

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

ÍNDICE

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

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

ANDREE GIROLAMI-BOULINIER
1913-1998

A existência de qualquer pessoa - e eu não serei de forma alguma excepção - é atravessada por presenças que a podem ter influenciado (ou continuar a influenciar) de um modo mais ou menos acentuado e indelével.

Dependendo obviamente do que representam para cada um essas vivências, quando as presenças passam a ausências, em virtude da nossa própria natureza, não se revela invulgar sentir mais presentes e vivos os momentos em que se registou uma maior proximidade.

Estas palavras adequam-se naturalmente a variadas presenças/ausências, mas, agora, cabe-me salientar muito em especial a ausência de A. Girolami-Boulinier: uma grande amiga, uma grande mestra, um grande exemplo de paixão pela sua profissão - e concomitantemente pela sua língua - e, sem dúvida, um modelo de força de vida.

Tive o privilégio de privar com A. Girolami-Boulinier durante cerca de vinte anos. Com ela partilhei/vivi agradáveis momentos de lazer e com ela também trabalhei intensamente. Posso, por isso, dizer que tive a honra de ser eleita para com ela trabalhar no seu projecto internacional. É que colaborar com A. Girolami-Boulinier não estava por certo ao alcance de qualquer um. O seu ritmo, as suas qualidades e capacidades de trabalho, a sua inteligência, a sua vivacidade, a sua personalidade forte, o seu temperamento tão condizente com pessoas de grande talento, não se coadunariam com estilos muito diferentes do seu. Foi com alegria que um dia a ouvi dizer que trabalhava comigo porque nos entendíamos bem a variados níveis. Surpreendentemente, ambas começámos por uma formação em Letras e posteriormente veio a instalar-se em nós um interesse muito acentuado pelo estudo de perturbações da linguagem oral e escrita.

Gerou-se assim ao longo dos anos uma amizade tal que a fazia considerar-me um elemento da sua família. Quantas vezes me convidou para passar com ela e com a família a sua festa de Natal, que, frequentemente, coincidia com o domingo seguinte à reunião anual da *Association Langage Lecture Orthographe*, de que ela era Presidente Fundadora. Como lamento hoje o facto de as minhas aulas

à segunda-feira me terem sempre impedido de tomar parte nessa festa. Eu sei, porém, que todos os seus familiares me conheciam - mesmo os que até agora nunca tiveram a oportunidade de estar comigo - porque A. Girolami-Boulinier lhes falava muito acerca da minha pessoa. E falava-lhes em termos de grande carinho, o que me deixava sempre extremamente sensibilizada.

A prova mais expressiva dessa amizade tão saudável concretizou-se exactamente na altura em que deixou de ser uma presença entre nós. Eu sabia - A. Girolami-Boulinier dissera-mo em variadíssimas ocasiões - que ela não queria que divulgassem o seu falecimento. As pessoas viriam a saber mais tarde. De resto, desabafava muitas vezes que queria ter uma morte fulminante. No fundo, queria que tudo acabasse rapidamente. Queria, afinal, que a sua existência tivesse um fim que se coadunasse com a forma enérgica e imediata de actuar que a caracterizava.

A sua vontade não iria todavia ser respeitada na íntegra. Os seus filhos avisaram os amigos mais íntimos e eu estava também incluída nesse conjunto. Assim, eu viria também a saber do seu desaparecimento pelas sete horas e trinta minutos do dia 26 de Outubro de 1998, dia em que a presença de A. Girolami-Boulinier passava a usufruir de um outro tipo de estatuto.

Que homenagem prestar a quem tanto soube transmitir do ponto de vista pessoal e profissional?

Pelo que me toca, julgo que a melhor maneira de a poder homenagear consiste em dar a conhecer, aos meus alunos e a todos os que quiserem ler alguns dos meus trabalhos, a sua obra, o seu método e também o seu saber tão próprio de fazer viver a linguagem.

Como recordo com fascínio as suas consultas de ortofonia a que tive a sorte de assistir.

Como recordo com admiração e encantamento a maneira como sabia obter das crianças o que ela pretendia e como sabia incutir nos pais o compromisso esperado para que as suas sessões tivessem continuidade para além da consulta e surtissessem o efeito desejado.

Como recordo com prazer os seus seminários e o seu modo subtil de transmitir não só os seus conhecimentos mas também a forma de os pôr em prática.

Como recordo com saudade as minhas diferentes estadas

sobretudo em Paris mas também em Megève, durante as quais, em conjunto, escrevemos artigos, preparámos comunicações e analisámos, do ponto de vista da expressão, da compreensão e do vocabulário, as produções orais e escritas de crianças de diferentes línguas europeias.

Como recorde, com um sabor muito peculiar, as nossas idas, depois de termos trabalhado afincadamente durante todo o dia, ao teatro, a concertos, a “vernissages” e a outros eventos culturais.

Que um conhecimento deste género tenha tido origem num simples pedido de informação num corredor do Hospital de Saint Vincent-de-Paul, em Paris, quando queria obter alguns dados sobre o curso de ortofonia que aí era ministrado não me parece um facto a negligenciar. Efectivamente, a pessoa a quem eu pedi então informações era precisamente Andrée Girolami-Boulinier, a grande professora de ortofonia. Não causará surpresa se adiantar que ficámos então a conversar durante bastante tempo e que o nosso próximo encontro ficou logo agendado para uns dias mais tarde em sua casa.

Neste pequeno texto foi já realçada a paixão que Andrée Girolami-Boulinier evidenciava pela sua língua. Essa paixão, ela queria manifestá-la publicamente organizando um congresso de grandes dimensões dedicado à língua francesa. Toda a sua vastíssima obra escrita não lhe bastava. Ela queria algo de diferente, algo de mais mediático. Preparou assim um congresso internacional intitulado *Le français au troisième millénaire. Comment faire vivre la langue*. O congresso realizou-se, em Paris, no *Centre de Conférences Internationales* do *Ministère des Affaires Etrangères*, nos dias 2 e 3 de Julho de 1998 e reuniu oradores provenientes dos cinco continentes. Como sempre, Andrée Girolami-Boulinier soube escolher não só os conferencistas mas também as matérias em debate. Na verdade, Andrée Girolami-Boulinier sabia trazer sempre para as suas reuniões científicas as temáticas mais actuais e relevantes. Organizar um congresso desta envergadura aos 84 anos de idade não se compadece com qualquer um. Andrée Girolami-Boulinier pôs neste congresso toda a sua energia e acabou por se despedir para sempre, três meses mais tarde, depois de ter cumprido este seu desejo. Ao longo da preparação do congresso, que mereceu desde o início o

assentimento ao mais alto nível, nós ouvíamos-la dizer que depois do congresso poderia morrer porque achava que já teria então realizado o evento que considerava que ia ao encontro da sua paixão pela língua francesa e da sua vontade de a fazer viver e porque achava que terminaria assim da melhor forma a sua existência.

Ainda teve ocasião de coligir os textos que constituirão as actas do congresso. Não teve contudo a oportunidade de ver em vida as actas publicadas.

Pelo exemplo que Andrée Girolami-Boulinier representa para todos os que com ela privaram e que com ela tanto aprenderam não tenho a menor dúvida de que será sempre uma referência. Onde quer que se encontre poderá sentir-se orgulhosa do que fez e do que nos legou.

Doutora em Letras e Ciências Humanas, Doutora em Pedagogia, Professora de Letras Clássicas e de Ortofonía, autora de inúmeros trabalhos, quer sob a forma de artigos, conferências e comunicações, quer sob a forma de livros, membro activo de variadíssimas Associações e Sociedades da sua especialidade e Presidente Fundadora da *Association Langage Lecture Orthographe*, Andrée Girolami-Boulinier, já em plena reforma, realizava com grande regularidade seminários sobre a linguagem, a leitura, a ortografia, a escrita, a articulação e a deglutição para um público sobretudo constituído por ortofonistas e ministrava também frequentemente, tanto em França como na Europa e mesmo noutros destinos não europeus, cursos sobre o seu método e a sua gramática destinados a educadores e a ortofonistas.

Quem teve a oportunidade de assistir aos seus seminários e aos seus cursos não a esquecerá jamais e ficar-lhe-á para sempre reconhecida pelo que com ela aprendeu. Para quem, como eu, teve ainda o privilégio de com ela ter colaborado muito de perto e de com ela ter mesmo convivido durante períodos mais ou menos longos não se torna fácil exprimir o que, no fundo, não deixa de ser indizível.

Maria da Graça Lisboa Castro Pinto
Universidade do Porto

L'impact des Brigades internationales sur les écrivains antifascistes francophones de Belgique

INTRODUCTION

Dans son prologue à *La Guerra Civil Española en la Novela* de Maryse Bertrand de Muñoz, Gabriel Jackson signale que "olvidamos frecuentemente que gran parte de la experiencia humana más significativa no viene reseñada en documentos propiamente históricos, sino más bien en obras de ficción. Las mejores novelas aparecen en seguida como reveladoras de la historia de una época. Pero, a menudo, obras menores, por el mero hecho de tener menos valor desde el punto de vista imaginativo, ayudan aún más a comprender la historia de acontecimientos complejos, dramáticos y controvertidos"¹. Sans doute la littérature reste-t-elle une source encore trop peu exploitée pour jauger l'impact d'un événement historique sur la société.

Selon Javier Tusell², en Espagne, l'appartenance à une classe sociale fut certes un élément important de division mais plus cruciaux furent les facteurs culturels. Aussi n'est-il pas étonnant que les intellectuels antifascistes du monde entier vécurent cette guerre comme un événement capital pour le destin de l'humanité³.

Les raisons de cette mobilisation et de la présence sur le sol espagnol d'un contingent important de volontaires étrangers, parmi lesquels des intellectuels, sont multiples. Mais, pour la majorité, la guerre d'Espagne devint vite ce que Stanley Weintraub nommera *The Last Great Cause*, la dernière grande guerre idéologique⁴, celle où se débattaient des projets rivaux de société.

D'après les spécialistes⁵, des conflits modernes, la guerre d'Espagne est celle qui semble avoir généré sinon le plus grand flux bibliographique en termes généraux, du moins le plus grand nombre de créations littéraires⁶. Les motifs de ce phénomène sont divers⁷ mais, selon Maryse Bertrand de Muñoz, un fait essentiel à relever pour ses répercussions littéraires fut la création des Brigades internationales: des intellectuels s'y enrôlèrent et beaucoup, écrivains de renom ou purs amateurs, écrivirent des vers débordant d'émotion pour ces hommes accourus de partout au secours du prolétariat.

Dans les années trente, la Belgique n'est pas épargnée par la

montée des fascismes⁸. Les intellectuels ne tardent pas à se mobiliser. Le 15 juillet 36, dans le journal bruxellois *Combat*, comme si elle pressentait le cataclysme, Emilie Noulet fait le point sur "le devoir des clercs"⁹ et lance un avertissement: "l'intellectuel qui se désintéresse de la politique, aujourd'hui, trahit l'intelligence. Il trahit sa propre cause".

En Belgique aussi, la guerre d'Espagne est bientôt mise à profit pour dénoncer qui les dangers du communisme, qui ceux des totalitarismes. Les arguments étant d'ordre spirituel, idéologique, humanitaire et économique, aucun milieu n'échappe à la tourmente.

Incontestablement, la Belgique ne fait pas partie des nations associées à la littérature de la guerre d'Espagne. Peu s'en étonneront: dans une étude sur les lettres françaises de Belgique, Ayguesparse dénonçait "la méfiance des écrivains à l'endroit des idéologies et des conflits doctrinaux"¹⁰; le diagnostic posé par Andrienne confirme "l'inexistence d'une conscience politique"¹¹ chez ces écrivains: en période de crise, l'opinion de ces intellectuels "sans public" -"surtout au sens de courant d'opinion comme provocation à l'écriture et comme auditeurs réceptifs et influençables"¹²- n'est pas requise. Ainsi, lors de la guerre d'Espagne, les manifestations de Bernanos ou de Malraux parmi d'autres furent aussi entendues par un public belge plus sensible aux prises de position des écrivains d'outre-Quévrain qu'à celles de ses intellectuels.

Toutefois, l'intensité avec laquelle la société et le monde politique du royaume vécurent ce conflit n'allait-elle pas éveiller ces écrivains aux questions susceptibles de mobiliser les énergies de leurs concitoyens? Alors même qu'en 1937, ils stipulaient dans le manifeste du *Groupe du lundi* leur appartenance à l'aire culturelle française, pouvaient-ils continuer d'afficher un apolitisme de moins en moins recevable?

En 1977, Ayguesparse s'étonnait que la guerre d'Espagne "n'occupe pas une place plus large dans notre littérature romanesque"¹³. Certes, les romanciers belges s'inspirent moins de l'histoire que leurs collègues étrangers. Et pourtant leur apport à la littérature de la guerre d'Espagne est loin d'être banal. Selon Paul Aron, ce drame contribue même "à défaire le carcan d'*a-civisme* dans lequel notre littérature demeure enserrée"¹⁴. Bien sûr, d'aucuns regretteront le silence des écrivains les plus en vue, mais "dans une période où la littérature

belge tend à rejeter l'engagement comme un corps étranger", "c'est en dehors des murs de la légitimation que se glissent les francs-tireurs de l'engagement". De plus, "l'inscription du réel historique dans le texte littéraire ne découle pas des seules positions politiques de l'écrivain: elle procède de ses options littéraires et stylistiques"¹⁵. Il serait donc abusif d'assimiler automatiquement le mutisme à de la neutralité ou à de l'indifférence.

Dans ce travail, nous nous centrerons sur la façon dont les romanciers francophones antifascistes de Belgique¹⁶ reflétèrent dans leurs oeuvres de fiction le phénomène des Brigades internationales.

Les écrivains antifascistes

En 1937, Mathieu Corman publie "**Salud Camarada !**" **Cinq mois sur les fronts d'Espagne**¹⁷. Dans ce témoignage dédié *A tous ceux qui combattent pour la libération du peuple espagnol*, celui qui s'engagea comme combattant avant d'y être correspondant du journal français *Ce soir* relate les expériences et les rencontres faites durant son séjour sur les fronts d'Aragon, de Madrid et du Pays basque. En 1963, dans **Ami, entends-tu?**¹⁸, une "chronique" romanesque sur la défaite de 40, il critique l'impéritie des autorités françaises et belges; évoquant son passé d'ancien d'Espagne¹⁹, il dénonce le traitement réservé à ceux qui, les premiers, eurent le cran de faire obstacle au fascisme. Prisonnier dès le 10 mai, Aurélien Dufour, journaliste et écrivain dans le civil, s'évade. A Heusy, il rencontre André Bassette, un communiste qu'il connut au centre de triage des Brigades à Albacète et qui, dès son retour en Belgique, eut des ennuis avec la justice pour une question d'obligations militaires négligées; après un rabiôt au camp d'Elsenborn, il ne put réintégrer son poste d'instituteur pour avoir écrit d'Espagne, durant les vacances 36, une lettre jugée injurieuse en réponse à une injonction de son directeur de reprendre les cours à la rentrée.

Des écrivains belges qui ne se rendirent pas en Espagne au cours du conflit²⁰, Albert Ayguesparse est sans nul doute celui qui vécut avec le plus d'intensité la résistance et la chute de la République espagnole. Quarante ans après les faits, donnant un nouveau gage de l'impact que cette guerre et son dénouement eurent sur les hommes de sa génération, il aborde dans **Les mal-pensants**²¹ le thème des jeunes qui trouvèrent dans les Brigades internationales

un lieu adéquat pour exprimer leur refus du mode de vie que tentaient de leur imposer leurs aînés.

Un samedi de 1966, Lionel Lortigier, en cavale après avoir commis un attentat contre la Sécurité espagnole de la Puerta del Sol, attend en gare de Bâle le train de Genève; en descendront son vieil ami Tibor Lazarik, qui lui remettra de faux papiers pour passer en Suisse, et Aurora rencontrée en 1937 à Colmenar de Oreja. Durant ces heures mortes, au hasard de sa mémoire, Lionel analyse les deux pans de sa vie. Car penser à la guerre d'Espagne et à ce qui suit, c'est aussi se rappeler les épisodes qui la précédèrent et s'interroger sur le sens de son engagement dans les Brigades.

C'est presque à son insu que, durant les mois antérieurs à son départ, ébloui par l'intelligence de Daniel Steinfeld, Lionel se transforme définitivement. Lors de leurs rencontres, il est amené à remettre en question des principes tenus jusque-là pour immuables. Dans les livres que lui prête ce nouveau maître à penser, il se familiarise avec l'idéologie socialiste et s'imprègne des théories trotskiennes sur le déclin du capitalisme. Deux événements électriseront l'atmosphère tendue de l'époque: la victoire du Frente popular et la rébellion des généraux espagnols.

Plusieurs fois au cours de ce flash-back, Lionel évoque les motifs de son engagement. Il se souvient du soir où, en conscience, il avoua à sa soeur être sur le point de franchir "une dangereuse étape" (p.58):

Je voulais partir me battre contre les fascistes et les réactionnaires de tous poils, contre les militaires qui s'apprêtaient à écraser les républicains sous leurs bottes, et au comble de l'exaltation, j'ajoutais, avec l'inepte acharnement du néophyte, contre tous ceux qui pensaient comme les Lortigier (pp.42-43).

Dans sa surexcitation, il mélange les raisons personnelles aux arguments d'ordre idéologique et politique. Comme nous le dira Ayguesparse²², ses personnages partent en Espagne plus pour fuir leur univers que par idéal antifasciste. Trente ans plus tard, à l'heure de formuler ses remords sur la violence de la rupture avec son père, c'est un homme plus mûr qui s'exprime:

Ce que je regrette aujourd'hui de n'avoir pu lui prouver qu'en m'engageant dans les Brigades j'avais voulu d'abord être en règle avec moi-même (p.67).

En 1936, la guerre d'Espagne, avec ses composantes

idéologiques, morales et religieuses et la formation des Brigades internationales, offre aux jeunes en brouille avec leur milieu bien-pensant une occasion unique de se mettre au service d'un idéal opposé au credo des leurs. Pour Lionel, l'archétype du jeune bourgeois *mal-pensant* qui choisit le chemin de l'athéisme et du socialisme par dégoût pour son univers sclérosé, ce départ représente davantage une échappatoire à une situation devenue irrespirable qu'un aboutissement conséquent à une réflexion cohérente. Ayguesparse, dont la foi socialiste s'enracine dans le contact avec le peuple, indique le caractère abstrait des convictions de son héros, passé à la gauche par le truchement des lectures et des conversations de café. Ceci n'enlève rien à son courage ni à ses mérites; son mentor sera de ceux qui préféreront rester au pays pour s'y préparer un avenir douillet.

Cette résolution, Lionel l'a prise seul, contre l'avis de ses amis, même de Francis Chatelain pour qui le coup franquiste n'est qu'un pronunciamiento de plus. Toutefois, plusieurs mois avant la bataille de Teruel, par courrier, Véronique annonce à son frère son remariage avec le jeune médecin bruxellois qui, dit-elle, s'en ira quelque temps en Espagne afin de lui laisser le temps de réfléchir. Il travaillera à l'hôpital d'Onteniente de l'automne 37 au printemps 38²³.

La réaction de Véronique, intoxiquée elle aussi par la propagande de droite, ne surprend pas Lionel lorsqu'il lui confie sa résolution d'aller se battre aux côtés des républicains. Elle tente de le raisonner au moyen d'"un déluge de ragots":

"Mon pauvre Lionel, tu as donc perdu la tête? Te battre dans les rangs de cette populace? Partout où ils sont les maîtres, les Rouges pillent, ils tuent, ils incendient les églises et assassinent les prêtres qu'ils pendent aux crocs des bouchers. Tu ne lis donc pas les journaux? Ce matin même, "Le Vingtième Siècle" raconte sur toute une page les monstruosité qu'ils commettent" (p.43).

S'il est des décisions que Lionel ne se repent pas d'avoir exécutées, ce sont bien celles de cet engagement dans les Brigades et de sa participation à la Résistance; elles lui ont permis de devenir un homme tout différent [...]. Malgré la défaite des Républicains, jamais je n'ai regretté de m'être engagé dans les Brigades. En me battant contre Franco, je ne me suis pas trompé, je me suis rangé dans le camp des justes, des victimes, et même si ce camp fut celui des vaincus, je m'étais libéré, j'avais cessé d'être complice. A aucun

moment il n'y eut en moi tant d'espoir que pendant la guerre d'Espagne; une ardeur jamais retrouvée m'habitait (p.81).

Parti pour livrer bataille aux mensonges qui mutilèrent son adolescence, il a découvert dans cette double expérience le vrai sens de son existence. En se frottant à tout ce que sa jeunesse dorée avait eu soin de lui occulter, il s'est forgé une identité propre.

C'est début novembre 36 que Lionel aperçut Lazarik pour la première fois. Le général Miaja, qui avait promis de défendre Madrid, avait demandé l'appui des Brigades et avait eu l'idée de les faire défiler dans la Gran Vía, "pour faire impression" (p.61). Marchant à côté de Lionel, Philippe Villerot de Souliac, un personnage de *L'heure de la vérité*²⁴, dans le drame duquel le Belge retrouvera en plus sordide sa propre histoire. Arrivé un mois avant les volontaires qui partirent de Paris le 14 octobre, le Français a déjà éprouvé la désorganisation des républicains: "après avoir été promené de bureau en bureau, il fut dirigé sur Albacète avec ce premier gros contingent d'antifascistes enthousiastes, des enrégés et quelques desperados" (p.62).

Ovationnés par une foule rassurée de voir quelque chose qui ressemble à une armée et clamant les formules magiques de l'espoir, *Viva Rusia* et *U.H.P.*, des hommes venus de toute l'Europe pour défendre la République et empêcher que Madrid ne tombe aux mains des généraux félon, marchent au pas²⁵. Se tenant à droite de la colonne, le Hongrois Lazarik fait partie de ces héros chevronnés. Que nul ne possède comme lui le sens de l'organisation, Lionel s'en apercevra aussitôt:

En Espagne, Lionel Lortigier avait vite découvert que seuls les communistes avaient la notion exacte de ce qui se passait [...]. Avec quelques unités socialistes, ils étaient l'unique force capable de tenir tête aux banderas du Tercio et aux tabors marocains. [...].

Au milieu du gigantesque désordre qui régnait à Madrid, Lazarik, avec quelques hommes de sa trempe, habitués aux combats révolutionnaires, gardait l'esprit clair et la vision précise de ce que deviendrait ce conflit insensé, mais inévitable (pp.64-65).

Aussi, aujourd'hui, Lionel s'explique mal le retard de celui qui, autrefois, était si strict sur les questions d'heure, dans cette Espagne où chacun, même au front, en prenait à son aise et agissait à sa guise, un peu comme dans les coulisses d'une vraie guerre [...].

Lazarik, c'était notoire dans la XIe Brigade, ne badinait pas avec la discipline. [...]. Haranguer les foules à la radio et par affiches, proclamer sur les banderoles tendues en travers des rues de Madrid: "No pasarán!" ou "Madrid sera le tombeau du fascisme", c'était bien beau, mais il fallait aussi se battre, sortir le pays de la pagaille, créer une armée, instruire et équiper les volontaires, et dans cette déchirante tragédie, seuls du côté du gouvernement légal, les trois ou quatre mille hommes des Brigades internationales savaient ce qu'était une guerre, acceptaient de se plier aux dures nécessités de la vie de soldats, seuls ils prenaient la guerre au sérieux [...]. Lazarik réussissait de véritables tours de force parce qu'il était un des rares chefs militaires à comprendre la guerre, à connaître ses hommes, à leur tenir un langage de chef à la fois fraternel et autoritaire, qui convainquait par son accent de vérité, par sa résolution (pp.73-74).

Cette vision de l'organisation et du commandement communistes correspond-elle à la réalité? Selon le romancier, elle reflète l'opinion que les gens de gauche en avaient à l'époque: cette discipline leur semblait indispensable pour structurer une armée hétérogène et improvisée, où les groupes ne cessaient de "se chamailler"²⁶.

Des propos passionnés de Philippe "engagé après s'être brouillé avec sa famille" (p.62), Lionel a compris que lui aussi se battait en Espagne "contre ce qui incarnait l'esprit et les préjugés de sa caste":

Aveuglé par la colère, par la mauvaise fièvre de la révolte, il s'était jeté dans la guerre civile aux côtés des Rouges, par esprit de contradiction, dans la pensée sommaire et ambiguë que sa mort serait une malédiction pour les siens, une source de remords empoisonnés que le temps ni l'oubli ne pourraient tarir (p.114).

Pour celui qui s'y lança par pure négativité et y trouvera la mort, la guerre d'Espagne met donc un point final à une existence gâchée par ses parents. Dans *L'heure de la vérité*, il n'est jamais question d'une quelconque éducation politique; qui plus est, lors du repas où les Villerot s'entredéchirent à propos de ce conflit, Philippe est absent.

Profitant d'un déplacement à Paris, Lionel passe par Cahors. Quand la mère Villerot lui dit qu'"il faut être fou comme Philippe pour [...] risquer sa vie pour des gens qui ne lui sont rien, à qui il ne doit rien. [...]". Et de quel droit le garde-t-on dans une armée qui n'en est pas une?" (p.138), par pitié pour cette femme vaincue à qui il cache la vérité, il s'abstiendra même de lui demander ce qu'elle entend par "mainmise".

A la mi-octobre 37, la XIVe est mise à rude épreuve du côté de Cuesta de la Reina: plus de mille hommes laissent leur vie dans des tranchées de fortune²⁷. Comme l'année précédente à Madrid, c'est au pas que les rescapés du "Pierre Brachet" entrent dans Colmenar de Oreja. Là aussi, leur discipline insufflé aux habitants "l'illusion tranquillisante de la victoire"; de la foule s'élèvent "des exclamations de délivrance" (p.121). Et même s'il ne croit déjà plus à la victoire, Lionel défile machinalement:

Une bonne organisation est le secret de la victoire, on le disait partout [...]. L'organisation, la discipline, l'esprit de décision, le génie militaire, étaient du côté des rebelles. Je le savais, mais je marchais au pas quand même, car j'avais choisi de rester avec les miens dans l'horreur de la guerre et l'abjection de la défaite comme je l'étais avant dans l'exaltation et l'espérance (p.91).

Même s'il insiste sur l'élan de solidarité et le réconfort que les Brigades transmettent au peuple espagnol²⁸, Lionel ne peut cacher le défaitisme qui l'habitait déjà. Ce qui le tracasse alors, c'est de savoir pendant combien de jours ils resteront à l'arrière; car, avant de remonter au front, la Brigade devrait être renforcée, et les bruits les plus saugrenus couraient. On racontait que les navires soviétiques déchargeaient des blindés dans le port d'Alicante, que l'aviation républicaine allait recevoir des avions américains par l'intermédiaire du Mexique, que le parti communiste français avait recruté un millier d'hommes, des jeunes gars costauds triés sur le volet qui s'entraînaient du côté d'Albacète et nous rejoindraient dès qu'ils auraient été armés et encadrés. Travillés par une faim de merveilleux, nous prêtions foi à ces fables ridicules mais qui nous autorisaient à croire que le temps jouait pour nous, et que le moment n'était plus loin où nous serions victorieux (p.121).

Depuis l'été, la situation a sérieusement empiré pour les gouvernementaux:

Les nationalistes progressaient sur tous les fronts, tantôt par la force tantôt par la trahison. [...]. Aux chefs des garnisons fidèles qui réclamaient des armes, on envoyait le cadeau dérisoire de quelques fusils et d'une caisse de cartouches. [...]. Gonzalez était venu des Asturies nous demander cinq mille fusils pour ses mineurs, il en avait reçu cent. [...]. Cette guerre n'était pas un problème d'hommes, de volontaires ou d'argent, c'était un problème d'armes et de munitions²⁹ (pp.100-101).

Dans ces passages, Ayguesparse précise les raisons de la défaite républicaine: dans ce combat entre un David démuni et désorganisé et un Goliath sans foi ni loi et épaulé par les gouvernements dictatoriaux, la logique sera respectée. "La non-intervention était un non-sens", nous dit le romancier.

Dans le train qui le conduit vers Lionel, Tibor donne, lui aussi, libre cours à sa mémoire peuplée d'images cauchemardesques:

L'Espagne incendiée et saignée, toujours l'Espagne, et les camarades des Brigades qu'il avait menés au combat. Combien d'entre eux étaient morts le jour même où ils montaient au front, dont il ne se rappelait plus les visages, et son tourment était de penser que peut-être il n'avait pas tout tenté pour qu'ils ne se fassent pas abattre. Malgré quelques semaines d'entraînement à Albacète, ces garçons se battaient mal et leur courage n'y changeait rien (pp.108-109).

Même si, aujourd'hui, il est conscient qu'il ne fut jamais qu'"un révolutionnaire obscur", Tibor sait cependant qu'il n'a pas le droit de se plaindre: n'est-il pas en effet un des rares vétérans de la guerre d'Espagne à avoir échappé à "l'extermination des vieux communistes, oui, à l'extermination, il ne trouvait pas d'autres mots pour expliquer l'acharnement avec lequel la bureaucratie stalinienne avait emprisonné ou fait disparaître les combattants de la guerre civile" (p.159)? Alors qu'à l'époque, les communistes étaient considérés comme les seuls capables d'apporter l'efficacité et la discipline indispensables pour faire front aux fascistes, depuis lors, Lazarik avait vu et compris beaucoup de choses, trop de choses peut-être, il savait pourquoi la République avait été vaincue en Espagne, comment avaient été supprimés systématiquement tous ceux qui ne se ralliaient pas à la ligne politique du parti, ceux qui s'aventuraient à critiquer ses erreurs. Disparus, tous les chefs responsables qui avaient combattu en Espagne, emprisonnés, morts en exil ou passés par les armes pour déviationnisme. On avait supprimé les témoins gênants d'une politique qui avait conduit à la défaite: la légende de Staline ne s'accommodait pas de l'échec (p.159).

Dans *L'heure de la vérité*, Ayguesparse se montrait déjà critique envers le parti communiste.

Début août 36, alors que Benedetti était assis dans une brasserie parisienne, les conversations portaient sur l'Espagne. A des

mécanos qui se moquaient de lui: "Eh ! Laurillard, pas encore à Madrid?", le lecteur de *L'Humanité* avait répondu: "le Parti étudie la question". Devant ce militant qui partait rejoindre les Brigades, le banquier était resté indifférent, "déconcerté par la violence, la pureté brûlante des passions de ces hommes", trouvant même "un aveuglement enfantin dans leur exaltation" (p.128). Dans cet épisode écrit au lendemain de la Deuxième Guerre, Ayguesparse, outre qu'il dénonce les complicités et les appuis dont les fascistes bénéficièrent auprès des non-interventionnistes, oppose les hésitations d'un Parti trop calculateur à la spontanéité de militants pressés de porter assistance à leurs frères opprimés³⁰.

Le temps des apôtres³¹, Edmond Kinds le rédigea *Au souvenir de Pierre Brachet, tué devant Madrid le 12 novembre 1936*:

Je me rappelle ce matin de novembre 1936 où nous avons appris la mort devant Madrid de notre ami Pierre Brachet, frappé au front d'une balle de mercenaire. La première victime belge, sans doute -et de quelle qualité d'intelligence et de coeur!- de ce fascisme du siècle qui inaugurait sa guerre européenne (p.85).

Dans le maquis, Baudier rencontre un apôtre revenu de "Teruel"³². En juillet 36, faisant la tournée des alcazars en archéologue, Bréal se trouvait à Cadix lorsqu'y débarquèrent les Maures et le Tercio. Il s'engagea dans "la Brigade internationale qui se formait" et fut rapatrié en 1938 avec les derniers volontaires.

-"Oui, j'ai fait la guerre d'Espagne. J'avais vingt ans, en 36. Je vous l'avouerai même, ce fut notre guerre, celle-là, je veux dire, bien entendu, la guerre qui nous concernait dans nos attachements essentiels, où était en jeu le sort de tous nos espoirs. Et ce fut celle-là, notre drame. La chute de Madrid, vous ne pouvez vous imaginer... [...]...quelle fin des fins, pour nous ! Nous avons perdu notre foi dans le monde... La guerre de septembre 39, la guerre des grands partenaires, j'avais un peu l'impression, pour ma part, qu'il ne s'agissait plus de défendre que des dépouilles. [...].

En 1936, je peux le dire, j'étais ardeur et foi, en m'engageant à la Brigade... Après mon retour, j'ai connu la dérision, le fond de la dérision. La vie qui continuait, comme s'il ne s'était rien passé. Pour nous, qui avons vécu pendant deux ans et demi le drame de l'Espagne, la chute de Madrid, c'était quelque chose ! [...].

Et maintenant si, surmontant sa dérision, Bréal marchait, bien

qu'avec une certaine *prudence*, à la rencontre des *autres*, c'était sûrement afin de poursuivre le combat commencé sur les bords du Manzanares (pp.71-74).

Dans son témoignage, le jeune résistant français évoque ce que cette guerre et son dénouement signifèrent pour le petit peuple espagnol et pour les intellectuels de la génération de Kinds: la mise à mort d'un immense espoir.

Dans *Les Roseaux Noirs*³³ de Marie-Thérèse Bodart, l'avocat liégeois François Fervières gagne l'Espagne "où se jouait alors le sort de l'Europe"; il y rejoint un camarade d'enfance engagé dans les Brigades et qui, de Madrid secouée d'assauts, lui a écrit: "Nous vivons ici des heures d'exaltation et d'espoir; Madrid ne sera jamais prise". La trentaine presque atteinte, il part -"Pas en combattant, en témoin. Son camarade lui avait dit: "Moi aussi, je suis d'abord allé en témoin"" (p.129)- pour tenter d'échapper à un insupportable croupissement intérieur.

La destinée individuelle, sa faillite, l'amertume égoïste de l'amour, toute cette métaphysique semblait peu de chose dans une ville assiégée. Un matin, il apprit la mort de Pierre, son camarade, et il se sentit envahi par le trouble (p.130).

Quand il rentre en Belgique à la mi-mai, lui qui n'a pas supporté "le coup de l'Espagne" a perdu l'attitude mesurée de l'homme qui occupe une situation libérale: "La tragédie qu'il avait contemplée lui était restée dans les yeux" (p.131). Ses relations avec les autres s'en ressentiront: "Un voile teint d'une vapeur de sang flottait entre les êtres et lui, depuis ces mois espagnols" (p.135), notamment celles avec son frère, chercheur à l'université et lecteur de journaux de droite, qui ne lui pardonne pas son équipée. Car François qui, jusque-là, avait accepté de taire ses tendances politiques, se disant que, pour durer, la famille vaut bien quelques mensonges, accentuera peu à peu la force de ses idées subversives.

Les nouvelles de *Ceux de la dure patience*³⁴ d'Henri Cornélus racontent le monde des thoniers de la côte basque dont l'auteur partagea la vie pendant plusieurs semaines. Dans "Salud Camarada"³⁵, Cornélus impute la défaite de la République aux pays démocratiques; il dénonce spécialement la responsabilité de la France et l'apathie de la population basque française dans l'abandon de ses frères espagnols. A Saint-Jean-de-Luz refluent de la frontière proche

des types taciturnes, parfois mutilés et qui “quand y se mettent à parler, c’est pour raconter des choses à ne pas croire. Y disent que les Maures sont terribles. Y font jamais de prisonniers, y disent. Puis, les avions allemands, les italiens!” (p.72). Parmi ces volontaires internationaux venus en Espagne “pour défendre une cause à laquelle ils avaient été prêts à sacrifier jusqu’à la dernière goutte de leur sang” (p.74) et qui, à Tolède, à Teruel ou ailleurs, perdirent de nombreux camarades, les plus terribles à voir sont ceux qui, revenus valides, “avec leurs quatre membres, leurs deux yeux et leurs dix doigts” (p.73), s’efforcent de découvrir dans le regard des Français une leur de moquerie ou de dégoût, le moindre prétexte pour expulser une colère envenimée par la déroute et la rancœur:

-Vous verrez, tout ça vous retombera sur le nez! [...].

Les “Luziens” baissaient les yeux, soupiraient, comme s’ils se sentaient responsables de la débâcle [...].

Pendant que ceux des brigades internationales s’en retournaient, dans la lumière éclatante ou la nuit froide, vers tout ce qu’ils avaient abandonné un jour, les autres faisaient rêveusement tourner leur verre dans leur paume, grognaient parfois:

-Il aurait fallu...

Leur phrase, ils ne l’achevaient pas, trop conscients de ce qu’il eût fallu, trop conscients de ce qu’eût pu faire leur pays et de ce qu’il n’avait pas fait (pp.73-74).

Les Hidalgos³⁶ est dominé par quelques figures, telle celle de Pablo³⁷ qui, dans la sierra de Grana, en compagnie de Juan, travaille comme casseur de pierres. Il y a trente ans que la guerre civile a pris fin. Depuis le jour où, d’une voiture française, un des passagers leur tendit un poing serré, signe de la République morte et du Frente popular défunt, déclenchant instantanément les insultes de Juan: “*Burros! Maricas! Rojos!*”, Pablo, qui avait senti son cœur bondir dans sa poitrine, connaît les opinions politiques de son jeune compagnon de vingt-deux ans.

[Juan] ne pouvait rien savoir de l’espoir démesuré qui, pendant trente-deux mois, avait habité des millions de cœurs espagnols. Cet homme au poing brandi avait-il fait partie des Brigades Internationales, de ces troupes que, brusquement, on avait “remerciées”, comme on donne leur congé à d’indésirables mercenaires? Peut-être... Il avait l’âge de Pablo, l’âge des sanglants souvenirs et des espérances tuées (p.68).

Dans *Les figurants*³⁸, François Weyergans présente une fresque de la vie socio-politique française et européenne de 1900 à 1980. Parmi les drames de ce siècle, la guerre d'Espagne fut sans doute un de ceux qui divisèrent le plus la société française, provoquant parfois des tensions entre les membres d'une même famille.

Né en 1888, Marcel Ducal, écoeuré par "le révoltant lâchage des républicains espagnols par la France officielle"³⁹, s'engage dans les Brigades. Après que quelques invités eurent critiqué l'absence du "Gribouille de la famille" au mariage de sa nièce en juillet 37,

Christine fouilla dans le paquet de télégrammes, retrouva celui de Marcel et regarda d'où il était envoyé: de Cauterets. "Mais c'est presque à la frontière espagnole, ça! J'espère qu'il ne va pas commettre la bêtise de sa vie et aller se battre là-bas ! Comme on le connaît, ça ne m'étonnerait pas", intervint Simone. "Qu'est-ce que la France attend pour intervenir, bougonna Germain Ducal, il y a des mois qu'on devrait être là-bas." Et Christine, surprise, regarda plus attentivement son grand-père, elle aurait juré qu'il était franquiste⁴⁰.

Dans son numéro 33 des années 1961-1962, la revue ardennaise *La Dryade* publie "**Les ratés**", un "extrait inédit" du "prochain roman"⁴¹ de Julien Segnaire.

La scène se déroule dans un bistrot parisien où se retrouvent, moins par plaisir que par habitude, quelques copains d'une cinquantaine d'années. Les propos de ces êtres qui n'ont plus rien à se dire ni à échanger, pas même leurs souvenirs communs, reflètent leur état d'âme d'éternels perdants. A un journaliste, ils confessent:

-Depuis vingt ans, on a épuisé le sujet. Ces copains sont tous comme moi des anciens de la guerre d'Espagne. [...]. Mais n'aie pas peur, ils ne te mangeront pas!

-A sa place, je me méfierais quand même, se décida enfin un des quatre "anciens" qui étaient restés muets jusque-là. Le Fronte popular nous a fichu de si mauvaises habitudes. Avec les Carmélites qu'on nous servait chaque matin au déjeuner. Et déterrées encore...

-Elle est refroidie, ta blague, Jojo! commenta Henri ravi.

-Ce n'est pas une blague, c'est un bobard de journaliste, corrigea vivement l'un des autres "anciens" (p.34).

Après ce réquisitoire contre la presse de droite qui, lors de la guerre d'Espagne, publia des récits et des témoignages fallacieux, la conversation porte sur l'attitude indigne, après la Deuxième Guerre,

des soi-disant démocrates à l'égard des vaincus d'Espagne, de ceux qui, les premiers, prirent les armes pour combattre le fascisme:

-On est parti là-bas par idéalisme en 36, au moment du Front populaire, les jeunes ne savent même plus ce que c'est, mais on n'a pas fini de le payer. On a fait la première guerre contre le fascisme, tout seuls pendant que Daladier allait à Munich, on a été vaincus, on a cru que c'était provisoire, mais si le fascisme a été écrasé ensuite partout ailleurs, nous, l'avant-garde, on est resté vaincus. [...]. Quand je pense que les invalides des armées d'Hitler et de Mussolini touchent des pensions et sont honorés dans leurs pays, mais que Louis, avec sa jambe arrachée par un obus allemand en Espagne, paie plein tarif dans le métro et se tape huit heures d'usine par jour pour joindre les deux bouts, parce que le gouvernement de notre soi-disant république, démocratique et tout, refuse de lui reconnaître la qualité de blessé de guerre... (p.36).

A la vue de ce "héros que la société ne reconnaissait pas, héros non homologué comme tel" (p.37), le journaliste ne peut que s'indigner:

Il y a de ces situations... que je ne comprends pas! Car enfin, il était peut-être difficile de vous reconnaître officiellement la qualité d'ancien combattant, puisque la France n'était pas en guerre avec Franco, si elle l'était moralement avec le fascisme. Mais qu'on n'ait pas pu, d'une façon détournée, vous en accorder les avantages, voilà qui me dépasse! A la Libération tout au moins, vous n'étiez pas des isolés, des vaincus (p.37).

