprimir numa agressividade incontrolável que expulsa, de Barba-Azul, qualquer tipo de objectividade e de reacção humana normal.

Cada um de nós contém pois um Dr. Jekyll e um Dr. Hyde: uma “persona”<sup>13</sup> agradável para o uso quotidiano e um “eu” oculto e amordaçado, nocturno, que permanece escondido a maior parte da nossa vida e que só irrompe quando a “máscara” cai: emoções e comportamentos negativos – cobiça, inveja, raiva, concupiscência, desonestidade, vaidade, arrogância, orgulho, ressentimento, tendências suicidas e homicidas, instintos masoquistas e sádicos – ficam “prudentemente” escondidos logo por baixo da superfície, disfarçados pelo nosso eu mais apropriado às conveniências. No seu conjunto, são conhecidos na psicologia como a *sombra pessoal* que permanece, ainda hoje, um território indomado e inexplorado para a maior parte de nós. Imaginamos, tal como o lenhador de *Le Serpent au diamant*<sup>14</sup> que a luz intensa de um diamante cobiçado e roubado nos irá trazer o poder, esquecendo que a sombra ignorada nos apunhala pelas costas, qual mito do rei Midas, cujo desejo desmedido de tudo transformar em ouro se volta contra ele próprio, numa auto-imolação estéril e fatal: **“Sachez donc que quelque part, un diamant brille sur la tête d’un serpent fabuleux. Si vous voulez le conquérir, le risque est grand de périr dans l’aventure. Le risque est aussi grand de vaincre. Il n’est de paix que dans la vie simple. Mais rares sont les vivants qui désirent vraiment la paix.”**

O confronto com os nossos demónios e fantasmas, a luta contra o diabo, a descida aos infernos, o combate contra a escuridão que se transforma já não em fascínio pela Luz mas obsessão de toda e qualquer maldição, o frente a frente com o oposto, quantas vias que nos ensinam, nas narrativas maravilhosas, a olhar nos olhos uma arrogância psicológica e espiritual que sempre acreditou numa protecção contra o sofrimento e na disciplina do auto-controle: agindo tal qual um sistema imunológico de carácter psíquico, definindo o que é o eu e o que é não-eu, a *sombra* forma-se e alimenta-se de sentimentos e capacidades que são rejeitados pelo ego e que, uma vez reprimidos, dão vida ao poder oculto do lado escuro da natureza humana.<sup>15</sup>

Muitas são as forças que estão em jogo na formação da *sombra*

*peçoal* e que determinam, sem que o apercebamos, o que pode ou não ser expresso. O “*environnement*” familiar e social diz-nos o que é um comportamento conveniente – gentil, moral, adequado – e o que é mesquinho, vergonhoso e até mesmo pecaminoso: aprendemos a “disciplinar” e a negar os impulsos mais escuros dentro de nós, reprimindo-os e recalçando-os e por isso, em vez de os olharmos e compreendermos, somos por eles dominados. Imaginamos o nosso pior inimigo à nossa frente e, no entanto, o inimigo está dentro de nós mesmos – no anseio letal pelo abismo personificado no conto *Le Prince Anneau* <sup>16</sup> pelo intendente e ministro Rauter que, invejoso e desonesto, convence o rei a multiplicar os trabalhos hercúleos que porão à prova o príncipe, esperando assim impedir a união com a herdeira do reino; nas múltiplas tendência regressivas que recusam o nosso amadurecimento psicológico e que lutam, a qualquer preço, por conservar em cada um de nós uma falsa “segurança”, acabando por destruir a força vital que nos impulsionaria ao encontro com a totalidade anímica.

É, no fundo, o que sucede aos dois filhos mais velhos de um pobre camponês cujo irmão, rico e avaro, pretende usufruir dos trabalhos dos três sobrinhos, lançando-lhes um desafio: aquele, dentre os três, que mais facilmente se deixasse dominar por um estado colérico (algo bem fácil, já que os submetia a duras humilhações), seria despedido. Se fosse o tio a encolerizar-se (impossível, do seu ponto de vista, porque se presumia arguto e esperto demais), perderia, a favor do sobrinho que a tal o conduzisse, toda a sua fortuna.

*La Colère*<sup>17</sup> desenvolve assim o “leitmotif” do controle emocional, melhor dizendo, a necessidade de não sucumbir ao contágio de certas forças obscuras, ao contágio com o mal. Avarentos, calculistas e cruéis (*duplos* do tio e *sombras* de cada um de nós), os dois sobrinhos mais velhos pregam partidas, conservam o seu ódio de reserva, entram inconscientemente no jogo e são contaminados pelo mal. Em vez de combaterem directamente as suas emoções e impulsos instintivos (analisando-os, desmontando os seus mecanismos, tirando-lhes assim muitas das potencialidades negativas), põem-nos atrás das costas, evitam enfrentar o problema da cólera que, afinal, está no interior deles próprios, tornando-se perfeitamente vulneráveis aos seus efeitos.

Só o mais novo dos três irmãos não se deixa levar por actos desonestos nem sequer contaminar pela manha e cólera do tio: e é porque se mantém à parte das forças obscuras e dos cálculos

astuciosos, que as coisas se resolvem por si mesmas. É, no final, por permanecer inocente e honesto, íntegro e sereno, que o irmão mais novo escapa à “maldição” já que a lei da vida acaba sempre por premiar a integridade fundamental da personalidade<sup>18</sup>.