Selon Robert, ceux qui partirent se battre en Espagne ne furent pas malins: dans une course de longue haleine, dit-il, il faut éviter de mener au début:

C'est ce qu'on a fait malheureusement. Comme Henri vous le disait, on est partis là-bas dans l'enthousiasme du Front populaire, dès l'annonce de la rébellion, sans attendre la création des Brigades internationales ni les consignes du Parti. Premier mauvais point. Henri et moi, on était déjà à Irun le 20 juillet, c'est dire! Quand Irun est tombé, on est allés à Santander, quand Santander est tombé, à Bilbao. Etc. Ensuite à Madrid, puis à Malaga, puis sur l'Ebre, enfin à Barcelone! On en a vu des chutes, en trois ans. Ça marque. On a vécu tout ça. L'Espagne était devenue comme notre pays. Mieux que notre pays. En repassant la frontière, dans les derniers, au

printemps 39, on se sentait des exilés. On ne reconnaissait pas les gens. Les gars du Parti, avec leurs discussions et leurs apéros, ils voulaient nous faire des discours. On les a envoyés promener. [...]. Quand est venue la guerre en France, la Résistance, on a trouvé que c'était au tour des autres de jouer. A ceux qui s'étaient ménagés pendant qu'on se crevait, à ceux qui n'avaient jamais mis les pieds en Espagne ou qui y avaient été faire un petit tour pour le compte du Parti, et qui en étaient revenus tout fringants, pleins de proclamations. On s'est tenus à l'écart. On était trop repérés d'ailleurs. Vous imaginez Louis dans le maquis avec sa jambe! A la Libération, forcément, ç'a été mal vu... Vous demandiez pourquoi on ne nous a pas assimilés aux anciens combattants? Mais parce qu'on n'était qu'une poignée, sans intérêt pour personne. Pour les bourgeois, on était des communistes, et pour les communistes, des lâcheurs. On n'était ni l'un, ni l'autre. On était fatigués. On l'est toujours. [...]. Notez qu'eux, les malins, ils sont aussi fatigués que nous maintenant, conclut-il. Mais ils ont couru la bonne partie de la course. Le prix de la victoire que nous leur avons préparée leur est revenu en entier. Ils monopolisent les décorations, les fromages, les pensions. Nous, on est retournés à l'usine (pp.39-40).

Commissaire politique de Malraux en Espagne où il servit de septembre 36 à février 37, Paul Nothomb, alias Julien Segnaire⁴², l'Attignies de *L'Espoir*, blâme ici le traitement scandaleux réservé aux anciens d'Espagne -et à lui-même- par les autorités réactionnaires françaises et belges⁴³ et par ses anciens camarades communistes⁴⁴.

Trois décennies plus tard, la saga des Nothomb inspirera à Daniel Gillès *Le Cinquième Commandement*. Dans cette fresque (auto)-biographique inachevée, la belle société du royaume de 1938 à 1943 est passée au crible. Par le truchement d'une famille de la haute aristocratie et de ses branches autrichienne et belge, l'auteur relate l'histoire de sa génération durant cette période qui vit les sociétés européennes se métamorphoser et un monde suranné mais accroché désespérément à ses prébendes et à ses privilèges se débattre au milieu de multiples contradictions et déchirements.

1. *Le Festival de Salzburg* (1974)

Les vacances de Pâques 38 qui réunissent les cousins de Mellery et Rosegg -seul manque à l'appel Luc, l'aîné des Mellery, engagé dans les Brigades- seront les dernières pour ces jeunes que les événements politiques récents désunissent idéologiquement.

A Louvain, Donat retrouve ses amis à la mine satisfaite, lecteurs enthousiastes de Brasillach et de Degrelle. Face à ces bourgeois aux idées fascisantes, il ne peut que penser à son aîné dont jamais il n'eût cru qu'il pût abandonner leur milieu hypocrite et s'engager dans les Brigades, lui qui dénonce dans sa dernière lettre la lâcheté des démocrates devant le fascisme. Seul à recevoir des nouvelles de ce frère que leur père, le sénateur catholique de Mellery, a renié pour ses idées politiques et son mariage "par bravade" avec une "suffragette communiste", Donat est aussi le seul à connaître son désarroi.

2. *Nés pour mourir* (1976)

Fin septembre 38, à l'hôpital de Barcelone, quelques brigadistes assis au chevet de Luc discutent avec rage de l'accord que Mussolini, Hitler, Chamberlain et Daladier sont sur le point de signer à Munich.

Que tout est "foutu", personne n'en doute; surtout pas Platten, un communiste allemand qui mène ici sa guerre personnelle contre son Führer. Mais comment Luc pourrait-il avouer ce sentiment à des compagnons dont le moral est gravement atteint et qui, depuis l'inexplicable retrait des Brigades du front à la suite des pourparlers de Genève, craignent d'être refoulés vers leur pays? Car, pour Platten, "chez nous", c'est l'Allemagne hitlérienne!

Bien des choses ont en effet changé depuis une semaine, lorsque Luc fut convoqué chez le chef de corps; par ordre du gouvernement républicain, les Brigades, qui supportaient, à elles seules, tout le poids de l'offensive lancée par les franquistes sur le front de l'Ebre, venaient de livrer leur dernier combat, voilà ce que le commissaire politique Tanguy lui demandait d'annoncer aux hommes. Ainsi, après avoir fait appel à eux, la République congédiait-elle comme de vulgaires mercenaires ces volontaires qui se conduisaient en héros. Criant à la trahison, Luc avait refusé de cracher de la sorte à la figure de ses camarades et exigé de Tanguy qu'il remplisse lui-même cette mission.

“Mellery, en réalité, sans l'aimer pour autant, estimait Tanguy. Certes, il était commissaire politique, mais n'imitait pas certains collègues, qui soupçonnaient tous leurs camarades de défaitisme et sortaient leur revolver quand ceux-ci hésitaient à passer à l'attaque” (p.17).

Le commissaire français avait accepté d'informer les brigadistes et leur avait conseillé de désobéir aux ordres en lançant une ultime attaque afin de laver l'affront. A l'aube, la XIVe s'était donné une dernière fête; au moment où ses hommes atteignaient la ligne ennemie, Mellery s'était senti comme saisi par le bras, soulevé du sol.

Sur son lit, Luc a le temps de s'interroger sur ses idéaux, sur la politique suivie par les communistes dans l'enfer espagnol, sur les motifs de la défaite prochaine:

La pagaille, le désordre qui sévissait chez les Républicains l'avait souvent agacé, irrité même, mais c'était la première fois qu'il osait s'avouer que c'était peut-être à cause de cela qu'ils étaient occupés à perdre la guerre. Détester l'ordre parce qu'on l'assimilait au fascisme, n'était-ce pas un peu trop simple? Si les combattants avaient été plus disciplinés et si les munitions avaient suivi, plusieurs batailles auraient pu être gagnées, et celle de Téruel transformée en victoire décisive. Cette sorte de revendication au désordre des Républicains, et de panache à l'afficher, les Russes avaient en vain tenté de les combattre. Les épurations et les exécutions sommaires de l'été 1937 n'avaient pas mis fin à la pagaille et à l'incurie qui minaient l'armée loyaliste. Et Mellery de se poser brutalement la question: l'esprit de gauche n'était-il pas essentiellement un refus de l'ordre, de tous les ordres, donc un anarchisme? (p.20).

Réveillé de son opération, lui qui sortit indemne de tant de combats meurtriers, apprend que ce qu'il craignait le plus s'est produit, “non pas la mort mais une mutilation grave” (p.24). Sa vie lui apparaît soudain comme un irrémédiable échec.

Le temps de se leurrer était passé, et il fallait à présent tout s'avouer à soi-même. [...]. Le communisme, y avait-il jamais profondément adhéré, comme il avait cru, par exemple, au Christ dans son enfance? Son mariage avec Louise? S'il y avait vraiment été poussé par l'amour, aurait-il connu cette sorte de soulagement en la quittant pour aller se battre en Espagne? (p.26).

Pour le chirurgien Boukovski qui, pendant des mois, dut éviter tout contact avec les volontaires étrangers, la sympathie de Luc est la bienvenue; elle lui permet de confier à quelqu'un ses sentiments sur la tragique réalité de l'URSS:

La dictature du prolétariat y avait été confisquée à son profit par Staline, le nouveau tsar, qui gouvernait, comme ses prédécesseurs, en s'appuyant sur une bureaucratie servile et un formidable appareil policier. La famine, les arrestations et les déportations faisaient partie de la vie quotidienne. Comment les récents procès de Moscou, où l'on avait entendu les pionniers de la Révolution avouer des crimes qu'ils n'avaient manifestement pas commis, n'avaient-ils pas détrompé les Occidentaux?

En Espagne même, en juin 37, Luc n'avait-il pas vu, de ses yeux, avec quelle sauvagerie la police secrète russe éliminait les adversaires des communistes, les anarchistes et autonomistes catalans? Le triomphe de la cause révolutionnaire n'était plus une excuse quand on savait que celle-ci n'était plus révolutionnaire (p.48).

Ses projets? Renseigné sur l'accueil réservé aux Russes rapatriés dans la soi-disant "patrie des travailleurs", il se réfugiera en France et y attendra la guerre générale qui tôt ou tard éclatera. Le lendemain, Consuelo remettra à Luc le violon de celui qui s'est suicidé au moment où des policiers russes investissaient sa chambre. Aurait-il mieux valu qu'il meure au combat car "se suicider ainsi, c'est avouer son échec, notre échec à tous" (p.59)? L'infirmière ne partage pas l'avis de Luc à qui elle témoignera très personnellement la reconnaissance du peuple espagnol pour ces hommes venus l'épauler dans son combat antifasciste.

Afin d'honorer les volontaires, le gouvernement républicain organise une prise d'armes des XIVe et XVe Brigades sous la direction d'André Marty, surnommé "le boucher d'Albacete" depuis les "épurations" brutales qu'il ordonna l'année précédente.

Mellery avait eu avec lui, au cours de l'été 1937, de très violents affrontements au sujet de certains volontaires de sa compagnie, injustement accusés d'espionnage ou de trahison. A l'époque, la sûreté espagnole, encadrée par des Russes, faisait la chasse aux agents de la "cinquième colonne" [...] et dans une atmosphère de suspicion démentielle, les dénonciations et arrestations arbitraires se multipliaient.

Marty, qui n'admettait autour de lui que des valets, en avait voulu à Mellery de son attitude. Il s'en était vengé en le faisant comparaître, lui aussi, devant une commission d'enquête. [...].

Ils étaient bien renseignés, les enquêteurs, et Luc avait dû subir leurs sarcasmes au sujet de son père, ce "sénateur fasciste" qui au parlement belge avait à plusieurs reprises fait l'éloge de Franco [...] (p.52).

Sous la houlette du commissaire général, spécialiste dans l'art de fouetter la vanité des foules, la remise des décorations donne lieu à une mascarade d'anciens combattants.

Dans la voiture qui les ramène à l'hôpital, Marty se plaint de la Commission d'enquête envoyée à Barcelone par le Comité de Londres pour y fourrer "son gros nez merdeux dans tout ce qui ne la regardait pas"; il peste contre l'inertie des Espagnols et la mauvaise foi des gouvernements français et britannique qui freinent le rapatriement des volontaires. Luc se contente d'acquiescer; mais quand le Français, moqueur, l'interroge sur ces projets, Mellery laisse éclater une rage trop longtemps contenue:

-Et vous? jeta-t-il. Retournez-vous chez vos maîtres, en Union Soviétique [...]? Vous leur expliquerez que, sous prétexte de mettre de l'ordre, vous avez fait régner ici la terreur, et que quiconque n'était pas d'accord avec vous était aussitôt traité de faux révolutionnaire, d'agent trotskyste, que sais-je encore! Car sur le terrain de la suspicion vous êtes imbattable (pp.55-56).

A ce Marty qui l'accuse d'être un de ces intellectuels bêtards qui abondent dans les Brigades et n'ont rien compris à la Révolution, Luc se sent en droit de crier la vérité:

-La révolution exige-t-elle les fusillades, les polices secrètes et les bagnes? La dictature du prolétariat doit-elle se montrer aussi dure, aussi injuste que celle de la bourgeoisie fasciste?

-Plus dure, plus injuste! Pour mieux vaincre! [...]. Aux Brigades, l'an dernier, le moral flanchait et il fallait agir vite. On a un peu tapé dans le tas, je te l'accorde. Mais, bon sang! valait-il mieux laisser la gangrène défaitiste s'étendre? (p.56).

Cet argument, Luc ne le connaît que trop. Mais ce mépris de l'individu caractéristique des communistes, jamais il ne pourra l'accepter:

-D'abord, cette gangrène, c'est vous qui l'avez propagée. Par votre incurie, votre désordre. Ensuite, il fallait la combattre par la

persuasion, par l'exemple, et par votre tortueuse dialectique que, curieusement, vous n'employez jamais que pour excuser les erreurs des chefs et jamais celles des camarades de la base. Pour moi, ce sont les moyens qui justifient la fin et non l'inverse, qui est une perversion capitaliste. On ne débouchera vraiment sur la révolution qu'en recourant à des moyens réellement révolutionnaires: le désintéressement, la solidarité... (pp.56-57).

L'efficacité?

-Drôle d'efficacité! En U.R.S.S., vingt ans après la révolution, on en est encore à épurer à tour de bras, et ici, où se joue le sort de la révolution mondiale, on s'avoue battu et on se retire, abandonnant à leur sort des volontaires venus des quatre coins du monde! Il n'est pas étonnant après cela que les fascistes se croient tout permis (p.57).

Dans le train qui le conduit à Barcelone, Donat voyage en compagnie d'officiers français qui vont rejoindre la Commission internationale chargée de contrôler le départ des volontaires. Leurs lectures, *Gringoire* et *Je suis partout*, et leurs propos élogieux pour le "sauveur de la civilisation et de la chrétienté" lui rappellent le refrain rabâché à satiété par son père. Lorsque le jeune Belge ose défendre la légalité du gouvernement de Madrid, ils s'esclaffent: dès que la légalité devient synonyme d'anarchie comme en France avec le Front populaire, elle n'est plus qu'un mot vide de sens; quant au danger d'une guerre provoquée par les fascistes, voilà une fable de la propagande d'extrême gauche d'ailleurs démentie par les accords de Munich.

A Barcelone, Donat est accueilli par Ponthier, présent depuis dix-huit mois dans la *Ciudad Condal*:

"Un enfer de désordres et de rivalités haineuses, une guerre civile permanente, à l'intérieur même du camp républicain, avec dénonciations, arrestations arbitraires et exécutions sommaires" (p.77).

Et ce cousin de lui décrire l'entracte de liberté et d'exaltation fraternelle des semaines durant lesquelles le P.O.U.M. et d'autres groupes anarchistes avaient été maîtres de la ville, suivi du sanglant réveil quand les communistes, encadrés par leurs conseillers russes et soutenus par le gouvernement, décidèrent début mai d'en finir avec ceux-là.

Dans le compartiment où ils ont pris place, Donat ouvre *L'Espoir*:

Lorsque Malraux proclamait qu'il fallait "préférer au lyrisme la froide organisation de la victoire", se ranger aux côtés de ceux pour qui, seul, le résultat compte, lorsqu'il donnait ainsi raison aux communistes, était-il tout à fait sincère, lui qui n'était même pas inscrit au parti? [...]. Une phrase de Hernandez: "A quoi sert la révolution si elle ne doit pas rendre les hommes meilleurs?" fit penser Donat à son frère (p.100).

En l'apercevant tellement désarmé, Donat se demande ce que Luc fera en Belgique. Mais cette question a-t-elle un sens alors qu'il ignore s'il croit encore au communisme? Mis en confiance, Luc parlera de la guerre, une école d'assassinat et de haine ! Oui, il y eut des actes héroïques mais tant de lâchetés et d'impostures. Une guerre d'idéalistes mais des idéalistes vite devenus des égorgeurs comme ceux d'en face.

Pendant six mois, en 1937, sur un soupçon, une similitude de nom, un propos désabusé, la police secrète, encadrée par des agents russes, avait arrêté, condamné, passé par les armes des combattants qui, comme l'avait dit l'un d'eux à Luc, n'avaient pas prévu, au moment où ils s'étaient engagés, qu'un jour ils devraient aussi "démontrer" leur innocence (p.103).

Son communisme?

-Le communisme entre camarades, après avoir si longtemps et durement vécu avec eux, j'y crois plus que jamais. Mais le communisme du parti et de ses chefs, où justement les vertus de la camaraderie: la confiance, le respect, la loyauté, sont trop souvent comme inversées en méfiance, mépris de l'homme et tortuosité, je ne sais plus ce que je dois en penser (p.106).

Néanmoins, si cette guerre est une croisade opposant le communisme au catholicisme, en aucun cas il ne douterait de s'être engagé du côté des vrais croisés.

A la frontière, les volontaires groupés par nationalité défilent devant les agents de la Sûreté française. Les indésirables sont bons pour le camp d'internement; parmi eux, Platten. A Toulouse, une partie du contingent français est emmenée sous bonne garde. A Paris, tels de dangereux suspects, les Belges sont escortés jusqu'à la gare du Nord. Pour la première fois, Donat sent l'indignation monter en lui.

Selon Louise, Luc, à la recherche d'un emploi, devrait s'adresser au Parti. Mais l'incompréhension sera totale entre ceux qui parlent du combat de "l'admirable peuple espagnol...", de la nécessité de faire plus que jamais confiance à l'URSS et à son guide éclairé, et, Luc qui, fort de son expérience récente, sait que l'Espagne républicaine, dont les jours sont comptés depuis le lâchage des Russes, n'est plus un bon thème de propagande. Il subira aussi l'assaut de celle qui, deux ans plus tôt, l'avait convaincu d'aller se battre en Espagne. Et puisqu'elle exige des aveux complets comme à Moscou, troublé de sentir sa foi une nouvelle fois ébranlée, et pour les mêmes raisons

-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: le triomphe de la police secrète, des délateurs et des pelotons d'exécution (p.171)-, il laisse émerger des souvenirs jusqu'alors refoulés. Mais même le suicide du chirurgien russe ou l'assassinat du petit Deckers, victime de la sinistre besogne des commissaires politiques à la recherche d'un bouc émissaire ne sont pour Louise que de regrettables incidents: si Luc ne peut admettre la priorité de la révolution, la primauté du parti sur l'individu, c'est qu'il reste cet "indécrottable" aristo-chrétien nostalgique de son milieu.

Au meeting antifasciste de protestation contre la trahison de Spaak qui a reconnu Burgos, Luc retrouve quelques copains des Brigades, dont Vanderkam refusé partout en raison de ses années d'Espagne. Après les discours d'Isabelle Blume et d'Henri Rolin, un dirigeant du P. C. fait acclamer les anciens d'Espagne, "ces garçons que la presse de droite injurie, mais qui sont notre fierté et notre honneur", et présente celui qui, par sa bravoure, y conquit le grade de capitaine. Le temps de lire la note qui lui est remise, mensongère et risible en ce qu'elle tend à faire croire que l'Espagne loyale, secourue par l'URSS, résiste encore, Luc s'avance:

-«Au nom de mes camarades, s'écria-t-il, je veux vous dire ce que nous avons compris sur les champs de bataille espagnols. Cela tient en trois mots: fidélité, courage, solidarité. [...]. Cette première bataille, nous pouvions la gagner, mais désunis, abandonnés, trahis

même par certains, nous l'avons perdue. Grâce à notre fidélité, à notre courage et à notre solidarité, nous gagnerons les suivantes ! Le fascisme sera vaincu»! (pp.198-199).

Sur le chemin du retour, Luc, Vanderkam et deux camarades sont agressés par un commando rexiste que les policiers laissent filer. Traités de communistes par les forces de l'ordre, les ex-volontaires sont brutalisés et fouillés. Le lendemain, au poste où il va récupérer ses papiers, Luc est reçu par un commissaire en chef qui lui conseille d'éviter toute manifestation politique et de surveiller ses fréquentations:

-A chacun ses idées, et il paraît que hier soir vous avez très brillamment défendu les vôtres. Il faut cependant que vous sachiez que nous avons ordre de surveiller de près les anciens volontaires d'Espagne, vous comme les autres. Si vous vous livrez à de l'agitation politique, un arrêté d'expulsion peut être pris immédiatement contre vous (p.204).

Indéniablement, la présence de Luc en Belgique indispose le sénateur qui dut suggérer au policier sa petite mercuriale.

Au cours de la campagne pour les législatives d'avril 39, lors d'une allocution radiophonique où il rabâche les thèmes cent fois exploités dans ses meetings, sans oublier son refrain sur "le communisme impie et destructeur", le sénateur s'écrie:

N'oublions jamais ce qui s'est passé en Espagne, où toutes les valeurs que nous respectons -la religion, la famille, les bonnes moeurs, la liberté- ont été bafouées par un régime odieux. Celui-ci vient de s'écrouler, malgré l'appui massif de l'Union Soviétique et celui, plus sournois, des partis socialistes occidentaux. 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. Des 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... (pp.250-251).

Le lendemain, *La Voix du Peuple* imprime en première page la réponse du fils⁴⁵.

Peu après, Luc reçoit la visite de deux policiers lancés à la recherche de Platten; surpris de son aplomb, ils tempèrent le ton mais

l'avertissent de sa présence sur la liste des suspects à expulser à la moindre incartade. Déclaré "indésirable", il devra quitter le pays pour avoir hébergé l'apatride. L'instigateur de l'arrêté d'expulsion n'est autre que son propre père qui exigea à la Sûreté ce banissement au nom de l'ordre public.

En semi-exil à Paris, Luc apprend la nouvelle du pacte germano-soviétique. Au *Rambias*, un café où se réunissent les anciens des Brigades, il retrouve des camarades hébétés et décide, afin de leur rendre foi et cohésion, de plaider la politique de Staline et de l'URSS sans toutefois avoir l'impression de leur mentir ou de les tromper.

3. La Tache de sang (1977)

Dans la nuit du 10 mai, Luc sera arrêté par la police française, en même temps que d'autres ex-brigadistes, et conduit au camp de Vernet.

4. Le Spectateur brandebourgeois (1978)

Installé précocement dans le Sud de la France, Luc attend de pouvoir rentrer en Belgique où il est interdit de séjour. Le soir de Noël 40, poussé par un pressant besoin d'argent indispensable pour mener à bien une mission périlleuse, l'aîné des Mellery, muni de faux papiers, débarque à Warlimont, le fief namurois du sénateur. A sa mère et à sa belle-soeur qui acceptent de l'aider, il raconte l'existence misérable qu'il mène à Montpellier. Quoique surveillé par la police du régime pétainiste auquel la plupart des Français adhèrent, il a renoué avec quelques anciens des Brigades: faire passer des suspects, surtout des Juifs et des communistes, en zone Sud et en Espagne, telle est leur tâche la plus urgente.

Le hasard réunit les frères sur le "pont rouge" de Warlimont; c'est là que Luc décida de s'engager dans le P.C. et de partir en Espagne. L'a-t-il regretté? Parfois, en quittant la Péninsule notamment, car le communisme les y avait trahis, tout comme aujourd'hui où les communistes se terrent dans une neutralité bienveillante envers l'Allemagne. Pour sa part, Donat décide de transformer en un groupe de résistance la cellule à demi communiste créée dans son stalag. En dépit des risques, Luc acceptera d'en faire partie.

5. *Laurence de la nuit* (1981)

Fin 1941. La situation de "M. Dumont" ne s'est pas améliorée. Mais l'essentiel n'est-il pas d'être libre?

Quand je pense aux dizaines de milliers de Juifs, d'Allemands, de Tchèques, d'Autrichiens de nos camps des Pyrénées, du Gers, de Vernet, de Saint-Cyprien, que les autorités françaises ont cyniquement livrés aux Allemands en 40, je peux dire que j'ai eu beaucoup de chance (p.29).

Début octobre 42, Donat apprend la disparition de Luc; sa femme lui rappelle sa prémonition: son frère n'avait pas les qualités pour être un homme de renseignements, d'autant plus, confirme Karl, que les Allemands ne sont pas les seuls à le rechercher, ses petits copains communistes aussi, qui lui en veulent terriblement de les avoir lâchés (p.266).

Arrêté par la Gestapo chargé d'explosif, Luc réapparaît le lendemain, méconnaissable. Aux agents qui l'interrogèrent sur ses activités depuis son retour d'Espagne, il ne put prétendre longtemps qu'il travaillait pour son compte. Afin qu'il puisse se racheter, Donat l'enjoint de gagner l'ex-zone "nono"; parmi les maquisards, un ancien capitaine des Brigades trouvera sa place et parviendra à oublier et à faire oublier son passé.

Réfugié dans la clandestinité, Donat assiste impuissant au noyautage de son groupe par des communistes désireux d'en faire une section des *Partisans Armés*. Lors d'une réunion en novembre 42, il est accusé d'être trop indulgent avec son frère; en URSS, lui rappelle un militant fanatique, pareille ignominie -vendre des copains- est punie par la fusillade. Sur l'avenir du groupe, la discussion est tout aussi tendue. Fin décembre, Donat démissionne et intègre l'A.S..

Dans *Le Cinquième Commandement*, épopée belge de la Seconde Guerre et de ses prémices, Daniel Gillès recrée l'ambiance qui, durant ces années de crise, régna dans ce milieu aristocratique où, pires que leurs aînés, certains jeunes, vides de tout idéal et de toute valeur non-monnayable, jugèrent plus prudent de se terrer dans un attentisme de mauvais aloi; ces jeunes blasés qui se prennent pour "l'élite naturelle", le lecteur les suit sur le campus de Louvain ou au meeting de Degrelle, prêts à applaudir le premier démagogue

capable de les sortir de leur léthargie. A la recherche d'un bouc émissaire, ils pointent leur index fascisant vers ceux qu'ils ne connaissent que par oui-dire: les Juifs, les maçons, les communistes, les rouges,... D'ailleurs, ne leur a-t-on pas dit qu'en Espagne se déroule une croisade contre le communisme, une guerre sainte contre les anarchistes, les athées et les Russes?

Deux personnages de la fresque retiennent particulièrement notre attention: le sénateur catholique Harold de Mellery et son fils Luc.

La trajectoire de Luc, si elle présente des points communs avec celle de Paul Nothomb, s'en écarte clairement à d'autres moments. Ainsi leurs itinéraires espagnols se distinguent-ils nettement: tandis que le fils Nothomb fera partie des escadrilles de Malraux, lesquelles ne furent jamais intégrées aux Brigades internationales, l'aîné des Mellery dut arriver à Albacète vers la mi-octobre 36 et quittera l'Espagne en octobre 38; à cette époque, Paul Nothomb est depuis près d'un an et demi une valeur sûre de *La Voix du Peuple*. De retour au pays, Luc "profite" lui aussi de son aura d'"ancien" pour collaborer avec le journal communiste; les papiers qu'il y signe à contre-cœur servent à arrondir des fins de mois difficiles! Leur collaboration se fait donc un état d'esprit bien distinct; le seul article qu'ils durent écrire avec une rage semblable fut cette "Lettre ouverte" à leur père respectif. Le 10 mai 40, exilé à Paris, Luc est interpellé par les autorités françaises; historiquement, le même matin à Bruxelles, des parlementaires communistes et quelques militants sont internés à Forest. Nothomb avait été arrêté en avril. Après un séjour respectivement à Saint-Cyprien et à Vernet, Paul et Luc, installés en Belgique, entrent dans la Résistance; arrêtés par la Gestapo, ils ne résistent pas à la torture. Si les communistes ne leur pardonnent pas leurs "indiscrétions", l'Histoire et la justice se chargeront de réhabiliter Nothomb; le romancier fera de même avec Luc.

Leurs pères présentent des profils plus symétriques. Dans un Sénat plutôt discret sur le conflit espagnol -l'action parlementaire en faveur de la reconnaissance de Burgos y est menée par quelques paladins à la Pierre Nothomb⁴⁶-, les deux sénateurs catholiques se singularisent par leurs interpellations pro-franquistes. L'image qu'ils tenteront de projeter des brigadistes, nous la retrouvons, dès le 19 novembre 36, dans l'ultra-réactionnaire *Candide* sous la plume de

Didier Poulain; le journaliste français, désireux de stigmatiser l'aide apportée par son pays aux républicains, exploite le passé de certains mercenaires français pour écrire: "Et là, quel beau ramassis de fripouilles ! Quelle écume de police correctionnelle et de prison. Si encore tous les mercenaires s'étaient bien battus ! Mais ce n'est pas le cas. Et il faut encore que ces gens nous créent à l'étranger une réputation de lâcheté et de malhonnêteté !"47.

CONCLUSIONS

Lorsqu'on examine les motifs profonds qui décidèrent certains jeunes -et moins jeunes (Ducal a 48 ans !)- à rejoindre les Brigades internationales, force est d'admettre que, pour plus d'un, cet enrôlement ressemble davantage à une fuite qu'à un départ enthousiaste. A l'heure d'analyser le sens de leur engagement, quelques-uns des personnages mis en scène par les romanciers antifascistes belges avouent en effet que la guerre d'Espagne fut l'occasion de manifester ouvertement leur malaise ou leur rejet de l'univers égoïste dans lequel ils semblaient condamnés à végéter; dans ces familles bien-pensantes belges ou françaises, elle révélera ou exacerbera des tensions latentes, spécialement entre générations.

La décision isolée de Lionel Lortigier -contre l'avis de tous, y compris de ses amis socialistes qui tarderont à saisir la portée de la rébellion franquiste- de partir se battre "contre les fascistes et les réactionnaires de tous poils"⁴⁸ résulte, du moins au départ, plus de l'aversion que lui inspire son milieu et du rejet de l'héritage spirituel que ses parents tentent de lui transmettre que d'une vocation innée de se consacrer corps et âme à une oeuvre commune; toutefois, dans son cas, ce refus de se faire complice d'un ordre hypocrite et destructeur des moindres aspirations individuelles s'accompagne du désir sincère d'exprimer sa solidarité avec le peuple espagnol opprimé; sa vocation pour les autres ne cessera de grandir dans les tranchées. L'histoire de son compagnon est bien plus dramatique: c'est comme candidat au "suicide" et "la mort dans l'âme"⁴⁹ que Philippe Villerot embarqua pour l'Espagne. La décision de Chatelain repose elle aussi sur des motivations personnelles: laisser à son épouse le temps de la réflexion. Quant à François Fervières, malgré un passé de gauche, assez vague il est vrai -depuis le lycée, il lit des "feuilles de gauche",

il part non "pas en combattant" mais "en témoin", pour s'évader de son univers morne et oublier ses échecs professionnels et sentimentaux⁵⁰.

Le panorama n'est pas aussi pessimiste qu'il n'y paraît. Présent en Andalousie lors de la rébellion et témoin épouvanté des atrocités perpétrées par les franquistes, Bréal s'engagea avec "foi et ardeur"; comme il l'indiquera avec beaucoup d'émotion, "ce fut notre guerre", celle "qui nous concernait dans nos attachements essentiels, où était en jeu le sort de tous nos espoirs"⁵¹. L'enrôlement résolu de Marcel Ducal est une étape logique du combat que ce communiste livre depuis vingt-cinq ans en faveur de la libération de l'homme⁵². C'est aussi "par idéalisme", "dans l'enthousiasme du Front populaire, dès l'annonce de la rébellion, sans attendre la création des Brigades internationales ni les consignes du Parti"⁵³, que les "ratés" partirent lutter contre le péril fasciste. Tel est aussi le sens de l'engagement des camarades de Luc: pour leurs idées et pour ce communisme chaleureux qui leur tient tant à coeur. Certes, le cas de Mellery est plus complexe: quand il analyse froidement les circonstances de sa révolte contre son milieu complice de l'oppression capitaliste, les motifs de sa conversion au marxisme et de son départ en Espagne, Luc doit admettre que cette prise de conscience sociale, mêlée à un complexe de culpabilité, "n'explique pas tout et masque même peut-être l'essentiel"⁵⁴; contre un père hautain et dénigreur, lui qui souffre d'un Oedipe mal résolu a choisi la voie de la révolte idéologique.

Dans ce contexte, il n'est point surprenant que nombre de ceux qui franchirent les Pyrénées le firent sans l'agrément des leurs. Car, pour les consommateurs assidus de propagande de droite, qui gobent comme parole d'Évangile les "bobard[s] de journaliste"⁵⁵ du *Figaro* ou de *L'Action Française* présentant les Républicains comme des séditeux⁵⁶ ou ceux du *Vingtième Siècle* dénonçant les monstruosité commises par les "Rouges"⁵⁷, les gouvernementaux ne sont qu'une bande de pillards, d'assassins et d'iconoclastes. Avertis par Véronique du départ de leur fils, les parents Lortigier banniront à tout jamais ce rejeton qui trahit l'honneur familial "en passant dans le camp de la canaille"⁵⁸. De même, le sénateur catholique de Mellery, qui a renié son aîné et joue au père incompris, interdit à quiconque de mentionner le nom de Luc en sa présence. Pour la mère Villerot, incapable de

comprendre l'initiative de son fils qui, croit-elle, doit s'en repentir, Philippe est sûrement retenu en Espagne contre son gré, victime de la tyrannie qui règne dans ce simulacre d'armée. Les rapports déjà difficiles entre Philippe Fervières et son frère François se détérioreront après le séjour du cadet en Espagne⁵⁹. Dans *Les figurants*, l'engagement de Marcel Ducal, "le Gribouille de la famille", est jugé "absurde" par la plupart de ses proches⁶⁰.

Parmi les épisodes à la fois tragiques et héroïques de cette guerre, la bataille de Madrid occupa une place toute particulière dans le coeur et l'esprit des antifascistes. Car le siège interminable et féroce de cette ville martyr, trop rapidement abandonnée par le gouvernement⁶¹ mais qui résista jusqu'au bout au cri de "No pasarán", convertit la capitale espagnole en un haut lieu de la résistance populaire contre le fascisme international. Sauvée notamment grâce à l'intervention des Brigades internationales, la ville symbolisa pour beaucoup l'alliance des aspirations démocratiques du monde entier, la fraternité universelle contre les forces coalisées de Franco, de Mussolini et d'Hitler. Dans *Les mal-pensants*, Ayguesparse relate le débarquement des Brigades à Madrid et leur défilé, le 8 novembre 1936, dans la Gran Vía, sous les vivats d'une foule rassurée et confiante. Car la présence, la dignité et la discipline de ces volontaires, accourus pour défendre la liberté et la démocratie, infusèrent aux populations civiles un espoir incommensurable, celui que tout n'était pas perdu. A Madrid harcelée par les troupes de Varela comme à Colmenar de Oreja, un an plus tard. "Nous vivons ici des heures d'exaltation et d'espoir; Madrid ne sera jamais reprise"⁶², écrivait Pierre. Chez tous ceux qui y participèrent comme chez ceux que ce combat fit vibrer, la reddition du dernier rempart républicain provoqua une authentique commotion. Les témoignages de Lazarik et de Bréal, parmi d'autres, en disent la profondeur.

A l'heure d'inventorier les raisons de la défaite, la plupart des écrivains ne manquent pas de souligner la contribution honteuse des démocraties -indifférentes au prix de la paix pourvu qu'il soit payé par d'autres- et de condamner, tel Weyergans, "le révoltant lâchage des républicains espagnols par la France officielle"⁶³. Plongé dans l'enfer catalan, Luc dénonce lui aussi la lâcheté des démocrates, les volte-face de Léon Blum, le jeu équivoque de l'Angleterre, le triomphe de "l'ignoble morale de l'autruche, [...], "une minute de paix, c'est

toujours bon à prendre⁶⁴. Dictée par l'aveuglement et l'égoïsme des dirigeants politiques, violée en toute impunité par les puissances de l'Axe qui, souligne Ayguesparse⁶⁵, jouissaient de complicités en France et en Angleterre, cette politique de non-intervention équivalait en réalité à se faire les complices du forfait. Dans "Salud Camarada", Cornélius accuse la population basque française d'être restée coite devant cette infamie malgré les avertissements 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"⁶⁶. Mal armés, ces volontaires durent affronter des adversaires supérieurement équipés et appuyés par les aviations allemande et italienne; reprenant le diagnostic de Nenni, 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"⁶⁷.

Si d'aucuns attribuent la victoire des nationalistes fondamentalement à la disparité des moyens dont disposaient les deux belligérants, force leur est d'admettre que de graves déficiences internes concoururent aussi à la déroute gouvernementale. Car "l'organisation, la discipline, l'esprit de décision, le génie militaire, étaient du côté des rebelles"⁶⁸; ainsi, après avoir signalé les tergiversations des responsables du Frente popular lors du soulèvement militaire, Ayguesparse décrit la pagaille régnant dans le camp républicain avant l'intervention trop tardive des communistes -il oppose les attermoissements du Parti à la spontanéité désintéressée de ses militants- et la formation des Brigades: "seuls du côté du gouvernement légal, les trois ou quatre mille hommes des Brigades [...] prenaient la guerre au sérieux"⁶⁹. Durant les hostilités, grâce à leur organisation et à leur discipline de fer, ces troupes semblent donc être les seules aptes à damer le pion aux nationalistes; il est vrai que Lionel -qui exprime cet avis- est sous les ordres d'un commissaire politique capable de fermeté et de fraternité. Toutefois, avec le recul, Tibor lui-même comprendra que la préparation insuffisante des volontaires⁷⁰ ainsi que le climat de suspicion et d'intransigeance qui régnait au sein du clan communiste comme la purge systématique des déviationnistes et des dissidents par la dictature stalinienne ne furent sans doute pas étrangers à la défaite. De même, quand il analyse les motifs de la débâcle, Luc peut accuser la déroboade des démocraties, l'incompétence de la S.D.N., l'absurdité des décisions

militaires, l'anarchisme, le refus de l'ordre poussé jusqu'à la revendication au désordre, la désunion,... Mais ce qu'il ne cesse de mettre en relief, c'est la discipline odieuse imposée par l'URSS à son allié: sous la houlette d'un André Marty dictateur, vindicatif, machiavélique et démagogue, les commissaires politiques -toujours en quête d'un coupable- ont réussi à étouffer la foi et l'idéalisme de nombreux volontaires, à transformer en un enfer irrespirable la vie au sein des Brigades: pour échapper à la suspicion généralisée et aux mesures répressives, chacun est tenu de prouver à tout moment son "innocence" ! Les exceptions sont rares, tel ce Henri Tanguy qui réunit des qualités peu communes à ses confrères: le courage, l'humanité et la tolérance. Les témoignages de protagonistes aussi différents que Luc, Ponthier, Boukovski et Vanderkam, se recourent: la barbarie des communistes n'avait rien à envier à la cruauté des fascistes. L'aveuglement des communistes occidentaux et de certains sympathisants qui eurent pourtant le loisir d'assister aux épurations et aux crimes perpétrés contre les anarchistes ou les autonomistes catalans par la police secrète russe, comment l'interpréter sinon comme du dangereux fanatisme?

Cette expérience des atrocités du communisme et de la guerre en général ne doit cependant occulter ni la reconnaissance du peuple espagnol pour ces héros venus l'aider à défendre ses libertés, ni la leçon capitale de cette guerre "fratricide": le dégoût que peut inspirer le communisme dogmatique et annihilant du parti et de ses chefs ne peut entacher le vrai communisme, le spontané, celui qui repose sur la solidarité et la fraternité des combattants, la loyauté et un dévouement mutuel sans limites, au-delà des distinctions de classes et d'éducation. Plus que jamais Luc croit à cette cause pour laquelle il a donné le meilleur de lui-même. Aussi, malgré cette mutilation qu'il ressent comme une défaite, il rejoint à la Madeleine ses camarades pour qui la foi communiste reste le seul credo. A Louise qui s'étonne: "Si tu n'es plus communiste, pourquoi te rends-tu au meeting de ce soir?..."⁷¹, Luc, qui ne peut supporter la prétention des communistes à monopoliser le combat antifasciste, a soin de préciser que la réunion est patronnée par tous les groupes antifascistes. Cet amalgame que réalisent pour d'autres motifs les réactionnaires vaut aux militants antifascistes d'être insultés et traités de communistes par la flicaille, partout la même, celle que Boukovski dénonçait peu avant de se

suicider, celle qui protège les rexistes, celle qui, à la recherche de Platten, investit l'appartement de Luc,...

L'idéologie fasciste des forces de l'ordre et des officiers envoyés à Barcelone pour former la Commission d'enquête chargée de contrôler le rapatriement des volontaires ne laissait présager rien de bon pour ceux que le gouvernement républicain licencierait comme des mercenaires. Dans *Les Hidalgos*, Cornélus critique le traitement réservé aux Brigades, proprement "remerciées" dès l'automne 1938. De son côté, Luc de Mellery sera incapable d'avouer à ses hommes l'ingratitude des autorités républicaines à leur égard: tous seront renvoyés chez eux, fût-ce l'Allemagne hitlérienne.

"Exilés"⁷² dans leur pays, à moins qu'ils n'aient été parqués dans un des camps aménagés au pied des Pyrénées, les anciens d'Espagne paieront cher leur antifascisme précoce. Corman, qui en fut victime, dénonce les mesures prises contre ceux-ci par les autorités belges⁷³. Dans "Les ratés", Nothomb critique le traitement réservé à "l'avant-garde" antifasciste tant par le gouvernement français "soi-disant démocratique" que par les dirigeants du Parti plus forts en paroles qu'en actes. Considérés comme des pestiférés à mettre en quarantaine, recensés sur les listes noires des patrons, ils sont, tels Luc et ses camarades, le point de mire des conservateurs de tout poil.

Mais quels que soient la raison pour laquelle ils s'y rendirent et le prix à payer, l'Espagne fut pour tous ces *mal-pensants*, du moins pour ceux qui en revinrent et purent en témoigner, une expérience de premier ordre. Durant son séjour court dans la Péninsule, François Fervières⁷⁴, à la vue du drame qui s'y joue, peut mesurer la vanité de ses problèmes quotidiens; de retour à Liège, il est hanté par cette tragédie à laquelle il a assisté. Pour Bréal qui, après plus de deux ans de lutte, vécut la chute de Madrid comme une défaite personnelle, la "fin des fins"⁷⁵, l'expérience fut plus traumatisante encore. Quand il dresse le bilan de son odyssée, Lionel Lortigier admet sans hésiter que l'Espagne et le maquis en furent l'époque la plus féconde; et, malgré la débâcle, il ne se repent nullement de cet engagement dans les Brigades: outre qu'il y vécut un moment d'espoir unique, il sait que c'est là, dans la défense de cette cause noble, qu'il s'est libéré du carcan familial, qu'il a fait l'apprentissage de la douleur humaine et acquis les valeurs qu'il cultivera par la suite. Pour les "ratés", les

chutes d'Irun, de Santander, de Bilbao, de Madrid, de Malaga et de Barcelone furent autant d'expériences marquantes: "L'Espagne était devenue comme notre pays. Mieux que notre pays"⁷⁶. Témoin aussi de cet impact et du refus d'oublier ce que fut ce moment inouï de solidarité, le poing tendu à Pablo, d'une voiture française, sans doute par un ancien brigadiste, trente ans après la fin des hostilités⁷⁷.

Ainsi, quel que soit le pays dont ils proviennent et celui où ils tentent ensuite de survivre, qu'ils y soient réfugiés ou autochtones, libres ou incarcérés, pour tous ces "anciens" d'Espagne, la guerre d'Espagne, qui créa entre eux des liens indissolubles, reste une aventure unique; à tout jamais elle les distingue des autres, pour le meilleur et pour le pire.

André Bénit
Universidad Autonoma de Madrid.

NOTES

- ¹ Gabriel Jackson, "Prólogo a *La Guerra Civil Española en la Novela* por Maryse Bertrand de Muñoz", Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, tomo I, p.XIII.
- ² Javier Tusell, *Siglo XX*, Madrid, Historia 16, 1990, p.469.
- ³ J. Tusell, *ibid.*, pp.529-534.
- ⁴ Celle où s'affronteraient les tenants des grandes idées et des théories politiques du XXe siècle: fascisme, monarchisme, totalitarisme, capitalisme, communisme, socialisme, anarchisme, catholicisme et athéisme (Maryse Bertrand de Muñoz, *La Guerra Civil Española en la Novela. Bibliografía Comentada*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, tomo I, 1982, p.3).
- ⁵ Consulter par exemple Frederick R. Benson, "Foreword", *Red Flags, black Flags. Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War* (John Beals Romeiser (ed.)), Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, pp.XVIII-XIX.
- ⁶ En septembre 1993, dans un numéro de la revue *Anthropos* intitulé *Guerra civil y producción cultural. Teatro, poesía, narrativa*, M. Bertrand de Muñoz signalait l'existence de quelque 1300 oeuvres romanesques -en douze langues et produites par des écrivains d'environ vingt pays- se référant, dans leur totalité ou en partie, à la guerre d'Espagne; dans un article plus récent, elle indique que la bibliographie générale sur la rébellion franquiste s'élève à plus de 40.000 titres (M. Bertrand de Muñoz, "Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española desde los años ochenta", *Insula*, n°589-590, "El espejo fragmentado", enero-febrero 1996, pp.11-14.)
- ⁷ Consulter par exemple Claude Pichois ("Une problématique littéraire de la guerre d'Espagne", *Les écrivains et la guerre d'Espagne*, Paris, Les dossiers H, Cahiers de l'Herne, 1975, p.14-16) ou Darío Villanueva ("Prólogo" à *La Guerra Civil Española en la Novela. (Los años de la Democracia)*, *Bibliografía Comentada* de M. Bertrand de Muñoz, tomo III, Madrid, Editorial José Porrúa Turanzas, 1987, pp.IX-XII).
- ⁸ Deux mois seulement avant la sédition franquiste, le triomphe de Rex et du V.N.V. aux législatives indique que le miroir aux alouettes fasciste fascine une frange plus qu'appréciable de la population.

- ⁹ Emilie Noulet, "Le devoir des clercs", *Combat*, 15 juillet 1936, p.4.
- ¹⁰ 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.
- ¹¹ René Andrianne, *Ecrire en Belgique. Essai sur les conditions de l'écriture en Belgique francophone*, Bruxelles, Editions Labor, 1983, p.67,
- ¹² R. Andrianne, op. cit., p.71.
- ¹³ Albert Ayguesparse, "La mission de l'Ecrivain", *Le bibliothécaire*, n°7-8, 1977, p.237.
- ¹⁴ Paul Aron, "La Guerre civile en Espagne et les écrivains belges francophones: étapes d'une réception littéraire", *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, p.603.
- ¹⁵ P. Aron, *ibid.*, p.582 et 583.
- ¹⁶ A notre connaissance, l'apport des écrivains pro-nationalistes se résume à deux oeuvres: *L'heure de vérité* (1943) de Jean Denis et *Le puits d'amertume* (1956) d'André Villers.
- ¹⁷ Mathieu Corman, "*Salud Camarada !*" *Cinq mois sur les fronts d'Espagne*, Paris-Ostende, Tribord, 1937.
- ¹⁸ Mathieu Corman, *Ami, entends-tu?*, Bruxelles, Ed. Tribord, s.d. (1963, sous le pseudonyme de Nicolas Cravenne), 2e édition: 1970.
- ¹⁹ Lorsqu'éclate la Deuxième Guerre, Corman prend un contact plus étroit avec le Parti. Dès 1941, il entre dans le groupement des Partisans. En octobre, il part en Angleterre pour y suivre des cours de sabotage scientifique et y organiser des envois d'armes, d'explosifs et d'argent. La frontière espagnole fermée, il reste bloqué en France jusqu'en mars 42. Le 5 avril, arrêté en Espagne avec le docteur Marteaux, il est retenu pendant six mois à la prison cellulaire de Figueras et pendant trois mois et demi au camp de Miranda. Fin janvier 43, à son arrivée à Londres, il est commissionné dans l'armée anglaise sous le nom de Robert Craven, avec le grade de sous-lieutenant. Sous cette identité, il suit les cours et les épreuves de parachutiste-guerilla jusqu'en octobre mais, malgré ses résultats, la Sûreté militaire belge lui signale que les autorités (belges!) s'opposent à son retour au

pays; ses protestations, les démarches entreprises par les autorités anglaises et les interventions du docteur Marteaux en vue de faire lever cette opposition resteront sans effet. Pendant toute la guerre, les propositions faites aux autorités belges de Londres à son propos seront toutes traitées de la même manière. Il ne rentrera en Belgique que le 7 novembre 1944.

²⁰ Du côté républicain s'y rendirent Mathieu Corman, Denis Marion, Pierre Nothomb et Achille Chavée; du côté nationaliste, François Maret et Pierre Daye.

²¹ Albert Ayguesparse, *Les mal-pensants*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1979.

²² Interview du couple Ayguesparse, 4 janvier 1994.

²³ Bien qu'Ayguesparse insiste une fois encore sur le caractère "purement imaginaire" de cet épisode, les activités des docteurs Marteaux et Dumont durent indiscutablement l'inspirer.

²⁴ Albert Ayguesparse, *L'heure de la vérité*, Paris, Julliard, 1947. Réédité à Bruxelles, La Renaissance du livre, 1968.

²⁵ Pour composer ce morceau de bravoure, Albert Ayguesparse s'inspire essentiellement de *La guerre d'Espagne. Juillet 1936-Mars 1939* de Hugh Thomas (Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1985, pp.365-372); quelques détails proviennent des *Brigades internationales* de Jacques Delperrie de Bayac (Paris, Fayard, 1968, pp.105 et suivantes).

²⁶ Interview du couple Ayguesparse, 4 janvier 1994.

²⁷ Consulter Jacques Delperrie de Bayac (op. cit., pp.312-319) et Andreu Castells (*Las Brigadas Internacionales de la guerra de España*, Barcelona, Editorial Ariel, Horas de España, 1974, pp.290-292).

²⁸ Tout comme dans *Notre ombre nous précède* (Bruxelles, La Renaissance du livre, 1953), l'histoire de deux réfugiées espagnoles exploitées par un propriétaire terrien près de Grasse. Pour Mercédès, lassée de cette chiennerie de vie, le seul lien avec le passé, ce sont les sandales de cuir jaune nouées autour de son cou, comme des amulettes, et qui la ramènent à son village en fête dès qu'il était traversé par les contingents des Brigades internationales: "Jamais Mercédès n'avait été plus heureuse que pendant ces journées-là, au milieu de ces soldats étrangers, les Français, vifs et rieurs, les Anglais roux, silencieux et sensuels,

les Belges débraillés, les Américains enfantins, bien nourris, suant sous un luxe de bagages. Ces journées ruisselantes de plaisir et de griserie étaient mortes” (p.86).

²⁹ La coïncidence nous oblige à penser que le romancier s’inspira du témoignage de Pietro Nenni. A ceux qui lui demandent pourquoi les mineurs asturiens ne sont pas encore victorieux, González Peña répond que “*le problème espagnol n’est pas un problème d’hommes, de volontaires, ou d’argent. C’est un problème d’armes et de munitions.*” (P. Nenni, *La guerre d’Espagne*, Paris, Maspero, 1959, pp.154-155). C’est nous qui soulignons.

³⁰ Rappelons que, même si des volontaires combattirent aux côtés des républicains dès juillet 36, historiquement la création des Brigades ne fut décidée que fin septembre et approuvée le 22 octobre par le gouvernement espagnol; entre-temps, les premiers brigadistes étaient arrivés à Albacète. La chronologie d’Ayguesparse ne respecte donc pas la chronologie historique.

³¹ Edmond Kinds, *Le temps des apôtres*, Bruxelles, André De Rache, 1967.

³² Ainsi s’intitule le chapitre dont est extrait le témoignage suivant.
³³ Marie-Thérèse Bodart, *Les Roseaux Noirs*, Paris, Editions Corrêa, 1938.

³⁴ Henri Cornélus, *Ceux de la dure patience*, Aalter, André De Rache, 1957.

³⁵ “Salud Camarada”, *Ceux de la dure patience*, pp.70-84.

³⁶ Henri Cornélus, *Les Hidalgos*, Bruxelles, André De Rache, 1971.

³⁷ “Pablo”, *Les Hidalgos*, pp.65-73.

³⁸ François Weyergans, *Les figurants*, Editions Balland, 1980. La seconde version s’intitule *Françaises, Français*, Editions Gallimard, Coll. Folio, n°1864, 1988.

³⁹ *Les figurants*, p.117.

⁴⁰ *Les figurants*, pp.86-87.

⁴¹ Julien Segnaire, “Les ratés”, *La Dryade*, n°33, 1961-1962, pp.33-41. Nous n’en avons trouvé aucune trace ultérieure.

⁴² “Segnaire” est inspiré de *La Señara*, l’aérodrome où les hommes de Malraux séjournent à partir de décembre 36 dans la région de Valence.

⁴³ En février 1937, les autorités militaires belges apprennent la présence de Paul Nothomb en Espagne et le démissionnent

d'office de son grade de sous-lieutenant de réserve. L'affaire fera grand bruit. Du 16 au 20 mai, *La Voix du Peuple* stigmatise la mesure réactionnaire: prise contre celui qui, en luttant en Espagne contre les envahisseurs hitlériens et italiens, a montré son amour de la liberté et sa haine du fascisme ! "Cela signifie-t-il qu'on agira de même avec tous les officiers qui sont partis comme volontaires défendre le peuple espagnol contre ses envahisseurs?", s'interroge Pierre Joye. Le 16 mai, le quotidien communiste reproduit la réponse envoyée au général Denis par Nothomb lui-même; il y fait part de son regret "d'être écarté ainsi du corps des officiers qui devront défendre l'indépendance du pays en cas de guerre"; il y défend la légitimité de son acte -combattre ceux qui, peut-être dès demain, attaqueront la Belgique- et invoque l'argument militaire qui exige que ne soit pas négligé le concours des techniciens ayant l'expérience de la guerre moderne. Dès son retour au pays, Paul Nothomb, encore convalescent -il a été grièvement blessé sur le front de Malaga-, se dépensera sans compter pour la République espagnole. Les articles qu'il signe dans *La Voix du Peuple*, sous son pseudonyme "Paul Bernier", portent essentiellement jusqu'en juin 39 sur le déroulement du conflit et les réactions qu'il engendre en Belgique. Dès mai 37, Nothomb dénonce les agissements des autorités belges envers leurs ressortissants retour d'Espagne républicaine. Pour lui, l'objectif à long terme ne fait aucun doute: "amorcer une vaste répression envers ceux qui, héroïquement, défendent en Espagne l'indépendance de leurs pays en même temps que la liberté du peuple espagnol" (10 mai). En août 37, quelques volontaires rentrés pour cause de blessures et de maladie créeront l'*Amicale des Anciens Combattants d'Espagne*. Elle se chargera d'éditer et de diffuser la brochure de Nothomb, membre du bureau provisoire, *Les Belges dans les tranchées d'Espagne*. Parmi ses actions de solidarité, retenons l'organisation de la campagne "Le colis de Noël du Volontaire belge" destinée à galvaniser le moral des volontaires du "Pierre Brachet", la création de Comités de coordination et d'aide aux camarades retour d'Espagne, malades, blessés, infirmes ou sans travail, la lutte contre la "loi Bovesse", la défense de la loi Rolin accordant l'amnistie aux volontaires,...

⁴⁴ Pour cet ancien militant stalinien, accusé de trahison et banni par ses anciens camarades de la Résistance, le choix d'un pseudonyme d'origine ibérique et le rappel, dans plusieurs de ses fictions, de

ses prouesses espagnoles ne sont-ils pas la preuve indiscutable de sa fidélité à la cause antifasciste et la meilleure thérapie contre les sentiments de culpabilité qui le rongent?

⁴⁵ Le 25 juin 39, Paul Nothomb adresse une "Lettre ouverte au sénateur baron Pierre Nothomb":

"Au cours du débat qui s'est déroulé mercredi, au Sénat, sur l'amnistie aux volontaires d'Espagne, vous avez, dans une intervention que je me réserve de qualifier, voulu me dissocier de mes camarades communistes en déclarant: "mon fils, au moins, n'est pas un recruteur et n'a pas de sang sur les mains".

Je tiens à vous dire avant tout et publiquement que je suis entièrement solidaire de ceux que vous avez odieusement insultés et que je n'admets pas cette distinction, injurieuse pour moi.

Vous avez osé vous dresser pendant le débat, pour couvrir de boue mon camarade Tincler, dont la conduite en Espagne et ailleurs fut irréprochable. Vous n'avez pas craint de sortir des papiers malpropres et d'invoquer des témoignages FAUX pour accuser des militants communistes de malhonnêteté, d'abus de confiance et de "trafic de sang".

Vous avez enfin insulté les volontaires d'Espagne, dont je suis, en insinuant qu'ils étaient partis se battre pour de l'argent. [...].

Je vous dirai donc sans détours que vous avez menti mercredi, au Sénat. Vous avez menti en parlant de recrutement. Les combattants d'Espagne sont partis se battre en volontaires. [...].

Vous avez menti aussi en parlant de soi-disant recruteurs, qui auraient touché 500 francs par homme envoyé en Espagne. [...].

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".

⁴⁶ Francis Balace, "La droite belge et l'aide à Franco", in José Gotovitch et Els Witte (éd.): *La Belgique et la guerre civile d'Espagne*, n° spécial de la *Revue belge d'histoire contemporaine*, XVIII, 1987, 3-4, p.542.

- 47 Cité par Robert S. Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Librairie Droz, 1977, p.40, n.96.
- 48 *Les mal-pensants*, p.42.
- 49 *Ibid.*, p.106 et p.142.
- 50 *Les Roseaux Noirs*, p.129.
- 51 *Le temps des apôtres*, p.71.
- 52 *Les figurants*.
- 53 "Les ratés", p.36 et p.39.
- 54 *Nés pour mourir*, p.25.
- 55 "Les ratés", p.34.
- 56 *L'heure de la vérité*, p.126.
- 57 *Les mal-pensants*, p.43.
- 58 *Les mal-pensants*, p.67.
- 59 *Les Roseaux Noirs*.
- 60 *Les figurants*, p.86.
- 61 *Les mal-pensants*, p.61.
- 62 *Les Roseaux Noirs*, p.129.
- 63 *Les figurants*, p.117.
- 64 *Le Festival de Salsbourg*, p.301.
- 65 *L'heure de la vérité*, p.127.
- 66 "Salud Camarada", p.74.
- 67 *Les mal-pensants*, p.101.
- 68 *Ibid.*, p.91.
- 69 *Ibid.*, p.74. Dans l'inventaire qu'il fait des brigadistes, Ayguesparse parle des "derniers rescapés des spartakistes exterminés en 1919, émigrés antifascistes, socialistes italiens évadés des îles Lipari, communistes allemands et polonais en exil, anciens membres de la Republikanische Schutzbund écrasée par Dolfuss" (p.63). "Vingt ans plus tôt, nombre d'entre eux s'étaient battus sur l'Yser ou sur la Piave, en Argonne ou en Galicie" (p.74), Il les présente donc comme des gens expérimentés, conscients de l'enjeu du combat qui se livre dans la Péninsule.
- 70 *Les mal-pensants*, p.109.
- 71 *Nés pour mourir*, p.196.
- 72 "Les ratés", p.39.
- 73 *Ami, entends-tu?*
- 74 *Les Roseaux Noirs*.
- 75 *Le temps des apôtres*, p.72.
- 76 "Les ratés", p.49.
- 77 "Pablo".

Politique de la provocation chez les Hussards

«Hussard» a pris depuis les années cinquante une valeur littéraire et culturelle nouvelle en France. Comment définir le mot dans cette acception, sinon comme une métaphore critique? En effet, le référent militaire désigne d'abord un groupe de jeunes écrivains rassemblés sous l'étiquette «fasciste» dans *Les Temps modernes* de décembre 1952, par un jeune inconnu, Bernard Frank, aujourd'hui encore chroniqueur. Cette polémique intitulée «Grognards et Hussards», plusieurs fois rééditée depuis une quinzaine d'années, a valu légitimation dès l'origine¹. La revue mensuelle *La Parisienne*, de 1953 à 1958, et l'hebdomadaire culturel *Arts et lettres*, à partir de 1954, ont bientôt marqué un territoire des hussards, identifié une mouvance qui a connu d'autres appellations, telles que «jeune droite littéraire» ou «morandiens». Une période s'achève en 1962, avec la mort précoce et accidentelle de Roger Nimier, romancier du *Hussard bleu*. Claude Bonnefoy propose alors dans *Arts et lettres* un bilan sous le titre «La génération des hussards ou les enfants du demi-siècle²». La disparition de la figure emblématique n'empêche pas son oeuvre de rayonner, ni l'oeuvre des autres «hussards» de se développer. On se bornera ici à ce qui s'étend des années 1940 à l'année 1962 (c'est déjà trop!). Et aux trois hussards nommément cités dans *les Temps modernes*: Roger Nimier (1925-1962); Antoine Blondin (1922-1992); et Jacques Laurent, né en 1919 et à présent académicien.

Ce groupe, identifié par le côté adverse, apparaît comme non organisé, dépourvu de chef véritable. Sans réunion ni manifeste ni profession de foi, il est, en somme, un non-groupe, ce que vérifie l'étude sociologique de trois hebdomadaires représentatifs des années cinquante : *Les Nouvelles littéraires*, *Le Figaro littéraire* et *Les Lettres françaises*³. Mais la métaphore critique a prouvé son utilité, même en matière d'histoire. La notion a en effet droit de cité dans un secteur qui s'est particulièrement développé depuis les années quatre-vingts : l'histoire des intellectuels. Il suffit de consulter les travaux de Jean-François Sirinelli, Pascal Ory, Michel Winock (dont on citera la synthèse publiée l'an passé au Seuil, *Le Siècle des intellectuels*). Et le terme jouit d'une faveur extra-littéraire, quasi politique et mythologique (dans le journal *Le Monde*, il désigne à l'occasion Jacques

Chirac ou Jean-Pierre Chevènement): donc, au-delà du clivage droite/gauche, un «style d'attachement à la nation. Autrement dit, les intermittences de l'image auraient quelque chose à nous apprendre sur l'histoire des mentalités et des idées politiques en France. Pourquoi ce stéréotype avec ses allers et retours et variantes? Tel n'est pas notre sujet. Il s'agit bien de littérature, où l'appellation a pour raison d'être une classification des «forces» en présence, au tournant du demi-siècle.

En effet, la droite intellectuelle reste alors tenue en marge, frappée de discrédit idéologique. Elle occupait des positions fortes dans l'entre-deux guerres. Or elle a, pour ainsi dire, conduit aux illusions de la Révolution nationale et aux errements et aveuglements de l'Occupation: on songe bien sûr à Maurras et à l'Action française... Pour les anciens collaborationnistes, l'après-guerre est encore un après judiciaire pour longtemps; les sympathies affichées ou éprouvées pour Vichy laissent un souvenir qui ne demande qu'à être réactivé⁴. Alors que se manifeste le lourd passif du pétainisme et que se révèlent les atrocités du système concentrationnaire, les jeunes écrivains dits «hussards» nés entre 1919 et 1925 peuvent se présenter comme non compromis par l'engagement politique sous l'Occupation, même s'ils s'opposent à la gauche. Non discrédités, ils peuvent parler; et leur jeunesse excuse, favorise l'excès, le défi, l'opposition. Et c'est bien là, face à la pensée et à la morale dominantes, que la provocation naîtra. Car l'unanimité rêvée d'écrivains qui ont choisi le bon camp, la Résistance, et qu'incarne le Comité National des Écrivains, cette unanimité vole en éclats avant même la fin de la guerre, en particulier autour de la question judiciaire, autour de l'épuration. C'est là sans doute que la *provocatio* loge sa légitimité; étymologiquement, la *provocatio* est aussi appel (en justice), défi. Face au règne de l'«existentialo-marxisme⁵», une jeunesse littéraire va faire entendre une voix discordante, instituer par intermittences un procès, contester l'Histoire récente telle que la majorité des intellectuels, des artistes et des écrivains la représentent. Suite aux brèches ouvertes par des aînés légitimes comme François Mauriac et Jean Paulhan, ceux que l'on appellera en 1952 les «hussards» pénètrent par effraction, par provocation, et transgressent tabous et *doxa*. Dans l'après-guerre littéraire, ils occuperont le pôle contestataire face au groupe des *Temps modernes* de Sartre; et, par le crédit de leurs premières fictions

allègres, ils incarneront un renouveau possible de l'invention, jusqu'en 1955-1957, moment où le Nouveau Roman commence à imposer l'attention, par une provocation d'ordre esthétique, et non plus politique ou historique.

«Politique de la provocation chez les Hussards»: qu'est-ce à dire?

L'expression doit d'abord s'entendre au sens faible, au sens non politique, comme la stratégie naturelle d'une jeunesse qui cherche à occuper des places et, comme toujours, ne peut s'imposer qu'en s'opposant. On vérifiera cette première proposition sous trois angles le sujet des fictions, le choix des maîtres, la posture de l'écrivain. On verra que la politique, cependant, n'est pas loin.

A observer la liste des prix Goncourt, assez bonne référence de légitimité littéraire quant à un genre dominant la production, on constate que, de 1945 à 1959, de Jean-Louis Bory et Elsa Triolet à André Schwarz-Bart, nombre de lauréats ont offert des fictions qui traduisent une vision tragique de l'Histoire très largement admise. Et la littérature se fait proche du témoignage, en particulier sur l'univers concentrationnaire; on songe aux textes de Robert Antelme et de David Rousset. Les trois tomes parus du cycle romanesque de Jean-Paul Sartre, *Les Chemins de la liberté*, mettent l'accent sur les drames de l'avant-guerre et de la défaite. Or quel est le sujet du *Hussard bleu* de Nimier en 1950? L'invasion de l'Allemagne au printemps 1945 et l'Occupation de 1945-1946... En quoi y avait-il provocation ? Dans la mesure où il y avait surprise, et parce que le sujet était nouveau. Mais surtout, les Français mettaient généralement l'accent sur l'héroïsme des résistants, sur l'éclat de la Libération, car ils ne pouvaient pas ne pas percevoir qu'ils avaient participé modestement à la victoire. Or Nimier, non content de souligner par l'ironie le caractère tout relatif de cette victoire, démontrait surtout par la dérision la division qui régnait parmi les Français. En effet, chacun des personnages prend tour à tour la parole dans *Le Hussard bleu* : cette composition par monologues entrelacés reflète le passé contrasté des hussards et le désordre idéologique présidant aux destinées. En 1948, Nimier n'avait-il pas placé un milicien au centre de son premier roman, *Les Épées* ? La chronique de Bernard Frank s'efforce de relativiser le scandale, mais on ne le perçoit pas moins:

Tandis que le roman à la Libération charriait en pagaille du résistant, il fourra dans ses *Épées* un milicien. On sursauta. On s'étrangla. On trépigna. «Ça existait donc encore cette bête-là ?» Le coup du milicien, c'était aussi bien trouvé que la baignade de Martine Carol⁶.

Prenons Antoine Blondin et son *École buissonnière*, de 1949. Vingt personnages naïfs ou malicieux traversent avec allégresse - de 1940 à l'après-guerre - une France et une Europe qui entrent dans la guerre et s'y enferment. Ils tirent la langue à l'Histoire, ou ils n'en sont les victimes que par hasard, dans la dérision là encore. Par le choix de sujets décalés, opposés à la mode, et surtout par le traitement ironique ou désinvolte d'événements graves, Blondin et Nimier défient la représentation édifiante ou tragique, parfois militante, quasi unanime en tout cas. Ces fictions reposent sur une provocation générale en ceci qu'elles font appel des jugements portés sur les événements et admis largement par la communauté nationale. Mais, comme le suggère Bernard Frank, elles peuvent passer simplement pour inspirées par l'opportunisme littéraire:

Le Hussard bleu présentait cette autre coquetterie d'avoir du panache, de la moustache et de la fesse. Dans ce livre guerrier, nous ne fuyions plus sur les routes de France, nous étions enfin des occupants, nous défilions dans les villes d'Allemagne. Car si nos critiques ont du goût pour la guerre, ils aiment encore mieux la victoire.

Cette approche pour ainsi dire dépolitisée se confirme dans le choix des maîtres. Entre visite au grand écrivain et autres précautions ou manoeuvres moins ritualisées, le débutant dispose d'une gamme d'actions pour pénétrer le monde des lettres. Les hussards ont heurté de front les hiérarchies admises, cherchant parfois à les renverser ou inverser. Bien avant d'écrire en 1965 un *Mauriac sous de Gaulle* qui devait le mener devant les tribunaux, Jacques Laurent dans *Paul et Jean-Paul* en 1951, renvoie dos à dos comme romanciers à idées ou à thèse Paul Bourget et Jean-Paul Sartre, tous deux selon lui bourgeois et «produits de la Sorbonne⁸ ». Il s'agissait de faire rire, de mettre les rieurs de son côté, et le pamphlet, genre injuste par définition, demeure drôle. Mais il s'agissait aussi de déboulonner une statue, au profit d'un autre aîné, qui avait été ulcéré par Sartre, François Mauriac, l'animateur de la revue de *La Table ronde*, autre lieu de ralliement des hussards à leurs débuts... De fait, le défi lancé par Laurent a contribué à modifier le rapport de forces dans le champ

intellectuel, encore dominé par *Les Temps modernes* exclusivement mais pour un an ou deux, comme le montre le livre d'Anna Boschetti⁹. La revue *Esprit* en mars 1951 amorce une comparaison avec «la précision d'un Jean Paulhan dans ses heures les plus venimeuses». Les campagnes de Nimier éditeur en faveur de Céline reposent, elles aussi, sur un principe de provocation. Le titre d'une chronique des *Nouvelles littéraires* relève de l'électrochoc: «Donnez à Céline le prix Nobel » En 1956, à un moment où Céline reste maudit, Nimier classe parmi ses disciples, entre Audiberti et Raymond Guérin, le romancier de *La Nausée*; et il annonce comme une évidence: «La construction grammaticale de Céline sera étudiée dans des thèses soutenues en Sorbonne¹⁰.» Quelques mois plus tard, dans «Céline au catéchisme», Nimier propose parmi le jeu de question-réponse:

Connaît-on d'autres auteurs soupçonnés de collaboration, d'antisémitisme ou de pacifisme?

Nombreux et estimés, ils tiennent à présent les meilleures places [Guitry. Montherlant. Chardonne. Giono. Jouhandeau]. C'est au point que la résistance est attaquée, en 1957, avec une bassesse qui devient commun.¹¹

Il faut rappeler que ces charges vigoureuses seront suivies de victoire: en 1957, avec *D'un château l'autre*, Céline fait sa véritable rentrée littéraire. Chronique et pamphlet sont les genres littéraires favoris de la provocation. L'une permet l'attaque rapide, foudroyante; l'autre permet l'excès, quantitatif et qualitatif. Ces deux formes ont été souvent utilisées par nos «hussards».

Cette pratique fréquente nous conduit à la troisième considération: la posture de l'écrivain, son rapport à l'écriture et à l'institution. Le recueil de Jacques Laurent *Au contraire*, de 1965, emblématise cette écriture d'opposition. Il s'ouvre sur un texte de 1948 consacré au Dr Petiot, qu'une note infrapaginale décrit ainsi:

On se souvient que le docteur Petiot avait été responsable sous l'Occupation de la mort de plusieurs dizaines d'Israélites il leur offrait les moyens de fuir en Espagne, puis les dépouillait et les faisait disparaître. Le docteur Petiot, qui avait arboré l'uniforme FFI à la Libération, fut arrêté et exécuté en 1946¹².

Or quel est le titre de cette chronique? «Pour une stèle au docteur Petiot»... En novembre 1956, peu après l'écrasement de l'insurrection hongroise, Jacques Laurent feint de prendre la plume d'un membre du Comité Central du PC soviétique. Le texte s'intitule: «Lettre de Souslov membre du praesidium du Comité Central à J.-

P. Sartre intellectuel¹³ ». Chez Nimier aussi, le pastiche constitue l'une des armes de la provocation. Dans d'autres circonstances, ce sera la manchette de journal. Ainsi en 1951 dans *Opera*, hebdomadaire des arts et des lettres: «Surprise à Marigny: Jean-Louis Barrault encore plus mauvais que d'habitude¹⁴ »... Ce sera encore ce télégramme fictif envoyé à Mauriac par Gide au lendemain de sa mort: «Enfer n'existe pas. Stop. Peux te dissiper. Stop. Préviens Claudel.» L'intérêt de la provocation mystificatrice tient à ceci: Claudel répond à Nimier par une lettre signée Gide, où Claudel, pris au jeu, se livre à un commentaire précis de la Bible et du message posthume; or, vérification faite, Nimier ne semble pas avoir été l'auteur du télégramme; il s'agit en fait d'une muse de Saint-Germain des-Prés, Anne-Marie Cazalis, amie de Juliette Gréco¹⁵... Autrement dit, Laurent et Nimier, Blondin à un moindre titre, parviennent alors à imposer une image différente de l'écrivain, à l'opposé de celle que prônent Sartre en 1948 avec *Qu'est-ce que la littérature?* et, dans leur ensemble, les intellectuels de gauche. Au risque de passer pour frivoles, les hussards rejettent l'engagement en littérature, caractéristique de la mouvance existentialiste mais aussi des écrivains communistes et de leurs compagnons de route. A la littérature de message et de militantisme ils opposent une littérature du plaisir d'écrire, dépouillée des hiérarchies et goûts admis, libérée apparemment de toute cause. Au sérieux et à la gravité ils préfèrent le dilettantisme, une insouciance ou l'apparence de l'insouciance. L'humeur, juste ou injuste, prime la dissertation élaborée ou la signature de manifestes politiques. Jacques Laurent, devenu Cecil Saint-Laurent, accumule les succès avec la série des *Caroline*. Cet argent financera la revue censée rassembler les «hussards» à partir de 1953¹⁶: *La Parisienne*, dont la couverture s'orne d'un dessin inédit de Cocteau. D'une certaine manière, le principe de provocation entraîne un peu paradoxalement le retour d'un type d'écrivain 1920 incarné par Jean Cocteau et Paul Morand. L'allégresse des «hussards» - qui n'est pas sans faire penser à celle d'un Boris Vian - est dirigée contre une époque perçue par les hussards comme conformiste, bien-pensante, laborieuse. On peut dire que ce style de vie apparaît comme une provocation généralisée, un défi lancé à des temps marqués par la question sociale et le rêve de révolution socialiste ou communiste, requis tant par la perspective d'une troisième guerre mondiale, sous le signe de Hiroshima, que

par les guerres d'indépendance, qui sont en train de bouleverser la carte géographique du monde. Livrés à la fête et non pas au manifeste, liés au passif de l'Histoire récente, les hussards sont mal préparés à l'avenir: les grands faits, le présent risquent de leur échapper...

On a aisément remarqué que la politique et le politique n'étaient pas exclus de la provocation, à l'occasion de textes et d'exemples factuels. C'est que, dans les années quarante et cinquante en France, une politique de la provocation littéraire ne peut pas ne pas être une provocation du politique, qu'elle soit involontaire, cryptée, ou délibérée.

On observera d'abord la fréquence des retournements apparemment gratuits et des palinodies opportunistes dans le parcours des personnages romanesques à travers l'histoire récente. En 1954, dans *Le Petit Canard*, Jacques Laurent raconte l'histoire d'un adolescent égaré par désespoir d'amour dans la L.V.F. (la Légion des Volontaires Français) le héros est condamné à mort. Laurent récuse l'étiquette de roman politique et parle d' «aventure imprévue¹⁷». Mais comment ne pas voir le sens de la *fable*? En donnant au choix un caractère aléatoire, il pourvoit sa fiction d'une dimension apologétique, implicite à peine. De même en 1951, l'ami et l'éditeur Roland Laudenbach, sous le pseudonyme de Michel Braspart, romance le destin du fasciste Jean Turlais qui, après s'être engagé dans la Milice, rejoint l'armée française, fait la campagne d'Alsace et meurt en Allemagne: dans *La Mauvaise Carte*, l'armée réhabilite le protagoniste, qui a suivi le même itinéraire. À un moment où chacun veut s'approprier la vérité pour la construire comme unique, la provocation consiste à représenter une vérité multiple et non pas univoquement contestataire. Le cas, plus exemplaire parce que plus complexe et accompli littérairement, s'offre avec l'ensemble fictionnel constitué par *Les Épées* et *Le Hussard bleu*, que relie le protagoniste commun (et non pas héros, anti-héros plutôt): François Sanders. Engagé en 1939 et fait prisonnier en 1940, celui-ci s'évade et rejoint la résistance en 1942. Mais, chargé d'exécuter le chef de la Milice, il devient milicien pour infiltrer la Milice et mener à bien sa mission. Le complot, éventé au dernier moment sans que Sanders soit découvert, conduit le personnage à garder l'uniforme bleu marine pour échapper à sa propre exécution. Dès lors, il collabore en individualiste aux opérations de répression, cultivant paradoxalement cette situation paradoxale, sauvant tel résistant de la trahison en l'exécutant:

Je me suis demandé si j'étais simplement un milicien ou un résistant camouflé en milicien. Ou encore un fasciste qui jouait à la résistance sous un uniforme bleu marine. Je n'ai pas dépassé ce troisième stade d'hypothèses car il est reconnu que, plus loin, on tombe dans une grande fatigue intellectuelle¹⁸.

En 1948, cette désinvolture relève, de toute évidence, de la provocation. A la libération, Sanders disparaît dans la nature, déchire sa fausse carte d'identité, avant de se retrouver parmi les hussards qui envahissent l'Allemagne et nettoient les poches de résistance nazie jusqu'au lac de Constance. Cet itinéraire, de retournements et de trahisons qui défient la notion de fidélité, transforme Sanders en repentí et en blessé survivant, qui triomphe de tous les pièges idéologiques, mais se retrouve devant le deuil des compagnons et des causes, en rebelle sans cause. Ce labyrinthe d'une «indifférence passionnée¹⁹» constitue un défi lancé contre les représentations de l'intégrité morale, de la clarté idéologique, du nationalisme euphorisant d'une résistance unanime. Ainsi s'expliquent des formules longtemps ressenties comme scandaleuses:

Quand les habitants de la planète seront un peu plus difficiles, je me ferai naturaliser humain. En attendant, je préfère rester fasciste, bien que ce soit baroque et fatigant²⁰.

Et les tout derniers mots du *Hussard bleu* encore: «Tout ce qui est humain m'est étranger²¹.» En fait, Roger Nimier, comme l'affirment aussi les essais du *Grand d'Espagne*, veut sonner le glas de tous les humanismes. C'est le sens aussi de l'incipit, pénétré d'esprit bernanosien:

Longtemps j'ai cru m'en tirer sans éclats. J'appartenais à cette génération heureuse qui aura eu vingt ans pour la fin du monde civilisé. On nous aura donné le plus beau cadeau de la terre une époque où nos ennemis, qui sont presque toutes les grandes personnes, comptent pour du beurre. Votre confort, vos progrès, nous vous conseillons de les appliquer aux meilleurs systèmes d'enterrements collectifs. Je vous assure que vous en aurez grand besoin²².

Sans doute faut-il lire au premier degré cette fièvre et cette colère comme la source d'une écriture, polémique autant que fictionnelle, la source d'un geste vengeur.

Cette geste manquée qui est celle de Nimier lui-même - étudiant narquois sous l'Occupation, hussard privé de l'expérience du feu en 1945 - assume, par l'écriture oblique de l'ironie et du jeu, les différentes culpabilités françaises des années quarante. L'attesterait

une déclaration de 1962, rare puisqu'il n'existe qu'une autre interview depuis 1953, donc en dix ans. Quand Billetdoux lui demande d'indiquer les thèmes principaux de son oeuvre, Nimier se borne à répondre: «Je n'ai rien fait de mal²³.» Aussi faut-il lire le plus souvent la provocation quasi politique chez Nimier comme l'envers d'une pré-occupation tragique, le détour d'une blessure. La provocation n'est-elle pas souvent une riposte, quand on vient à saturation? *Le Hussard bleu* est dédié à un ami très proche, mort accidentellement en Allemagne sous l'uniforme qui lui parlait dans ses lettres des déportés et de la découverte des camps. Et Nimier abandonne à vingt-cinq ans la composition romanesque avec *Les Enfants tristes* (1951), dédié à Henri Mosseri, camarade de lycée juif, disparu à Auschwitz, et qui, dans le Paris de l'Occupation, lisait avec Nimier des journaux comme *Je suis partout* et *L'Action française*, plein d'ironie à l'égard d'une ère de violence et de propagande généralisée.

Sans doute est-ce dans l'expérience personnelle de l'Histoire, mais aussi dans l'héritage d'un imaginaire politique, que se discerne la genèse de la provocation, de son caractère ambigu mais douloureux. On interprétera ainsi le titre même du *Hussard bleu*, à forte teneur symbolique. *Bleu*, substantif désignant la nouvelle recrue militaire, c'est bien plutôt l'innocence de François Saint-Anne, le héros éponyme qui participe à moins de vingt ans devant le lac de Constance à l'élimination de jeunes nazis jusqu'au-boutistes, et mourra sans comprendre les compromis des adultes. Ainsi se trouvent renvoyées à l'Histoire et au passé les discussions de la guerre et de l'avant-guerre, mais aussi leurs idéologies. Le petit hussard incarne le rêve d'une table rase, d'une liquidation, pour la nouvelle génération. «On ne me fera pas croire que la civilisation est en jeu parce que le 13 mars 1945 je pataugerai dans un fossé, le long d'une route malsaine²⁴.» Mais lorsqu'il affirme: «Je ne suis pas coupable. J'étais là par hasard», un aîné lui réplique:

On ne vous en demandait pas plus. Le spectacle était défendu.
Sans spectateurs pas de spectacle, voyez-vous, et de mémoire
encore moins²⁵.

Le rêve d'une extraterritorialité par rapport à l'Histoire est, en effet, un rêve. Oh n'est pas loin des notions sartriennes de responsabilité et d'engagement. Telle est la perspective dans laquelle se situe la provocation hors de l'innocence, ou aux innocents les mains pleines. C'est ainsi que *Hussard*, autre partie du titre, prétend

renvoyer à Stendhal et à une littérature dégagée, au-delà des doctrines. Mais y apparaissent clairement des implications offensives, Stendhal faisant alors l'objet d'une lecture et d'une appropriation par les extrêmes : d'un côté, en 1947, le *Stendhal romancier* de Maurice Bardèche, beau-frère de Brasillach, qui dénonce les opportunistes et palinodies de la Restauration (lecture de 1815 à travers 1945) et exalte la chevalerie des vaincus; de l'autre côté, un Stendhal du bonheur individuel, mais un Stendhal communiste, à partir d'une opposition interne au Parti communiste, du côté de Claude Roy et de l'auteur de *Drôle de jeu*, Roger Vailland. Pour Nimier, à travers le filtre critique de Bardèche, Stendhal légitime le refus d'une histoire bien-pensante mais mal pensée. Il accentue le goût du paradoxe et favorise les charges défiant le conformisme ambiant. «Malheur à celui par qui le Stendhal arrive» aurait dit Antoine Blondin.

Or Stendhal représente aussi le romanesque et l'héroïque: le régiment du 16e Hussards du *Hussard bleu* n'est pas moins fictif que le 15e de Julien Sorel; et il vient bien à la suite.

J'ai enjambé les marches du parvis comme les enjambaient, cent quarante ans derrière moi, les gros hussards fessus de Napoléon, incroyants, buveurs, mais amis de la civilisation à leurs moments perdus.²⁶

Cependant, Nimier classicise Stendhal, comme l'a montré Michel Crouzet; il le rejette en amont du XIXe siècle, selon une tradition maurassienne²⁷. Et c'est de l'Action française que semble héritée une certaine vision, une certaine culture. Dès il 1957, Raoul Girardet, historien des idées et mentalités politiques, avait placé les «hussards» dans «l'héritage de l'Action française», et il a confirmé cette analyse en 1990²⁸. Là se retrouvent conjointement une approche romanesque et littéraire de l'Histoire, une pratique de l'attaque ou de l'escarmouche, au nom d'un imaginaire de la nation. Non que Nimier ait eu l'occasion d'adhérer au mouvement - son âge l'en empêchait, plus que son gaullisme -, mais l'Action française constituait « un objet de mémoire », dont l'attraction relative tenait précisément à cette nature de mémoire. Et son jugement sur Maurras paraît clair:

Les sages patries qu'il s'était constituées lui ont fermé les yeux sur le monde enragé des années quarante. Il lui est arrivé de raisonner en philosophe grec, aveugle et sourd aux cris de l'époque, quand ses hypothèses, maniées par des fous et transformées en vérités d'Etat, servaient à tuer. Pendant l'Occupation, il continuait

à manier ses balances, sans savoir que les poids étaient truqués et que son antisémitisme littéraire, félibre, imbécile et d'ailleurs modéré, s'appelait ailleurs Auschwitz ou Dachau. Il est grave pour un politique d'ignorer son temps. Il est vrai que si l'époque avait compris sa politique, les choses auraient peut-être connu un cours différent²⁹.