Crescer e individualizar-se<sup>19</sup> implicam pois que o indivíduo permaneça fiel à sua consciência, não rejeite os embates com a *sombra* em nome de uma falsa segurança que não raras vezes o castra e impede de se lançar no desconhecido. Não é essa, afinal, a dimensão do herói de qualquer conto? Carl Gustav Jung di-lo-á de forma enfática no seu livro *Símbolos da Transformação*.

**“O espírito do mal é o medo, a negação ..., ele é o espírito da regressão que nos ameaça manter cativos da mãe [leia-se, da mãe negativa, do infantilismo, do narcisismo...] dissolvendo-nos e extinguindo-nos no inconsciente... Para o herói, o medo é um desafio e uma incumbência, porque só a audácia pode libertar do medo. E, se o risco não for enfrentado, o significado da vida será de alguma maneira violado, e todo o futuro estará condenado a um imobilismo sem esperanças, a uma cinza estéril cuja única fonte de luz serão os fogo-fátuos<sup>20</sup>.**

A *sombra*<sup>21</sup> é pois a porta para a individualidade de cada um de nós: na medida em que nos oferece um vislumbre da parte inconsciente da nossa personalidade, ela representa o primeiro estágio em direcção ao encontro do “Si-mesmo”. Na verdade, e os contos redizem-no sem cessar, não há acesso algum ao inconsciente e ao nosso próprio centro<sup>22</sup> senão através da *sombra*. Só quando nos apercebemos daquele lado que em nós até então não vimos ou preferimos não ver, é que estamos aptos a questionar e encontrar as fontes que o alimentam e em que alicerces repousa. Cada *lenda*, cada *mito*, cada *conto de fadas*, cada *sonho* nos diz que, até que a parte da sombra em nós seja adequadamente confrontada, nunca poderemos usufruir de nenhum progresso nem de nenhum crescimento anímico. E, na realidade, só depois de termos ficado realmente chocados ao ver como somos de verdade, em vez de nos imaginarmos como queremos ou pretendemos ser, é que podemos dar o primeiro passo rumo à individualidade.

Sempre que colocamos uma parte de nós na sacola, essa parte regride, retrocede ao barbarismo da sexualidade perversa, da impulsividade, da raiva e do egoísmo, dos impulsos egocêntricos e des-

trutivos. Jung dizia sabiamente que **“Aquilo que não fazemos aflorar à consciência surge nas nossas vidas como destino”**. E que destino!

É que cada porção do nosso ser que não amamos acaba por se tornar hostil, exercendo sobre cada um o seu domínio compulsivo. “A comprida sacola que arrastamos atrás de nós”, na expressão eloquente do poeta Robert Bly, o “inferno da lama” nas palavras clarividentes de Hermann Hesse, surge tantas vezes na literatura sob a forma de homem marginal que é, afinal, o anti-herói que cada herói carrega no início da jornada iniciática (e quase até ao fim, quantas vezes!), num ciclo contínuo de crucifixão-morte-renascimento, representando o alter-ego infantil e narcisista que furtivamente manobra para “satisfazer” as suas vontades, bem por baixo do nariz de um arrogante superego, enfraquecendo assim todas as “démarches” do eu para conseguir um certo equilíbrio que, embora precário, seria o primeiro passo para um questionamento honesto e salutar.

O “Si-mesmo”, infelizmente, acaba por ficar escondido na *sombra*; ela é a guardiã dos portais, a sentinela à entrada. O caminho para a totalidade do ser é através dela. Por detrás do aspecto escuro que ela representa está o aspecto da individualização e é só ao fazermos amizade com a sombra que ganhamos a amizade do “Si”. Em termos junguianos, cada um de nós é responsável pelo seu próprio “processo de individuação”. E este é não só o impulso natural e inerente ao nosso íntimo para que nos tornemos quem somos destinados a ser, mas também o imperativo moral da dimensão consciente para cooperar em e promover os desígnios da natureza por meio das particularidades de cada pessoa. Mas lidar com a *sombra* (que é, em última análise, lidar com o arquétipo do mal) é uma experiência tão dolorosa que a maior parte das vezes preferimos permanecer inconscientes, esquecendo e ocultando a visão magnífica que poderíamos ter da capacidade humana para a consciência. Disso nos fala um belo conto reproduzido por Henri Gougaud em *L’arbre aux trésors*<sup>23</sup> intitulado “*La partie d’échecs*”.

Descrevendo-o sucintamente, evocaremos apenas o encontro entre um guerreiro, cansado de batalhas e vitórias ilusórias, e um eremita reputado pela sua bondade e sabedoria. Cansado das suas “méchancetés terrestres”, o guerreiro deseja, dirigindo-se ao eremita, “ce savoir qui illumine votre visage et qui rend belle la vie”.

Aconselhado a meditar, a ver para além das aparências, a não se deter nas superficialidades, a dominar as suas emoções e a ser senhor dos seus pensamentos, o homem da guerra perde-se durante anos nos labirintos da sua alma: reconhece-se ávido, incapaz de qualquer gesto de amor, tanto em relação aos outros como em relação a si próprio. Novos conselhos lhe são dados: como dominar os excessos dos sentidos, como atingir a equanimidade, como saborear a vida, em paz. Tudo em vão. Até que o ermita lhe propõe um jogo: o jogo de xadrez. Aquele que vencer poderá e deverá perecer às mãos do outro. O simbolismo das pedras pretas e brancas, representando as forças antagónicas que fervilham na alma de cada ser humano, transforma o tabuleiro no palco da vida em que se degladiam luz e sombra, bem e mal, instintos verticais e outros ainda destrutivos que necessitam do tempo da espera que é, afinal e também, o da purificação.