Mais il est certain, pour Girardet, qu'il faut «ajouter, également inséparable de l'héritage affectif de l'Action française, facteur quasi décisif d'adhésion pour beaucoup au cours de son histoire, le goût du défi, de la provocation, d'une certaine insolence à l'égard des institutions ne place³⁰.» L'affirmation vaut tout autant pour Antoine Blondin et Jacques Laurent - à cette différence près que Laurent a participé dans sa jeunesse au mouvement, collaborant par exemple à *L'Étudiant français*. La virulence provocante d'un certain nombre de chroniques paraît issue de *L'Action française* et de sa dérive en *Je suis partout*: tel passage³¹ d'une chronique de juin 1948 où Antoine Blondin attaque Mauriac, dans *La Dernière Lanterne*, d'ailleurs animé par Pierre Boutang, le «dauphin» de Maurras.

L'une des difficultés de la présente étude tient au fait qu'elle porte sur un corpus vaste et mal connu. On espère seulement que les exemples et réflexions auront suggéré l'intérêt qu'il y aurait à poursuivre l'investigation, à développer l'analyse, à mettre à l'épreuve les hypothèses. Trois questions de méthode se posent, en tout cas semble-t-il, quant à un phénomène à la fois incontestable et instable, reposant essentiellement sur la réception.

1. Sous l'angle formel, la provocation est la construction, fictionnelle ou non, d'un défi et d'un appel en direction d'une pensée ou d'une manière d'être dominantes. Bien que le plus souvent rapide et limitée, elle peut être aussi bien généralisée que locale, dans la mesure où s'institue une alternance ou une interaction entre la microstructure (phrase ou page par exemple) et la macrostructure (oeuvre). Irrégulière, directe ou indirecte, cette tension comporte des modalités, des tonalités, des techniques. En tant que telle, elle est susceptible de caractériser une poétique. Elle entraîne par exemple le jeu de l'incertitude générique (roman/pamphlet) et de l'écriture oblique.

2. Acte de langage ou acte tout court, la provocation est liée à un contexte historique défini, menacée de disparition dès lors que ce contexte a changé. Aussi est-elle difficile à évaluer. Le mot *fasciste*

nécessiterait en particulier des travaux de sémantique historique et de psychologie sociale. La difficulté n'est pas moindre quand le critique trouve un point d'articulation dans le présent: pour le cas des «Hussards» et du mot *fasciste*, quand il constate des appropriations militantes ou para-militantes (la lecture d'extrême-droite par le mythe de l'écrivain maudit). Et d'ailleurs, on repère de défis analogues dans des oeuvres perçues comme relevant du pôle politique opposé, dans *Journal du voleur* et *Pompes funèbres* de Jean Genet par exemple. Une analyse de type formaliste paraît alors insuffisante. Et l'approche pluridisciplinaire s'impose, ouverte à la dimension historique.

3. Encore faut-il ne pas s'abstraire du mode littéraire du texte, c'est-à-dire d'un texte tissé dans le grand ensemble "littérature". Ce serait retomber dans un positivisme archaïque et dans un lansonisme dégradé que de conclure à l'antisémitisme de Nimier sous prétexte que Sanders, le protagoniste des *Épées* exécute un jeune juif par bravade le jour de la Libération de Paris. Ainsi Albères avait-il inventé que Nimier avait été lui-même milicien³². Le meurtre des *Épées* s'inscrit dans un intertexte qui, de Lafcadio à Erostrate et Meursault, passe par ce que Breton appelait «l'acte le plus simple». La provocation fictionnelle ne saurait être séparée des modalités d'une réécriture. La provocation dans un texte littéraire devrait toujours être interprétée dans sa généalogie, à partir d'une archéologie. Pour autant, cette approche ne signifie pas que ce type de défi ne soit pas justiciable d'une analyse sociopolitique.

Marc Dambre
Sorbonne Nouvelle-Paris III

NOTES

- ¹ Sous la forme de plaquette aux Editions du Dilettante en 1984, augmenté d'une postface, et en 1989, suivie de *La Turquie*. Recueillie dans le volume *Mon siècle. Chroniques 1952-1960* au Quai Voltaire en 1993, chez Julliard en 1996. - V., de façon générale, Nicholas Hewitt, *Literature and the Right in postwar France. The Story of the «Hussards»*, Oxford, Washington, Berg, French Studies, 1996.
- ² Numéro du 10 octobre 1962.
- ³ Paul Dirx, «Les Hussards à la une», *Les «Hussards»: génération? Esthétique? Mythologie?*, Actes du colloque international des 9-11 octobre 1997 à la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, sous presse.
- ⁴ V. Par exemple Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XXe siècle*, Gallimard, "Folio Histoire", 1996, p. 259-272. (Fayard, 1990.)
- ⁵ François Bourricaud intitulé ainsi le chapitre 4 de *Le Bricolage idéologique. Essai sur les intellectuels et les passions démocratiques*, P.U.F., "Sociologies", 1980.
- ⁶ Bernard Frank, *Mon siècle, op. cit.*, p. 52.
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ Jacques Laurent, *Paul et Jean-Paul* in *Les Années 50*, Ed; La Manufacture, 1989, p. 34. - V. aussi p. 60: «Sartre à la droite d'une bourgeoisie d'intellectuels et de techniciens conquis au communisme».
- ⁹ Anna Boschetti, *Sartre et «Les Temps modernes»*, Ed. de Minuit, "Le Sens commun", 1985.
- ¹⁰ Roger Nimier, *Les Ecrivains sont-ils bêtes?*, Rivages, 1990, p. 90.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 97.
- ¹² Jacques Laurent, *Au contraire*, La Table ronde, 1965, p. 17.
- ¹³ *Ibid.*, p. 197-199.
- ¹⁴ V. Marc Dambre, *Roger Nimier Hussard du demi-siècle*, Flammarion, 1989, p. 336-337.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 313-314.
- ¹⁶ V. Marc Dambre, «*La Parisienne*» in *Dictionnaire des intellectuels français*, ss. la dir. de Jacques Julliard et Michel Winock, Seuil, 1968, p. 859-860.

- 17 Jacques Laurent, *Le Petit Canard*, Grasset, "Les Cahiers rouges", 1985, note, p. 7.
- 18 Roger Nimier, *Les Epées*, Gallimard, "L'Imaginaire", 1997, p. 76.
- 19 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, Gallimard, "Folio", 1977, p. 118.
- 20 *Ibid.*, p. 19.
- 21 *Ibid.*, p. 434.
- 22 *Ibid.*, p. 15.
- 23 «François Billeldoux s'entretient avec Roger Nimier», *Livres de France*, février 1962, p. 7. Cf. «Au contraire, je pense que je suis universellement détesté : par les académiques, les gens de gauche, ceux d'extrême-droite, etc.» (Lettre à Jacques Chardonne, *Correspondance 1950-1962*, Gallimard, 1984, p. 180).
- 24 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, *op. cit.*, p. 70.
- 25 *Ibid.*, p. 88.
- 26 *Ibid.*, p. 107.
- 27 Michel Crouzet, «Du 6^e Dragons au 2^e Hussards : Roger Nimier et Stendhal», in *Quarante ans après «Le Hussard bleu»*, Actes du colloque international (Bibliothèque Nationale, 23-14 mars 1990), Ed. Association des Cahiers Roger Nimier/Bibliothèque Nationale de France, 1995; p. 94-96. — Association des Cahiers Roger Nimier, 6 rue de Varenne, 75007 Paris, France.
- 28 Raoul Girardet, «L'héritage de l'Action française», *Ibid.*, p. 19-25.
- 29 Roger Nimier, *Journées de lecture*, Gallimard, 1965, p. 199-200.
- 30 Raoul Girardet, *art. cit.*, p. 24.
- 31 Antoine Blondin, *Ma vie entre des lignes*, La Table ronde, 1982, p. 46.
- 32 René-Marill Albérés, *Vers l'âge adulte*, Hachette, "Thèmes et parcours littéraires", 1973, p. 79 et 86-87.

Le Tombeau des rois: une lecture des mythes

Une lecture du poème d'Anne Hébert comme récit initiatique

Introduction

Dans un article récent, Antoine Sirois¹ envisage un motif littéraire dans l'œuvre d'Anne Hébert, qui semble correspondre au scénario d'un rite primitif d'initiation, celui de la puberté. Il aborde successivement **Le Torrent** (1950) et sept des huit romans qui suivront sa publication jusqu'au plus récent **Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais** (1995). Il affirme:

Le parcours des divers récits de l'œuvre d'Anne Hébert démontre une constante analogie structurelle avec le scénario primitif, correspondance qui porte sur le cheminement des personnages ou sur l'architecture partielle ou totale de la narration. Il y a rupture avec l'enfance, passage à l'âge adulte sous la gouverne d'un mystagogue et acquisition d'un nouveau savoir. (ibid., p. 136)

Notons deux choses: d'une part, l'absence de référence à la poésie et d'autre part, le silence sur **Le premier jardin** (1988), ce qui peut surprendre. Il est vrai que son article s'attache aux récits (ce qui élimine en principe la poésie) mais le roman de 1988 comporte le motif littéraire de l'initiation de façon évidente avec changement de nom et de vêtements, acquisition d'un nouveau code de comportement ainsi qu'accès à un autre statut social. Finalement, la figure de ce qu'il appelle le mystagogue peut ne pas intervenir.

Or, il me semble sans doute intéressant de reprendre le motif à partir d'un poème qui présente le modèle de l'initiation et de dégager une série de correspondances entre la poésie et le récit hébertiens, à l'exemple de ce que fait Anne Hébert elle-même.

Un certain nombre de récits initiatiques apparaissent donc dans l'œuvre d'Anne Hébert. Le modèle le plus achevé est, bien entendu, celui de Julie Labrosse, dite La Trinité, initiée par son père Adélarde dans une cabane à la montagne de B., en automne, lorsqu'elle est déjà nubile. Le récit occupe tout le chapitre 17 des **Enfants du sabbat**². Au cours de cette cérémonie, inversion satanique d'une

messe de l'Église catholique, Julie reçoit des dons et des marques sur son corps. Ces marques, le père Léo-Z. Flageole, plus tard, les interprète comme des *stigma diaboli*. La face négative de cette initiation selon le code de la sorcellerie, en est l'échec de l'initiation du frère de Julie, Joseph, par leur mère Philomène (ES, chapitres 26 et 28). Ainsi Julie et Joseph, en tant que les enfants du sabbat, doivent passer des épreuves, portés et soutenus par une communauté de fidèles.

Un passage de ce récit permet de décrire l'expérience collective du rite de passage: entrée dans le monde de la mort et accès à un autre savoir:

...dans l'intimité de la terre. Expérience profonde que nous n'aurons plus à envier aux défunts. En pleine possession de nos privilèges de vivants, nous pénétrons le domaine des morts et le lieu sacré de leur refuge. Ce froid dans nos veines et cette odeur poignante de la terre dans nos bouches. Nous absorbons, avec une facilité étonnante, la nuit des morts, leur froid excessif, toutes ténèbres, terreur et horreur cachées. Élevés à une très haute puissance, tous tant que nous sommes, la vie et la mort n'ont plus de secret ni tourment pour nous. (ES, p. 44)

Le sabbat a donc des règles transmises par une tradition.

Il arrive, cependant, qu'un personnage hébertien crée individuellement et de toutes pièces un rite de passage. Ainsi, dans **L'enfant chargé de songes**³, la descente des rapides est présentée par Lydie Bruneau à Hélène Vallières comme une épreuve initiatique qui fera de la jeune fille l'égale de sa mère:

Il faut que tu traverses ta peur, comme un cerceau de feu, comme au cirque, tu sais bien. Après tu te sentiras forte et grande, l'égale de ta mère, et tu pourras la regarder dans les yeux et lui dire de se mêler de ses affaires. Personne n'osera plus se mesurer à toi, tu seras à jamais grande personne, libre comme moi, Lydie Bruneau. (ECS, p. 103)

L'épreuve se termine par un échec: mort d'Hélène la tête fracassée contre les rochers; Lydie jetée à demi-morte sur la berge de la rivière. Le "roi de la vase" s'est vengé de celles qui ont voulu affronter l'eau dangereuse. L'initiation n'a pas eu lieu.

D'autres épisodes dans d'autres récits pourraient encore être lus comme des formes lacunaires et allusives d'un rite de passage, codé comme tel par les croyances d'une communauté ou considéré comme tel par un personnage à un moment décisif de son existence. Mais c'est dans la poésie d'Anne Hébert que le lecteur trouvera sans doute la transcription la plus évidente d'une initiation réussie.

De tous les poèmes d'Anne Hébert, "Le tombeau des rois"⁴, qui clôt le recueil de poèmes du même titre, est de loin le poème le plus analysé, considéré tour à tour comme une charnière et une véritable matrice de sa poésie⁵.

On essaiera de le lire ici en tant que récit initiatique: trajet mythique d'un personnage féminin dans l'au-delà de la mort suivi d'une promesse de renouveau et de lumière. Ce personnage féminin, symbole sans doute de l'âme, est la voix narrante (tour à tour à la première et à la troisième personne) d'une descente dans les profondeurs du tombeau des rois.

Ce parcours solitaire et dangereux mène une enfant "à peine née" à la découverte du sacré, de la mort et de l'amour⁶. Descente orphique dans les Enfers ou plongeon dans le moi profond, le texte révèle une suite d'étapes nécessaires à l'avènement d'une autre réalité. En actualisant un rite de passage, le personnage se déplace de la cécité à la clairvoyance, de l'ignorance au savoir, de la non-vie à la vie, de l'immaturité à la maturité, de l'état d'esclave à la liberté. Ce poème renoue encore, dans sa trame, avec différents mythes, réécrits et transformés, qu'on essaiera de dégager au fur et à mesure de l'analyse.

Ainsi, dans la lecture du poème, on suit le parcours d'une enfant, selon le fil du discours. Le poème, composé de 65 vers libres, distribués en 14 strophes, est composé de deux grands mouvements d'inquiétude et d'angoisse séparés par un passage de transition, et d'une conclusion apaisante.

Dans le premier mouvement, qu'on pourrait sémantiser sous le titre général "En descendant vers le tombeau des rois", les deux premières strophes constituent la chasse mystique qui devient descente dans les ténèbres; les strophes 3 et 4 décrivent la marche difficile dans le labyrinthe jusqu'à la rencontre de ce qu'on pourrait considérer un puits cosmique (strophe 5); celui-ci permet le passage vers les chambres secrètes et rondes où se joue le rite initiatique, thème central du second mouvement.

Le second mouvement, que nous sémantisons sous le titre général "Le rite de passage", est constitué par les strophes 6 à 13. Les étapes en seraient les suivantes: découverte des "chambres secrètes et rondes" où la narratrice rencontre les morts (strophes 6 et 7), les offrandes mutuelles entre l'enfant et les morts (strophes 8 et 9), la représentation de la mort par la vivante (strophe 10), le réveil des morts (strophe 11), le rite sacrificiel (strophes 12 et 13).

Le mouvement final, sémantisé sous le titre "La sortie vers la lumière" est constitué par la strophe 14: c'est la "fin du songe horrible" et l'apparition de la lumière de l'aube.

Ce découpage du poème n'est qu'opérateur, bien entendu.

Le titre du poème, dernier d'une suite de 27 poèmes, donne le nom au recueil. Il constitue donc l'achèvement d'un parcours poétique. Peu importe ici de savoir si effectivement ce poème a été composé ou non *après* les autres poèmes: la place qui lui échoit dans le volume est celle d'un *finale*.

1. Les grands mouvements du poème

1.1 En descendant vers le tombeau des rois.

1.1.1 La chasse mystique

J' ai mon cœur au poing.
Comme un faucon aveugle.

Le taciturne oiseau pris à mes doigts
Lampe gonflée de vin et de sang,
Je descends
Vers les tombeaux des rois
Étonnée
À peine née.

L'ouverture du poème met en jeu deux aires sémantiques fortement marquées dans tout le texte: d'une part, des images semblent évoquer une chasse aristocratique, faucon au poing, en réalité quête mystique; d'autre part, plusieurs indices pointent vers un contexte de l'antiquité égyptienne et une descente vers les chambres mortuaires dans un tombeau royal. Descente, comme on le sait, interdite aux profanes sous peine de mort.

L'identification de la voix narrante avec un oiseau paraît répondre à un poème de Saint-Denys Garneau: l'oiseau y préfigurait déjà la mort et son envol n'était possible qu'après avoir dévoré le corps vivant qui l'enfermait. Voici le poème intitulé "Cage d'oiseau" pour mémoire⁷:

Cage d'oiseau

Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'oiseau
Avec un oiseau

L'oiseau dans sa cage d'os
C'est la mort qui fait son nid

Lorsque rien n'arrive
On entend froisser ses ailes

Et quand on a ri beaucoup
Si l'on cesse tout à coup
On l'entend qui roucoule
Au fond
Comme un grelot

C'est un oiseau tenu captif
La mort dans ma cage d'os

Voudrait-il pas s'envoler
Est-ce vous qui le retiendrez
Est-ce moi
Qu' est-ce que c'est

Il ne pourra s'en aller
Qu' après avoir tout mangé
Mon cœur
La source du sang
La vie dedans

Il aura mon âme au bec.

Nous retrouvons dans ce poème de Saint-Denys Garneau à la fois l'identité moi=oiseau et le rappel d'une dévoration du vivant, thèmes qu' Anne Hébert reprend, transformés, dans son poème.

Notons encore que dans le recueil du **Tombeau des rois**, la présence de l'oiseau est obsédante: dans "La voix de l'oiseau" (P.,

p.25) un oiseau mort “dans un bocage inconnu” chante sa plainte “à la droite de ma nuit” ; dans “Les petites villes”, la voix de la narratrice ne sait “où l’on a mis les corps figés des oiseaux” (P., p. 28); dans “Les pêcheurs d’eau”, l’oiseau est dans l’arbre et dans l’eau “espèce de roi minuscule et naïf” (P., p. 19); dans “Nos mains au jardin”, le geste de planter des mains est une sorte de piège pour prendre “l’oiseau roux” (P., p. 49). Dans tous ces exemples, un oiseau (mort, dans la nuit, figé ou pris dans des filets mouillés) préfigure la mort. Partout donc la voix de l’oiseau pointe dans cette poésie marquée par le pacte avec la mort:

La voix de l’oiseau
Hors de son cœur et de ses ailes rangées ailleurs
Cherche éperdument la porte de la mémoire
Pour vivre encore un petit souffle de temps.
(L’envers du monde, in P., p. 53.)

Dans notre poème, l’oiseau est *faucon*.. Il renvoie évidemment à la chasse noble et au contexte égyptien. Ce rapace de petite taille, mais trapu et vigoureux, est présent dans l’héraldique, les miniatures médiévales et l’art égyptien. En Égypte, on disait volontiers que l’ennemi se sentait paralysé devant le Pharaon, “comme le sont les autres volatiles en présence du faucon”. Ce roi des oiseaux d’Égypte, principe céleste, jouissait d’un prestige divin. Chacun connaît Horus, dont le nom veut probablement dire l’Éloigné, par allusion aux évolutions lointaines de ces rapaces, dans le haut du ciel. Horus ⁸ prend donc la forme d’un faucon ou l’aspect d’un homme hiéracocéphale.

Notons encore que les Égyptiens avaient été frappés par la tache étrange qu’on observe sous l’œil du faucon, œil qui voit tout: autour de l’œil d’Horus se développa toute une symbolique de la clairvoyance et de la fécondité universelle.

Il faut en fait distinguer plusieurs Horus, sous peine de voir les légendes et les cultes se mêler indissolublement. La notice sur Horus, dans le dictionnaire de Posener sur la civilisation égyptienne, nous aidera à mieux dégager l’originalité de ce “faucon aveugle” du poème hébertien.

Initialement, Horus fut sans doute un grand dieu du ciel, comme l’oiseau splendide qui révélait son apparence: le faucon. Tantôt, il

demeura le dieu des espaces aériens, dont les deux yeux étaient le soleil et la lune; tantôt il devint lui-même le soleil, en particulier sous le nom de Rê-Harakhty. Dans ces deux cas, Horus demeure un dieu régnant sur le ciel et les astres. Mais le patron des souverains unificateurs de la Haute et de la Basse Égypte, consacre Horus comme le dieu royal par excellence. Après leur victoire, à l'aube de la première dynastie, Horus devint le faucon protecteur du roi et, d'une certaine manière, le Pharaon lui-même; ce dernier en effet porte un nom inscrit dans l'image d'un palais au-dessus duquel est perché un faucon: c'est le "nom d'Horus".

D'autres légendes ont également cours, l'une née du conflit de deux cultes: la lutte constante entre deux dieux dont l'antagonisme constitue un élément nécessaire de l'équilibre de l'univers, Horus et Seth. Longtemps cet antagonisme s'incarne dans la figure royale: depuis la première dynastie, le roi est censé hériter sa force et son trône des "Deux Seigneurs" à la fois et la Reine est surnommée, de façon révélatrice, "celle qui voit Horus et Seth".

Avec le temps, Seth disparaît de ce compromis sous l'influence d'un dernier courant qui double la figure céleste d'Horus d'une réplique: le cycle osirien, tel que la théologie d'Héliopolis a fini par l'élaborer. Devenu alors fils d'Osiris et d'Isis, neveu de Seth, Horus est désormais le jeune héritier promis à la royauté terrestre de son père, mais que le crime de son oncle a dépossédé; sa légende sera faite de son enfance clandestine dans les marais du Delta, à l'abri des poursuites du meurtrier de son père; puis de sa lutte ouverte pour conquérir son droit. Après plusieurs épisodes, au terme d'un procès devant les Dieux, Horus obtient gain de cause. L'antique théologie memphite admettait qu'il avait reçu le Delta, Seth restant maître de la Haute Égypte. Mais déjà le Nouvel Empire racontera qu'Horus fut proclamé roi éternel et universel de la terre, Seth s'en allant tonner au ciel et, selon les versions "osiriennes" du mythe qui prévaudront finalement, Seth l'assassin ne sera que le dieu des Barbares, Horus, le juste, devenant maître de l'Égypte, son seul roi national.

L'image du faucon apparaît encore, dans l'iconographie héraldique, comme le représentant du roi. Tout concourt donc à faire de ce rapace un symbole solaire et royal.

De façon semblable, la main et le cœur apparaissent souvent

comme des signes de puissance: instrument de maîtrise et emblème royal, la main constitue un signe de pouvoir des souverains dans le sceptre ou la main de justice; quant au cœur, en tant que centre vital, il est isomorphe du roi du point de vue symbolique.

Le poème hébertien présente donc, dans son ouverture, l'inversion d'un certain nombre de symboles liés à la puissance royale (*faucon, main, cœur*). L'oiseau de proie perd ici les attributs capables de lui conférer une dignité souveraine. Dans un des mythes égyptiens, Horus avait perdu un œil dans la lutte contre Seth mais cette mutilation partielle avait accru l'impitoyable acuité de son regard justicier, auquel nul ne peut échapper. Horus était l'œil. Le faucon est ici marqué par une double privation: il est "aveugle" et "taciturne". Nous pouvons comprendre faucon aveugle de deux manières: soit il ne voit plus, soit il est encapuchonné⁹.

La mutilation et la carence de ce rapace pointent déjà vers une lecture du poème en tant que récit initiatique. C'est à partir de cette perspective que la cécité peut être lue, le souvenir des devins aveugles (Tirésias entre autres) permettant d'entrer d'une certaine manière dans le dédale des images. Il faut avoir des yeux insensibles à la lumière pour percevoir une autre réalité.

Selon Charles Kerényi¹⁰, le mot en grec pour *initier*, signifie "clorre les yeux ou la bouche". L'initié est celui qui ferme les yeux et la bouche, d'où le choix des adjectifs "aveugle" et "taciturne" qui caractérisent le cœur-faucon, sans yeux et sans voix. Le souvenir de Dionysos se profile derrière cette ouverture: le parcours revêt un caractère angoissant et dramatique, typique des cérémonies initiatiques. Le nom même du dieu Dionysos (= deux fois né) le suggère: s'initier suppose la mort à la vie pour naître à une autre vie. Ainsi, le début du poème, lu dans cette perspective, correspond à la naissance mystique du personnage dans un autre espace.

En plus, la représentation du faucon encapuchonné est porteuse de sens: choisi par des imprimeurs de la Renaissance qui le fixent à jamais avec la devise *Post tenebras spero lucem*, cet emblème exprime l'espérance en la lumière nourrissant celui qui vit dans les ténèbres.

Dans un radical processus d'inversion des valeurs, le faucon ouranien devenu aveugle est le guide du *je*. Nouvel avatar d'Horus, le faucon-lampe pointe vers la nécessité de la vigilance dans la quête

spirituelle. Ainsi, la cécité initiale devient promesse de clairvoyance, le début du poème annonçant à distance la fin du poème. L'oiseau taciturne s'exprime alors: il "se plaint étrangement" "et tourne vers le matin / Ses prunelles crevées".

Le rapport cœur/lampe justifie d'autres rapprochements. Ainsi, pour ne citer que quelques-uns: d'une part, le cœur, siège des sentiments, de l'intuition et de l'intelligence, est souvent perçu comme guide spirituel; d'autre part, dans les hiéroglyphes égyptiens, le cœur apparaît comme un vase; enfin, dans la tradition occidentale, le vase s'associe au Saint Graal, qui recueillit le sang du Christ. Dans le texte hébertien, le cœur-lampe contient deux liquides qui se rattachent à l'isotopie du sacrifice: le sang et le vin.

Ainsi, le caractère sacré de la descente se renforce par les compléments de lampe ("lampe gonflée de vin et de sang"), dont la valeur rituelle n'est plus à démontrer. Associé au sang, le vin est breuvage de vie immortelle, symbole de connaissance. Il renvoie tour à tour au Christ et à Dionysos.

La chasse aristocratique - le faucon lancé par le chasseur, après lui avoir enlevé le capuchon, à l'assaut d'une proie - se transforme ici en chasse aveugle, et par là, mystique. Elle prend la forme non pas d'une ascension vers le ciel, mais plutôt d'une lente et périlleuse descente dans le labyrinthe menaçant. Le cœur-faucon aveugle pris dans les doigts prend la forme d'une lampe - sans lumière - qui guide la narratrice dans le noir.

Du point de vue imaginaire, l'autorité royale est représentée par le sceptre se rattachant à la fois au schème de l'ascension, de la puissance et de la lumière. Il disparaît du texte hébertien: dans le poème, la descente est faite par une "enfant", "étonnée"¹¹, "à peine née", pareille à "une esclave fascinée". Tout connote donc jeunesse, faiblesse, inexpérience, passivité. Du point de vue physique et moral.

1.1.2 Dans les dédales sourds

Quel fil d'Ariane me mène
Au long des dédales sourds ?
L'écho des pas s'y mange à mesure.

(En quel songe
Cette enfant fut-elle liée par la cheville
Pareille à une esclave fascinée?)

Dans l'univers textuel, la narratrice entreprend un voyage dans les ténèbres d'un labyrinthe où le fil d'Ariane joue un rôle primordial.

Le labyrinthe suggère tout d'abord la difficulté du parcours: en tant que multiplicité des chemins qui se croisent, il menace le voyageur qui risque de s'y égarer à jamais. Et dans le labyrinthe, demeure le monstre occulte: dans le non-dit du texte, plane déjà le danger de la mort sous la charge du Minotaure.

L'allusion à Ariane peut être approfondie. Ariane ne joue pas uniquement un rôle sotériologique dans le poème: celle qui sauve Thésée est aussi l'épouse aimée de Dionysos. Rappelons l'histoire d'Ariane. Fille de Minos et de Pasiphaée, elle est sœur de Phèdre et du Minotaure. Éprise de Thésée qui vient en Crète pour combattre le Minotaure, elle lui donne la pelote de fil à dérouler dans le labyrinthe pour en retrouver la sortie lorsqu' il aura tué le monstre. Elle part avec Thésée qui l'abandonne dans l'île de Naxos. Dionysos, charmé par sa beauté, l'épouse.

Comme toujours, le texte hébertien relit le mythe en le transformant: jadis le fil d'Ariane permettait à Thésée, héros solaire et vainqueur des monstres chthoniens, d'échapper au labyrinthe construit par Dédale; ici, le fil mène l'enfant à pénétrer, sans se perdre, toujours plus avant, "au long des dédales sourds". Le fil d'Ariane tire donc la narratrice vers le centre menaçant et ténébreux. Thésée était le maître du fil qu' il déroulait, l'enfant à peine née est menée, passivement, par le fil. Comme si ce fil la tirait vers un puits d'ombre.

Selon Bachelard¹², l'image du labyrinthe représente souvent "une souffrance première, une souffrance d'enfance". Au fond du labyrinthe s'insinue l'ombre d'une grande gueule inquiétante et dévoratrice ("l'écho des pas s'y mange à mesure").

La passivité de l'enfant à peine née se confirme: guidée par son cœur-faucon-lampe, elle est menée par un fil. Ces deux images ont donc la même fonction dans le texte: il s'agit de deux forces qui conduisent le sujet à un voyage intérieur. Pour Jung¹³, le labyrinthe rappelle l'ancienne représentation égyptienne du monde infernal, symbole de l'inconscient et de ses virtualités méconnues¹⁴. Ainsi, il est possible que le cœur-faucon-guide aveugle soit une image du *soi*, conçu comme la totalité de la psyché et source des images oniriques. Car cette descente sera perçue au moment de la sortie du labyrinthe comme "songe horrible".

Tous ces éléments permettent de rapprocher descente, rituel d'initiation et processus d'individuation qui tend vers l'unicité du sujet. Les rites d'initiation présentent tous une série d'étapes: soumission, épreuves subies, contact avec la mort, libération et renaissance. Passer le rite initiatique mis en scène par une certaine culture permet au sujet de réconcilier les éléments en conflit de sa personnalité, lui apportant l'intégration dans une communauté et une sorte d'équilibre intérieur¹⁵. La différence, capitale, c'est que l'initiation à l'intérieur d'une culture est soutenue par la communauté tandis qu'ici le rite de passage est accompli par un individu tout seul.

La valeur initiatique d'un labyrinthe suppose la découverte d'un centre - cité, verger clos, sanctuaire ou tombeau - que l'on veut introuvable, voire inviolable aux non-initiés et aux profanes. En tant que *mandala*, image cosmique, le labyrinthe permet l'accès au sacré, à la victoire sur la mort, à la vie renouvelée.

S'attachant à l'étude des images du labyrinthe, Bachelard signale, dans son volume **La Terre et les rêveries du repos**¹⁶, son rapport avec la descente et la lenteur. Selon lui, il n'y a pas de rêve labyrinthique rapide ou accéléré, le labyrinthe s'associant encore au phénomène psychique de la viscosité et de l'humidité: dans le texte hébertien, des gouttes de pluie tombent au fond d'un puits sombre et l'odeur "suinte sous le pas des portes".

Dans le poème, la descente se rattache explicitement à une isotopie digestive (manger, boire), ce qui suggère sans doute que la recherche du centre relève de la quête d'un grand ventre maternel. Depuis Freud, on connaît les liens entre le ventre digestif et sexuel, ce qui explique aussi la découverte d'érotisme auprès des pharaons morts.

Toute initiation suppose donc une série de révélations successives, ce qui renforce la charge épiphanique de l'enfant "à peine née" (v. 2 et 14). L'image de l'enfant se manifeste souvent au cours du processus de maturation provoquée par l'analyse de l'inconscient.

La question mise entre parenthèses à la strophe 4 se rattache d'une part à la conception que la vie est songe (*La vida es sueño*, écrit Calderón) et d'autre part l'attachement par la cheville implique une prédétermination, un chemin à accomplir, un parcours à suivre. Lier quelqu'un par la cheville c'est le contraindre, l'assujettir, lui interdire d'aller librement. Ce liage reprend le fil d'Ariane (isomorphe

du cordon ombilical, comme on l'a vu) et annonce le fil même du discours qui relie, dans le texte, une mort rituelle à une nouvelle vie.

Cette quatrième strophe pose également la problématique de la voix narrante et du Destinateur occulte de l'action. La forme passive (cette enfant fut liée) cache en fait le complément d'agent, l'auteur et le maître du *liage*. A première vue, il y a disjonction entre la première personnage (la voix qui narre) et la troisième personne (désignant l'enfant qui entreprend la descente). D'après l'analyse proposée ici, l'enfant ne serait qu'une autre représentation de la voix qui narre: ainsi, il y aurait effacement de la frontière entre deux personnes du discours (*je* et *elle*) et de deux moments du temps (présent et passé; passé et futur). Par une sorte de dédoublement le *je* se voit comme *elle*, procédé d'ailleurs assez courant dans les récits d'Anne Hébert¹⁷. Notons cependant que chaque fois qu'il y a une forte émotion, le dédoublement cesse et le *je* émerge à la surface du texte, ainsi dans la découverte des "noirs ossements" et dans la copule avec les morts.

La passivité du moi profond se renforce encore: la voix qui narre présente l'enfant comme "une esclave fascinée". Fasciner (du lat. *fascinare*, de *fascinum*, enchantement) est, au sens propre, attirer, dominer un être vivant en le privant de réaction défensive par la seule puissance du regard. Ainsi donc: impuissance de l'esclave qui, par définition, n'est pas sujet libre et séduction par le regard.

De même que les ténèbres initiales seront renversées par l'aube à venir, le *liage* annonce la libération finale.

Notons encore la présence, discrète, du souvenir, transformé, d'Œdipe: son nom qui signifie "pieds enflés" est dû au *liage* trop serré de ses chevilles. Dans le labyrinthe, un autre enfant, de sexe féminin celui-ci, a la cheville liée: son parcours semble, par là, prévu depuis toujours par ce mystérieux *liage*. En parcourant un certain chemin, elle ne fait que répéter ce qui était prévu par le *fil* du destin.

1.3 La transition: le puits cosmique.

L'auteur du songe
Presse le fil,
Et viennent les pas nus
Un à un
Comme les premières gouttes de pluie
Au fond du puits.

La cinquième strophe marque l'accélération du voyage avec la reprise du thème du fil. Dans notre lecture, "l'auteur du songe" correspond à l'inconscient, responsable du déplacement de la voix qui narre. Il est encore le Destinateur caché, selon le schéma actanciel greimasien. Les autres actants sont assez évidents pour qu' on s'y attarde: un Sujet (S), c'est-à-dire l'enfant à peine née, part à la quête d'un Objet (O), à savoir la nouvelle vie, la maturation, etc. Dans sa quête, elle a pour Adjuvant (Ad) son cœur-faucon-lampe sans lumière et pour Opposant (Opp), les morts représentées par les sept grands pharaons couchés. Le Destinataire (D2) de sa quête est elle-même et le Destinateur (D1) est *l'autre*, c'est-à-dire l'inconscient: c'est lui qui "presse le fil" et accélère la marche vers ce qui doit s'accomplir. La voix narrante, liée dans un songe, depuis son enfance, presse ses "pas nus". Elle redécouvre avec force que *je est un autre* et devient spectatrice, dans une sorte de distance intérieure, de son double accomplissant un trajet initiatique. La première personne devient la troisième personne jusqu'au choc de la découverte des gisants (strophe 25) où le *je* revient.

Dans la cinquième strophe, comme une marionnette gouvernée par un fil¹⁸ qui la fait agir, l'enfant marche à son insu et, dédoublée et passive, voit en quelque sorte ses pas détachés d'elle. Les rapports entre le rite et les jeux sont étudiés par René Girard¹⁹ à partir des catégories proposées par Roger Caillois²⁰: dans le poème d'Anne Hébert, trois catégories de jeux font jour, l'*agon*, c'est-à-dire la lutte, la *mimicry*, c'est-à-dire le théâtre et l'*alea*, c'est-à-dire le hasard. L'*agon* se manifeste dans la lutte-copule entre l'initiée et les morts; la *mimicry*, à la fois dans le dédoublement de la voix narrante qui, spectatrice de soi-même, se voit agir et dans la double représentation des morts qui miment les vivants et de la créature humaine qui mime les morts; l'*alea*, enfin, dans l'abandon au sort.

Dans ce passage, les pieds nus suggèrent la posture d'humilité du néophyte entrant dans le lieu sacré. Le syntagme "les pas nus" se réfère encore à "dédales sourds": dans un espace sombre, les sensations visuelles ne jouent pas (encore) un rôle important (elles vont s'imposer lors de l'entrée dans les chambres closes). Par contre, dans le labyrinthe, les sensations auditives les plus légères sont indiquées, les moindres bruits gagnant dans l'obscurité une résonance accrue, née de la peur.

Le bruit de l'eau qui tombe annonce déjà les "orages gonflés" (strophe 6) mais surtout suggère un puits imaginaire qui se creuse dans le labyrinthe. Gaston Bachelard, étudiant les rêveries du repos, dégage le lien entre le labyrinthe et le fleuve noir souterrain²¹, présent ici sous la forme d'un puits. Le caractère sacré du puits est assez répandu: dans les contes ésotériques, il a souvent un sens cosmique, car il permet la communication de différents éléments (l'eau, la terre, l'air), se rattachant encore à la connaissance et à la vérité cachées.

Ce puits est la dernière étape dans les dédales obscurs : il fonctionne, dans le texte, comme un passage mystérieux et dangereux aux chambres fermées, lieu de l'épreuve proprement dite et du sacrifice.

1.4. Le deuxième mouvement: le rite de passage.

Ce deuxième mouvement est constitué par des sous-mouvements qu'on pourrait appeler successivement: dans les chambres secrètes (strophes 6 et 7); les offrandes rituelles (strophes 8 et 9); le jeu de la Mort (strophe 10); le réveil des morts (strophes 11 et 12); le sacrifice (strophe 13). Cette division constitue évidemment un effort de lecture systématique et on ne lui accorde d'intérêt qu'opérateur.

1.4.1 Dans les chambres secrètes et rondes

Déjà l'odeur bouge en des orages gonflés
Suinte sous le pas des portes
Aux chambres secrètes et rondes,
Là où sont dressés les lits clos.

L'immobile désir des gisants me tire.
Je regarde avec étonnement
À même les noirs ossements
Luire les pierres bleues incrustées.

Ces deux strophes dévoilent deux moments distincts: l'enfant devant la porte fermée qui marque une interdiction et ensuite son entrée dans les chambres avec la découverte des gisants étendus. À l'obscurité du labyrinthe où seuls les bruits étaient perceptibles succède le chromatisme et l'éclat des pierres précieuses. Sans que

le texte l'explicite, il appert au lecteur qu'ici une lumière permet de voir et que l'enfant s'approche de très près des corps étendus.

Dans l'univers hébertien, les chambres jouent un grand rôle: espace du cauchemar et de la mise en scène du passé pour Élisabeth dans **Kamouraska**²², refuge pour les deux frères dans le récit **Les chambres de bois**²³, lieu de fascination et antichambre de la mort dans **Héloïse**²⁴, cabane en rodins dans **Les enfants du sabbat** et dans **Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais**²⁵. Dans ses poèmes, plusieurs ont pour thème central une chambre fermée, comme par exemple, dans **P.**, "La chambre fermée", "La chambre de bois", "De plus en plus étroit", "Retourne sur tes pas", "Une petite morte".

La porte (v. 22) se définit en tant que lieu magique du passage, ouvrant sur un mystère. La porte fermée est invitation vers un au-delà, tout en suggérant l'idée d'une transcendance interdite. L'odeur ainsi que la prescience de quelque chose qui se cache derrière les portes justifient l'entrée dans le lieu interdit.

La scène de l'interdit est marquée par l'allitération en *i*: "l'immobile désir des gisants me tire". Sous le choc de la révélation, la première personne revient ("je regarde"): impossible désormais de garder la distance intérieure apportée par l'usage de la troisième personne. Le *je* s'impose jusqu'au dénouement.

La forme même des chambres est porteuse de sens: "les chambres secrètes et rondes" renvoient certes au puits caché et circulaire, elles mettent en relief les voluptés de l'intimité et s'associent au ventre maternel. Dans cet espace fermé, il faut tenir compte du redoublement de certaines images qui suggèrent un emboîtement: on y décèle un circuit de plusieurs éléments mettant en jeu les rapports entre contenant et contenu: le labyrinthe, le puits, les chambres rondes, les lits clos, les rois morts dans leurs étuis.

L'isomorphisme du lit et du tombeau est présent dans le poème où l'on dégage la parenté d'Hypnos et de Thanatos. En plus, les lits clos comme les portes fermées, sont invitation à l'ouverture et à la transgression de l'interdit²⁶.

La strophe 7 juxtapose différents signes illustrant la dialectique du désir pervers entre vivants et morts. La contradiction apparaît dans de différents couples de mots: désir des gisants, l'immobile désir, immobile tire, etc. L'attrait de la mort ainsi qu' une sensualité perverse

et morbide sont des constantes dans le récit et dans la poésie d'Anne Hébert.

Les poèmes du recueil **Le tombeau des rois** intitulés "La fille maigre" et "Inventaire" en sont des exemples. Sur les liens d'attirance qui se nouent entre les vivants et les morts, un autre poème du même ensemble, "Un mur à peine", révèle:

Seule ma fidélité me lie
O liens durs
Que j' ai noués
En je ne sais quelle nuit secrète
Avec la mort!
(P., p. 37)

De cette attirance *réci-proque* entre les vivants et les morts, une histoire de vampires se passant à Paris - **Héloïse** - est un exemple éclatant²⁷.

Mais le lecteur ne peut lui aussi que s'étonner devant le spectacle des chambres secrètes: la première vision de l'enfant est celle des squelettes qui se défont lentement ("les noirs ossements") et sur lesquels luisent "les pierres bleues incrustées". L'image attendue par le lecteur - des momies serrées dans leurs bandelettes à l'intérieur des sarcophages - est remplacée, dans le texte, par le souvenir des charniers du Moyen Age chrétien ou l'évocation de certaines toiles sur le **Triomphe de la mort**²⁸.

Aux impression auditives du premier mouvement succèdent les impressions olfactives (devant la porte fermée) et, après, les impressions visuelles: "noirs ossements", "luire", "les pierres bleues". De l'ombre on passe subtilement à la lumière, de l'audition et de l'odorat (les sens des aveugles) on passe à la vision. De l'horreur.

1.4.2 Les offrandes rituelles.

Un échange d'offrandes se fait dans les strophes 8 et 9: celle des morts à la vivante, celle de la vivante aux morts:

Quelques tragédies patiemment travaillées
Sur la poitrine des rois, couchées,
En guise de bijoux

Me sont offertes
Sans larmes ni regrets.

Sur une seule ligne rangés:
La fumée d'encens, le gâteau de riz séché
Et ma chair qui tremble:
Offrande rituelle et soumise.

La première offrande est celle des morts: l'analogie entre le rituel et le jeu se confirme. Les "tragédies patiemment travaillées" rappellent la *mimicry*, le registre élevé, le ton noble, l'histoire des rois, la purgation des passions. Le spectacle qui correspondait au thème monastique du vivant qui perçoit des cadavres se transforme en une double offrande. Ces tragédies "couchées" sur la poitrine des rois sont offertes à l'enfant pour son plaisir et son édification.

Quel peut être le lien entre ces actions nobles et les bijoux dans le contexte sinon celui du spectacle? La tragédie, comme le bijou, se donne à voir, atemporels et empreints d'une certaine dignité tous les deux. L'offrande des morts se revêt elle-aussi d'une certaine froideur ("sans larmes ni regrets") protocolaire.

L'offrande de la vivante aux morts se fait par contre dans la terreur et la soumission: "ma chair qui tremble", "offrande rituelle et soumise". Le corps même de l'initiée est offert aux morts à côté des offrandes traditionnelles: l'encens qui monte, le gâteau séché comme aliment rituel²⁹.

Nous y retrouvons le paradigme même de l'échange: les morts s'offrent au vivant à travers les tragédies qui représentent leurs vies, le vivant s'offre aux morts. Par cet échange, qui répète le drame primordial, la frontière est abolie entre vivants et morts: les morts ne sont pas morts et le vivant pour vivre doit affronter la mort. Nous y retrouvons un thème obsédant chez Anne Hébert, celui du renversement de l'ordre; dans un de ses poèmes du recueil **Le Tombeau des rois**, intitulé "En guise de fête", elle explicitait déjà:

Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus.
Les morts me visitent
Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus.
(P., p. 35-36)

Bon nombre de textes d'Anne Hébert, en particulier plusieurs de ses récits, se développent autour d'un épisode central qui est en fait un exemple de renversement de l'ordre: ainsi l'amour d'un jeune homme pour la mère morte qui revient rajeunie (**Héloïse**), la sorcière qui se fait religieuse ou la religieuse qui redevient sorcière pour protéger son frère aimé parti à la guerre (**Les enfants du sabbat**), l'amour de la fille expérimentée pour l'adolescent encore vierge (**L'enfant chargé de songes**), la jeune artisane qui par son travail de forgeron dans la Nouvelle France au XVII^e siècle échappe un moment à son destin de femme, c'est-à-dire au mariage et au couvent (**Le Premier jardin**) etc., tous ces nœuds d'intrigue et plusieurs autres ne sont que des variantes, plus graves ou plus légères, du renversement de l'ordre du monde. La force du rite de passage est liée à un accès à l'envers du monde.

Nous verrons plus tard que dans l'offrande du vivant aux morts, l'isotopie digestive et sexuelle se superposent: la chair qui tremble est à la fois nourriture et plaisir pour les morts.

1.4.3 La représentation de la Mort.

Le masque d'or sur ma face absente
Des fleurs violettes en guise de prunelles,
L'ombre de l'amour me maquille à petits traits précis;
Et cet oiseau que j'ai
Respire
Et se plaint étrangement.

La dixième strophe présente deux moments bien distincts: le maquillage du vivant en mort et la plainte de l'oiseau.

Le jeu théâtral s'intensifie tout d'abord: c'est au vivant maintenant de jouer au mort. En mimant les pharaons morts, la voix narrante (qui s'exprime, comme toujours, à la première personne aux moments de grande tension) assume leur "face absente" et minérale ("or"). La face est recouverte d'un masque mortuaire. Le corps vivant est marqué, dans le rite mimétique, par les signes de la carence et de l'absence de vie ("face absente", "fleurs violettes en guise de prunelles"). C'est surtout la conjonction de Thanatos et de l'Éros nocturne préparant l'initiée pour la terrible épreuve de l'amour avec les morts.

C'est le moment le plus angoissant de l'initiation qui s'approche, celui où l'initié risque de passer de l'autre côté: le cœur-oiseau apparaît comme un oiseau plaintif, exprimant son inquiétude et annonçant le réveil des pharaons morts.

1.4.4 Le réveil des morts.

L'épreuve définitive a lieu dans un climat d'angoisse et d'érotisme pervers:

Un frisson long
Semblable au vent qui prend, d'arbre en arbre,
Agite sept grands pharaons d'ébène
En leurs étuis solennels et parés.

Ce n'est que la profondeur de la mort qui persiste,
Simulant le dernier tourment
Cherchant son apaisement
Et son éternité
En un cliquetis léger de bracelets
Cercles vains jeux d'ailleurs
Autour de la chair sacrifiée.

Le réveil des morts est semblable au vent qui s'élève dans la forêt³⁰: c'est le triomphe de la Mort sur la vie. Les squelettes en poussière des charniers médiévaux cèdent la place à la conservation égyptienne des corps dans "leurs étuis solennels et parés". Dans cette représentation funèbre, le nombre sept a une valeur magique. Signe de vie éternelle chez les Égyptiens, il renvoie encore à la perfection du cycle achevé.

L'allusion aux "pharaons d'ébène" évoque non seulement la couleur noire mais encore le bois dur et rare associé à la royauté infernale. Chez les Grecs, Hadès, dieu des Enfers, s'assoit sur un trône d'ébène.

Le réveil des morts garde néanmoins un côté de feinte et de parodie: ils simulent "le dernier tourment", comme s'ils étaient capables encore de passion. Notons encore que, comme jadis dans le labyrinthe, ce sont les bruits qui émergent à la surface du texte: "cliquetis léger de bracelets" comme si la "chair sacrifiée" (à savoir l'initiée) ne pouvait plus voir mais uniquement entendre et sentir la

présence des morts par le toucher. Mais ce réveil reste un jeu: au centre de l'arène, face absente recouverte d'un masque d'or, gît le corps vivant. Cette image du cercle des morts réapparaît, des années plus tard, dans *H*, à deux reprises: dans le Métro et dans le cimetière. Autrement dit: au moment de l'acceptation par le vivant du pacte avec la morte et de sa mise à mort au Père Lachaise.

Là encore une surdétermination du cercle, mieux: un emboîtement de cercles concentriques ("bracelets", "cercles vains", "autour de la chair", nous soulignons).

Reste enfin que faire l'amour relève du monde des vivants: "jeux d'ailleurs". La *mimicry* s'accomplit dans le rite et dans l'imaginaire de l'initiée.

1.4.5 Le sacrifice.

Avides de la source fraternelle du mal en moi
Ils me couchent et me boivent;
Sept fois, je connais l'étau des os
Et la main sèche qui cherche le cœur pour le rompre.

La treizième strophe clôt le rite de passage avec le sacrifice proprement dit: l'initiée se sent violée par les morts. Inversion donc: il ne s'agit pas d'une scène de nécrophilie où un vivant fait l'amour avec un mort, mais plutôt, pourrait-on dire, une scène de vitophilie où des morts font l'amour avec une vivante³¹. De toutes les façons, la copule mortelle apparaît dans le texte comme l'inversion d'une transgression d'un interdit sexuel et alimentaire.

Le sacrifice s'intègre dans les rites de passage comme une étape nécessaire à l'avènement d'une autre réalité. Suggéré dès le début du poème, c'est ici qu'il a lieu. La "chair sacrifiée" de la victime (l'initiée vivante) est possédée par la Mort dans une danse érotique où Thanatos paraît l'emporter.

Le mécanisme sacrificiel apparaît à la fois comme un échange et un combat symbolique entre la vie et la mort. Associé à l'érotisme, le sacrifice juxtapose les isotopies sexuelle et alimentaire ("avides", "ils me couchent et me boivent").

Le désir sexuel naît "de la source fraternelle du mal": les vivants et les morts sont donc frères parce que fils du Mal. Mais les morts

ayant achevé leur vie, ont besoin des vivants pour s'abreuver à "la source du mal": ils en sont "avides". Ironiquement, l'acceptation de l'épreuve du viol devient acte de fraternité. Il y a là, sous-jacent, le mythe biblique qui établit l'identité Mort = Mal, justifiant l'apparition de la mort par l'irruption du mal dans l'Éden. Enfin, le jansénisme québécois y perçoit clairement, car les morts eux-mêmes ont soif du mal.

L'ambivalence du désir ainsi que le caractère mimétique des rapports des doubles sont connus. Marqués par l'attrait de l'Autre (la femme et l'homme; la vivante et les morts; l'enfant et l'adulte etc.), l'initiée et les rois sont en fait des doubles, tour à tour objet du désir et le rival à abattre. Chacun d'eux suscite chez l'autre en même temps et le désir sexuel et le désir criminel. Une réciprocité violente d'affects marque donc la copule entre la créature vivante et les rois morts. Le jeu théâtral (imiter la mort et imiter la vie) repose sur cette réciprocité, provoquant des processus d'inversion. Si les morts simulent la vie c'est parce que l'enfant auparavant les avait imités. De même que les pharaons la "boivent", elle, sort de son "songe horrible", "livide et repue". Repue (de repaître): qui a satisfait sa faim, rassasiée. Nous y retrouvons le procédé de la double inversion analysé par Gilbert Durand dans **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**,³² où le dévoré dévore, le vaincu l'emporte sur son vainqueur, le séducteur est séduit etc.

Le viol est suggéré par des sèmes de l'écrasement ("l'étau des os") et de la froideur stérile ("la main sèche"). Les morts agresseurs cherchent à étouffer la victime, voulant communiquer leur immobilité et leur sécheresse dans leurs "étuis" à la vivante qu'ils serrent dans l'"étau" de leurs os. Les pharaons morts deviennent pour un moment le contenant du vivant. La copule-viol a lieu sept fois, confirmant la valeur symbolique du chiffre.

Dans le poème, le rite de passage de l'initiée est une forme de dévoration de la Mort (=Mal) par les morts et par là l'enfant, entrée dans les dédales sourds, revit, libérée de la mort, tandis que les morts sortent de cet échange confirmés dans leur mort, car ils se sont abreuvés à la source du Mal.

1.3 Dénouement: la promesse de l'aube.

Livide et repue de songe horrible
Les membres dénoués
Et les morts hors de moi, assassinés,
Quel reflet de l'aube s'égare ici?
D'où vient donc que cet oiseau frémit
Et tourne vers le matin
Ses prunelles crevées?

L'épreuve est terminée. La nuit de l'initiation dans les chambres secrètes et rondes du labyrinthe prend fin. L'oiseau-guide annonce une promesse d'aube.

Cette dernière strophe confirme la valeur cathartique et fécondante du sacrifice. L'initiée en sort pâle comme les morts ("livide"), mais libérée. "Les membres dénoués" marquent la libération de l'esclave fascinée à la cheville liée de la seconde strophe. Le pacte qui la liait à la Mort est rompu: les morts sont "hors" d'elle, confirmés dans leur mort ("assassinés").

Notons encore que, si, à première vue, l'initiée semblait être une victime consentante qui s'offrait aux morts, le dénouement du poème montre qu'à leur tour les rois ont été sacrifiés. Il s'agit donc d'une mise à la mort de la mort dans un contexte caractérisé par la double inversion: c'est d'ailleurs ce que signalent de nombreux anthropologues chez les communautés qui brûlent l'effigie de la mort au milieu des rites de fécondation et de résurrection.

La mort sacrificielle des rois doit ainsi être lue à partir de sa valeur initiatique. De même, le Destinateur de cette quête comme l'inconscient permet de comprendre la fin du poème. La descente orphique dans l'inconscient devient la révélation de la partie la plus sombre de soi-même et un moyen de la tirer peu à peu vers la lumière et par là de l'exorciser.

Jusqu'à la fin, l'oiseau-aveugle reste le guide de la voix narrante, symbole d'une connaissance plus profonde, au-delà de la conscience et de la raison. L'oiseau qui se plaignait "étrangement" connaissant les risques de l'attrait de l'ombre et des jeux érotiques avec la Mort, semble renaître: il "frémit" et tourne "vers le matin ses prunelles crevées".

2. A guise de conclusion

La lecture du poème d'Anne Hébert en tant que récit initiatique permet d'en dégager la cohérence et la structure signifiante. Notons que ce récit d'un rite de passage n'en présente que les étapes principales sous une forme à la fois elliptique et fortement imagée. Construit sur deux mouvements qu'on retrouve d'ailleurs dans d'autres poèmes du recueil (le premier conduisant à la mort; le second, à la vie), il n'en constitue pas moins le modèle le plus clair et le plus achevé. Il reprend encore, sous la forme de variations, différents mythes sur la vie et la mort, ainsi que le dépassement de leur radicale opposition.

Ayant suivi patiemment - parfois presque naïvement - le fil du discours, jusqu'au dénouement du trajet poétique, force est d'en détacher, à la fin, son sens messianique: l'initiée descend au royaume des morts pour vaincre la Mort et en apporter un espoir de nouvelle vie. La place du poème dans le recueil relève d'une stratégie consciente: l'initiation est achevée, l'aurore pointe à la fin de la nuit. Les poèmes du **Mystère de la parole**, plus largement ouverts au monde et à la révolte, peuvent naître.

Notons enfin le rapport toujours étroit, chez Anne Hébert, entre ses œuvres en prose et en vers. Deux récits, en particulier, semblent se rattacher à la problématique du poème "Le Tombeau des rois": **CB** et **H**. Au cours de l'analyse, on a fait mainte référence au récit sur les vampires. Arrêtons-nous un instant à dégager de plus près le rapport intratextuel entre le poème et le récit de 1958.

CB est, selon l'heureuse expression de Pierre Pagé ³³, "un récit onirique". Le roman est composé de trois parties. La deuxième partie est la plus longue et pour nous la plus importante du point de vue de l'intratextualité hébertienne. Dans la première partie, une jeune fille, Catherine, née dans "une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit" (**CB**, p. 27) visite, à la campagne, "une maison des seigneurs" (**CB**, p. 31). Des années plus tard, elle rencontre Michel, "jeune seigneur oisif et beau" (**CB**, p. 31) habitant du château entrevu autrefois. Il l'épouse.

La seconde partie raconte la vie de Catherine et Michel dans un appartement à Paris "à l'odeur fade des pièces fermées" encombré

de "malles, de caisses, de poussière" (CB, p. 67). Dans cet univers clos, Catherine dépérit et touche aux portes de la mort.

Michel a une liaison étrange avec sa sœur Lia: frère et sœur n'ont que refus et mépris pour la vie. Lorsque Michel reçoit la nouvelle que le château de leur enfance est perdu, il crée à l'intérieur des chambres fermées, dans une sorte d'emboîtement, un lieu encore plus exigu et clos:

Au coin du feu, en cet espace réduit, tour à tour poudré par les cendres et brûlé par les tisons, le frère établit une sorte de campement baroque auquel il convia sa sœur. Des verres, des livres, des cigarettes, des cendriers débordants de mégots s'entassèrent sur le tapis et marquèrent les places de Michel et de Lia. Ils ne bougeaient guère, et Catherine, deux fois par jour, leur apportait du poisson blanc et du riz. (CB, p. 129)

Michel aime malgré tout sa jeune femme parée et de plus en plus alanguie par l'inactivité. Il va jusqu'à fixer son immobilité dans la cire d'un masque mortuaire et c'est alors qu'il retrouve, en elle, la véritable épouse de son désir, la Mort. Une secrète complicité pousse Catherine à répondre au désir de Michel, car de plus en plus "elle avait envie de la douceur de mourir" (CB, p. 140).

Mais chez Catherine la vie va l'emporter. Une phrase particulièrement perverse de Michel la réveille brutalement: "elle est si belle, cette femme, que je voulais la noyer" (CB, p. 141). Catherine, malgré sa faiblesse, le repousse: "elle repousse son mari, en le frappant de ses deux mains, en pleine poitrine" (CB, p. 141). Elle refuse en lui, malgré son amour pour lui, la Mort. Cette deuxième partie du roman s'achève sur une phrase qui résume le trajet de Catherine: "(elle) luttait pour sa vie contre l'étrange amour de cet homme" (CB, p. 142).

La troisième partie narre le retour de Catherine à la vie et aux nourritures terrestres. La jeune femme revit mais la vieille servante qui l'accompagnait en meurt. Ce récit elliptique où souvent les phrases se passent de verbe - procédé qu'on retrouvera d'ailleurs dans le récit de 1980, **H** - est une version "prosaïque", si l'on peut dire, du rite de passage vécu dans le labyrinthe de la mort.

Michel et Lia, fils de seigneurs oisifs renvoient aux rois morts du poème: malgré leurs trahisons (Michel a épousé Catherine et Lia

a des amants), ils tendent à refaire le couple incestueux du mariage entre le frère et la sœur chez les Pharaons, ils refont le pacte d'enfance et se retirent de la vie dans un appartement aux fenêtres toujours closes. Catherine se libère lorsqu'elle repousse chez Michel l'attrait de la mort qui est en elle depuis toujours. Aline, la vieille servante, meurt dans la fureur et la colère: elle est en fait le double vieilli de Catherine, la jeune fille pauvre entrée jadis au service des seigneurs et qui n'a pas pu échapper à leur emprise. Leurs origines modestes - fille d'ouvrier l'une (Catherine); fille de paysan l'autre (Aline) - sont un indice de leur parenté secrète. Comme l'écrit Pierre Pagé,

Aline symbolise une vie de cœur enfouie dans un coffre profond "où nul ne sait ce qui s'y passe"³⁴. Et si sa mort est sans doute causée par la liberté de Catherine, il n'est pas moins vrai de dire que Catherine devient libre parce que, dans la mort d'Aline, elle consume les résistances qu'elle gardait en face de la vie³⁵.

Dans ce sens, le récit **CB** et le poème "Le Tombeau des rois" constituent des variations du même thème. Dans le détail, on pourrait même faire l'inventaire d'un certain nombre de phrases de la trame textuelle de **CB** qui semblent être des échos déformés ou des souvenirs transformés de certains éléments ou passages du poème. On n'en cite que quelques exemples. Michel dit à sa sœur: "Lia, il ne faut pas pleurer, vous êtes si belle, comme une reine d'Égypte" (**CB**, p. 106), ce qui renvoie évidemment au contexte royal et égyptien du poème. Catherine, pour plaire à son mari, simule la mort: "Catherine faisait la morte (...) comme si elle eût été envoûtée sur place" (**CB**, p. 137). Comme plus tard Bernard, dans **H**, Michel ne veut que des nourritures fades: "Catherine lui prépara un peu de riz comme on offre aux morts" (**CB**, p. 104). Maquillant sa femme à petits traits précis, Michel est fasciné par sa beauté: "Comme c'est drôle, Catherine, tu as maintenant l'air d'une idole, avec tes prunelles bleues enchâssées dans le noir comme des pierres précieuses" (**CB**, p. 92). Et encore: "Lorsque Catherine parut, fière, innocente et parée, Michel tint à souligner lui-même le tour des yeux d'un trait bien dessiné" (**CB**, p. 92). Ce maquillage à la fois funèbre et égyptien se rattache directement à la représentation de la mort par la vivante (strophe

10). Mais ces exemples ne gagnent toute leur force que si l'on articule le poème et le récit à la structure signifiante d'un rite de passage.

De ce point de vue, **H** constitue la contre-épreuve: c'est, si l'on veut, le rite de passage inversé où un garçon fasciné inconsciemment par l'ombre (il a peur de descendre dans le Métro) se laisse séduire par l'image de la mère morte qui revient rajeunie. Là encore, il y a dédoublement: de la même façon que, dans **CB**, la vieille servante (Aline) et la jeune fille issue d'un milieu ouvrier (Catherine) étaient des doubles (celle-ci échappant à l'attrait de la mort, l'autre y succombant dans la révolte), dans **H**, pour le jeune couple de jumeaux formé par une danseuse qui veut vivre (Christine) et par un orphelin rêveur (Bernard), la Mort triomphe parce que le jeune homme veut retourner à la Mère morte entraînant son double lumineux et pathétique. Dans le poème, l'attrait de la Mort est représenté par les sept pharaons morts dans leurs chambres secrètes et rondes; dans **CB**, il correspond au couple incestueux formé par le frère et la soeur, Michel et Lia; dans **H.**, la mère morte qui revient jalouse prend la face de deux vampires: un vieil homme asthmatique et cruel violant et assassinant celle qui veut vivre; une fascinante fille maigre tuant amoureuxment celui qui accepte de tout son cœur le pacte avec la Mort.

Antoine Sirois à la fin de son article affirmait que "le scénario initiatique, devenu motif littéraire, peut constituer une survivance ou une nostalgie du sacré" (op. cit., p. 138). Il nous semble que le thème de l'initiation, chez Anne Hébert, va beaucoup plus loin et constitue un des nœuds primordiaux de son imaginaire et partant de sa poétique.

Lilian Pestre de Almeida
Lisbonne, 1998.

NOTES

- ¹ SIROIS, Antoine. L'initiation dans les récits d'Anne Hébert, in **Anne Hébert, parcours d'une œuvre**. Actes du colloque de la Sorbonne, Mai 1966. Québec, L'Hexagone, 1997, p. 131 - 138.
- ² HÉBERT, Anne. **Les enfants du sabbat**. Paris, Seuil, 1975. Indiqué désormais par **ES**.
- ³ HÉBERT, Anne. **L'enfant chargé de songes**. Paris, Seuil, 1992. Indiqué désormais par **ECS**.
- ⁴ In HÉBERT, Anne. **Poèmes**. Seuil, 1960, p. 59-61. Ce volume est indiqué désormais par **P**.
- ⁵ Voir en particulier BOUCHARD, Denis. **Une lecture d'Anne Hébert**. La recherche d'une mythologie. Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977, pp. 73-130. Cette longue analyse nous paraît parfois assez vague et impressionniste.
- ⁶ D'après Mircea Eliade, l'initiation implique une triple révélation: le sacré, la mort et l'érotisme. Voir ELIADE, M. **Le sacré et le profane**. Gallimard, 1965, p. 159.
- ⁷ In **Poésies complètes**. Montréal, Fides, 1949.
- ⁸ D'autres dieux peuvent s'incarner dans des faucons et on doit distinguer entre elles les effigies de Rê (avec le disque solaire sur la tête), de Monton (avec les hautes rémiges), de Sokaris (faucon momifié) etc. Reste cependant le fait qu'Horus est le grand dieu-faucon. Voir POSENER, Georges. **Dictionnaire de la civilisation égyptienne**. En collaboration avec Serge Sauneron et Jean Yoyotte. Paris, Fernand Hazan, 1970.
- ⁹ Ce n'est qu'à la fin du poème que le lecteur saura que le faucon est aveugle, car il a des prunelles crevées.
- ¹⁰ JUNG, C. et KERENYL, C. **Introduction à l'essence de la mythologie**. Paris, Payot, 1951, p. 194.
- ¹¹ Il faut lire "étonnée" au sens classique, le plus fort du terme, "troublée par une profonde émotion". Notons encore que c'est la marque du féminin dans les participes passés (étonnée, née) qui révèle initialement au lecteur que le *je* est féminin.
- ¹² **La terre et les rêveries du repos**. Paris, Corti, 1948, p. 217. Gilbert Durand y fait aussi allusion: pour lui, les fantaisies du passage périlleux s'associent au fil ombilical et labyrinthique qui constitue "le complexe d'Ariane". Voir **Le décor mythique de La Chartreuse de Parme**. Paris, Corti, 1970, p. 142.

- ¹³ JUNG, Carl. **L' Homme et ses symboles.**, p. 170.
- ¹⁴ Les labyrinthes sont des lieux symboliques importants: la cathédrale d' Amiens possède un magnifique labyrinthe sur les dalles du chœur .
- ¹⁵ Cf. JUNG, Carl. **L' Homme et ses symboles**, p. 157.
- ¹⁶ Corti, 1948, p. 217.
- ¹⁷ De cette confusion entre les personnes du discours chez Anne Hébert les exemples en seraient fort nombreux. A titre d' exemple, on signale tout simplement le personnage de Pauline Vallières, dans **ECS**, qui dit sans cesse *on*.. Cet *on* remplace *je, il, elle*, êtres humains et animaux:
- On est venu ce matin aboyer sous mes fenêtres.. On est parti pour je ne sais où oubliant son portefeuille sur la commode.. On a perdu ses élections, comme d' habitude.
- Qu' il s' agisse du chien du voisin, de son propre mari ou d' un homme politique bien connu, seul le "on" est de rigueur. Un jour, elle s' est coupé le doigt avec un tesson de bouteille et le sang coulait jusque sur sa robe. Elle a dit de sa voix sourde à peine perceptible:
- Il y a quelqu' un qui s' est coupé le doigt.(**ECS.**, p. 32)
- ¹⁸ Le mot *fil* se réfère encore, bien entendu, à la représentation du rêve comme un tissu ou réseau d' images.
- ¹⁹ **Des choses cachées depuis la fondation du monde.** Paris, Grasset, 1979, p 111 et suivantes.
- ²⁰ **Les jeux et les hommes.** Paris, Gallimard, 1958.
- ²¹ Op. cit., p. 223.
- ²² Paris, Seuil, 1970. Indiqué désormais par **K**.
- ²³ Paris, Seuil, 1958. Indiqué désormais par **CB**.
- ²⁴ Paris, Seuil, 1980. Indiqué désormais par **H**.
- ²⁵ Paris, Seuil, 1995. Indiqué désormais par **Aur**.
- ²⁶ Il ne nous intéresse pas ici de rappeler l'existence de vrais lits clos bretons comme le consigne Denis Bouchard dans sa lecture du poème (op. cit., p. 115.) Ce n' est pas le contenu dénotatif référentiel d' un lit clos breton qui lui confère une valeur poétique, mais son contenu connotatif. Du point de vue de la connotation, lits clos s'articulent avec portes fermées et chambres secrètes.
- ²⁷ La cohérence de l'univers hébertien fait que l'on retrouve même dans un récit apparemment "différent" de ses autres récits des constantes de son imaginaire.

- ²⁸ Au Camposanto de Pise, par exemple.
- ²⁹ Le riz comme aliment offert aux morts apparaît dans **CB** et **H**.
- ³⁰ Une étude systématique sur les images de l'arbre chez Anne Hébert permettrait de dégager l'importance et la diversité du thème: arbre poteau mitan du monde, arbre généalogique, arbre de la science et du mal, forêt qui se met en marche encerclant le coupable, forêt des vivants et des morts etc.
- ³¹ Ainsi que pour les vampires Bottereau et Héloïse dans **H**.
- ³² Paris, Bordas, 1981.
- ³³ PAGÉ, Pierre. **Anne Hébert**. Ottawa, Fides, 1965, p. 43.
- ³⁴ **CB**, p. 175.
- ³⁵ Op. cit., p. 57.



As mil e uma máscaras femininas

Falar do Tempo da Mulher é, sem dúvida alguma, extrapolar o campo literário e penetrar numa área indiscutivelmente sócio-cultural, cujas situações modelam a silhueta feminina e exprimem a sua forma específica de vegetar ou viver. É também, e na perspectiva de Isabel Allegro de Magalhães¹, abordar a pluralidade temporal do ponto de vista cronológico e psicológico. Com efeito, os muitos “filhos” do deus Cronos emprestam uma visão pessimista ou configuram uma reacção lúdica perante a vida, irreversivelmente reflectida na ficção, como se de um mero jogo de espelhos se tratasse: de facto, e parafraseando o Zadig voltairiano, o tempo tanto pode ser longo por constituir a medida da eternidade, como breve, por se revelar escasso no respeitante à realização dos projectos ideados; tanto pode ser lento para o que espera, como rápido para o que o frui; tanto pode ser divisível em átomos ínfimos, como, a partir deles, refazer-se na sua totalidade; tanto pode ser motivo de negligência, como razão para lamento; tanto pode fazer olvidar o que é indigno da posteridade, como consagrar ou imortalizar os seus grandes feitos². É ainda, e no âmbito da história literária, revisitar esses modelos de inteligibilidade ou secções de tempo dominadas por um policódigo que são os períodos literários³, de modo a extrair-lhes as constantes variantes que promovem a trajetória da mulher, quer de clausura mais ou menos voluntária quer de abertura um tanto ou quanto escamoteada. Se a Idade Média vê a dama florescer com uma participação activa na vida espiritual e poética da corte, o Renascimento vai exacerbar as suas potencialidades, chegando ao ponto de a equiparar, do ponto de vista intelectual, ao homem. Já no século XVII, e perdoem-nos a rapidez desta viagem através do tempo, proliferam mosteiros e conventos, lugares intra-muros que constituem em simultâneo espaço de clausura e liberdade: de *clausuração*, dado que este retiro espiritual parece ser sinónimo de refúgio no tocante ao mundo exterior, conducente a uma reflexão mais lúcida sobre o *eu*, a uma maior estabilidade emocional e ao advento da criação e produção artísticas; de *liberdade*, visto que a existência entre grades se afigura meio eficaz de fuga à obrigatoriedade de um casamento por conveniência e conseqüente usufruto de amores interditos do ponto de vista da ética social. Paralelamente à vida conventual, deparamos

com o alvorecer do preciosismo, ideal mundano/estético que, à semelhança da religião do dandismo⁴, mais não é do que a expressão de uma concepção de vida inimiga da vulgaridade⁵. Basta relembrar, a este propósito, o *Hôtel de Rambouillet* e a *Escola de Mademoiselle de Scudéry*, salões aristocratas e burgueses em que poesia, história, teatro, gramática, línguas estrangeiras, ou, melhor dito, belas-letas e belas-artes se fundem e confundem num desejo comum de olvidar o passado, desacreditar o presente e privilegiar o futuro, sacrificando o real em benefício do romanesco. Intimamente relacionado com o “esprit précieux” vem, como é óbvio, o feminismo, patente não só no gosto pela erudição e no culto da promoção social, mas também no protesto colectivo contra a tirania conjugal e a desigualdade de sexos. Atitudes similares atravessam o século XVIII, carregadas por vozes de figuras femininas de relevo, como Mme de Pompadour, Mme de Lambert e Mme de Graffigny que, nesses verdadeiros centros de cultura chamados *Salons*, ousam proclamar os seus direitos, mal grado as diatribes de um ou outro filósofo, de um Voltaire ou de um Diderot, contra os seus limites evidentes, fruto de um sexo fraco e de um espírito frágil. A este respeito, cumpre mencionar o *Salão de Madame du Deffand* (1740-1780) que, sequaz dos escritores seiscentistas, protege, embora com algumas reservas, os ideais dos filósofos; o *Salão de Madame Geoffrin* (1749-1777), totalmente aberta às novas ideias dos Enciclopedistas; o *Salão de Mlle de Lespinasse* (1762-1776) que, tendo estado ao serviço de Madame du Deffand, privilegia as efusões sentimentais em detrimento das ousadias do espírito livre; e ainda os *Salões pré-revolucionários*, como o de Mme d'Épinay, onde reinava Grimm, o de Mme Necker, frequentado por Diderot e d'Alembert, e o de Mme d'Holbach, onde, a acreditarmos no testemunho de Morellet, tinha lugar “la conversation la plus libre et la plus instructive qui fut jamais”⁶. Razão, pois, parece ter Voltaire quando, através de Messire Jean Robert, herói do conto em verso intitulado «Ce qui plaît aux dames», refere que “Il faut toujours que la femme commande; C'est la son goût, (...)”⁷. Indícios de uma mentalidade não feminista, porque dominada por medidas machistas pouco confessadas ou inconfessáveis de todo, parecem ser apanágio dos anos oitocentos; caso assim não seja, como explicar a transmutação masculinizada de Aurore Dupin em George Sand? Como justificar ainda, nos cartões de visita de Rachilde, a indicação “homme de

lettres”? Como entender também certos modelos literários oitocentistas, entre os quais Emma Bovary, mulher viril na óptica baudelairiana⁸, em busca constante de um absoluto falaz, insatisfeito pela subserviência marital, pelo misticismo erótico e pelas aventuras extra-conjugais? Como interpretar, finalmente, o balzaquiano ‘lírio do vale’, emparedado entre a crueldade doentia de Mr. de Mortsauf e o sentimento ambíguo nutrido por Félix de Vandenesse? É que, apesar da preocupação inerente à falta de igualdade entre homens e mulheres ter constituído tónica dominante do ponto de vista periodológico, a real emancipação de Eva só viria a ter lugar no século XX. Tal independência/libertação não é, de modo algum, o tema deste trabalho, por recearmos, de certo modo, cair no lugar-comum. Aliás, citando Renée Ebenstein, “la littérature étant restée, jusqu’à une époque fort récente, un fief masculin, il est tout naturel, d’ailleurs, que les hommes, en écrivant, aient plus facilement considéré les femmes que les autres hommes comme des objets”⁹. O nosso propósito consiste em revisitar, através da obra proustiana, o *eterno feminino*, configurado não só pela construção romanesca da personagem, entendida nas suas relações intra-sistemáticas e inter-sistemáticas, mas também pela recorrência significativa de alusões a três escritoras: Mme de La Fayette, Mme de Sévigné e George Sand. Eis, pois, o Tempo da Mulher que, mercê do intertexto referido, tanto é tempo de escrita feminina (porosidade fluida, precisão volátil e ambiguidade essencial) como tempo da mulher idealizada ou, por outras palavras, Tempo da Mulher e Tempo para a Mulher. Será, aliás, com Marcel Proust que o Tempo passa a adquirir uma nova dimensão como elemento estruturante da diegese: deixando de ser linear, ele torna-se, através da metáfora, busca da simultaneidade, facultando a emersão do Instante ou Momento privilegiado(s). Neste magma espaço-temporal que é a *Recherche*, a Mulher, deusa do Tempo¹⁰, surge como força relevante da busca da intemporalidade, assumindo, paradoxalmente, um carácter proteiforme que tanto lhe advém das leituras variadas do seu criador como da indubitável idiosincrasia de um modelo ficcionado. De facto, à imagem dessa Galateia imortalizada por Pigmalião, também a silhueta de Albertine, arquitectada ou construída pelo poder associativo do narrador, se revela mais real do que a “jeune fille en fleur” chamada Albertine e sobrinha de Mme de Bontemps. Não conhecer Albertine teria sido, para o narrador, a cristalização efectiva de uma micro-

dimensão interior (osmose do desejo, da imaginação e do sonho), enquadrada por um macro-universo exterior (Balbec cidade e Balbec praia) e conducente a uma equação do tipo *Albertine é Balbec e Albertine é o mar*, porque Albertine é ausência feita distracção e tornada quimera, ou porque Albertine é tão-somente trampolim para o acto imaginativo. Conhecer e aprisionar Albertine¹¹ vai ser, para o narrador, a queda de uma primeira ilusão (entre tantas outras que não tardarão a ruir!), o início da diminuição paulatina do desejo (que só é desejo quando alimentado pela fantasia e afastado do real) e o delinear progressivo de uma metamorfose negativa, pano de fundo dos múltiplos avatares a culminarem na desilusão e indiferença finais. Afinal, para Proust, tal como para Mme de La Fayette¹², o desejo nunca deve ter realização concreta, tendo em conta que o amor conduz a uma desagregação moral feita de inconstância e hipocrisia. Não aconselhava sagazmente a infeliz Mme de Clèves ao desesperado Duc de Nemours uma separação definitiva (e não um consórcio mais ou menos imediato...) tendente a imortalizar o sentimento mútuo? - "(...) Je sais que vous êtes libre, que je le suis, et que les choses sont d'une sorte que le public n'aurait peut-être pas sujet de vous blâmer, ni moi non plus, quand nous nous engagerions ensemble pour jamais. Mais les hommes conservent-ils de la passion dans ces engagements éternels?(...)"

Entre a ilusão e a decepção vai-se, assim, esboçando um abismo insondável, não menor do que o existente entre a aparência e a realidade. O facto é que a sociedade, fútil e ociosa, apenas se ocupa da sua própria imagem, contemplando-se narcisistamente no espelho dos demais, que pululam em festas, bailes, reuniões mundanas e até mesmo alcovas. Embebida numa curiosidade insaciável e impossibilitada de compreender que o hetero-conhecimento está alicerçado na auto-gnose, a sociedade vigia, espreita e crítica, não deixando a mulher tranquila com os seus "fantasmas". Mme de Clèves, por exemplo, imbuída do terror de não saber disfarçar convenientemente os sentimentos que nutre pelo Duc de Nemours e de os não conseguir encobrir, de modo satisfatório, ao olhar perspicaz de seu marido, decide fingir que está doente, evitando a corte, esse sempiterno antro de mentira universal. Aliás, "la cour était trop occupée pour avoir de l'attention à sa conduite et pour démêler si son mal était faux ou véritable(...)"¹⁴. Só que as realidades não

são o que aparentam, constituindo, na maioria dos casos, tanto o reflexo translúcido das aparências enganadoras como o contrário do que as aparências significam ou podem significar. Neste reino, onde tudo é vão, onde o materialismo impera e onde o espírito parece ter-se afogado no Letes, cada um tenta esconder dos outros os seus mais recônditos interesses, procurando cada qual penetrar nos segredos alheios tão avidamente ocultos. Como anotou Bernard Pingaud¹⁵, as personagens de Mme de La Fayette, prisioneiras de um teatro onde são simultaneamente atrizes e espectadoras, preocupam-se apenas em esconder os seus interesses, no seio de uma sociedade cujo único escopo reside em conquistá-los. E mesmo que haja retratos roubados, missivas interceptadas, segredos velados ou revelados, propósitos ambíguos, quiproquos amorosos, enfim, todos esses ingredientes romanescos de que lança mão a escritora para denunciar um universo anquilosado, a aparência, conquanto artifício, assume papel de destaque ao estabelecer a ordem e firmar a reputação individual (falsa, como é óbvio...) numa engrenagem que vive de meias verdades e juízos precipitados. É o caso do Comte de Tende que, confrontado com a infidelidade e conseqüente gravidez de sua esposa, a Condessa, renuncia à vingança de marido ultrajado, por temer em demasia a assaz cruel opinião do mundo; “(...)s’il faisait mourir sa femme et que l’on s’aperçût qu’elle fût grosse, l’on se soupçonnerait aisément la vérité. Comme il était l’homme du monde le plus glorieux, il prit le parti (...) de ne rien laisser voir au public.(...)”¹⁶.