Por isso já no fim, observando em si mesmo todo um ritual de renovação pelo qual a personalidade sombria pôde ser percebida e assimilada, tendo reduzido assim os seus potenciais inibidores e destrutivos, podendo enfim libertar em si a energia vital positiva que tinha estado aprisionada, é que o guerreiro, finalmente consciente da sua escuridão (desperto para desejos nunca outrora reconhecidos e enfrentando porções reprimidas da sua personalidade), é que o guerreiro, dizíamos, adquire – porque, embora quase a vencer, ao enfrentar a inutilidade da morte do adversário, abdica do seu sucesso – a profundidade espiritual que lhe abre o caminho da salvação:

**“Alors l’ermite renversa l’échiquier dans l’herbe, d’un geste négligent.**

**– Il faut vaincre d’abord la peur. Ensuite peut venir l’amour, dit-il. As-tu compris?**

**Le guerrier, enfin délivré, éclata de rire. Il savait maintenant comment goûter pleinement la vie”<sup>24</sup>.**

É porque tememos, durante quase toda a nossa vida, o confronto com a *sombra* (como vemos, no altruísta sensível de cremos ser, um egoísta cruel que quer em tudo ter a última palavra? Como descortinar, por detrás da sombra de um “bravo guerreiro”, o “eu” covarde que camufla, na violência, a nobreza de uma magnanimidade que não tem sabido verticalizar? Como confessar que o “stress” de uma vida trepidante mais não faz que disfarçar o vazio existencial que nos

confrontaria, em responsabilidade, com o próprio “eu” inferior?) que multiplicamos *ad nauseam*, as múltiplas maneiras de a ela reagir. Ou pura e simplesmente nos recusamos a enfrentá-la, quantas vezes projectando nos outros a negatividade que nos contém – “Tu é que estás errado!; “Que reles! Eu nunca faria tal coisa!” – ou então, quando conscientes de que ela faz parte de nós, tentamos irradicá-la de imediato, esquecendo que, porque representa padrões de sentimento e de comportamento autónomos, a sua energia não pode simplesmente ser negada por um acto de vontade. Torna-se necessária uma recanalização ou transformação, como no caso do guerreiro do referido *Jeu d'échecs* e tal desafio exige, antes de mais, a percepção e a aceitação do nosso lado sombrio que não pode ser simplesmente eliminado. Paciência, prudência, perseverança, humildade, necessidade de aceitar os nossos próprios limites não queimando etapas e muito menos fugindo a uma disciplina interior que nada tem a ver com a repressão mas que exige antes a capacidade (e o esforço heróico!) de agirmos, sempre que a consciência assim o exigir, de modo contrário àquilo que ditam as nossas pulsões negativas e as nossas emoções primárias.

Ou ainda nos recusamos a assumir a responsabilidade da nossa própria *sombra* e deixámo-la livre para que aja como quiser: a madrasta de um conto francês da região de Gascogne intitulado “*La fiancée substituée*”<sup>25</sup> dá corpo a impulsos emocionais tão carregados de energia negativa que acaba por se auto-destruir depois de muita dor provocar à sua volta.

Como aprendemos nos contos, o segredo está em optar por “sofrer” o lado sombrio de um modo construtivo, encarando-o como um lado da nossa personalidade que devemos reconhecer e nunca suprimir, pois só assim a *sombra* nos poderá levar a uma saudável e fecunda humildade e humanidade, podendo só então ser fonte de renovação e regeneração. Como dizia Jung em 1945: **“Uma pessoa não se torna iluminada ao imaginar formas luminosas mas sim ao tornar consciente a escuridão”**.

E no *IV Soneto a Orfeu*, Rilke empresta a voz poética à cisão interna do ser, celebrando, paralelamente com o valor heurístico da dor e do sofrimento, o risco de uma vulnerabilidade que acolhe as ambiguidades do indivíduo que vai ao encontro da *sombra* porque nela intui a antecâmara que conduz à Consciência e à Liberdade. Ao mistério da Vida em plenitude:

“Você foi escolhido, você que é são e íntegro...  
Não tenha medo de sofrer, de dar  
o seu peso de volta ao peso da terra;  
as montanhas são pesadas, os mares são pesados.  
Até mesmo as árvores que vocês plantaram na infância  
Se tornaram muito pesadas há muito tempo  
- hoje você não as poderia carregar.  
Mas pode carregar os ventos .... e os espaços abertos”<sup>26</sup>.

## Notes

- <sup>1</sup> No capítulo 10 do seu livro *A busca do Símbolo. Conceitos básicos de psicologia analítica*, Edward C. Whitmont afirma: "O termo refere-se à personalidade que foi reprimida em benefício do ego ideal. Como tudo o que é inconsciente é projectado, encontramos a *sombra* na projecção – na nossa visão de outra "pessoa". Como figura dos sonhos e fantasias, a *sombra* representa o inconsciente pessoal. Ela é como uma combinação das cascas pessoais dos nossos complexos e, portanto, o limiar de todas as experiências transpessoais." São Paulo, Cultrix, 1995, p. 144.
- <sup>2</sup> Cf. "La Belle au bois dormant" in Perrault, Charles – *Contes*. Ed. de Jean-Pierre Collinet. Paris, Folio/Classique, 1981, pp. 129-140.
- <sup>3</sup> "(...) Hoje acreditamos nos direitos humanos mas, em larga medida, ainda limitamos a sua definição a padrões biológicos, sociais, políticos. Em grande parte, não temos consciência das suas implicações psicológicas, e ainda damos pouco valor às necessidades afectivas. Em nome de uma conformidade social do ideal masculino de bravura, ainda reprimimos as nossas crianças e as ensinamos a reprimir as suas dimensões femininas subjectivas, os seus afectos, sentimentos e necessidades. É assim que a nossa cultura (...) reprime, em lugar de integrar com sensibilidade o âmbito da Deusa, ao qual pertencem o nascimento, a morte, as oscilações interiores, os estados de humor, de ânimo, as emoções. Além disso, reprime o lado dionisiaco, do qual fazem parte o desejo, a agressão, a alegria e a destruição. Disso resulta uma generalizada sensação de despersonalização, frustração, ressentimento, ódio, incapacidade de amar e insensibilidade para com a condição humana, nossa ou dos outros. A inveja, a cobiça e a hostilidade destrutiva dominam cada vez mais. Ainda não confrontamos o paradoxo entre a necessidade de uma autenticidade pessoal e as exigências de uma ética social.": "Desejo, violência e agressão" in Whitmont, Edward C. – *O Retorno da Deusa*. S. Paulo, Summus Editorial, 1998, pp. 29-45. A citação é da p. 30.
- <sup>4</sup> Citado por Hollis, James no seu livro *Rastreado os deuses. O lugar do mito na vida moderna*. S. Paulo, Ed. Paulus, 1997, p. 210.
- <sup>5</sup> Cf. "Le Petit Chaperon Rouge" in Perrault, Charles – *Contes*. Ed. de Jean-Pierre Collinet. Paris, Folio/Classique, 1981, pp. 141-145.

- <sup>6</sup> “Jean l’Or” in Gougaud, Henri – *L’arbre à soleils. Légendes* Paris, Ed. du Seuil, 1979, pp. 264-267.
- <sup>7</sup> Cf. entre outros, dois livros fundamentais para compreender toda a complexidade do “Si-mesmo”: um, organizado por Downing, Christine – *Espelhos do Self. As imagens arquetípicas que moldam a sua vida*. S. Paulo, Ed. Cultrix, 1998 e um outro, da mesma editora mas escrito por Lowen, Alexander – *Narcisismo. Negação do verdadeiro Self*, datado de 1993.
- <sup>8</sup> Cf. o nosso artigo inserido na nº 9 da *Revista Intercâmbio*, publicada pelo Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto intitulado “Os contos de fadas e os valores do Eterno feminino: algumas reflexões”. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp. 213-258.
- <sup>9</sup> Cf. o “Essai d’exploration de l’inconscient” (pp. 18-103) da autoria de C. G. Jung e “Le processus d’individuation” (pp. 158-229) de Marie-Louise Von Franz, inseridos no belo livro *L’Homme et ses Symboles*. Conçu & réalisé par C. G. Jung. Paris, Robert Laffont, 1964.
- <sup>10</sup> in Simonsen, Michèle – *Le Conte Populaire*. Paris, Puf, 1984, pp. 95-98.
- <sup>11</sup> Cf. o artigo sobre o “Double” no *Dictionnaire des mythes littéraires* (sous la direction de Pierre Brunel). Paris, Ed. du Rocher – J. P. Bertrand Ed., 1988, pp. 487-526.
- <sup>12</sup> in Simonsen, Michèle – *Le Conte Populaire*. Paris, Puf, 1984, pp.111-115.
- <sup>13</sup> Segundo a psicologia junguiana, o termo “persona” (do latim, onde representava as máscaras dos actores que eram utilizadas durante os rituais solenes da antiguidade) serve para designar as expressões do impulso arquetípico que permitem a adaptação à realidade exterior e à colectividade. As “personas” são pois os papéis que desempenhamos no palco da vida, as máscaras que endossamos e que permitem confundir a individualidade com o papel social. Acabamos por não possuir princípios éticos ou sentimentos pessoais e valores próprios mas, pelo contrário, assumimos os contornos da moralidade colectiva e dos usos estabelecidos. Tornámo-nos esteriótipos porque vendemos, como Fausto, a alma ao diabo, identificado com padrões e expectativas externas e colectivas.
- <sup>14</sup> “Le serpent au diamant” in Gougaud, Henri – *L’arbo à soleils. Lé-*

gendes. Paris, Ed. du Seuil, 1979, pp.271-273. A citação é da p. 273.

<sup>15</sup> Por ser contrário à atitude consciente que escolhermos, não permitimos, hipocritamente, que a *sombra* se exprima na nossa vida. E é porque permanece oculta no inconsciente que ela se torna capaz de gerar a identificação unilateral que fazemos com aquilo que é aceitável para a nossa mente consciente. Alexander Solzhenitsyn disse um dia: “Ah! se fosse assim tão simples! Se houvesse pessoas más num lugar, a cometer insidiosamente más acções e se nos bastasse separá-las do resto de nós e destruí-las... Mas a linha que divide o bem do mal atravessa o coração de todo o ser humano. E quem se disporia a destruir uma parte do seu próprio coração?” (citado como uma das epígrafes do livro organizado por Zweig, Connie e Abrams, Jeremiah intitulado *Ao encontro da Sombra. O Potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1999). Da *sombra colectiva* nos ocuparemos noutra artigo. Neste reflectimos sobre a nossa *sombra pessoal*. Que, aliás, alimenta e é alimentada pela colectiva.