Na esteira de Mme de La Fayette, Proust, sequaz do romance psicológico, não hesita em retratar negativamente uma sociedade que se afirma pelo que nunca foi, que encobre o que é, na realidade, que defende o que anseia ser e que insiste numa máscara carnavalesca iludindo os seus valores genuínos. Percorrendo os vários *Salões* proustianos, nomeadamente o *Faubourg Saint-Germain*, assistimos à belíssima representação teatral de um padrão de vida, que só é padrão porque não verídico ou ilusório. E embora os Guermantes, num gesto aristocrata, à primeira vista não discriminatório, pareçam dizer aos seus convivas habituais, no intuito de serem admirados e amados, *Vous êtes notre égal, sinon mieux*¹⁷, o que eles pretendem, efectivamente, incutir-lhes no espírito é a ideia de que

* *Vous êtes notre inférieur; jamais notre égal...* Sociedade do olhar,

onde a primeira regra consiste em fingir ver o que não deve ser visto e em ignorar o que se pode mas não deve ver, ela obedece a todo um código secreto de decifração, que só um neófito, como já o é esse narrador que dá pelo nome de Marcel¹⁸, consegue entender, praticar e retribuir. Assim, numa certa recepção dada pela Duquesa de Montmorency em honra da Rainha de Inglaterra, o herói-narrador, avistando ao longe a soberana de braço dado com o Duque de Guermantes, que lhe dirige mil signos de apelo convidativos a uma indiscutível cerimónia de apresentação, limita-se a fazer uma ligeira vénia e a prosseguir o seu caminho em direcção oposta. Quanto à sociedade, frequentadora habitual do *Faubourg*, “on ne cessa de trouver à ce salut toutes les qualités”¹⁹. Na mesma sequência, Oriane, Duquesa de Guermantes, declina o convite para o *garden-party* de Mme de Sainte Euvette (e não de Katherine Mansfield...), onde a “fina flor” de Paris estará presente, alegando uma visita de carácter obrigatório, que poderia muito bem ser adiada, aos vitrais de Montfort l’Amaury, desconhecimento ou ignorância inadmissíveis na sua idade... Afinal, e lendo nas entrelinhas, “le salon Sainte-Euvette n’était décidément pas une maison vraiment bien, mais une maison où on vous invitait. Et pour se parer de vous dans le compte rendu du Gaulois”²⁰. Esta dicotomia aparência-realidade, longe de ser apenas apanágio de uma sociedade elitista, estende-se amplamente às personagens proustianas que, como as de Mme de La Fayette, comungam da mesma ambiguidade em termos sociais. Quem poderá suspeitar, na corte de um Henri II, bipartido entre a sua favorita, Mme de Valentinois, e a rainha-consorte, Catherine de Médicis (de assinalar que ambas coabitam em clima de invejável serenidade...), da paixão secreta que nutre Mme de Clèves pelo Duc de Nemours, sobretudo quando a princesa em causa, imune ao pecado e refractária à transgressão, mantém intacta a sua virtude? Num pólo ético antípoda, quem conseguira adivinhar os antecedentes de Odette, mulher oportunista cujo percurso social parece ter sido encaminhado rumo à ascensão? Odette é, sem dúvida alguma, Mme Swann, detentora de um dos mais brilhantes *Salões Belle-Époque...* mas foi também a “dame en rose” que o narrador entrevistou, certa vez, em casa do tio Adolphe (eliminada, a partir daí, do álbum de família’), a “dame en blanc” avistada em companhia de Charles no caminho dos pilriteiros para os lados de Tansonville, a Odette de Crécy

“fidèle” do Salão dos Verdurin e mantendo uma eventual relação gomorrriana com a “Patronne”... e será igualmente, Mme de Forcheville e a amante do Duque de Guermantes, para além de mãe de Gilberte, silhueta feminina de relevo na vida, feita de adiantos, desse narrador Marcel-futuro-escritor...²¹ No entanto, a maior “lição” que Proust aprende com Mme de La Fayette é, inquestionavelmente, a hermenêutica do ciúme, que, subjacente a um drama envolvendo três personagens, dá a sensação de sobrepor à *Recherche* uma nova e actualizada *Carte du Tendre*. Folheando a obra da leitora de *L’Astrée* e admiradora de La Rochefoucauld, o que nos é dado constatar, logo em primeiro plano, é a colocação em cena de um triângulo amoroso, cujos vértices são preenchidos pelas figuras carismáticas da esposa, do marido, do amante e, até mesmo, do rival deste último. A mulher, dama da alta sociedade, suspeita de uma virtude sem limites e cujo apelido de solteira é Mlle de Mézières, Mlle de Chartres e Mlle de Strozzi, torna-se, por matrimónio contraído com o Prince de Montpensier, com o Prince de Clèves e com o Comte de Tende, respectivamente Princesse de Montpensier, Princesse de Clèves e Comtesse de Tende. Porém, nem sempre a constância constitui atributo primordial desse efêmero feminino que a sociedade considera intocável: se Mme de Clèves se mantém, até ao fim, fiel, procurando no *repos* - o mesmo que isolamento total e desprendimento dos bens terrenos conducentes à almejada paz de espírito- delir os escassos sinais de afeição concedidos ao Duc de Nemours, já a Princesse de Montpensier, que havia conhecido o Duc de Guise antes do casamento, continua a vê-lo no maior dos segredos, enquanto a Comtesse de Tende comete uma falta irreparável ao engravidar, como já foi mencionado, do Chevalier de Navarre. Drama passionnal em três actos e a três personagens, cuja resolução se afasta, em certa medida, da que é proposta pela escritora seiscentista, ele está igualmente presente na *Recherche*, tendo como protagonistas Charles Swann e o enigmático narrador. No primeiro caso, Swann, que se apaixona gradualmente por Odette, encontra, como rivais imediatos, quer o Conde de Forcheville, idolatrado pelos Verdurin, quer a própria Patronne, justamente acusada de lesbianismo em relação à futura mãe de Gilberte de Saint-Loup: “(...)Et justement le premier dîner chez les Verdurin, auquel assista Forcheville (...) précipita la disgrâce de Swann (...)”²². Na segunda aventura sentimental, que parece constituir

sequência lógica da primeira, Marcel dispõe-se a sequestrar Albertine, quando posto ao corrente do seu passado e presente sáficos com Mlle Vinteuil, Léa e Andrée: "(...)Il fallait à tout prix empêcher qu'Albertine pût retrouver au Trocadéro les amies de Léa (...)"²³. Daí o ciúme, doença cancerígena que multiplica as metástases nos órgãos doentes, nevrose obsessiva que quanto mais sabe mais procura saber, irracionalismo activista que se esgota, como as Danaides, na contínua busca de suspeitas e dolorosa possibilidade de respectivas confirmações. É que amar, para Mme de La Fayette e Proust, é essencialmente sofrer, recear a perda do ente amado, desconfiar ou duvidar das suas reacções várias, insistir em preencher as lacunas do seu passado, teimar em reconstituir retrospectivamente cenas do outrora, e tactear, no escuro, à procura de explicações plausíveis capazes de satisfazerem, nem que seja por instantes, atitudes dúbias. Como observou Alain Buisine, "malade qu'on ne saurait tenir pour responsable du chimisme de son mal, le jaloux a tous les droits, en particulier celui de faire toute une histoire avec deux fois rien (...)"²⁴. Deste modo, a característica fulcral do ciumento consiste em ampliar consideravelmente a mínima contrariedade, dramatizando o mais inocente pormenor e exagerando, através de uma lente de aumento, o mais anódino gesto. De uma incerteza e insegurança indizíveis, o ciumento alimenta-se do próprio ciúme: basta-lhe tão somente, para nascer, crescer e atingir o clímax, que ele seja visível, podendo, desde logo, ser justificável e justificado. E por muito ou pouco virtuosas que sejam, as personagens de Mme de La Fayette não constituem excepção à regra, vivendo, numa ou noutra etapa de suas vidas atribuladas, o sofrimento infligido pelo demónio da dúvida; "L'on est bien faible quand on est amoureux"²⁵ - professava a romancista, cogitando, porventura, no segredo do seu romance com La Rochefoucauld... Na verdade, e atentando na obra *La Princesse de Montpensier*, não podemos ficar indiferentes ao ciúme violento que se apossa do Prince de Montpensier, quando vislumbra sua esposa na companhia galante do Duc d'Anjou e do Duc de Guise: "(...)La haine qu'il avait pour le dernier, se joignant à sa jalousie naturelle, lui fit trouver quelque chose de si désagréable à voir ces princes avec sa femme (...) Il en conçut dès ce moment une jalousie furieuse (...)"²⁶. Também Mme de Clèves, que nem sempre se apercebe, com lucidez, da euforia sentida em presença

do Duc de Nemours, começa a analisar, a sós consigo mesma, a alternância de estados de alma que digladiam o seu ser, emprestando-lhe uma inquietude ou desassossego intermináveis: "(...)Quoique les soupçons que lui avait donnés cette lettre fussent effacés, ils ne laissèrent pas de lui ouvrir les yeux sur le hasard d'être trompée et de lui donner des impressions de défiance et de jalousie qu'elle n'avait jamais eues.(...)"²⁷. Por seu turno, o Comte de Tende, indiferente à Condessa e por ela vivamente amado, só se apaixona pela esposa quando confrontado, de modo gradual, com o seu afastamento e com a sua natural inclinação pelo Chevalier de Navarre: "(...)le comte de Tende devint aussi amoureux d'elle que si elle n'eût point été sa femme (...)"²⁸. Se é verdade "que l'on cède aisément à ce qui plaît;"²⁹, não menos certo é o facto de o amor-ciúme se gerar a partir do obstáculo, da dificuldade ou do(s) escolho(s) que cruzam sem cessar a sua rota complexa. Nem fazendo de Albertine prisioneira com o fito de assegurar a sua fidelidade, nem assim o narrador vive sereno ou tranquilo: senhor do seu corpo encarcerado e cristalizado nesse mar que passa em Balbec, sê-lo-á igualmente dos seus pensamentos vagabundos? -"(...) l'Esprit du Mal prendrait alors une autre forme, plus pathétique encore, le désespoir de n'avoir obtenu la fidélité que par force, le désespoir de n'être pas aimé"³⁰. Afinal, o ciúme colhe da sua experiência penosa o ensinamento que a posse total é uma mera utopia: para que serve ou de que vale possuir o invólucro material, se o espírito é, por definição, não possuível? Eis que surge o sofrimento cruel que, em fugazes intervalos, se apazigua na mentira e na omissão, agudizando-se, em contrapartida, na verdade brutal da confissão - *aveu* - (ocorrente em Mme de La Fayette) ou na indiscrição da confidência e suspeição do boato (recorrentes em Proust). E somos levados a crer que, talvez por este motivo, o amigo de Reynaldo Hahn encara o ciúme em termos de doença intermitente, alicerçada em enganos e desenganos ou engodos e desilusões: "(...) D'ailleurs la jalousie est de ces maladies intermittentes dont la cause est capricieuse, impérative. (...)"³¹. No seio desta análise psicológica, visando a complexidade interior através de uma estética de abstracção e sugestão, praticada por Mme de La Fayette e exacerbada em Proust, é-nos lícito inquirir: haverá um só tipo-padrão de ciúme? Mme de La Fayette parece responder cabalmente à interrogação formulada ao introduzir, na diegese de *Zaïde*, Alphonse,

o protótipo do ciumento imaginário. Não tendo qualquer tipo de motivo lógico para duvidar de Belasire, Alphonse não deixa de ser ensombrado por um ciúme patológico: se conseguiu, por fim, ver retribuído o seu amor, por que razão o mesmo não aconteceu com o Comte de Lare, que tão longa e assiduamente a perseguiu com a intensidade dos seus sentimentos?

“(…)Si elle me disait des choses un peu avantageuses pour le Comte de Lare, je croyais qu'elle m'en cachait bien davantage; enfin, la jalousie, avec toutes les horreurs dont on la représente, se saisit de mon esprit (...)”³².

Se, em Mme de La Fayette, o ciumento imaginário ainda vai fazendo, de quando em vez, a sua aparição, em Proust, bem mais pessimista e desencantado, o ‘tipo’ em causa afigura-se ser raro ou até inexistente. Atendendo ao passado de Odette, à sua notoriedade galante em Bade e em Nice, à sua aceitação tácita em “faire catleya”, à ambiguidade da sua atitude libidinosa para com Forcheville, não terá Swann razões de sobra para ‘descer’ a esse abismo infernal?

“(…)Mais aussitôt sa jalousie, comme si elle était l'ombre de son amour, se complétait du double de ce nouveau sourire. (...)”³³.

Falar de Swann e Odette, é falar do narrador e de Albertine, de Charlus e de Morel, de Sodoma e de Gomorra... é falar da não exemplaridade de uma relação amorosa estigmatizada pelo culto da mudança, pela fuga à rotina e pela ausência do desejo. E evocar, pontualmente, a inconstância que subjaz ao amor, patente na relação Orianel / Duque de Guermantes, verdadeiro cerne da análise em torno do qual gira o romance de um segredo de Mme de La Fayette e o romance de uma vocação de Marcel Proust. É invocar o testemunho de François VI, Príncipe de Marcillac e Duque de La Rochefoucauld, segundo o qual “la constance en amour est une inconstance perpétuelle”, visto que “la constance des sages n'est que l'art de renfermer leur agitation dans le coeur”³⁴.

A par deste compósito romance em contraponto típico de Mme de La Fayette, vêm as epístolas de Mme de Sévigné, citadas de sobremaneira pela avó do narrador adolescente que o acompanha a Balbec aquando da sua visita inaugural e primeira estada. Até a viagem Paris-Balbec, metade de comboio e metade em carro, obedece ao trajecto de Mme de Sévigné entre Paris e ‘L'Orient’, passando por Chaulnes e por Pont-Audemer³⁵. Sendo as suas

escritoras favoritas Madame de Beausergent e Mme de Sévigné³⁶, não é de estranhar que a própria filha (mãe do narrador, como é evidente) se refira à mãe em termos de Mme de Sévigné, sobrepondo-a de contínuo à mãe de Mme de Grignan³⁷, como se comungassem de um inefável parentesco espiritual. Interessante se torna assinalar que, após a morte da avó do narrador, é a sua mãe que passa a cultivar o gosto pela leitura das missivas de Mme de Sévigné, como se esta passasse a substituir aquela ou, melhor dizendo, como se a literatuta/arte fosse o *ersatz* da vida: "(...)Dans chacune des trois lettres que je reçus de maman avant son arrivée à Balbec, elle me cita Mme de Sévigné, comme si ces trois lettres eussent été non pas adressées par elle à moi, mais par ma grand-mère adressées à elle (...)"³⁸. Neste intervalo de tempo inexoravelmente marcado pela ausência do ente querido, proliferam cartas endereçadas ao herói-narrador por sua mãe, contendo múltiplas citações e variadas alusões às epístolas da escritora seiscentista: "(...)Je me mis à lire la lettre de maman. À travers ses citations de Mme de Sévigné (*Si mes pensées ne sont pas tout à fait noires à Combray, elles sont au moins d'un gris brun, je pense à toi à tout moment, je te souhaite, ta santé, tes affaires; ton éloignement, que penses-tu que tout cela puisse faire entre chien et loup?*) je sentais que ma mère était ennuyée de voir que le séjour d'Albertine à la maison se prolongeait (...)"³⁹. Detendo-nos nesta epístola, facilmente chegamos à conclusão que ela constitui osmose magistral de duas cartas remetidas a Mme de Grignan por Mme de Sévigné e datadas respectivamente de 14 de Junho de 1671 e de 29 de Setembro de 1675:

"(...)Quand on se couche, on a des pensées qui ne sont que gris-brun, comme dit M. de La Rochefoucauld, et la nuit, elles deviennent tout à fait noires. (...)"⁴⁰.

"(...)Si les pensées n'y sont pas tout à fait noires, du moins elles en sont approchantes. Je pense à vous à tout moment: je vous regrette, je vous souhaite. Votre santé, vos affaires, votre éloignement, que pensez-vous que tout cela fasse entre chien et loup? (...)"⁴¹.

Tão grande é o culto e intensa a veneração, que Sévigné passa a ser uma palavra-chave, uma palavra-ídolo e uma palavra-mito, que transmuda o relativo em absoluto, já em si e por si relativizado. Exemplo flagrante desta idolatria é a recepção da mãe do narrador, poucos dias antes do falecimento da avó, às cartas enviadas pelo

comte de Nassau, mais tarde grande-duque herdeiro de Luxembourg, perpassadas da mais alta inteligência e extrema sensibilidade; "(...)Je lus tres touché des lettres qu'il ne cessa de m'écrire pendant la maladie de ma grand-mère, et maman, elle-même, émue, reprenait tristement un mot de sa mère; Sévigné n'aurait pas mieux dit. (...)”⁴².

Falar de Mme de Sévigné e de Mme de La Fayette omitindo George Sand não seria, de modo algum, correcto, já que a *Recherche*, primeiro e último volumes, surge balizada por um romance de inspiração campestre de Aurore Dupin. Recuemos a Combray, ao ano remoto de 1890⁴³, a casa da tia-avó Léonie, às projecções de uma lanterna mágica retratando a lenda de Geneviève Brabant e ao ritual do nocturno beijo materno, retardado com frequência pela visita 'inoportuna' de Charles Swann... Certo dia, Swann delonga-se consideravelmente. Atormentado pela demora, o herói-criança decide esperar de pé, junto da janela, pelos progenitores e, sob o olhar coruscante do pai, passa grande parte da noite com a mãe, que lhe lê, em voz alta, *François le Champi*: "(...) Maman s'assit à côté de mon lit; elle avait pris *François le Champi* à qui sa couverture rougeâtre et son titre incompréhensible, donnaient pour moi une personnalité distincte et un attrait mystérieux. (...) De même, quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait pris de ma grand-mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie (...) elle fournissait toute la tendresse naturelle (...)”⁴⁴. Se recuamos no espaço e tempo, revisitando Combray, precipitemo-nos, num anacronismo bem proustiano, no Paris pós-guerra, bem similar a Pompeia destruída pela lava do Vesúvio. Meditando, com amargura feita de resignação, na sua impotência para criar e na ausência do dom da escrita, o narrador penetra no *Hotel Guermantes*, onde toda uma conjuntura de fenómenos desencadeados pela memória involuntária ou afectiva vai ser responsável pela génese da vocação. Para além do ruído metálico de uma colher num prato e da sensação de um pavimento desigual, que o transporta a Veneza, eis que se lhe depara um exemplar de *François le Champi*, o mesmo é dizer, a infância, Combray, a tia-avó Léonie, os passos da mãe que acompanha Swann à porta: "(...)Et tout en poursuivant mon raisonnement, je tirais un à un, sans trop faire attention du reste, les précieux volumes, quand, au moment où j'ouvrais distraitement l'un d'eux: *François le Champi* de George Sand, je me sentis

désagréablement frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec mes pensées actuelles, jusqu'au moment où, avec une émotion qui allait jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles. Et pourtant ce n'était pas un livre bien extraordinaire, *c'était François le Champi*. (...)”⁴⁵. É então que o Tempo parece apagar-se, sumir por magia, fazendo desaparecer não só os ‘fantoques’ da *matinée Guermantes*, mas todas as personagens que, no avizinhar da morte, fim dos fins, baixam gradualmente as máscaras... sobretudo as femininas, que nunca tiveram existência bem concreta, já que foram moldadas na arte e pela arte.

Se a personagem feminina aparece, em Proust, dissociada em imagens sucessivas e antitéticas, fragmentada em estados e ‘pessoas’ diversas, feita, desfeita ou refeita pelo Tempo, furtando-se a uma caracterização imediata por falta de individualidade distintiva⁴⁶, o mesmo não acontece em Giraudoux, que dota a sua mulher de uma personalidade vincada, nas vertentes de inocência original, obstinação, verdade e justiça.

A corroborar este facto vem a produção literária de Jean Giraudoux povoada de nomes de jovens que dão, muitas vezes, o título às suas obras: Bella, Eglantine, Electre, Isabelle, Judith, Juliette, Lia, Suzanne são todas jovens. De resto, esta preferência é claramente afirmada em *Simon le Pathétique*: “Les jeunes filles seules m'attiraient La fraîcheur, la fierté, l'ardeur, la grâce seules m'attiraient”⁴⁷.

Se procurarmos referências literárias anteriores para compreendermos a importância desta presença feminina, não precisamos de recorrer aos trágicos da antiga Grécia, a Corneille e a Racine, mas, talvez, a Shakespeare, a Marivaux e a Musset. E por que não recorrer ao *Cântico dos Cânticos*, do *Antigo Testamento*, abstraindo da interpretação mística do poema? A bela Sunamita, perfume, gazela, jardim fechado, não é uma das jovens de Giraudoux?

Algumas características definem o seu perfil juvenil. São, em geral, órfãs, mas vivem ou viveram em regime de pensão, quer em escolas quer em conventos. São alegres, passeadoras, por vezes aventureiras e boas estudantes. São abertas ao mundo e curiosas. Interessam-se, por exemplo, por coisas sem importância, como os botões de punho da camisa do homem ou por um atol deserto do

Pacífico. São inocentes, puras, idealistas e intransigentes. Nas primeiras obras de Giraudoux, a jovem é sempre virgem, mas há nela uma sensualidade que não é sexual nem erótica. É, antes, disponibilidade quase infantil para aceitar todas as carícias do universo, inclusive as do homem, que são, talvez, as mais desejadas, as mais temidas, as menos duradouras. Assim, Judith, a bela judia que salvou a sua cidade cercada pelo general Holofernes, e passou uma noite de verdadeiro amor com o chefe inimigo, afirma-se pura e inocente. A castidade, nas obras de Giraudoux, parece mesmo introduzir-se sorratamente entre os lençóis do leito conjugal. Por esta razão, a mulher casada reage e exprime-se, não raro, como se o não fosse.

Electra, a maior inocência da Grécia nas palavras do juiz do tribunal de Argos⁴⁸, no diálogo intempestuoso que trava com sua mãe, a rainha Clitemnestra⁴⁹, afirma que é a castidade a atormentar a sua progenitora, porque não foi fiel nem soube esperar pelo regresso do marido que tinha partido para a Guerra de Tróia. Já no fim da peça, quando as Euménidas censuram a obstinação e a insensibilidade da princesa face à destruição de Argos e dos seus habitantes, a jovem riposta que, se estes são inocentes, acabarão por renascer⁵⁰.

No diálogo de contornos sócio-filosóficos com Egisto, o comandante das tropas que defendem a cidade, Electra faz a seguinte observação: "(...)Quand vous voyez un immense visage emplir l'horizon et vous regardez bien en face, d'yeux intrépides et purs, c'est cela un peuple."⁵¹ E, mais adiante, acrescenta: "On n'a le droit de sauver une patrie qu'avec les mains pures."⁵² Na obra giralduciana respira-se uma fresca, livre e espirituosa feminilidade, no seio da qual o homem não deixa marca perdurável. O casamento é, sem dúvida, uma meta a atingir, mas nem sempre é união permanente de corpos ou comunhão de espírito, porque as personalidades femininas procuram o absoluto, que as torna, por isso, totalitárias e intratáveis. Isabelle, por exemplo, põe as suas condições; que o marido a deixe amar, percorrer as pradarias, contemplar o crepúsculo e olhar para os espectros. O homem, o amante, aparece, pois, como uma sombra que mal se vê, nuvem que passa, tempo que muda.

Quando Heitor fala a Helena dos seus amores passados e presentes e lhe diz que ela não ama Páris, mas sim os homens, esta responde-lhe: "Je ne les déteste pas. C'est agréable de les froter contre soi-même comme de grands savons. On est toute pure."⁵³

Ágata, a propósito do marido, Presidente do tribunal de Argos, opina: “Je suis jolie et il est laid, je suis jeune et il est vieux. J’ai de l’esprit et il est bête.”⁵⁴

Electra, por sua vez, não escondendo o amor patológico que nutre por seu irmão Orestes, vê-o sempre como fraco, sentimental, impressionável e medroso diante do pedido que lhe fizera, o de fazer justiça assassinando a sua própria mãe e o amante Egisto: “Ainsi tu es comme tous les hommes, Orestes! La moindre flatterie les relâche, la moindre fraîcheur les soudoie”⁵⁵.

E ainda no mesmo acto e na mesma cena, a jovem revolta-se contra a instabilidade do carácter e dos sentimentos dos homens: “Et les hommes, n’eussent-ils dormi que cinq minutes, ils ont repris l’armure du bonheur: la satisfaction, l’indifférence, la générosité, l’appétit. Et une tache de soleil les réconcilie avec toutes les taches de sang. Et un chant d’oiseau avec tous les mensonges.”⁵⁶

Todas as personagens femininas jovens de Giraudoux são intransigentes, porque roídas pelo veneno da verdade, pela procura da verdade total e absoluta. Elas são, por isso, cruelmente obstinadas, de uma intransigência que semeia a infelicidade familiar e pessoal, que gera o caos e a destruição da vida pública e política. Por vezes, esta obstinação torna-se incompreensível para elas mesmas. São as “femmes à histoires” de que falava o Presidente do tribunal de Argos. São mulheres “qui font signes aux dieux”, que não deixam cair no silêncio crimes, crimes estes facilmente esquecidos pela humanidade com o intuito de evitar futuras complicações. Em linguagem dos nossos dias, poderíamos chamar-lhes, num tom televisivo, supermulheres. Nesta ordem de ideias, Judith dirá: “Celui qui a pour modèle un être humain ne peut me ressembler”⁵⁷.

Helena, a fatalidade grega e troiana feita mulher, responde a Heitor (o qual não compreende a razão pela qual a jovem se recusa a entregar-se aos gregos, evitando, assim, uma guerra sangrenta): “Mon obstination? Je n’y peux rien: Ce n’est pas la mienne.”⁵⁸

Por seu turno, Electra, a fatalidade feita jovem, confessa: “Je les hais d’une haine qui n’est pas à moi.”⁵⁹

No diálogo assombroso da cena V do II acto, esta jovem princesa não aceita ouvir o pedido de socorro formulado por sua mãe, enquanto mulher, negando violentamente qualquer espécie de ligação com a confraria feminina: “Je ne suis pas inscrite à l’association des femmes.”⁶⁰

Na procura incessante da verdade sobre o assassinio de seu pai, Electra sofre pressões de toda a espécie: é o irmão que, recordando os horríveis crimes cometidos no palácio pela família dos Atridas, lhe implora que abandone a cidade e venha habitar com ele na Tessália, onde possui uma casa rodeada de campos e jasmíns; é Clitemnestra que lhe suplica que a deixe de odiar; é Egisto que, tendo-se revelado um excelente homem de Estado e um homem sensível (a ponto de a libertar e a seu irmão Orestes), lhe pede que consinta no seu casamento com a mãe, para que a cidade não seja destruída. Mas, para Electra, a verdade é eterna e os culpados terão de ser punidos, cumprindo-se, deste modo, as palavras do mendigo, mensageiro dos deuses que substitui o corifeu e o coro do teatro antigo: "(...)La jeune fille est la ménagère de la vérité, elle doit y aller jusqu'à ce que le monde pète et craque dans les fondements des fondements et les générations des générations, dussent mille innocents mourir la mort des innocents pour laisser le coupable arriver à sa vie de coupable (...)”⁶¹.

No final, os culpados foram castigados. A cidade de Argos foi saqueada, incendiada e destruída. Electra conseguiu os seus intentos. A verdade e a justiça foram restabelecidas, mas sobre ruínas e cadáveres. La femme Narsès, personagem estranha como as Euménidas, que no fim da peça passa palavra ao escritor, pergunta: "Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretient, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève?"⁶²

A resposta do mendigo é luminosa, criadora e revolucionária: "Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle aurore."⁶³

Em Giraudoux, tudo passa pelas mulheres. O escritor chama-lhes "les élues", criaturas inocentes, ideais, misteriosas, que guardam no fundo da alma o gosto pela pureza, pela verdade e pelo absoluto... pureza, verdade e absoluto que a maior parte dos seres humanos perdeu.

Maria do Rosário Ribeiro dos Santos
Universidade do Minho

NOTAS

- ¹ Ver MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O Tempo das Mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987.
- ² Cf. VOLTARE, «Zadig ou La Destinée» *in Contes en vers et en prose*. Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1992, Tomo 1, p. 171.
- ³ Cf. WELLEK, René WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*. Lisboa, Publicações Europa-América, col. “Biblioteca Universitária”, 3ª edição, 1976, p. 331. A respeito de periodização literária, ver também FISCHER, Jan O., *Epoque romantique et réalisme*. Pralía, Univeizita Karlova, 1977.
- ⁴ Consultar, sobre o dandismo, AUREVILLY, Jules Barbey d', *Du dandysme et de G. Brummell*. Paris, Alphonse Lemétre Editeur, 1887.
- ⁵ Cf. TOURNAND, J-C., *Introduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle*. Paris, Bordas, col. “Etudes”, 1981.
- ⁶ Cf. CASTEX, P-G. ISURER, P., *Manuel des études littéraires françaises (XVII siècle)*. Paris, Hachette, 1978, p. 82.
- ⁷ Cf. VOLTAIRE, «Ce qui plaît aux dames» *in Contes en vers et en prose*, ed. cit, p. 340.
- ⁸ Ver BAUDELAIRE, Charles, «Gustave Flaubert - Madame Bovary, La Tentation de Saint Antoine» *in Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1968, p. 451: “(...)Il ne restait plus auteur, pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire féminin. Il en est résulté une merveille; c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que Mme Bovary (...) est restée un homme (...) une âme virile dans un charmant corps féminin. (...)”.
- ⁹ Cf. EBENSTEIN, Renée, «L'éternel masculin» *in Travaux et Mémoires*, Annales de l'U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Limoges, col. “Littérature Comparée”, Outubro de 1976, p. 80.
- ¹⁰ Cf. PROUST, Marcel, *La Prisonnière*. Paris, Gallimard, col. “Folio”, p. 372: “(...)Alors sous ce visage rosissant je sentais se réserver comme un gouffre l'inexhaustible espace des soirs où je n'avais pas connu Albertine.(...) m'invitant sous une forme pressante,

cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps. (...)”.

- ¹¹ Ver, a este propósito, LELONG, Yves, **Proust. La santé du malheur**. Paris, Editions Garamont-Arcihmbaud, 1987. Ainda sobre o desejo, ver PLUCHART-SIMON, Bernard, **Proust. L'amour comme vérité humaine et romanesque**. Paris, Larousse Université, col. "Thèmes et Textes", 1975, p. 69 e seguintes.
- ¹² Sobre Mme de La Fayette e, em particular, sobre La **Princesse de Clèves**, consultar GARAPON, Jean, La **Princesse de Clèves**. Paris, Hatier, 1988.
- ¹³ Cf. Mme de La Fayette, «La Princesse de Clèves» in **Romans et Nouvelles**. Paris, Editions Garnier Frères, 1970, p. 387.
- ¹⁴ *Idem*, p. 356.
- ¹⁵ Cf. PINGAUD, Bernard, **Mme de Lafayette**. Paris, Seuil, col. "Ecrivains de Toujours", 1978, p. 84. Ver também LAUGAA, Maurice, **Lectures de Madame de Lafayette**. Paris, Armand Colin, col "U2", 1971.
- ¹⁶ Cf. «La Comtesse de Tende» in **Romans et Nouvelles**, ed. cit, p. 411.
- ¹⁷ Cf. **Sodome et Gomorrhe II**. Paris, Gallimard Folio, 1989, p. 62.
- ¹⁸ Sobre o tipo de pacto (autobiográfico, romanesco ou fantasmático) existente na **Recherche**, ver LEJEUNE, Philippe, **Le pacte autobiographique**. Paris, Seuil, 1975.
- ¹⁹ Cf. **Sodome et Gomorrhe II**, p. 63.
- ²⁰ *Idem*, p. 83.
- ²¹ Ver, a este respeito, GROS, Bernard. **De Swann au Temps Retrouvé**. Paris, Hatier, 1981. Ainda a propósito deste narrador, ver **Le côté de Guermantes II**. Paris, Gallimard, col. "Folio", 1985, p. 118: "(...)J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire. (...)”.
- ²² Cf. «Un Amour de Swann» in **Du côté de chez Swann**. Paris, Gallimard, Folio, 1988, p. 247.
- ²³ Cf. **La Prisonnière**, p. 138.
- ²⁴ Cf. BUISINE, Alain, «Proust; l'air de la jalousie» in **Magazine Littéraire, 2000 ans de chagrins d'amour**, juillet-août 1992, n° 301, p. 51.

- 25 Cf. «La Princesse de Montpensier» in *Romans et Nouvelles*, p. 25.
- 26 *Idem*, pp. 12-13.
- 27 Cf. La *Princesse de Clèves*, p. 330.
- 28 Cf. La *Comtesse de Tende*, p. 407.
- 29 *Idem*, p. 404.
- 30 Cf. *La Prisonnière*, p. 95.
- 31 *Idem*, p. 23.
- 32 Cf. «Zaide» in *Romans et Nouvelles*, p. 111.
- 33 Cf. «Un amour de Swann», p. 271.
- 34 Cf. La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions diverses*. Paris, Garnier-Flammarion, 1977, pp. 60 e 47.
- 35 Cf. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, Garnier-Flammarion, 1987, volume II, p. 12.
- 36 *Idem*, p. 18.
- 37 Ver, sobre o assunto, DUCHÊNE, Roger, *Mme de Sévigné*. Bruges, Editions Desclée De Brouwer, col. "Les écrivains devant Dieu", 1968.
- 38 Cf. *Sodome et Gomorrhe II*, p. 167. Ver ainda uma outra referência a Mme de Sévigné in *Le côté de Guermantes II*, p. 331: "(...)Allons bon! dit-il, voilà que j'ai oublié le principal. En souvenir de Madame votre grand-mère, j'avais fait relier pour vous une édition curieuse de Mme de Sévigné. (...)".
- 39 Cf. *La Prisonnière*, p. 131.
- 40 Ver Mme de Sévigné, *Lettres Choisies*. Paris, Classiques Larousse, 1934.
- 41 *Ibidem*.
- 42 Cf. *Le côté de Guermantes II*, p. 29.
- 43 Ver as deduções de Willy HACHEZ in *Bulletin Amis de M. P.* (1956 e 1961).
- 44 Cf. «Combray» in *Du côté de chez Swann*, pp. 41 e 42.
- 45 Cf. *Le Temps Retrouvé*. Paris, Gallimard, Col. "Folio", 1990. pp. 189 e 190.
- 46 Ver TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*. Paris, Gallimard, col. "Tel", 1971.
- 47 Cf. *Simon le Pathétique*, III.
- 48 Cf. *Electre*, 1, 2.
- 49 *Idem*, II, 2.

- 50 *Idem*, II, 9.
51 *Idem*, II, 8.
52 *Idem*, II, 7.
53 Cf. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1, 7.
54 Cf. *Electre*, II, 5.
55 *Idem*, II, 3.
56 *Ibidem*.
57 Cf. *Judith*, 1, 8.
58 Cf. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1, 9.
59 Cf. *Electre*, 1, 8.
60 *Idem*, II, 5.
61 *Idem*, 1, 13.
62 *Idem*, II, 9.
63 *Ibidem*.

Le sentiment de soi et la nature dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*

Nous proposons une approche doublement thématique des *Rêveries*, par le sentiment de soi et la nature. Nous regarderons cette oeuvre crépusculaire, écrite pendant les deux dernières années de la vie de Rousseau (1776 à 1778, il meurt le 2 Juillet 1778) comme une renaissance: en effet, elle témoigne d'un nouvel «être-au-monde», car elle s'efforce de cerner le rapport inouï que Rousseau établit, par petites touches successives, entre ses états d'âme et la nature. Cet «être-au-monde» est aussi un retrait du monde, si le monde signifie «l'environnement», donc le milieu extérieur; si l'ex-sister signifie venir hors de soi, alors l'existence révélée par les expériences, tout intérieures, dont les *Rêveries* sont la trace, se révèle comme un «être-en-soi-même», et bien plus comme un «être-par-soi-même». C'est pourquoi la *nature*, terme qui reste éminemment problématique, doit s'entendre essentiellement, non comme un terme posé en altérité avec le moi, mais comme ce qui le constitue, ou comme son essence.

Il s'agit moins de s'assurer de la classification des *Rêveries* dans un répertoire pré-romantique, que de dégager le sens et la portée de ce sentiment d'existence dans son **immanence** à la nature.

Par nature, cette idée maîtresse du XVIIIème siècle, il faut entendre une réalité originelle telle qu'elle s'oppose à l'artifice et à la dénaturation sociale; c'était déjà le thème constitutif des deux *Discours*, celui de 1749 *sur les Sciences et les Arts*, celui de 1753 surtout, *sur l'Origine et les Fondements de l'inégalité parmi les hommes*. La nature est pensée sur le mode de l'intériorité, de sorte que l'homme ne trouve cette nature qu'en rentrant en lui-même, en son être le plus intime; c'est le principe même de sa vie, à condition de ne pas réduire la vie à une fonction biologique mais d'entendre par là l'existence dans sa dimension essentielle:

«Vivre, ce n'est pas respirer, c'est agir, c'est faire usage de nos organes, de nos sens, de nos facultés, de toutes les parties de nous-mêmes qui donnent le sentiment de l'existence.» *Emile*, Livre I, G-F p.43¹

Pour entrer dans la perspective des *Rêveries*, la meilleure voie est celle indiquée par Rousseau lui-même dès la seconde *Promenade*.

Il prend d'abord clairement conscience de la seule voie qui puisse le sauver de son propre malheur:

«Ainsi pour me contempler moi-même avant mon déclin, il faut que je remonte au moins de quelques années au temps où perdant tout espoir ici-bas et ne trouvant plus d'aliment pour mon cœur sur la terre, je m'accoutumais peu à peu à le nourrir de sa propre substance et à chercher toute sa pâture au-dedans de moi.

Cette ressource, dont je m'avisai trop tard, devint si féconde qu'elle suffit bientôt pour me dédommager de tout. L'habitude de rentrer en moi-même me fit perdre enfin le sentiment et presque le souvenir de mes maux, j'appris ainsi par ma propre expérience que la source du vrai bonheur est en nous, et qui ne dépend pas des hommes de rendre vraiment misérable celui qui sait vouloir être heureux.»²

Les thèmes de l'auto-suffisance, de la substantialité du soi, du cœur, c'est-à-dire du sentiment, qui sont les thèmes architectoniques de cette «musique» si caractéristique de l'âme rousseauiste, sont d'ores et déjà présents dans ce passage.

Mais Rousseau refuse d'être un «théoricien», il cherche dans l'expérience la vérité de ses pensées, c'est pourquoi il lui faut trouver une expérience «primitive» qui sera en quelque sorte la matrice de toutes ces expériences «intérieures» qui sont le fil des *Rêveries*. L'expérience de l'origine de ce sentiment unique, le sentiment de se donner la vie à soi-même, confirmera l'idée d'être soi-même directement cette nature, c'est-à-dire une substance, ou, mieux encore, une source inépuisable de vie. L'accident de Mênilmontant, qui n'est pas sans rappeler l'épisode de la chute de cheval dans les *Essais* de Montaigne, fait fonction d'expérience initiale et initiante. Là s'arrête toute parenté avec Montaigne, puisque le sens «métaphysique» tout-à-fait singulier donné par Rousseau à cet événement, est celui d'une métaphysique de l'existence, dans laquelle l'essence se révèle dans l'existence libérée de toutes les apparences falsifiantes ou inauthentiques du moi social.

«lorsque je revins à moi. L'état auquel je me trouvai dans cet instant est trop singulier pour n'en pas faire ici la description.

La nuit s'avçait, quelques étoiles et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais en cet instant à la vie, et il me semblait que

je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais.»
G-F p.68

Le «projet» de Rousseau dans les *Rêveries* c'est de revenir à soi (enfin!), c'est-à-dire à la nature, c'est se donner la vie.

I. Brève définition des termes:

1) Le sentiment de soi

Il peut se définir comme conscience d'exister, mouvante et affective, détachée des objets habituels, plus généralement du monde humain et social, du rapport à autrui. Il y a une réflexivité de cette conscience dans le souvenir et l'écriture, mais Rousseau cherche une voie d'accès directe, une expérience de présence immédiate à soi. Comment exprimer par l'écriture ce sentiment intime sans le trahir?

Si la méthode, au sens de l'art, est un subterfuge nécessaire, elle participe encore de l'auto-portrait, comme dans les *Confessions*. L'art, en tant qu'artifice nécessaire pour donner à voir cette nature originelle, doit pour ainsi dire s'effacer, c'est pourquoi le style des *Rêveries* sera informe, «*ces feuilles ne seront proprement qu'un informe journal de mes rêveries*», pour se conformer au mouvement authentique du flux et du reflux des pensées revenues à la pure intériorité, qu'aucun objet importun ne détourne plus de leur cours naturel. L'art de se livrer doit disparaître dans l'acte pur de se donner ainsi, rien qu'à soi-même. Comme un jardin peut donner le sentiment d'une nature livrée à elle-même ou une éducation s'effacer dans le processus de croissance naturelle et d'auto-formation de l'enfant. (cf. le jardin de Julie dans la N.H et la définition du rôle maître dans le Livre 2 E.)

Cependant le registre des *Rêveries* n'est plus celui de la morale mais celui d'une poétique mystique, car le discours ne s'adresse plus à un public, il se concentre dans l'intériorité de la subjectivité de son auteur; toutefois il ne s'y enferme pas puisqu'il s'ouvre vers un espace cosmique, une nature en résonance avec l'âme singulière, et pour tout dire, unique, qui s'exprime en ce lieu. En ce sens, la démarche singulière des *Rêveries* prend ses distances avec l'égotisme didactique des *Essais* de Montaigne:

«Une situation si singulière mérite assurément d'être examinée

et décrite [...] Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien: car il n'écrivait ses *Essais* que pour les autres, et je n'écris mes *Rêveries* que pour moi.» fin de la première promenade, G-F 1997, p 62

2) La nature:

Terme non conceptualisable, notion polysémique par excellence. Au XVIII^{ème} siècle la nature, norme esthétique et éthique, tend à devenir un principe métaphysique. La philosophie des Lumières fut surtout une pensée critique et elle acheva de détruire le modèle théologique déjà mis à mal par le rationalisme classique. Mais Rousseau refuse de s'inscrire dans le courant idéologique de son siècle. En moraliste, il oppose la nature à la facticité historique et sociale, source de la dégradation et du mal.

La notion se différencie sensiblement, aussi bien de la **fusus** antique que de la Création dans la théologie judéo-chrétienne, toutefois, dans son évolution, elle conserve les traces des significations passées.³

Rousseau se situe au moment où l'idée de nature évolue vers un sens plus métaphysique; conçue comme une simple critique de l'onto-théologie traditionnelle (la nature opposée à la grâce), notamment par le mécanisme classique elle devient progressivement la notion maîtresse d'une philosophie de la Nature. Peut-être est-ce l'étymologie de *natura*, le verbe *nascor*, signifiant naître et croître, qui s'approche au plus près de la notion maîtresse de l'oeuvre de Rousseau, notion qui perdure depuis les premières oeuvres qui lui valurent la célébrité jusqu'à l'oeuvre ultime.

Pour conclure ce point, il y a chez Rousseau une correspondance intime entre la nature humaine et la nature comme principe de tout l'univers. L'adéquation parfaite, et la transparence de soi à soi, révèlent ou dévoilent cette correspondance dans le bonheur ou l'harmonie. Mais l'existence, vouée au temps, donc à la déchéance historique, ne peut s'accomplir que dans la perte ou l'oubli de cette correspondance originelle; la métaphore du voile dans *La Nouvelle Héloïse*, si bien étudiée par Starobinski,⁴ symbolise parfaitement le pessimisme foncier de Rousseau, et en fin de compte sa philosophie du malheur⁵. Ces thèmes propres à Rousseau font son originalité, sa singularité, en bref une idée de la nature qui n'appartient qu'à lui.

Toutefois, les *Rêveries* présentent bien une tonalité pré-romantique lorsque le sentiment élégiaque accompagne le sentiment de soi dans l'évocation des moments de parfaite communion avec l'univers, confondu avec les limites de l'âme. Mais la conscience du bonheur ne peut-elle être que la conscience du bonheur passé et perdu? A cet égard la cinquième *Promenade* offre le paradigme du bonheur perdu et retrouvé, en un sens qui paraîtrait quasi proustien si on ne s'interrogeait pas sur la temporalité de cet état. La réminiscence rêveuse révèle la vraie nature de cet état béatifique: le recueillement de l'âme, enfin rendue à elle-même, par la contemplation et la communion avec une nature non défigurée par l'homme suspend le temps. Aussi malgré cette tendance élégiaque, les *Rêveries* échappent au registre morbide de la nostalgie, car des trois stases temporelles de la conscience, passé, présent futur, seule domine véritablement la seconde; ainsi Rousseau est plus proche d'Augustin⁶ que de Chateaubriand ou Lamartine, et c'est l'absolue présence de l'être, comme présence immédiate de soi, pour ainsi dire «en soi» qui est l'acmé des *Rêveries*, non la trace de l'absence.

3) Identité du sentiment de soi et de la nature dans la description des promenades sur le lac de Bienna dans la cinquième promenade

«Les rives du lac de Bienna sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près; mais elles ne sont pas moins riantes. S'il y a moins de culture de champs et de vignes, moins de villes et de maisons, il y aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asiles ombragés de bocages, des contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés. Comme il n'y a pas sur ces heureux bords des routes commodes pour les voitures, le pays est peu fréquenté par les voyageurs; mais qu'il est intéressant pour les contemplatifs solitaires qui aiment à s'enivrer à loisir des charmes de la nature et à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun autre bruit.»

Cinquième promenade G-F, p109

L'adjectif romantique est-il un synonyme *stricto sensu* «des romanesques rivages», qu'on trouve à la fin de ce passage? L'étymologie de l'adjectif est l'anglais **romantic**, ce qui se trouve dans les romans, littérature qui parle à l'imagination. Le paysage décrit dans

la cinquième promenade correspond aux descriptions romanesques de la N.H

«où l'on voit réuni sans appareil, sans éclat, tout ce qui répond à la véritable destination de l'homme! La campagne, la retraite, le repos, la saison, la vaste plaine d'eau qui s'offre à mes yeux, le sauvage aspect des montagnes, tout me rappelle ici ma délicieuse île de Tinian.» Quatrième partie, Lettre X

Le terme décrit un paysage mais aussi bien un univers mental; il marque une correspondance privilégiée entre les coeurs, les moeurs et la nature. On remarque aussi les contrastes en harmonie: campagne cultivée, plaine, plane et montagne sauvage. Au XVIIIème siècle l'adjectif "romantique" sert à décrire les sites naturels pittoresques et les jardins qui en sont l'évocation.