<sup>16</sup> in Von Franz, Marie-Louise – *L'Interprétation des contes de fées suivi de L'ombre et le mal dans les contes de fées*. Paris, Ed. Albin Michel, 1995, pp. 142-145.

<sup>17</sup> *ibidem*, pp. 507-510.

<sup>18</sup> O filho mais novo é do tipo “simplório”, personagem que é herói de um grande número de contos. Por exemplo, um rei tem três filhos, sendo o mais novo um ingénuo de que todos troçam: é no entanto ele que vence as provas, permanece alheio aos juízos maliciosos e assim sucede ao pai no trono. Ou é ainda um camponês que tem três filhos; dois são normais mas o terceiro só sabe ficar junto à lareira todo o dia e, no entanto, é ele que se torna o herói, desposa a princesa e torna-se rei.

O “simplório” é assim uma figura arquetípica, um tema mitológico geral que simboliza a integridade fundamental da personalidade. Ora tal integridade é bem mais importante – como se vê nas narrativas tradicionais – do que as combinações de um intelecto hábil e ela é absolutamente necessária para não se ser vítima do mal. Se esta rectidão moral estiver em falta, o indivíduo torna-se vulnerável. Mas importa sublinhar que tal simplicidade de espírito nada tem a ver com parvoíce ou com unilateralidade, é a simplicidade do ser,

daquele que não está dividido contra si próprio. A pureza de intenção, pois.

- <sup>19</sup> Sobre o “processo de individuação” ver sobretudo o artigo de De-Bus, David no livro organizado por Downing, Christine – *Espelhos do Self. As imagens arquetípicas que moldam a sua vida*. S. Paulo, Ed. Cultrix, 1998, intitulado: “O Si-mesmo é um alvo móvel: o arquétipo da individuação” (pp. 64-78), para além do célebre artigo de Von Franz, Marie-Louise – “Le processus d’individuation” (pp. 158-229) inserido no livro já referido *L’Homme et ses symboles*. Conçu & réalisé par C. Gustav Jung. Paris, Ed. Robert Laffont, 1964.
- <sup>20</sup> Citado por Hollis, James no seu livro *Rastreado os deuses. O lugar do mito na vida moderna*. São Paulo, Ed. Paulus, Col. “Amor e Psique”, 1998, p.108.
- <sup>21</sup> O falecido psicólogo R. D. Laing descreveu de forma poética o reflexo da negação na nossa mente:  
“O alcance do que pensamos e fazemos  
é limitado pelo que deixamos de notar.  
E por deixarmos de notar que deixamos de notar  
pouco podemos fazer para mudar, até que notemos  
como o deixar de notar  
forma os nossos pensamentos e acções”
- <sup>22</sup> Remetemos para um artigo a ser publicado na *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* (Série Línguas e Literaturas Modernas) intitulado “O Simbolismo do centro nas narrativas maravilhosas: notas introdutórias”, da nossa autoria.
- <sup>23</sup> in Gougaud, Henri – *L’arbre aux trésors. Légendes* Paris, Ed. du Seuil, 1987, pp.183-185.
- <sup>24</sup> *ibidem*, p.185.
- <sup>25</sup> in Simonsen, Michèle – *Le Conte populaire*. Paris, Puf, pp.132-135.
- <sup>26</sup> Citado por Hollis, James – *Rastreado os deuses. O lugar do mito na vida moderna*. S. Paulo, Ed. Paulus, 1998; p. 111. Hollis dirá de um modo bem esclarecedor: “O máximo que temos a oferecer diante das grandes forças regressivas dentro de nós e ao nosso redor é a nossa disposição de empreender a jornada. A consciência que temos da dualidade e do conflito é dolorosa, mas escolher o caminho da própria individuação é a única escolha adulta. (...) Essa é uma escolha que não se faz só uma vez e pronto. Cada dia pede uma renovação da mesma, diante dos demónios do medo, da letargia e da dúvida.” (p. 162)

## LA MISE EN CRISE DE LA FORME DRAMATIQUE 1880-1910 PARCOURS ET INQUIÉTUDES ESTHÉTIQUES

“ *Um drama não é mais que um romance na sua forma  
máxima de síntese possível.* ”  
Fernando Pessoa

En 1981, dans *L'Avenir du drame*, Jean-Pierre Sarrazac proposait le concept de *rhapsodisation* du théâtre, “pour essayer de rendre compte de certaines évolutions ou mutations de l'écriture dramatique en ce siècle.”<sup>1</sup> En effet, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on assiste à la rupture avec l'art bourgeois, au refus de la *pureté esthétique* et à la critique de “la pièce bien faite”. C'est le moment où l'œuvre dramatique s'ouvre aux autres arts et aux autres formes littéraires. Comme le dit Guillemos Heras<sup>2</sup>, on ne peut pas dissocier l'évolution du théâtre des nombreuses *contaminations* (génériques, esthétiques et culturelles) qu'il a subies au tournant du siècle. En effet, le développement du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle doit beaucoup à la libération du concept de texte dramatique qui, soumis à des règles complexes et rigides pendant des siècles, coupe tous les fils et assume pleinement le caractère expérimental qui caractérise la dramaturgie au tournant du siècle. Cependant, cette transformation profonde de la forme dramatique est aussi indissociable de l'avènement de l'art de la mise en scène. Le metteur en scène joue, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un rôle prioritaire au théâtre : il n'hésite pas à imposer son point de vue artistique et il essaye d'élargir le concept même de *spectacle théâtral* par une prise en compte des rapports complexes entre le texte, la mise en scène et, très souvent, les autres arts.

Toutes ces transformations ont abouti à une crise de l'écriture dramatique, que le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'Etudes théâtrales (Paris III – Sorbonne Nouvelle), dirigé par Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert, essaye d'explorer et d'interroger, depuis sa création en 1996. Ce programme de recherche a débouché sur un colloque international qui s'est tenu les 10, 11 et 12 décembre 1998, à la Salle des Actes de la Sorbonne, au Théâtre National de la Colline et au Musée d'Orsay, où plusieurs universitaires et metteurs en scène ont été invités à débattre du théâtre au tournant du siècle (1880-1910) et surtout à

parcourir de manière critique cette crise de la forme dramatique<sup>3</sup>. Plus que de donner des réponses, il s'agit d'élargir la question ; en effet, ce colloque nous a plongés trois journées durant dans l'époque du naturalisme et du symbolisme à travers de très diverses interventions, qui nous ont permis de revisiter la dramaturgie et la mise en scène du tournant du siècle, ainsi que leur rapport avec la peinture et le cinéma.

Selon Jean-Pierre Sarrazac, "le *carrefour naturalo-symboliste* constitue le portique idéal pour aborder plus globalement la crise et les mutations de la forme dramatique au XX<sup>e</sup> siècle." Acceptée ou, parfois, contestée, cette formule — *carrefour naturalo-symboliste* — a été l'une des plus récurrentes pendant tout le colloque, et pour cause. Jean-Pierre Sarrazac explique qu'il s'agit d'une formule utile et synthétique qui tient compte de "cette relation de compromis ou de tension qui s'instaure dans un grand nombre de pièces du tournant du siècle entre un théâtre tourné vers le monde réel [...] et un théâtre de la psyché". Il cite les noms de Strindberg, Ibsen, Hauptmann ou Tchekhov comme étant des auteurs qui "n'empruntent pas un seul chemin, naturaliste ou symboliste, [...] mais qui se situent à leur intersection". D'où le mot *carrefour*. Encore une fois, peut-être pourra-t-on parler de *contamination*, car, comme l'ont rappelé plusieurs interventions, naturalisme et symbolisme ne sont certes pas une seule et même chose, mais il existe sans doute plusieurs points de convergence, ce qui nous permet de ne pas les considérer comme deux *écoles* théâtrales antagoniques. "Antoine monte, plusieurs fois, des auteurs plus proches du symbolisme que du naturalisme", nous dit Jean-Pierre Sarrazac. Et, faut-il le rappeler, en 1893, dans l'enquête de Jules Huret, le fondateur du Théâtre Libre affirme que "la vérité, ce n'est pas seulement l'*apparence* des choses, c'est souvent et très complexement leur idéalisation dans l'âme humaine."<sup>4</sup>

Contamination, voire déclin des genres. Cette crise générique est perceptible dans la dissolution des limites et des structures de l'écriture, la libération des contraintes, le choix des personnages, la nature des sujets traités. Le roman est alors le genre florissant et l'actualité du roman naturaliste attire les dramaturges de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Si Henry Becque défend déjà la "vérité vivante" au théâtre, c'est avec Zola qu'on assiste à une vraie "croisade en faveur de la vérité au théâtre" (Anne-Françoise Benhamou) et de la *romanisation* de l'œuvre

dramatique. L'un des exemples les plus intéressants de cette interpénétration des formes dramatiques et romanesques est sans doute l'adaptation et la mise en scène de *L'Assommoir*. Comme nous le dit Anne-Françoise Benhamou, "pendant plusieurs mois de préparation du spectacle, Zola et Busnach [...] tentent d'inventer à tâtons une forme théâtrale susceptible d'être le réceptacle de l'innovation romanesque." Selon elle, le succès public du résultat peut être expliqué par la conjugaison habile du retour aux conventions du mélodrame et des renouvellements scéniques mis en place par le naturalisme. L'utilisation dramaturgique du dialogue quotidien et d'une écriture mélodramatique renforce l'artifice et permet "la préservation de certains acquis esthétiques du roman." De même, comme l'explique Muriel Plana, le théâtre survit dans des romans comme *Renée Mauperin* des Goncourt, "fondés sur le dialogue et sur un art consommé de la scène sociale et intérieure".

La tradition de "la pièce bien faite" paraît donc condamnée. Yves Chevrel insiste sur l'idée de mise en cause du théâtre comme "art synthétique" par d'autres formes dramatiques qui s'inspirent surtout des œuvres romanesques. Ainsi certains auteurs, tels que Strindberg, Ibsen ou Hauptmann, mettent en place des ruptures qui portent sur le contenu de la fable et sur les modes de la représentation théâtrale. Chez Ibsen, la crise du drame se manifeste principalement par la réduction des personnages à leur propre passé, tout en déconstruisant "cette relation interpersonnelle au présent qui caractérisait la forme dramatique traditionnelle" (Jean-Pierre Sarrazac).