Le mot romantique apparaît avec son sens propre dans les années 1776-1777 chez le Marquis de Girardin, en particulier dans *De la composition des paysages*:

«sans être farouche ni sauvage, la situation romantique doit être tranquille et solitaire, afin que l'âme n'y éprouve aucune distraction et puisse s'y livrer tout entière à la douceur d'un sentiment profond.»

On peut également rapprocher cet idéal de paysage ou de site, de la description de *l'Elysée*, le jardin secret de Julie, toujours dans la quatrième partie du roman, Lettre XI:

«Ce lieu, quoique tout proche de la maison, est tellement caché par l'allée couverte qui l'en sépare, qu'on ne l'aperçoit de nulle part. L'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'oeil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à clef. A peine fus-je dedans, que la porte étant masquée par des aunes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte je me trouvai là comme tombé des nues.

En entrant dans ce prétendu verger je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante, et le chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert. Surpris, saisi, transporté d'un spectacle si peu prévu, je restai un moment

immobile, et je m'écriai dans un enthousiasme involontaire: Ô Tinian, ô Juan Fernandez! Julie, le bout du monde est à votre porte!»

Ce qui étonne dans ces descriptions c'est l'impression étrange que les lieux naturels ne s'étendent pas dans l'espace, mais qu'ils se resserrent et se présentent comme l'intériorité visible, c'est-à-dire dévoilée. D'où les ombrages, l'absence d'horizon et de lointain, les perspectives «rapprochantes»; la nature est soudain toute proche et permet un contact direct, sans médiation, dans la solitude. La présence humaine, les traces du travail sont effacées. Ces paysages sont oniriques et en ce sens romantiques, mais ils sont paisibles et idylliques, leur dimension utopique les distingue des modèles romantiques consacrés, tourmentés, pathétiques ou angoissants, ceux de Carl Friedrich par exemple.

Le paysage idyllique est un lieu de recueillement, c'est pourquoi la figure de l'île est privilégiée: c'est un espace clos-ouvert, un extérieur intériorisé. C'est un lieu idéal pour la rêverie, ainsi Rousseau souligne-t-il que l'île de Bienne est «très agréable et très singulièrement située pour le bonheur d'un homme qui aime à se circonscire»

La fonction de resserrement qui agit si heureusement sur l'âme rêveuse ne répond-elle pas au problème posé dans la préface du second *Discours*:

«et comment l'homme viendra-t-il à bout de se voir tel que l'a formé la Nature, à travers tous les changements que la succession des temps et des choses a dû produire dans sa constitution originelle, et de démêler ce qu'il tient de son propre fond d'avec ce que les circonstances et ses progrès ont ajouté ou changé à son état primitif? semblable à la statue de Glaucus que le temps, la mer et les orages avaient tellement défigurée, qu'elle ressemblait moins à un Dieu qu'à une bête féroce, l'âme humaine altérée au sein de la société par mille causes sans cesse renaissantes, par l'acquisition d'une multitude de connaissances et d'erreurs[..]a, pour ainsi dire changé d'apparence au point d'être méconnaissable.»

Alors que la réflexion philosophique échoue en ne redonnant pas à l'humanité son essence aussi transparente qu'aux jours heureux de l'âge d'or, «tant que les hommes se contentèrent de leurs cabanes rustiques»⁷, la rêverie solitaire effectue cette donation originaire, comme un éternel commencement, comme la «première fois». La nature primitive n'est donc jamais perdue, elle perdure sous les déformations infligées par l'histoire et peut être retrouvée.

II. L'idéal mystique du bonheur, comme retour mental vers le paradis perdu

1) Le sentiment d'exister comme jouissance de n'exister que par soi-même.

«De quoi jouit-on dans pareille situation? De rien d'extérieur à soi, sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu.» Cinquième Promenade p. 116

Le thème stoïcien de l'autosuffisance est retravaillé en concept d'autarcie, car dans l'économie du pire il faut faire de nécessité vertu et convertir le minimum en abondance.

Mais ce bonheur du sage, caractérisé par l'absence de trouble, la présence à soi, et l'égalité d'âme ne doit pas se réduire au philosophème commun à l'épicurisme et au stoïcisme, puisque cette «sagesse» n'est pas le produit d'une activité de réflexion philosophique. Ce n'est pas davantage une méditation égotiste à la Montaigne, car Rousseau n'est pas en quête d'universel, il ne trouve son salut que dans sa singularité et dans son existence unique, dans son ipséité. Par conséquent s'il suit un ordre ce n'est pas celui de la raison, voilà en quoi il diffère essentiellement des Stoïciens; sans doute alors cet «ordre» est-il celui du cœur; toutefois, il ne faudrait pas conclure trop vite et confondre les ravissements des *Rêveries* avec l'ascèse pascalienne⁸. Le cœur, pour Rousseau, est le lieu des émotions, des sentiments, c'est le point sensible de l'âme où se mesure son état; le lieu de ses équilibres et de ses humeurs si l'on reprend l'image du baromètre mental.

Reprenons les expressions par lesquelles Rousseau tente de décrire l'état de béatitude correspondant au plus parfait sentiment de soi, à l'accord parfait de soi à soi, donc aussi de soi à la nature environnante, laquelle devient alors comme un prolongement de l'intériorité.

*«Quel était ce bonheur et en quoi consistait sa jouissance... L'espoir qu'on ne demanderait pas mieux que de me laisser dans ce séjour isolé où je m'étais enlacé de moi-même.. » p 110 5ème p. **Amour de soi***

«Je me laissais aller et dériver lentement au gré de l'eau, quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille rêveries,

confuses mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant ne laissent pas d'être à mon gré cent fois préférables à tout ce que j'avais trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie.» **Suspension des caractères spatiaux-temporels, état mental préconscient.**

«Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation et de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure, celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui que l'on trouve dans les plaisirs de la vie mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. Tel est l'état où je me suis trouvé dans l'île de St Pierre dans mes rêveries solitaires..»

« De quoi jouit-on dans une pareille situation?... Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix.» p 116

Comment ce sentiment tel qu'il est décrit ici, comme une expérience vécue, est-il possible? Quelles en sont les conditions de possibilité?

2) L'oisiveté comme première condition du sentiment de sa propre existence

Encore une fois revenons au second *Discours*; l'homme sauvage y est décrit comme un être essentiellement oisif, solitaire:

«Je le vois se rassasiant sous un chêne, se désaltérant au premier ruisseau, trouvant son lit au pied du même arbre qui lui a fourni son repas et voilà ses besoins satisfaits.»

Dans la société, la pétulante activité qui pousse les hommes, à se surpasser, à se comparer les uns aux autres, est la cause de leurs passions et de leurs maux. Mais l'homme sauvage n'est à tout prendre qu'une brute, un animal sans conscience, donc le dire heureux serait une absurdité. Rousseau n'est jamais tombé dans une

telle contradiction, quoiqu'en ait dit Voltaire, car l'adjectif heureux n'intervient dans le second *Discours* qu'à partir du moment où les hommes se sont dotés de la parole, ont établi des liens qui n'étaient pas encore des chaînes et ont commencé à prendre conscience d'eux-mêmes à travers leurs sentiments. Ce premier âge de l'humanité où les hommes sont des êtres intelligents, non des brutes stupides et bornées, est le seul moment du bonheur, mythe fondateur du *Contrat Social* mais aussi de l'*Emile*; la nature de l'homme n'est pas encore dénaturée par l'activité effrénée, laborieuse, productive, utile, prévoyante. Bref, elle reste insouciant, immédiate et spontanée et indolente.

Mais si Rousseau vante le *far niente*, naturel à l'homme, «*le précieux far niente fut la première et principale de ces jouissances que je voulus savourer dans toute sa douceur, et tout ce que je fis durant mon séjour ne fut en effet que l'occupation délicieuse et nécessaire d'un homme qui s'est dévoué à l'oisiveté* », c'est qu'il reste le plus sûr moyen de faire le vide mental, de se détacher du monde, donc c'est un substitut de la conversion mystique, au demeurant plus modeste et plus agréable.

Il ne faut pas en conclure que toute activité soit interdite au rêveur, seules celles qui font «qu'on se prend au sérieux» sont exclues de fait, la pensée rêveuse les oublie. Au contraire une activité ludique, qui distrait et rend quelque objet à l'esprit trouve grâce aux yeux du promeneur; que faire de mieux que de cueillir des herbes, de ramasser les fleurs qu'on rencontre au hasard d'une flânerie. La botanique, débarrassée de tout but utilitaire, peut devenir une passion. Le langage de la ferveur religieuse utilisé à propos d'une activité si futile peut choquer, mais le sens des *Rêveries* me semble très lisible dans ce décalage.

L'oisiveté et l'activité cessent de s'opposer dès lors que l'âme revenue à elle-même s'est déprise des objets qui causèrent ses maux; prolonger l'état de grâce par des exercices artificiels serait sans doute encore une erreur; au contraire, l'activité la plus légère, presque anodine, en tout cas tout-à-fait innocente, qui se limite à herboriser, pour le plaisir, au hasard des promenades, se trouve être le meilleur remède contre les tendances cyclothymiques et maniaco-dépressives

3) La deuxième condition: Abolir le temps, atteindre un état d'équilibre, «une assiette assez stable», rentrer en soi-même, se reprendre, se circonscrire, s'enlacer; voie vers un substitut de béatitude:

«et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir: où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière.» o.c p 116,

Le temps marque la dégradation des choses pour les âmes qui restent prisonnières des apparences, de la vie répandue dans l'extériorité, donc dispersées et réduites à la seule mesure de l'espace, par conséquent clouées à leur corps comme au pilori de la vie par les vaines passions et les plaisirs factices. Pour ces âmes perdues «le temps passe», parce que leur vie s'en va et leur échappe. Comme Augustin dans ses *Confessions*, Rousseau ne médite pas sur la fuite du temps et son insaisissabilité, il accède à un «être-hors-du temps» une existence intemporelle, car ce qu'il nomme un présent qui dure toujours sans néanmoins marquer sa durée, n'est-ce pas la pure présence de l'absolu, ou la parousie de l'être telle que les mystiques l'ont aperçue?

Voilà ce qu'Augustin écrit en conclusion de sa méditation sur le temps:

« ..Ma vie n'est que dissipation.... Libéré des anciens jours, je rassemble mon être dans la poursuite de votre Unité.» Oublieux du passé, sans me disperser dans les choses futures et transitoires, attentif seulement aux présentes», ce n'est pas dans la dispersion, mais dans l'union de toutes mes forces que je recherche la palme de la vocation céleste»; là «j'entendrai la voix de votre louange et je contemplerai votre joie» qui ne vient ni ne passe.

Maintenant «mes années s'écoulaient dans les gémissements, et vous, ma consolation Ô Seigneur, mon Père, vous êtes éternel. Mais moi, je me suis éparpillé dans le temps, dont j'ignore l'ordre; de tumultueuses vicissitudes déchirent mes pensées et les profondes entrailles de mon âme, jusqu'au jour où je m'écroulerai en vous, purifié et fondu au feu de votre amour» Confessions, Livre XI, ch 29.

La différence, de taille il est vrai, vient de ce que Rousseau est à lui-même comme son propre Dieu.

En conclusion de ce point: le bonheur est sentiment d'adéquation à l'être, donc en premier lieu à soi; sentiment grâce auquel la totalité de ce qui nous est donné est ramenée à soi; parce que je me redonne tout à moi-même, ma conscience cesse d'être inquiète, elle n'est plus cette conscience tendue entre deux néants, entre le souvenir du passé et l'attente de l'avenir, entre ce que j'ai perdu et ce que je crains de ne pas atteindre. Libérée des craintes, des espoirs et des regrets, mon âme cesse de fluctuer pour atteindre cette «assiette solide» selon l'expression de Rousseau dans la cinquième *Promenade*, elle se repose enfin en paix avec elle-même. La dichotomie qui parachève la description de cet état bienheureux l'oppose au bonheur imparfait, pauvre et relatif, cet illusoire bonheur que les hommes poursuivent à travers les plaisirs de la vie. Ne retombe-t-on pas sur un lieu commun, une réminiscence stoïcienne ou plus vaguement encore un mysticisme? Nous retiendrons les qualificatifs positifs: parfait, plein et suffisant, ils corroborent rigoureusement l'idée de chercher en soi-même sa propre substance et de se nourrir de soi.

III. La solitude. Le retrait, condition nécessaire pour accéder au sentiment de sa propre existence.

1) Différence entre la solitude et l'isolement

Solitaire ne signifie pas isolé, c'est un état d'âme qui met le «rêveur» à l'écart de ses semblables. Se mettre ou être mis à l'écart, toute la dialectique subtile de l'exclusion et du retrait doit être analysée. La première *Promenade* détermine cette solitude proche parfois de la dérégulation.

*«Me voici donc seul sur la terre n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même.»*p.55

«Tout est fini pour moi sur la terre... Tout ce qui m'est extérieur m'est étranger désormais. Je n'ai plus en ce monde ni prochain, ni semblables, ni frères. Je suis sur la terre comme en une planète étrangère, où je serais tombé de celle que j'habitais.» Ibidem, p. 60.

Il est solitaire parce qu'il cesse de considérer le point de vue d'autrui, les autres consciences n'existent plus pour lui; mais il ne vit pas dans l'isolement total, d'autant plus qu'il se promène dans

Paris et ses alentours, et qu'il ne se contente pas d'être spectateur, il entre encore sur la scène du monde; il lui arrive même encore de faire des rencontres, le vieil invalide de la neuvième *Promenade*, des enfants surtout, mais ces brefs épisodes, sauf exception, sont en général décevants et constituent plutôt autant d'expériences venant confirmer la décision de ne plus «faire société» avec les autres hommes. La solitude est le résultat d'une désocialisation.

Laissons pour l'instant la thèse du complot pour n'analyser que le fait de la rupture qui fut à l'origine de la conversion de l'âme à sa propre intériorité. Ce qui frappe c'est la passivité de Rousseau, puisqu'il subit une exclusion et sa conversion n'est qu'une réaction par laquelle il fera de nécessité vertu.

2)Fatalisme de Rousseau

Si l'on compare l'événement qui frappe l'écrivain, homme social, avec la sortie de l'état de nature dans le second *Discours*, sa situation est donc inverse de celle qui selon le mythe fondateur du second *Discours* échet à l'homme sauvage; en effet, les hommes sauvages sont poussés à s'assembler, au contraire Rousseau est poussé à rompre avec les autres hommes, à cesser de «faire société» avec eux, mais la logique est la même, il s'agit de faire de nécessité vertu. C'est ce que j'appelle une logique de conversion: le pire comme occasion du meilleur. Dans le second *Discours*, le meilleur sera la possibilité de mettre en oeuvre la perfectibilité, seule différence entre l'homme et l'animal, qui fait de lui un être intelligent et l'arrache à son existence de brute «stupide et bornée». Mais la dialectique du malheur transforme le don en malédiction. C'est l'échec de l'histoire, de la raison, de la culture et de la philosophie; il fallait donc un retour à l'origine tout-à-fait différente du *Contrat*, et l'occasion ou l'opportunité en est fournie par les conséquences désastreuses de la perversion sociale sur la personne de Rousseau. Le voilà au ban de la société, il doit donc mourir comme être social pour renaître comme pur être-à-soi-même. Il faut opérer une conversion à rebours par laquelle la malédiction redevienne le don.

«Sentant enfin tous mes efforts inutiles et me tourmentant à pure perte, j'ai pris le seul parti qui me restait à prendre, celui de me soumettre à ma destinée sans plus regimber contre la nécessité. J'ai trouvé dans cette résignation le dédommagement de tous mes maux.»

Ce destin est la mort sociale décrite dans les lignes qui précèdent; mais cette mort est suivie d'une résurrection et c'est la voie de la délivrance tant recherchée:

«Il ne me reste plus rien à espérer ni à craindre en ce monde, et m'y voilà tranquille au fond de l'abîme, pauvre mortel infortuné, mais impassible, comme Dieu même.» p. 60

«Mon coeur s'est purifié à la coupelle de l'adversité.» p.61

La solitude est une voie initiatique passive et cependant gage de l'absolue liberté; cette acception si peu ordinaire du terme situe Rousseau indépendamment de toute l'anthropologie politique héritière de l'individualisme possessif de Hobbes⁹. L'âme solitaire n'a rien de commun avec l'individu social, pour la bonne raison qu'elle n'est pas une partie, l'élément dernier d'une totalité supérieure, elle est à elle-même son propre tout, c'est une sphère égologique qui se suffit à elle-même, en ce sens elle serait plus proche de la monade leibnizienne, à condition de penser une monade absolue, donc unique. Sa nature ou son essence, c'est-à-dire son principe actif, est donc posée comme don originaire consacrant sa pure immanence et jamais Rousseau ne pensa que la nature d'un homme fût déterminée par un ordre quelconque de relation, ni la relation à autrui, ni même la relation à une grande nature, système aveugle ou Intelligence providentielle, en un mot, la nature d'un homme ne se réalise pas dans la relation à son *autre* mais dans l'immédiateté de son rapport à soi. Pour mieux éclairer cette idée une comparaison peut être utile.

3) Différence de la solitude de Rousseau et de celle de Robinson

Risquons une comparaison avec le Robinson du mythe revu et corrigé par M. Tournier. Jeté dans un état de dérégulation par la perte de tout rapport à autrui, Robinson se «défait», au contraire Rousseau se retrouve. Les *Rêveries* semblent battre en brèche toute la philosophie politique, y compris le *Contrat social* qui définit l'homme comme animal politique, où pour le dire autrement, qui considère que l'homme ne devient humain que parmi les hommes, qu'il réalise sa vraie nature dans le rapport à autrui, dans la société des autres hommes. Rousseau fait comme s'il choisissait d'être Dieu.

Le rapport aux autres hommes, s'il n'était d'avance voué à l'échec, serait fondé sur le sentiment; le sentiment naturellement complémentaire de l'amour de soi est la pitié, c'est-à-dire la capacité

à se mettre à leur place et à sentir leurs faiblesses, mais la pitié n'a aucune chance face aux violentes passions de l'homme social, qui est véritablement devenu un loup pour l'homme:

«J'aurais aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes.. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu. Mais moi détaché d'eux et de tout que suis-je moi-même?». Première Promenade p. 55.

«Les hommes auraient beau revenir à moi, ils ne me retrouveraient plus. Avec le dédain qu'ils m'ont inspiré, leur commerce me serait insipide et même à charge, et je suis cent fois plus heureux dans ma solitude que je ne pourrais l'être en vivant avec eux. Ils ont arraché de mon coeur les douceurs de la société...tout m'est indifférent de leur part, et quoiqu'ils fassent, mes contemporains ne seront rien pour moi.» Ibidem p. 58.

L'échec de la relation à autrui se confond avec les polémiques littéraires dont Rousseau se croit victime, mais c'est précisément parce qu'il s'est engagé avec une totale sincérité au lieu de jouer le jeu littéraire qu'il n'a pu s'intégrer à la société. Là est la cause de son renoncement.

«C'est de cette époque que je puis dater mon entier renoncement au monde et ce goût vif pour la solitude qui ne m'a plus quitté depuis ce temps-là.» Troisième Promenade, p. 80.

Aristote dit dans la *Politique*, qu'il faut être une brute ou un Dieu pour vivre seul, Rousseau choisit d'être son propre Dieu, ou pour être exacte, d'être comme son propre Dieu.

IV. La rêverie, voie d'accès à la béatitude, origine de la pensée

1) Rêverie et rêve: pensée libre et personnelle

On pourrait dire que par nature, la pensée est d'abord rêveuse; la première pensée qui se fait en nous la plus originelle, et la plus authentique, est la rêverie. Cependant, elle est moins profonde que superficielle, ainsi il ne faudrait pas la confondre avec le rêve nocturne, inconscient et chargé des pires affects . G.Bachelard dit très justement que «le rêve de la nuit ne nous appartient pas»¹⁰, au contraire la rêverie est une manière de laisser libre cours à ses pensées, de laisser sa pensée «flottante», mais de telle sorte qu'elle reste bien mienne, qu'elle soit la manifestation la plus appropriée de la subjectivité.

La rêverie est une pensée à la limite de la conscience, elle est libre, au sens où Freud distingue la pensée par libre association de la pensée logique ou liée. La rêverie est d'abord la pensée imaginative, c'est-à-dire capable de décomposer et de recomposer toutes les représentations mentales, sans autre contrainte que le bon plaisir, la jubilation créatrice. Dans la Septième *Promenade* l'étude du champ lexical montre que la rêverie s'associe à la fantaisie et à l'amusement, et connote la liberté subjective confondue avec l'absence de contrainte.

«Le recueil de mes longs rêves est à peine commencé..un autre amusement lui succède.. je m'y livre avec un engouement qui tient de l'extravagance ...parce que dans la situation où me voilà je n'ai plus d'autres règles de conduites que de suivre en tout mon penchant sans contrainte. ...La sagesse même veut qu'en ce qui reste à ma portée je fasse tout ce qui me flatte.. sans autre règle que ma fantaisie.»

Septième Promenade, p. 132.

Ceci s'applique à la passion d'herboriser mais la mise en parallèle avec la rêverie indique bien la portée générale de la remarque: la pensée comme l'action se font au gré de la fantaisie. La rêverie est une pensée fluide, la seule qui reste quand tout l'être est au repos.

2) La rêverie est légère et agréable

Rousseau a toujours récusé l'impérialisme de la pensée rationnelle et de ses prétendues profondeurs philosophiques. L'analyse et le raisonnement ont perverti les âmes; les sophismes ont couvert les mensonges et dénaturé les pensées des hommes. De plus, l'effort et la tension de la pensée réflexive sont si pénibles qu'ils sont manifestement contre nature, la pensée démonstrative et universelle n'exige-t-elle pas le refoulement des tendances affectives et imaginatives du sujet?

«J'ai pensé quelquefois assez profondément; mais rarement avec plaisir, presque toujours contre mon gré et comme par force; la rêverie me délasse et m'amuse, la réflexion me fatigue et m'attriste; penser fut toujours pour moi une occupation pénible et sans charme.»
o.c p. 134.

Il convient de bien différencier rêverie et méditation tout en ménageant une possibilité de passage de l'une à l'autre. La méditation,

au sens où Descartes parle d'une méditation si métaphysique qu'elle sera difficile à suivre, ne conduit-elle pas vers le questionnement essentiel, qu'est-ce que je suis, moi qui pense? La rêverie retrouverait-elle l'injonction socratique, le «connais-toi toi-même»?

«*Quelquefois mes rêveries finissent par la méditation, mais plus souvent mes méditations finissent par la rêverie, et durant ces égarements, mon âme erre et plane dans l'univers sur les ailes de l'imagination, dans des extases qui passent tout autre jouissance.*»
Septième Promenade p. 134.

La rêverie se situe de façon plutôt hybride entre l'amusement et l'élévation spirituelle: abandonnée à ses rêveries, l'âme «plane dans l'univers» et connaît un état de ravissement quasi extatique; le comble du sentiment de soi serait-il l'oubli de soi dans la fusion avec le «Grand Tout»? Ces tendances mystico-panthéistiques ne sont pas absentes mais doivent être tempérées par l'auto-dérision et surtout par l'expression d'une foi chrétienne jamais démentie. Les rappels de la *Profession de foi du Vicaire savoyard*, dans la seconde *Promenade* sont clairs, de même l'affirmation du principe inébranlable servant de base à sa sécurité: «Dieu est juste, il veut que je souffre, il sait que je suis innocent.»

Les ailes de l'imagination caractérisent justement le détournement métaphorique propre à la pensée imaginative: l'âme ailée, figure platonicienne, s'élève non plus par la grâce d'une *noésis*, intuition intellectuelle, mais par la puissance légère de l'imagination.

Voilà donc l'imagination consacrée source de la pensée, ce n'est plus «la folle du logis», mais presque la reine des facultés. En tout cas les *Rêveries* prouvent que l'imagination est sans doute cet art caché dans les profondeurs de l'âme humaine qui serait la source de toutes nos facultés. L'homme est par nature un rêveur, «un rêveur définitif». Mais cette propension si naturelle de se laisser aller à la rêverie ne vaut jamais comme un doute sceptique porté sur la réalité du monde, la rêverie ne peut donc s'associer au doute hyperbolique qui réduit le réel à la pure illusion.

La rêverie se distingue du songe baroque, la vie loin de n'être qu'un songe, est la présence absolue en nous de la nature, comme force créatrice. Pourtant un doute nous vient: cette insistance dans la dénégation d'une certaine réalité ne serait-elle pas le symptôme d'une âme malade?

3) Rêverie et tendances paranoïaques: l'exacerbation de l'amour de soi, un tempérament aux limites de la manie dépressive.

Le refuge dans les rêveries peut s'analyser cliniquement; en effet le besoin de se détacher du monde humain vient de la représentation délirante du complot universel. Or il s'agit bien d'une construction monomaniaque très caractéristique de la personnalité paranoïaque¹¹ dans les *Rêveries*? La thèse du complot est récurrente:

«Proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché dans les raffinements de leur haine quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible.» Première promenade p. 55.

«Les raffinements de leur haine..mes persécuteurs.» Ibidem

«Qu'on épie ce que je fais...» Fin de la 1^o p. p. 63.

«pour concourir au commun complot. Des foudres d'observations particulières soit dans le passé soit dans le présent, me confirment tellement dans cette opinion que je ne puis m'empêcher de regarder comme un de ces secrets du Ciel impénétrables à la raison humaine la même oeuvre que je n'envisageai jusqu'ici que comme un fruit de la méchanceté des hommes.» Deuxième promenade p. 73.

«Tandis que tranquille dans mon innocence je n'imaginai qu'estime et bienveillance pour moi parmi les hommes; tandis que mon coeur ouvert et confiant s'épanchait avec des amis et des frères, les hautes m'enlaçaient en silence de rêts forgés au fond des enfers.» Troisième Promenade p. 84.

« » Toute la génération présente ne voit qu'erreurs et préjugés dans les sentiments dont je me nourris seul; elle trouve la vérité, l'évidence dans le système contraire au mien... Suis-je donc seul sage, seul éclairé parmi les mortels?» Ibidem p. 86.

La neuvième promenade réussit le tour de force de présenter l'abandon de ses enfants comme une forme du complot. Tout se passe comme si la mauvaise conscience et le sentiment de culpabilité engendrant une auto-dépréciation se transmuaient brutalement en délire de persécution et, du même coup, libérait une folie des grandeurs et une vision messianique, tout aussi symptomatiques. La rêverie s'approcherait alors de l'idée délirante. Mais la psychiatrisation réduit l'oeuvre à sa cause psychologique, alors qu'il s'agit d'en apprécier la valeur universelle. Rousseau se présente comme une âme sensible et les *Rêveries* sont l'expression de cette sensibilité extrême libérée par la solitude et le renoncement à la «comédie

humaine»; il écrit une sorte de journal intime dans lequel il cultive le rapport de soi à soi.

4) L'amour de soi comme exercice de la connaissance de soi, la vérité du sentiment.

Soi, le terme est préférable à *moi*: le moi renvoie au sujet souverain, maître de ses pensées, au *cogito* cartésien et certes, la référence à Descartes affleure toujours dans la pensée de Rousseau, mais toujours comme une mise à distance puisque la subjectivité rousseauiste se revendique de la sensibilité la plus pure. Libérée par la rêverie et par la solitude, la sensibilité se déploie comme un dialogue de l'âme avec elle-même, dialogue d'amour, d'où la métaphore de l'enlacement.

En comparant le questionnement mené par Descartes dans la *Seconde Méditation* et celui de la *Première Promenade*, on remarquera une certaine analogie dans la question:

Descartes «*Mais qu'est-ce donc que je suis? Une chose qui pense..*» *Méditation seconde*

Rousseau: «*Mais moi détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même?*» *Première Promenade*

Descartes poursuit: «*Qu'est-ce qu'une chose qui pense? C'est-à-dire une chose qui doute, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi et qui sent*» G-F, édition Alquié p. 420.

Bien que Descartes nomme toutes les formes de la conscience psychologique, puisqu'il a, dans cette seconde méditation, suspendu la thèse de l'existence du corps, il doit forcément hiérarchiser les fonctions au profit très évident des fonctions intellectuelles. L'entendement constitue le caractère originaire de la pensée, l'homme est donc en sa nature même ou par essence un entendement ou une raison.

Rousseau opère aussi une sorte de réduction phénoménologique afin d'atteindre par une expérience originaire l'essence de son être; ou se sentir exister tel qu'il est en lui-même. Mais à la différence de Descartes, la réduction porte sur les autres hommes et non sur l'existence du monde physique.

Je préfère parler de soi pour désigner le «moi détaché d'eux» = «être soi-même»; notion mixte, psychologique et métaphysique qui

comprend l'être singulier vivant et pensant, la totalité psycho-physique (le corps propre au sens de Merleau-Ponty y est inclus); ainsi les sens et la sensibilité affective, les sentiments, et surtout l'imagination peuvent logiquement apparaître au centre de la personnalité.

Différents passages des *Rêveries* présentent dans un même champ lexical la rêverie, l'imagination,, le sentiment, les sensations comme autant de donations originaires de soi à soi.

«Une nouvelle connaissance de mon naturel et de mon humeur par celle des sentiments et des pensées... mon coeur s'est purifié.. mon âme est encore active, elle produit encore des sentiments, des pensées.» Première promenade p. 61 sq,

«Au lieu de ces tristes paperasses et de toute cette bouquinerie, j'emplissais ma chambre de fleurs et de foin.»

Cinquième Promenade, p. 111,

«Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles, frappant sans relâche mes oreilles et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser». Ibidem, p. 114.

Si le corps vieilli apparaît comme un obstacle, dès que l'abandon au repos lui redonne le plaisir des sensations, Rousseau réintègre son propre corps; il ne s'agit plus de l'enveloppe charnelle, vouée à l'apparaître social, de l'image corporelle dirait-on aujourd'hui, mais de la corporéité comme instance réceptive, et aussi comme principe du mouvement. Et justement le mouvement des pensées se règle au mieux sur le mouvement passif, ou actif du rêveur promeneur, dérivant au fil de l'eau ou déambulant par les rues et les bois.

Les flux et les reflux de l'âme sensible, les mouvements du «coeur pur» dans ses relations privilégiées à la nature, créent un rythme, dont la régularité dans l'alternance de l'expansion et de la contraction évoquent les battements du coeur. La vie persévère, et l'âme découvre dans ses sensations en prise directe sur la nature environnante qu'il est bon de ne pas se complaire dans l'extase qui pourrait lui être fatale. Limites du mysticisme posées par les choses sensibles les plus infimes: l'air, les odeurs, les fleurs:

«Les arbres, les arbrisseaux sont la parure et le vêtement de la terre. Rien n'est si triste que l'aspect d'une campagne nue et gelée qui n'étale aux yeux que des pierres, du limon et des sables. Mais

vivifiée par la nature et revêtue de sa robe de noces au milieu du cours des eaux et du chant des oiseaux, la terre offre à l'homme dans l'harmonie des trois règnes un spectacle plein de vie, d'intérêt et de charme, le seul spectacle au monde dont ses yeux et son coeur ne se lassent jamais.» Septième Promenade

«Plus un contemplateur a l'âme sensible plus il se livre aux extases qu'excite en lui cet accord. Une rêverie douce et profonde s'empare alors de ses sens, et il se perd avec une délicieuse ivresse dans l'immensité de ce beau système avec lequel il se sent identifié.» Ibidem

L'âme sensible, la belle âme est apte à percevoir, à sentir la belle harmonie cosmique, c'est donc une rédemption dans et par **le sentiment esthétique** qui nous est proposée dans les *Rêveries*.

V. Le promeneur

1) La simplicité de la promenade

Le mouvement libéré du but; paradoxe des lieux de promenade: ville et campagne; la nature s'entend au sens philosophique de l'origine, donc elle désigne aussi la nature humaine, celle-ci reste visible chez les gens simples et les enfants; mais le dévoilement suppose toujours le recouvrement par le voile. Rousseau ne choisit pas l'ascétisme et la voie des vrais mystiques, il ne se fait pas ermite, il conserve une activité superficielle; la promenade l'emporte sur la pure contemplation: observer au sens de l'observation pour la «leçon de choses», mais sans recherche de l'utilité.

2) Le rôle apaisant de la botanique

«Il faut que quelque circonstance particulière resserre ses idées et circoncrive son imagination pour qu'il puisse observer par parties cet univers qu'il s'efforçait d'embrasser.

C'est ce qui m'arriva naturellement quand mon coeur ressermé par la détresse rapprochait et concentrait tous ses mouvements autour de lui pour conserver ce reste de chaleur prêt à s'évaporer et s'éteindre dans l'abattement où je tombais par degrés. J'errais nonchalamment dans les bois et les montagnes... Mon imagination qui se refuse aux objets de peine laissait mes sens se livrer aux impressions légères, mais douces des objets environnants.»

Septième promenade o.c p. 135.

Conclusion: Un retour à la nature d'une grande modestie

La nature commence par le bien, mais l'histoire introduit le mal. Comment retrouver le bonheur de l'innocence? Foncièrement pessimiste, Rousseau ne peut croire à la réalisation de l'idéal, mais l'échec de sa philosophie, qui est aussi l'échec de sa vie, ne l'entraîne ni vers la démesure tragique, ni vers un mysticisme exacerbé dans des visions panthéistes; ce qui nous reste de la nature dans son innocence originelle quand la méchanceté humaine a presque tout dégradé, ce sont les créatures les plus éphémères, les plus futiles en apparence: les plantes et les fleurs. L'innocence des plantes.

Evelyne Guillemeau-Crognier
Institut Français de Porto

NOTES

¹ Cf. Paul Audi, *Rousseau, Ethique et passion*, P.U.F 1997: «Vivre n'a rien d'une fonction biologique ou physique; vivre c'est éprouver toute chose en soi comme ce qui suscite toujours déjà l'épreuve radicale d'un «se sentir» originel, c'est adhérer en tout point de son être à cette épreuve sensible dans l'immédiation de laquelle son propre être se révèle spécifiquement à soi- comme un Soi précisément.». Cf commentaire suite note p. 2.

Sans partager la problématique exclusivement phénoménologiste de l'interprétation d'Audi dans son ensemble , certains éclairages qui me paraissent assez pertinents,; en particulier dont celui-ci L'identification nature-vie-existence paraît en l'occurrence justifiée et servira de fil conducteur pour comprendre le rapport entre sentiment de soi et nature. Je note aussi la prééminence du Soi, l'ipséité, le soi-même= *self=selbst* = si, qui induit le sentiment de soi comme équivalence du sentiment d'exister = être soi ou se sentir être soi.

² *G-F p 64-65*

³ comme en témoigne la définition proposée par le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694³:

Nature: 1) Ensemble de l'univers.

2) «Cet esprit universel qui est répandu dans chaque chose créée, et par lequel toutes les choses ont leur commencement et leur fin».

3) «Principe interne des opérations de chaque être.».

4) «Le mouvement par lequel chaque homme est porté vers les choses qui peuvent contribuer à sa conservation.».

5) La complexion, le tempérament.

6) Une certaine disposition de l'âme.

7) L'état naturel de l'homme par opposition à la grâce.

⁴ Cf. *La transparence et l'obstacle*, chapitre 5, p 142 sq, Gallimard 1971

⁵ Cf. Alexis Philonenko, *Rousseau et la pensée du malheur*, Vrin 1984

⁶ St Augustin, *Les Confessions* livre XI, chapitres 14 à 29 sur le temps, G-F, traduction Trabucco, 1964

⁷ *Second Discours*, l'âge des cabanes ou époque barbare qui est

la première époque historique, «après» la sortie de l'état de nature; époque qui fut vraiment la seule heureuse pour le genre humain

- ⁸ Le coeur a ses raisons que la raison ignore, la charité, ordre supérieur, place le coeur au-dessus de la raison.
- ⁹ L'individu est un atome qui entre en relation avec les autres dans le système artificiel mais nécessaire qu'est la société.
- ¹⁰ G.Bachelard, *Poétique de la rêverie*, chapitre 4, Paris, P.U.F, 1960.
- ¹¹ Cf. J. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Seuil, col^o Points.

Bibliographie:

I. Oeuvres de Rousseau:

Les Rêveries du promeneur solitaire, Garnier-Flammarion, édition avec dossier, présentation par E.Leborgne, 1997

Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, N.R.F, Idées, 1965

Julie ou la Nouvelle Héloïse, Garnier-Flammarion,

Les Confessions, Garnier-Flammarion, 1968

Emile ou de l'éducation, Garnier-Flammarion, 1966

II. Autres auteurs cités:

Montaigne, *Les Essais*, Gallimard, Folio classique, 3 volumes
Descartes, *Les Méditations*, Deuxième Méditation, classiques
Garnier, 2ème volume

St Augustin, *Les Confessions*, Garnier-Flammarion, traduction J. Trabucco, 1964

III. Commentaires:

Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971

A lexis Philonenko, *Jean-jacques Rousseau et la pensée du malheur*, Paris, Vrin, 1984

Paul Audi, *Rousseau, éthique et passion*, Paris, P.U.F, 1997

Un grand romancier d'aujourd'hui, un écrivain voyageur: DOMINIQUE FERNANDEZ

Dominique Fernandez est l'un des atouts, rares mais majeurs, de la création littéraire française du dernier quart de ce siècle. Ayant débuté sa carrière de romancier en 1959, avec *L'Écorce des pierres*, il a très vite conquis le succès, recevant en 1974 le prix Médicis pour son roman *Porporino ou les mystères de Naples*, qu'il considère comme son premier vrai roman. Avec *Porporino*, l'écrivain commence son deuxième cycle romanesque¹, les quatre romans qui précèdent, *L'Écorce des pierres*, *L'Aube*, *Lettre à Dora* et *Les Enfants de Gogol*, faisant partie du premier cycle appelé par l'auteur lui-même celui du *ressassement*. Ces livres du début sont particulièrement éclairants pour le chercheur de Dominique Fernandez, car ils révèlent l'univers de son œuvre; le romancier y met des personnages directement hantés par ses propres fantasmes, ses propres *complexes*, sans s'efforcer de transposition ou de projection hors de lui-même, ce qu'il fera dans ses romans de la maturité.

En vérité, avec *Porporino*, Fernandez a trouvé son principe de création, sa méthode qu'il énoncera en mettant, huit ans plus tard, en épigraphe à *Dans la main de l'ange* la célèbre phrase de Chateaubriand²: *On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre*.

J'ai appris que la bonne méthode n'est pas l'introspection, mais la projection, affirmera-t-il³. Le vrai romancier n'est pas celui qui parle de lui directement, mais celui qui se coule en des identités de rechange. Le travail romanesque commence là: dans le choix de doubles en qui il projettera ses tendances, ses fantasmes, son moi, sur un fond historique passé ou contemporain qui lui permettra de varier autant de fois qu'il le voudra les circonstances où ce moi déploiera ses virtualités. (...) Dans Porporino je me suis étudié en castrat napolitain du XVIII^e siècle, dans l'Ange en poète et dérangeur italien du XX^e.

La *gloire des parias* attire Dominique Fernandez qui choisit toujours des héros contestataires, des protagonistes qui aiment bafouer la morale et les mœurs, troubler l'ordre social et moral. Ainsi, Henri (*L'Écorce des pierres*) est un jeune de vingt ans, intelligent et brillant qui n'est pas capable de reconnaître l'attrance qu'il éprouve

pour un bel adolescent, Christian, et ne voit que l'amour que lui voue la sœur de celui-ci, Isabelle, un amour qu'il s'acharne à repousser; Jean (*L'Aube*) essaye d'expliquer à son amie Agathe son inaptitude au bonheur; John (*Lettre à Dora*) est le jeune Irlandais qui se dérobe à l'amour des femmes; Étienne et Stéphane (*Les Enfants de Gogol*) célèbrent *la splendeur misérable d'un destin inabouti*; David (*L'Étoile rose*) est un homosexuel dans une société qui le condamne; Winckelmann (*Signor Giovanni*), archéologue allemand, secrétaire de la bibliothèque vaticane et préfet des antiquités de Rome, est assassiné dans une misérable auberge de Trieste par son amant d'un soir; Pier Paolo (*Dans la main de l'ange*) est le révolté d'Ossessione et fait trembler l'Église et gronder l'armée...

La marginalité est donc un thème commun à l'œuvre romanesque de Dominique Fernandez, l'absence du père et la fascination de l'échec étant des thèmes récurrents dans les quatre premiers romans. Ces thèmes sont liés entre eux, l'un, la fascination de l'échec, dépendant de l'autre, l'absence du père. Le romancier fut lui-même un fils sans père⁴, mieux, son père fut triplement absent, d'abord éloigné du foyer familial par ses succès littéraires et mondains et son action politique, puis emporté à cinquante ans par une embolie et enfin englouti dans l'oubli ignominieux que lui valut son engagement collaborationniste. La création romanesque a donc été une sorte de *thérapie* pour l'écrivain, surtout *Les Enfants de Gogol*, roman freudien publié en mars 1971, après la publication dans la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* d'un texte fondamental *Introduction à la psychobiographie* où Dominique Fernandez exposait sa méthode critique, sa façon de lire et d'expliquer les œuvres d'art. Ce texte constituera, l'année suivante, la première partie de *L'Arbre jusqu'aux racines*, œuvre fondamentale de la critique contemporaine où l'auteur affirme que *la possibilité de créer ne dépend jamais d'une décision de l'esprit, qu'une œuvre se construit toujours sous la pression d'une expérience globale accumulée depuis les années de la petite enfance, que l'activité créatrice est la moins libre qui soit, qu'un déterminisme rigoureux se cache derrière ce que l'admiration naïve appelle le don, et qu'enfin le travail obscur des fantasmes et des pulsions qui débouche dans l'œuvre d'art est le même qui porte à la névrose, à la folie ou au crime*⁵.

On ne doit pas séparer l'œuvre de l'homme et de la vie dont

elle est issue. La psychobiographie est ainsi une méthode proposée par Dominique Fernandez qui vise à combler à la fois les lacunes de la biographie classique selon laquelle l'œuvre dépendrait du passé vécu comme une conséquence de sa cause, et celles de la conception purement structuraliste selon laquelle l'œuvre n'aurait aucun point de contact avec la biographie. La psychobiographie est donc *l'étude de l'interaction entre l'homme et l'œuvre et de leur unité saisie dans ses motivations inconscientes.*

Passons en revue les principaux chefs-d'œuvre de l'auteur et essayons d'en dégager les principaux thèmes.