Bien que l'influence du roman sur le drame soit peut-être l'aspect le plus important de cette contamination des formes, certains auteurs ont fait appel à d'autres modèles artistiques et dramaturgiques tout en anticipant l'hybridité de certaines formes dramatiques du XX<sup>e</sup> siècle. C'est bien le cas de Wedekind qui réutilise les formes traditionnelles du jeu théâtral, telles que le cirque et le cabaret, et n'hésite pas à "mettre côte à côte tragédie et vaudeville". Selon Jean-Louis Besson, l'auteur de *L'Eveil du printemps* créa, par le biais d'une écriture apparemment triviale, une œuvre hétérogène sous le signe de "l'élasticité". L'hypertrophie du dialogue relègue l'action au second plan et le mélange des formes fait appel au caractère ludique du jeu théâtral. Wedekind chercha, en fait, à rethéâtraliser le théâtre.

La recherche de nouvelles formes dramatiques a abouti, chez

plusieurs auteurs, à la forme brève, à la pièce en un acte. On assiste au développement d'une esthétique du détail, voire de l'inachevé, qui anticipe sur le fragment et les scènes autonomes dans le théâtre contemporain. Pour Schnitzler, il s'agit surtout d'une "recherche d'un nouveau modèle "impressionniste" et de la "mise en question de la notion du "moi" cohérent" (Jean-Claude François). Mais cette structure déjà *fragmentaire* du drame du tournant du siècle vise une totalité. C'est pourquoi la conception schnitzlérienne de la pièce en un acte est indissociable de la notion de "cycle" ; comme l'explique Jean-Claude François, pour l'auteur du cycle *Anatole*, "le moi est insauvable" ("la société est insauvable"; on assiste donc "à l'éclatement du moi en actes successifs".

L'affaiblissement des structures dramatiques ouvre la voie d'une dramaturgie fondée sur la parole. Comme le dit Szondi, "la pièce de conversation domine la dramaturgie européenne [...] depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle"<sup>5</sup>. A travers l'analyse de fragments de dialogues de l'œuvre de Tchekhov (premier acte de *Platonov*), Jean-Pierre Ryngaert explique comment le "bavardage interminable" et la "futilité" des échanges conversationnels autour d'un thème servent à cacher les vraies relations qui existent entre les personnages et les empêchent d'envisager une action.

Comme l'ont signalé plusieurs interventions, l'une des conséquences les plus importantes de cette crise du drame est le renouvellement de la relation entre la scène et la parole. Ce théâtre du *carrefour naturalo-symboliste* tourne le dos, nous le disions, à l'action et à la psychologie des personnages; mais certains auteurs, portés plutôt vers un théâtre symboliste, vont encore plus loin: ils se complaisent en un climat irréel de songe et de légende, où l'aphasie, le silence et le balbutiement mettent en évidence la crise de la parole. C'est bien le cas des "dramas du regard d'essence métaphysique" (Catherine Treilhou-Balaudé) de Maeterlinck. En effet, et surtout dans les premiers textes de l'auteur de *La Princesse Maleine*, la description de choses vues ou imaginées envahit le discours; il s'agit de "faire entendre le voir" à travers la multiplication des hypotyposes, ce qui "contredit la "dramaticité" du discours, sa vocation à soutenir et à réaliser une action" (Catherine Treilhou-Balaudé).

Comme le note Paul Aron, le théâtre symboliste, et en particulier

le théâtre symboliste belge, se présente comme un espace favorable aux multiples approches et expériences du tournant du siècle, dont la principale caractéristique est sans doute le refus de la représentation mimétique; le théâtre de marionnettes, le monodrame ou le mimodrame en sont la preuve et l'exemple.

Cette crise de la forme dramatique est, nous le disions, indissociable de la création de la mise en scène. Pour Catherine Naugrette, "l'apparition du metteur en scène, qu'il soit naturaliste ou symboliste, conduit à une subjectivation du drame". On a affaire à un autre créateur du drame s'affirmant et affirmant sa propre vision du monde. Ainsi, peut-on parler de contamination générique mais aussi de contamination artistique, voire technique. Si opposition il y a entre les conceptions de la mise en scène naturaliste et symboliste – "le monde chosifié" naturaliste s'oppose très clairement à l'"univers mortifère" symboliste –, il y a tout de même (et encore une fois) des points de convergence : "l'espace scénique tend à se faire monde(s) et entend imposer son primat dans l'élaboration dynamique du spectacle" (Mireille Losco). Lugné-Poe et André Antoine récupèrent en fait l'espace shakespearien, où la dimension illusionniste du rêve ("effacer le réel") et la dimension illusionniste du réel ("mimer le réel") convergent et se touchent grâce à l'intervention du "moi" du metteur en scène qui s'interpose entre l'auteur et le monde.

Vers 1895, on assiste à la naissance d'un art nouveau, le cinéma. Les frères Capellani et plus tard Antoine jouèrent un rôle important dans son développement. Bien que l'activité de cinéaste d'Antoine soit souvent sous-estimée, Francis Vanoye fait remarquer que "l'ivresse de la captation du réel", dont les films d'Antoine sont sûrement les plus beaux témoins, permet de le mettre au niveau des plus grands cinéastes – Renoir, Visconti ou Antonioni – "qui montrent comment le drame se déroule devant une certaine nature".

L'ouverture du théâtre du tournant du siècle aux autres arts, notamment à la peinture et à la photographie, fut évoquée respectivement par Christine Hamon-Siréjols, Arnaud Rykner et Joseph Danan. Cette interpénétration des arts anticipe sur ce qui s'est passé avec les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. Joseph Danan revient sur la question de la crise de l'action dramatique pour montrer que l'action chez Ibsen ne disparaît pas, elle devient *mouvement*. Par l'analyse de deux pièces de l'auteur norvégien, *Le Canard sauvage* et *Nous nous réveillerons*

d'entre les morts, il montre qu'après être passé par l'arrêt du mouvement – la photographie dans la première pièce et la sculpture dans la deuxième – Ibsen laisse entrevoir des “micro-actions” qui “appellent une véritable cinétique de la scène”. Arnaud Rykner propose même le mot “mécanisme” pour caractériser cette émergence du mouvement, surtout dans *Le Canard sauvage*. Pour Joseph Danan, cette “forme moderne de l'action” fait déjà penser à une sorte d’“inscription du cinéma dans les textes”.

Enfin, Paul Sérusier est bien l'exemple des rapports qui s'établirent entre le théâtre et la peinture. L'artiste collabore avec le Théâtre d'Art et avec le Théâtre Libre. Ce qu'il cherche, ce sont des œuvres qui soient cohérentes du point de vue thématique, donc des sujets picturaux comme les “dramas d'agonie”. D'où sa préférence pour des textes de Maeterlinck, Hauptmann ou Quillard.

Il nous faut encore souligner les deux tables rondes – “Mettre en scène au tournant du siècle” et “Le vif et la mort” – qui ont clos la deuxième et la troisième journées et qui se sont avérées deux moments intéressants de débat et de réflexion. L'une des idées sur lesquelles les intervenants ont le plus insisté est celle de “l'ouverture au pluriel” créée par les tensions permanentes entre naturalisme et symbolisme. D'où cet appel à la mort et cette dramaturgie des morts vivants qui se prolonge jusqu'à Beckett. La mort se présente donc comme “espace pour réfléchir sur la vie” (Jean-Pierre Sarrazac). En effet, comme le disait Vitez, “l'honneur du théâtre c'est d'affronter l'irreprésentable” (cité par Monique Banu-Borie).

Le moment le plus émouvant du colloque fut sans doute la projection du film d'André Antoine, *La Terre*. On put apprécier la dimension de cinéaste de celui qui inventa la mise en scène et pour qui le cinéma était “le théâtre de demain”.

L'analyse de certaines questions, voire de certaines ruptures opérées par la dramaturgie contemporaine paraît donc, nous le disions, indissociable de cette réflexion autour de la mise en crise de la forme dramatique dans les années 1880-1910. L'exemple de la dramaturgie de Brecht fut souvent cité comme “héritière” et “successeur” de toutes ces contaminations. En effet, comme le rappelle Guillermo Heras<sup>6</sup>, “sus obras [...] son un auténtico collage de estilos y referencias [...]. En las obras de Brecht está el realismo alemán, el expresionismo rompedor, el cabaret, la analogía con los deportes emergentes en su época

[...], Shakespeare, los grandes poetas alemanes del XIX y los artistas callejeros que con sus pianolas recorrían las calles berlinesas cantando sus ironías, está el circo y el cine, la construcción del guión cinematográfico como constante rítmica en sus obras... se puede pedir más?" Et à propos de la mise en scène, Heras ajoute: "sus puestas en escena son una traslación de esa forma fragmentaria de entender el teatro como un arte-esponja en el que su auténtica expresión, el escenario, es una caja mágica donde todo es posible tal y como lo soñaba Valle-Inclán." Dans cette brève réflexion autour de la dramaturgie brechtienne, nous retrouvons sans doute les questions les plus importantes concernant la mise en crise de la forme dramatique dans les années 1880-1910. Parcours et inquiétudes esthétiques qui se sont prolongées tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

Les questions restent nombreuses; en effet, nous avons affaire à un sujet immense et passionnant. "C'est un colloque à reprendre et à refaire", conclut Robert Abirached.<sup>7</sup>

Alexandra Moreira da Silva  
Université de Porto

## Notes

- <sup>1</sup> Jean-Pierre Sarrazac, "Une mise en pièce(s) du théâtre? Un entretien conduit par Hélène Kuntz et David Lescot", *Etudes théâtrales*, n° 13, Bruxelles, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 1998, p.44.
- <sup>2</sup> "Contaminación estética y literatura dramática", *Cadernos de dramaturgia contemporánea*, n° 1, Alicante, Muestra de Teatro español de autores contemporáneos, 1996.
- <sup>3</sup> **Etudes Théâtrales**, n° 15-16, Bruxelles, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 1999 (actes du colloque).
- <sup>4</sup> André Antoine, "Le passé et l'avenir du Théâtre Libre", in Jules Huret, *Interviews de littérature et d'art*, Thot, 1984, p.76.
- <sup>5</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, traduction de P. Pavis avec la collaboration de J. et M. Bollack, *L'Age d'homme*, 1983, p.75.
- <sup>6</sup> Op. cit., p.34
- <sup>7</sup> Article publié dans le n°4 de la revue d'études théâtrales **Registres** (Paris, Institut d'Études théâtrales, Paris, III – Sorbonne Nouvelle) Novembre 1999.