Porporino ou les mystères de Naples, paru en 1974, est un roman sur la vie des castrats, à Naples, à la fin du XVIII^e siècle. C'est la peinture de la *Castrapolis* à son apogée, avec sa vie de cour, son foisonnement d'opéras, les familles paysannes et aussi les premières lueurs du *siècle des lumières*.

Porporino, né dans une pauvre famille paysanne, est destiné par son père à devenir castrat. C'est son éloignement de la vie normale qui est le principal thème du livre. Le problème psychologique des castrats, leur attitude à la fois soumise à la société et contestataire, leur liberté qui résulte du fait de n'appartenir à aucun sexe⁶ sont profondément analysés. Le roman est un hymne à la voix céleste des castrats, ces êtres androgynes qui anticipent les plus grandes *divas* et qui faisaient pâmer le public des opéras; c'est un hymne au temps qui nourrit *la nostalgie de l'Eden primordial où tout est dans tout et tout communique avec tout et le masculin avec le féminin sans distinction ni de sexes ni de personnes.*

La première partie du roman, la plus belle, la plus intéressante, raconte l'enfance traquée du futur castrat qui ne sait pas quelle menace pèse sur lui, mais la sent, comme il ressent la fureur et la révolte sourde et aussi l'impuissance de son père: *tu ne seras jamais bon à rien.*

Pour donner raison à son père, Porporino reste maladroit. Il laisse choir tout objet qu'il tient en sa main; il flotte comme un bouchon inutilisable à la surface de son petit monde. Rien d'étonnant s'il en est expulsé et vu comme un marginal. La thématique homosexuelle y prend, quoique de façon encore discrète, son véritable sens, thématique qui sera analysée plus ouvertement dans *L'Étoile rose* et *La Gloire du paria.*

Fernandez a lui même fait l'expérience de l'exclusion et il s'est fait le défenseur de l'homosexualité pour une raison *non sexuelle*: *Le sexe, écrit-il, n'est pas ce qui m'intéresse le plus dans l'homosexualité; la condition de marginal, d'exclu, voilà le fantasme qui a toujours mis en train mon imagination*⁷.

Porporino est l'être marginal par excellence, l'être *différent* qui est une contestation de la norme, de l'ordre établi, par son existence même. À cause de sa condition il souffre, mais il en jouit aussi: *La blessure sexuelle infligée au castrat, l'infamie de tels stigmates, dont les ovations du théâtre sont l'amère récompense, symbolise la destinée de l'homosexuel en milieu hostile*. Dominique Fernandez lui-même *juif de la sexualité* eut, dès l'adolescence, la certitude que sa propre condition d'homosexuel *serait une source de tourments sans fin, mais aussi le signe d'une secrète et merveilleuse élection*⁸. Homme laborieux, il n'abandonne jamais la plume. De *Mère Méditerranée*, livre mémorable sur l'Italie du Sud à *L'Échec de Pavese* où il a mis au point sa méthode de la psychobiographie il passe à *La Rose des Tudor* et les maîtrises du King's et du Saint John's College, où des enfants à la voix magique lui ont fait entrevoir le royaume de l'unité perdue, le mythe immémorial de l'androgynie, pour arriver à un admirable plaidoyer pour la liberté de chacun, *L'Étoile rose. Roman, mais aussi pamphlet, inventaire, mise au net, élogie, L'Étoile rose est une défense courageuse, passionnée et rassurante de l'homosexualité. Ou, mieux, un manuel du gay savoir, si l'on se conforme au vœu de l'auteur, qui voudrait que ce mot venu d'outre-Atlantique remplace homosexuel et homophile, qui ont des résonances médicales ou pharmaceutiques*⁹.

Roman d'amour, David, trente-cinq ans, rencontre l'ami qui va combler son cœur, Alain, un jeune révolté qui savait bien ce qu'il ne voulait pas. David entreprend de lui écrire une longue lettre, où il raconte l'histoire de sa vie, l'histoire de trente-cinq années pendant lesquelles la condition de l'homosexuel est passée de l'ombre à la lumière. Ce livre interroge les hommes politiques, les partis, les Églises et les États; il dénonce les grandes découvertes de la médecine et de la psychanalyse et pose des questions à l'homosexuel lui-même, car ne serait-il pas dur *de ne plus se sentir rejeté, donc grandi, magnifié, par la haine du prochain devenu compréhensif et indifférent?*

Une sorte de prolongement de ce long roman est *Une fleur de jasmin à l'oreille*, l'histoire de Roman et Julien. Celui-ci, pour la première fois en six ans de vie commune, reste seul à Paris pendant que son ami Roman part en voyage en Tunisie et médite à leur séparation et à la signification d'une rupture qui n'est pas forcément synonyme d'échec: *Ce qui avait été beau resterait beau... Penser qu'un amour parce qu'il se termine a été un échec est un péché contre la vie et un péché contre l'amour*. La rupture peut, en effet, être une renaissance. La tige de jasmin fleuri que, à chaque printemps, les jeunes hommes du pays ont coutume de porter à l'oreille ne cesse de le montrer.

À travers l'histoire d'amour vécue par Roman et Julien, nous connaissons l'opposition de deux éducations, deux façons de vivre leur marginalité: tous deux ont souffert, dans leurs milieux respectifs, d'une oppression sourde et humiliante, mais Roman a été le fils d'une mère divorcée, libérale et tolérante, tandis que Julien, dès la découverte de ses goûts par ses parents, a été condamné et rejeté par eux, exclu. Leur rencontre est l'accès à une vie libre et sans honte.

L'homosexuel le plus honteux de l'œuvre de Dominique Fernandez est Johan Joachim Winckelmann, célèbre historien de l'art qui, à l'âge mûr, sous le nom de Signor Giovanni¹⁰ est descendu dans une modeste auberge de Trieste où il fut assassiné par un être socialement inférieur appelé Arcangeli. Dominique Fernandez, à travers un dialogue entre Antoine et un interlocuteur chargé de faire toutes les objections possibles à ses interprétations, reexamine le procès d'Arcangeli pour arriver à la conclusion que le protagoniste du roman, Winckelmann, a provoqué son assassinat pour se punir de son désir. Pier Paolo, héros du roman *Dans la main de l'ange* est, lui aussi, assommé par un voyou. Tous deux des parias, Pier Paolo se distingue pourtant de Winckelmann, car il veut l'être, sa mort infâme (et glorieuse) comblant son vœu le plus profond: *Mon vœu le plus secret venait d'être accompli*, dit-il à la fin de sa longue lettre d'outre-tombe; *maintenant je m'en allais tranquille, ayant organisé dans chaque détail ma cérémonie funèbre et signé ma seule œuvre assurée de survivre à l'oubli*.

Pier Paolo rejette et est constamment rejeté par la société. Ses trente-trois procès en témoignent. Il passe sa vie en guerre contre

tout et contre tous, refusant toute victoire qui le priverait d'être dissident. Comme lui, Bernard, le personnage principal de *La Gloire du paria*, déplore la libéralisation des mœurs et sent la nostalgie du temps de la clandestinité, car être homosexuel dans une société qui vous tolère ne sert à rien. *L'alliance entre le maudit et la gloire est un thème qui court à travers tous mes romans. C'est même le sujet central de mon œuvre*¹¹, dit Fernandez à propos de ce roman où il parle du sida comme d'une *figure moderne de l'antique malédiction*.

Bernard et Marc vivent depuis trois ans un amour heureux. La différence de génération qui les sépare contribue même à rendre leur union plus positive. Bernard, écrivain renommé travaillant dans une maison d'édition, apporte à Marc, encore étudiant, une richesse, une diversité de vie que celui-ci n'avait pas trouvées auprès des garçons de son âge. Depuis mai 68, les temps ont bien changé, tout est devenu permis! Et si Marc se réjouit de la tolérance acquise, Bernard garde en lui une secrète nostalgie de la clandestinité perdue...

C'est sur cette souriante intimité que le sida va étendre sa menace. Dans une suite de scènes quotidiennes où Dominique Fernandez évoque à plaisir différents types d'humanité, il montre comment se reforme l'antique malédiction. *Homosexuel est devenu synonyme d'infecté par le sida*. Les réactions de Marc et de Bernard sont différentes: tandis que Marc s'indigne, Bernard relie le sida à la liberté conquise. *Tout ce qui se réalise trop parfaitement appelle le germe exterminateur*. Bernard va mourir, frappé par cette terrible maladie. Ses mœurs n'en sont pas la cause. Un coup de théâtre, à la fin du roman, nous apprend qu'une transfusion sanguine lui a inoculé le virus. Sans le savoir, il mourra innocent; pourtant, il a retrouvé dans l'épreuve *son unité, sa vérité profonde, l'exclusion, la solitude, le secret*: la vocation du paria.

Depuis *L'Étoile rose*, Dominique Fernandez a mis ces amours entre hommes au centre de son œuvre qu'il les situe dans notre temps (*Une fleur de jasmin à l'oreille, Dans la main de l'ange*) ou dans des époques lointaines (*Signor Giovanni, L'Amour*).

Dans ce dernier roman, Friedrich Overbeck, un jeune homme de dix-neuf ans, quitte Lübeck, sa famille et Élisa, sa fiancée, la stabilité d'une vie bourgeoise comme celle de son père, pour partir sur les routes à la recherche de lui-même, en quête de l'Amour. C'est l'amour pur que cherche Friedrich, et il espère le trouver dans ses

relations avec Franz, dont il ne peut attendre un quelconque avantage sur le plan de la réussite matérielle. Pourtant, il risque de perdre sa respectabilité aux yeux de la société, car l'attrance qu'il éprouve pour lui n'est pas seulement intellectuelle. Le roman, sous le titre le plus simple, est *une somme des thèmes de l'érudition, des expériences, des goûts et des voyages de l'écrivain, c'est l'éclairage sous lequel il a choisi d'aller à la découverte de la vie*¹². Fernandez y célèbre Stendhal et la pâtisserie viennoise, l'architecture baroque et les voix de castrats, Rossini et Pierre Pujet, la Sicile et l'homosexualité, le théâtre et l'opéra, les pérégrinations et la *dolce vita*. Dans un voyage ponctué d'illustres et imprévisibles rendez-vous, le romancier nous guide en complice vers la Ville éternelle et nous invite au voyage littéraire et esthétique.

En effet, l'Italie (celle du Sud) fut reconnue par Dominique Fernandez comme sa vraie patrie¹³. Or, c'est précisément en Sicile que se réfugie Porfirio Vasconcellos, le narrateur de *L'École du Sud* et *Porfirio et Constance*, qui n'est autre que Ramon Fernandez, le père de Dominique, que celui-ci essaye de peindre, de comprendre: *Tant que ma mère vivait, je n'ai même pas pensé écrire ce livre, affirme Dominique Fernandez. C'était impossible. Elle est morte en 1985, très âgée donc, et le soir même je décidais de m'atteler à la tâche. Je voulais comprendre - et je ne suis toujours pas fixé! - comment cet homme intelligent, cultivé, ouvert qu'était mon père, avait pu commettre cette faute: collaborer*¹⁴.

Dans ce beau roman, un homme raconte donc l'histoire d'un couple, les familles dont chacun d'eux est issu, leur enfance, leur jeunesse, leur rencontre, leur mariage et l'échec de leur vie conjugale. Ces mille pages d'une écriture sublime abordent la rencontre d'une aberration politique et d'un désastre privé, une vie marquée par une double faillite: politique et domestique.

Dominique Fernandez dédie à *la mémoire de Ramon et Liliane* ce livre inspiré par l'histoire de ses parents mais, une fois de plus, il s'est exploré lui-même en se glissant dans ses personnages, et surtout dans le personnage de Porfirio. Il s'amuse et s'émeut à opposer son père et sa mère, le Sud et le Nord, la Sicile et l'Auvergne, la culture baroque et l'esprit classique, la légèreté sensuelle et le puritanisme raide, le jésuitisme et le jansénisme, le sucre et le sel, les pâtisseries crémeuses et la cuisine au lard, Lampedusa et Pascal,

l'esprit bourbonien et la raison III^e République. Le père réinventé a les traits du fils, son goût de l'opéra et de l'Italie, notamment. Et la mère les qualités que n'avait pas ce père à la fois glorieux et innommable: (...) *à ma mère j'ai pris la rigueur et la persévérance, à mon père le goût de la licence et de la sensualité*¹⁵.

Or c'est précisément ce goût qui présidera aux deux derniers chefs-d'œuvre du romancier: *Le Dernier des Médicis* et *Tribunal d'Honneur*, parus en 1994 et 1997, respectivement. Dans le premier, Fernandez fait revivre un prince déchu du XVIII^e siècle italien: le scandaleux Gian Gastone de Médicis et dans le second le grand Tchaïkovski et les raisons de sa mystérieuse mort-suicide en 1893.

Dominique Fernandez a toujours admiré Alexandre Dumas, Stevenson, Melville, Conrad, Gogol et surtout Stendhal. Ces auteurs *l'ont conforté dans l'espoir que par le roman il était possible d'échapper au malheur de n'avoir qu'une identité, une seule nationalité, un seul état civil, une seule vie, un seul sexe: moyen de s'incarner en autant de doubles qu'il pourrait écrire de livres*¹⁶. Voilà pourquoi le romancier a exploré plusieurs des virtualités de son être. Chacun de ses livres a été une *autobiographie imaginaire* où il a pris, avec courage, la défense des minorités contre l'oppression majoritaire.

Eva da Silva Lima
Instituto Politécnico de Viana do Castelo

NOTES

- ¹ C'est le cycle de l'homosexualité.
- ² *Génie du Christianisme*, II, I, 3.
- ³ Dans *La Rigueur Baroque* (Art press, déc. 1985 - févr. 1986), une des interviews les plus importantes du romancier.
- ⁴ Cf. Da Silva Lima, Eva, *L'Image de la Femme dans l'œuvre romanesque de Dominique Fernandez*, Thèse de Doctorat, Lyon, 1996, pp. 27-34.
- ⁵ *L'Arbre jusqu'aux racines*, p.21.
- ⁶ Dominique Fernandez a plusieurs fois insisté sur le sens étymologique du mot *sexus*, qui vient de *sectus*, *coupé*, *séparé*, - mutilé, amputé... V. *La Rose des Tudors*, p. 18.
- ⁷ *Le Rapt de Ganymède*, p. 299.
- ⁸ Il faut noter que le roman *Porporino* devait d'abord s'appeler *Prestige et infamie*, titre qui conviendrait aussi à *Dans la main de l'ange* ou à *La Gloire du paria*.
- ⁹ Les mots sont d'Hector Bianciotti in *Le "gay" savoir*, *Le Nouvel Observateur*, n° 724, 25 septembre 1978, p. 88.
- ¹⁰ *Signor Giovanni* est aussi le titre du roman.
- ¹¹ In *Gai Pied Hebdo*, n° 258, p. 40. (Interview de Jacques Barozzi, février 1987).
- ¹² François Nourissier in *Figaro Magazine*, 1^{er} février 1986, p. 38.
- ¹³ Cf. *Dominique Fernandez: tel enfant, telle œuvre*, in *Intercâmbio*, n°7, p. 278.
- ¹⁴ In *Télérama*, n° 2144, 13 février 1991, p. 56.
- ¹⁵ *L'Evenement du Jeudi*, 9 au 15 janvier 1992.
- ¹⁶ In *Dominique Fernandez par lui-même*, texte paru en 1988 dans *Le Dictionnaire: Littérature française contemporaine* (Paris: François Bourin), ouvrage pour lequel le maître d'œuvre, Jérôme Garcin, avait demandé à chacun des écrivains qu'il avait sélectionnés de rédiger la notice le concernant.

Bibliographie

Note: Sauf mention expresse, tous les livres de Dominique Fernandez ont paru aux éditions Grasset, à Paris. Nous faisons suivre d'astérisque les titres disponibles en collection de poche.

Romans:

- L'Écorce des pierres* (1959, 227 pp.).
L'Aube (1962, 159 pp.).
Lettre à Dora (1969, 339 pp.).
Les Enfants de Gogol (1971, 301 pp.).
Porporino ou les mystères de Naples (1974, 397 pp.) *.
L'Étoile rose (1978, 432 pp.) *.
Une fleur de jasmin à l'oreille (1979, 205 pp.) *.
Signor Giovanni (Paris: Balland, coll. *L'instant romanesque*, 1981, 103 pp.).
Dans la main de l'ange (1982, 456 pp.) *.
L'Amour (1986, 417 pp.) *.
La Gloire du paria (1987, 255 pp.) *.
L'École du Sud (1991, 489 pp.) *.
Porfirio et Constance (1992, 503 pp.) *.
Le Dernier des Médicis (1994, 312 pp.).
Tribunal d'honneur (1996, 505 pp.).

Voyages:

- Mère Méditerranée* (1965, 269 pp.) *.

Essais:

- L'Échec de Pavese* (1968, 505 pp.).
L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création (1972, 359 pp.)*.
La Rose des Tudors (Paris: Julliard, 1976, 125 pp.; rééd. revue et augm., 1989).
Le Rapt de Ganymède (1989, 363 pp.) *.

Bibliographie critique

- Da Silva Lima, Eva, *L'Image de la Femme dans l'œuvre romanesque de Dominique Fernandez*, Thèse de Doctorat, Université Lumière Lyon 2, Juin 1996.
Da Silva Lima, Eva, *Dominique Fernandez: tel enfant, telle œuvre*, in *Intercâmbio*, n° 7, 1996, pp. 271-292.

LE MONUMENT AQUEUX SELON JEAN-CLAUDE PIROTTE

*Toutes les pluies du souvenir. Dresser un monument à la pluie, dans les villages traversés, au cœur des terroirs battus par les fouets de l'eau, au sommet des landes pétries, ravinées, crevassées, sur les places des villes du Nord écrasées de brumes [...]. Un monument aqueux [...]*¹.

Rappelons succinctement les faits que ressassent toutes les biographies de Jean-Claude Pirotte: «1975. Accusé (il niera toujours les faits) d'avoir favorisé la tentative d'évasion d'un de ses clients, condamné à dix-huit mois de prison et rayé du Barreau, Pirotte se soustrait à l'exécution de la peine».²

De cet univers judiciaire, sporadiquement carcéral, il est bel et bien resté un jargon que «l'homme qui écrit» aime à faire dérisoirement coller à son texte et à son sort: «déhérence ou absence me pèse. Pourquoi ai-je employé ce mot de déhérence, qui me vient du temps lointain où je grossoyais des actes chez Me Berteau?»³; «Il existe une expression juridique bien jolie qui s'applique aux gens de mon acabit: fugitif et latitant. Je suis à jamais fugitif et latitant»⁴.

Toutefois, ce que les juges de Jean-Claude Pirotte ignoraient en l'accusant, c'est qu'ils lui ouvraient solennellement un monde où l'accusé renouait avec les fugues adolescentes, avec la «maladie honteuse» qui, chez lui, allie la littérature au souvenir et à la nonchalance. L'accusé s'accordait une vie en sursis; une existence de lecteur avide: «Je me suis souvent promené sans passeport, jamais sans un livre»⁵; de faux écrivain: «Pour autant; je ne suis pas devenu écrivain. Un écrivain c'est autre chose, j'ai la chance d'en fréquenter quelques-uns, je fais la différence»⁶ tant «l'homme qui écrit» a le sentiment de ne reproduire que du *déjà lu* dans une pratique explicite, avouée de ce que l'on nomme *l'intertextualité*. Dhôtel, Jaccotet, Chardonne et tant d'autres écrivent entre les lignes suffisamment espacées de Jean-Claude Pirotte. Ne se considère-t-il pas lui-même un «personnage romanesque» sorti des romans dhôteliens?⁷

Une existence de faux clochard, «Bien sûr je ne suis pas un vrai vagabond [...]»⁸, de faux ivrogne puisque «le génie du vin»⁹ ne parvient pas à diluer, à adoucir l'intuition de décrépitude et de mort qui taraude les jours de Pirotte; voire, les transforme en «épreuve» incertaine, compromise d'avance: «Perdue d'avance, l'épreuve du jour. Non point perdue en vérité: falsifiée, défigurée, escamotée»¹⁰.

De cette ivrognerie nomade et littéraire, quoique sans la malédiction qui pèse, pareille à une aubaine créatrice, sur d'autres poètes d'hier et d'aujourd'hui, il ne résulte, en fait, que douleurs musculaires, migraines obsessives, ainsi que la certitude d'une œuvre inexprimable, impossible. «Parler de Hoorn» fait l'objet de successifs ajournements; écrire la pluie à Rethel tient du projet improbable: «Je rêve encore d'écrire la pluie à Rethel et je n'en ai plus le temps, déjà»¹¹. L'écriture de «l'épreuve du jour» connaîtra le même sort: «J'aurais voulu l'écrire, mais je n'ai pas pu. J'ai compris que je ne le pourrais jamais»¹². L'on ne peut prétendre écrire une obsession sans passer, justement, par «l'épreuve du jour», et celle, non moins pénible, du langage¹³; celui des mots et l'autre, tout aussi sémantique de l'eau: «Je voudrais ne produire qu'une averse de mots [...]»¹⁴.

Ecrire mime, chez ce «coureur des bois, vagabond de l'âme» la succession incertaine des jours de cavale, ainsi que le cours nonchalant des canaux du Nord, suivi de très près par Pirotte, sur «les chemins de halage»¹⁵. D'ailleurs, Jean-Claude Pirotte insiste sur le «détail immense» qu'il pleuvait une fine pluie, une bruine, lorsqu'il décida de prendre les routes, au hasard; de traverser les campagnes, la frontière; grisé de son audace et de sa liberté arrachée; étonné de se voir, lui-même, incarner inconsciemment, à son insu, le «personnage littéraire»¹⁶ dhôtelien. A l'instar de ce que suggère l'article de G. Anex¹⁷, il est fort probable que ce crachin opportun et délicat, ait fécondé à plus d'un titre (nous en retiendrons trois) le devenir littéraire, *malgré lui*, de «l'homme qui écrit» **La pluie à Rethel**: «Je suis parti un matin de décembre. Mais je ne savais pas que je partais. Je me souviens du temps qu'il faisait ce jour-là, pluvieux et venteux [...]»¹⁸.

1. Les coordonnées humides / aqueuses de l'écriture

Dès **La pluie à Rethel**, «l'homme qui écrit» impose et fixe les coordonnées de l'écriture de ces «phrases décousues»¹⁹, travaillées par le souvenir et le malaise. Pour que la mémoire produise ses images fuyantes, et que la décrépitude s'offre un *contexte* à sa hauteur, il faudra au «narrateur»²⁰, clochard de **La pluie à Rethel**, ainsi qu'à «l'homme qui écrit» **Fond de cale** et **Un été dans la combe** que se distillent lentement les humeurs de la désespérance: la *pluie* extérieure: «Dehors la pluie, le ressassement de la pluie finit par couvrir tout de sa mollesse spongieuse [...]»²¹, «La pluie, que devenir sans la pluie?»²², et le *vin* intérieur et bienfaisant: «[...] et les apéritifs défilent comme jamais entre mes doigts [...]»²³ en symbiose complice. Entre ces deux données, et au rythme de leurs mouvements et effets, l'écriture pirottienne surgit dans toute son épaisseur et spécificité:

Ecriture douloureuse, pénible, parce que marquée par la «migraine abstraite»²⁴, rhumatismes divers, où l'on devine en même temps que «l'homme qui écrit ces fadaïses mémorables»²⁵, le travail d'usure inexorable du temps pluvieux, «La pluie des petites provinces grises»²⁶, et du temps *tout court* souligné par le vieillissement trop précoce pour être accepté, voire scriptible; épreuve tout aussi pénible des jours: «Est-ce donc souffrir que de sentir en soi la lente agonie des choses, et de percevoir les appels de la mort [...]»²⁷.

Ecriture mortuaire, parce que bâtie sur des cadavres à enterrer²⁸; des cadavres de femmes, de «reines défuntés»²⁹: Anne, Geneviève, et toutes les autres dont la mort est un secret pirottien. Bâtie sur l'idée d'un *sursis* octroyé à «l'homme [qui] dit: je suis au bout du rouleau, je n'en ai plus pour longtemps»³⁰. Écriture jusqu'à ce que mort s'ensuive. Il n'est guère étonnant, du reste, que «l'obsession de la fin»³¹ s'impose à la faveur des tableaux de décrépitude automnale et pluvieuse; qu'ils évoquent Gembloux, reconnu précisément à sa pluie: «[...] grâce à la pluie [...], je l'ai reconnue»³², ou encore les pluies de la Beira, au Portugal; celles qui tombent «à flots, des jours d'affilée»³³, sur un roman à «charge tragique et définitive»³⁴.

Ecriture aléatoire, d'autant plus «facultative»³⁵ qu'elle n'est pas

à même de rendre compte d'un vécu pluvieux et nordique qui, selon le narrateur, lui est définitivement supérieur³⁶. L'impossibilité de dire ce passé-là, – fût-il mythique, comme le pense Alain Bertrand³⁷ –, se traduit par le récurrent constat d'échec face à son évocation dans le texte; texte impossible, remis à plus tard, annulé: «Je peux maintenant détruire ce chapitre après les autres. Acte de décès: cent mille mots rayés nuls»³⁸. Jean-Claude Pirotte écrit donc malgré tout, ce qui chez lui transforme l'écriture en parlerie, «comme si on parle(raît)»³⁹, soulignant, par là, le côté profondément dialogique de l'entretien et des aveux; et associant Pirotte «à la famille des écrivains qui vous parlent mieux de vous que vous ne le pourriez vous-mêmes»⁴⁰.

Comme le rappelle Pol Charles, ce rendu «kaléidoscopique» d'états contradictoires⁴¹ fait davantage appel à la fonction phatique du langage⁴², et pose ce même langage moins en tant que problème, au sens moderne, qu'en tant qu'étonnement amusé, faussement naïf, d'être pris pour de la *littérature*: «Ecrire comme tricotent les très vieilles femmes, elles ne veulent pas vraiment finir leur ouvrage: la mort ne survient pas au milieu d'un tricot»⁴³; que pareils «lieux communs»⁴⁴, amas de banalités diverses, trouvent un lecteur *littéraire*.

Le texte pirottien accumule ces constats banals et dérisoires: «Nulle aura poétique»⁴⁵; «Va te faire foutre lyrisme! Sur Rethel, il pleut toujours»⁴⁶; «[...] je n'en suis pas à une banalité près»⁴⁷.

Ecriture d'extranéité, enfin, tant la pluie et la «voix avinée»⁴⁸ ont placé «le sujet de ces pages décousues»⁴⁹; à l'écart, parfois schizophrène de lui-même. En témoignent ces dédoublements aux deuxième et troisième personnes du singulier: «As-tu jamais éprouvé de l'amour pour Mina [...]?»⁵⁰; «L'homme qui écrit transpire et frissonne»⁵¹. Exil existentiel plus que géographique où le narrateur se vautre jusqu'à bâtir un récit circulaire, retour à la case départ diégétique (**Fond de cale**); jusqu'à se relire, ou encore jusqu'à s'approprier si naturellement «les textes des autres»⁵². Dépossession identitaire dont Julia Kristeva dressait si bien l'historique dans **Etrangers à nous-mêmes**⁵³ et que Dimitris Alexakis symbolise par le «regard d'Ulysse»⁵⁴: identité flottante, hallucinée, fécondée par la

puissance poétique de l'eau: «l'homme s'appelle Vincent. Je m'appelle Vincent. Il commence à pleuvoir»⁵⁵.

2. Remonter *en soi* la rivière

Mais, par ailleurs, l'eau joue, dans le texte pirottien, le rôle de fil conducteur de la mémoire, cette «vieille putain fétide»⁵⁶: «J'étais étendu, je me suis mis à remonter en moi le cours d'une rivière à la pente douce [...]»⁵⁷. Elle provoque l'anamnèse du sujet, la redécouverte transitoire, le temps d'une averse ou d'un bon verre de vin, «La pluie s'est remise à tomber, largement, une pluie profonde, mélodieuse, convaincue. [...] J'ai commandé une autre bouteille»⁵⁸, du paradis perdu «autobiographique» et adolescent. Elle renvoie inlassablement le narrateur dépossédé de son passé, en Hollande; «Voici la Hollande, je te la donne. Une digue à l'infini, le ciel grumeleux, un toit de ferme»⁵⁹; en Frise, selon une géographie et une topologie sentimentales:

*«Il marche à pas mesurés dans l'hiver solide et sonore de ce pays que l'on dirait définitif, éternel, et qui palpite sous la rigueur des signes, Friesland, la Frise au nom de frise et de froid, septentrion sentimental [...]»*⁶⁰.

Aussi, **La pluie à Rethel** s'apparente-t-il à une visite guidée fragmentaire au pays de l'âme (Ameland?), contrée secrète, personnelle: «Je cherche des images, qui seraient mon musée d'Epinal à moi»⁶¹.

L'écriture étant «le relais du souvenir»⁶²; la mémoire étant posée sur un univers d'eau, il n'est pas surprenant que le «monument aqueux» à l'édification duquel «l'homme qui écrit ces mots» s'attelle, avec une paresse de gueule de bois, traduise (peigne) en «tableaux» hydriques un vécu éclaté et irrémédiablement perdu. Bachelard ne rappelait-il pas que «la rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé»⁶³?

L'on sait, en recollant un tant soit peu le *puzzle* biographique des récits, «tranches de vie parallèles»⁶⁴, que la Hollande fut le théâtre des premières fugues, de ses premières amours charnelles et/ou mythologiques: «la femme de mes rêves n'avait pas de sexe»⁶⁵. La

Hollande signale un adieu soulagé de l'enfance et constitue une renaissance à plus d'un titre: «Le Rhin sans lorelei, assagi, aplati, ralenti, épanché, distrait, [...] plein de ciel songeur, rien que du ciel. J'ai treize ans. Je ne me souviens plus de mon enfance [...]. Il n'y a pas encore Mina, ni Mara, ni personne. Il n'y a personne. Moi, tous les moi possibles»⁶⁶.

Par contre, «l'adolescence est une maladie incurable à laquelle l'intéressé ne survivra pas»⁶⁷. La Hollande fut l'occasion d'éprouver cette liberté grisante, nourrie de pluie, de mer, de vent, et de lectures (la «copieuse bibliothèque»⁶⁸ de Monsieur Vrins s'offrait à son insatiable flânerie poétique).

Aussi, se souvenir, chez Jean-Claude Pirotte, équivaldra-t-il souvent à se replacer dans un cadre d'eau, à faire fonctionner, au sens bachelardien du terme, une poétique de l'eau à même d'assimiler la rêverie et la dépossession; la régulière sérénité des canaux et l'imprévisibilité des averses. Nous avons donc affaire à un poète «attentif[s] au langage informe de l'eau»⁶⁹, car, avouera-t-il plus loin: «Mon rêve à petits pas se promène au bord de lac. Triste? Simplement rêveur»⁷⁰.

Le travail mémoriel trouvera dans cet élément le décor suggestif de l'anamnèse, dans les versions du souvenir, de l'oubli et de la perte: «Tout emporté. A la mer, à la mer, les souvenirs, à la mer les amours, à la mer les déchets d'âmes»⁷¹. Et que dire de ce transfert métaphorique: «[...] je suis [...] cette eau noire de l'étang déserté, je suis l'encre indélébile coulant des feuillages, et le ciel a perdu les étoiles. Il commence à pleuvoir»⁷².

L'eau du passé, la mémoire d'eau, définissent et dégagent sans cesse un lieu mythique, euphorique et polysémique, comme l'eau du Rhône «qui coule doucement»⁷³. Le souvenir d'Hélène surgit à la faveur imagée de «la souplesse rétive de l'eau sur la mousse des cascades»⁷⁴. Le transport fluvial de la rêverie est complice des promenades adolescentes et de la cavale future: «La pluie s'est installée, j'aime me promener sous la pluie, dans les bois qui couronnent les crêtes»⁷⁵; «[...] j'étais sur les canaux, je voyageais à bord de l'Hélène avec toi [...]»⁷⁶.

La pluie, quant à elle, détient un don d'ubiquité, d'omniprésence, «couvr[ant] tout de sa mollesse spongieuse»⁷⁷. Elle fait l'objet, ou est simplement l'occasion d'un chant litanique ou funèbre, dédié à «toutes les pluies du souvenir»⁷⁸, au passé nordique et mythique définitivement perdu (l'intransmissible Hoorn), où la liberté envahissait tous les instants, pareille à une inondation: «L'inondation, c'est le temps suspendu. Nous sommes inondés de liberté»⁷⁹, mais s'étant subrepticement soustrait, après Hilde, comme sous l'effet des digues hollandaises qui, depuis lors, se sont acharnées à conquérir du terrain sur la mer en asséchant les polders: «le spectacle d'ensablement, la douleur d'entendre la mer muselée s'essouffler»⁸⁰.

Aussi, le texte pirottien laisse-t-il entrevoir un paradis perdu, Eden⁸¹ nordique, lieu volé; une existence en perte et menacée par l'aridité⁸²: «Les humains se sont retirés de ma vie comme l'eau du polder»⁸³.

Les coordonnées de l'écriture (pluie et vin) activent également l'agencement diégétique de la mémoire dans le récit. Le passage au texte de ces tableaux décousus, pans édéniques du vécu est le plus souvent fonction des rythmes pluviaux extérieurs, ou mime la nonchalance fluviale de l'eau, et de sa force imaginante. J. De Decker dira pertinemment bien de la prose pirottienne qu'elle ressemble «[...] à ces guirlandes de lessive bigarrée que les marinières tendent sur leurs chalands, et qui glissent au ras des chemins de halage»⁸⁴.

Pour ce faire, «l'homme qui se souvient» intercale dans son texte, à la faveur d'une averse fertile ou d'un verre inspirateur, les retours analeptiques et nostalgiques. A une mémoire éclatée, correspond, de ce fait, un récit fragmenté, uniquement intelligible à l'aune du désordre qui régit le souvenir. Les chapitres se succèdent qui font alterner les propos ressassés du narrateur, «l'homme qui écrit», tandis qu'il pleut dehors; et les analepses hollandaises, moments profondément vécus, précieux. Si précieux qu'ils en deviennent intransmissibles, comme Hoorn. Ecrire s'avère donc une tâche facultative, terrible et, néanmoins, rendue non ajournable, requise par un lecteur, interlocuteur non identifiable: «Il me reste à parler de Hoorn, je l'avais promis. A qui donc l'avais-je promis? [...]. Et la pluie à Rethel, je n'en ai

rien dit comme je voudrais, mais ça, ce qu'est la pluie à Rethel, je ne le dirai jamais. C'est impossible»⁸⁵.

3. La sémantique de l'eau

Enfin, l'eau représente, - de par son attachement aux rêveries interminables du destin funeste, mortuaire et suicidaire, de par sa propriété foncièrement mélancolique que Bachelard rappelle⁸⁶, et que **Sarah, feuille morte** illustre, puisque le narrateur évoque «la lenteur rassurante des péniches» c-à-d «tout ce qui était mort et cependant ne cessait de vivre en moi malgré moi»⁸⁷ -; un excellent conducteur analogique et métaphorique des états d'âme (Ameland?) de «l'homme qui écrit», et du langage qui sous-tend cette écriture.

Si le retrait regretté des eaux des polders hollandais suggère l'impuissance de «l'homme qui écrit ces mots» face à la perte des êtres chéris, c'est que le «langage informe de l'eau» convient à l'expression de la dépossession, à la traduction du sursis. C'est qu'il est à même de féconder une écriture jusqu'à ce que mort s'ensuive.

La prose pirottienne s'apparente, - nous l'avons dit -, au rythme des canaux vus des chemins de halage. Mais ses phrases ressassées, propos de clochard hésitant entre le souvenir et l'hallucination, peuvent s'approprier la violence des «torrents de boue noire de lave refroidie»⁸⁸. Elles transmuent, de la sorte, avec l'écart temporel et le travail mémoriel, l'eau euphorique et édénique de l'adolescence hollandaise (la mer du Nord, les canaux à travers les polders, les îles à «énumération musicale»⁸⁹, comme par exemple, Waterland, «celle de la joie»⁹⁰ eût dit Bachelard, en eau «de peine», l'«eau morte, de poubelle, de feuillée, de marrube»⁹¹, lourde du poids de l'existence et du destin, dirait Bachelard⁹². Par un étrange effet et tour de force chiasmique, la «litanie d'eau» suscite une «averse de mots»⁹³. Il s'agit, cependant, selon une logique fatidique, d'une «pluie plus noire, et plus mélodieuse, et plus tragique, et plus élémentaire»⁹⁴.

Quoi qu'il en soit, sous la forme d'une «goutte d'or», l'eau concentre l'absolu de l'instant et rejoint un univers mythologique personnel. A l'instar de «l'épreuve du jour» douce-amère, incertaine,

mais toujours inestimable et intense: «La goutte d'or [est], l'éclat furtif de l'aube sur le chrome humide d'un bar»⁹⁵, nette réduction de l'indicible félicité au lieu commun. La goutte d'or, c'est «l'insaisissable»⁹⁶.

Dès lors, l'approche du «monument aqueux» pirottien, premiers romans d'avant le retrait des eaux des polders, d'avant l'aridité avouée de l'écriture⁹⁷, requiert le recours au langage multiforme de l'eau, à des images aqueuses. La lecture du texte de Jean-Claude Pirotte s'accommoderait, quant à elle, d'une pluie fine, d'un crachin et d'un verre de bon vin. Le vinho verde du Minho convient à merveille à ce plaisir-là. Nous avons de la chance, à en croire Pirotte: «Le Portugal n'est qu'un songe, ou, si l'on veut, une extrême réalité littéraire, autant dire une fiction nervalienne. Châteaux en Estrémadure»⁹⁸.

Les images du Portugal dans la littérature belge nous convoqueraient à elles seules en un colloque. Pour l'heure, et pour prendre un raccourci pirottien, «Qu'il pleuve, bon sang! qu'il pleuve afin que tout cela soit plus simple»⁹⁹.

José Domingues de Almeida
Université de Porto

NOTES

- 1 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, Bruxelles, Labor, 1991, p. 73.
- 2 Cf. **Ibid.**, p. 146 s.
- 3 ID - **Un été dans la combe**, Paris - Bruxelles, La Longue Vue, 1986, p. 77.
- 4 ID - **La légende des petits matins**, Paris, La Table Ronde, 1997, p. 145.
- 5 ID - **Un voyage en automne**, Paris, La Table Ronde, 1996, p. 24.
- 6 **Ibid.**, p. 72.
- 7 Cf. l'entretien avec Pierre Maury - «Jean-Claude Pirotte, prix Rossel 1986: 'Je suis un personnage de roman'», **Le Soir**, Bruxelles, 4 décembre 1986.
- 8 PIROTTE, Jean-Claude - **Un été dans la combe**, p. 108.
- 9 ID - **La légende des petits matins**, p. 15.
- 10 ID - **L'épreuve du jour**, Paris, Le Temps qu'il fait, 1991, p. 15.
- 11 ID - **La pluie à Rethel**, p. 26.
- 12 ID - **L'épreuve du jour**, p. 96.
- 13 **Ibid.**, p. 75.
- 14 ID - **La pluie à Rethel**, p. 67.
- 15 ID - **Un été dans la combe**, p. 129.
- 16 ID - **La légende des petits matins**, p. 129.
- 17 Cf. ANEX, G. - «L'eau fertile», **Le Journal de Genève**, Genève, 22 janvier 1983.
- 18 PIROTTE, Jean-Claude - **La légende des petits matins**, p. 51.
- 19 ID - **L'épreuve du jour**, p. 107.
- 20 ID - **La pluie à Rethel**, p. 42.
- 21 **Ibid.**, p. 41.
- 22 **Ibid.**, p. 87.
- 23 **Ibid.**, p. 41.
- 24 ID - **Un été dans la combe**, p. 143.
- 25 ID - **La pluie à Rethel**, p. 71.
- 26 **Ibid.**, p. 87.
- 27 ID - **L'épreuve du jour**, p. 98.
- 28 Cf. ALEXAKIS, Dimitris - «Le regard d'Ulysse», **Prétexte**, n.º 13, Paris, Revue *Prétexte*, printemps 1997, p. 43.

- 29 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, p. 83.
- 30 **Ibid.**, p. 20.
- 31 Cf. DELMEZ, Françoise - «Sommes-nous au monde, Tanagra?», **Le Carnet et Les Instants**, n^o 100, Bruxelles, Promotion des Lettres, 15 novembre 1997-15 janvier 1998, p. 89.
- 32 PIROTTE, Jean-Claude - **L'épreuve du jour**, p. 63.
- 33 ID - **Un voyage en automne**, p. 21.
- 34 DELMEZ, Françoise - «Les petits matins ne sont pas des cadeaux», **Le Carnet et Les Instants**, n^o 94, Bruxelles, Promotion des Lettres, 15 septembre - 15 novembre 1996, p. 8.
- 35 Cf. MILLOIS, Jean-Christophe - «La maladie honteuse», **Prétexte**, n^o 13, Paris, Revue *Prétexte*, printemps 1997, p. 28.
- 36 Cf. **Ibid.**, p. 28s.
- 37 Cf. BERTRAND, Alain - **Jean-Claude Pirotte**, Bruxelles, Labor, coll. Un livre, une œuvre, n^o. 30, 1995, pp. 47-60. Cette substantielle analyse de la poétique pirottienne s'avère, du reste, incontournable.
- 38 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, p. 78.
- 39 CHARNET, Yves - «La poésie, la vie profonde», **Prétexte**, n^o 13, Paris, Revue *Prétexte*, printemps 1997, p. 38.
- 40 DELMEZ, Françoise - «Désespoir critique», **Le Carnet et Les Instants**, n^o 97, Bruxelles, Promotion des Lettres, 15 mars-15 mai 1997, p. 57.
- 41 Cf. Lecture de Pol Charles pour Labor, **La pluie à Rethel**, pp. 131-145.
- 42 Cf. **Ibid.**, p. 136.
- 43 PIROTTE, Jean-Claude - **Journal moche**, Paris, Luneau Ascot Editeurs, 1981, p. 11.
- 44 Cf. MAURY, Pierre - «Jean-Claude Pirotte: l'éloge du lieu commun», **Le Soir**, Bruxelles, 16 octobre 1986.
- 45 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, p. 15.
- 46 **Ibid.**, p. 27.
- 47 ID - **Fond de cale**, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 50.
- 48 CHARNET, Yves - «La poésie, la vie profonde», p. 37.
- 49 PIROTTE, Jean-Claude - **L'épreuve du jour**, p. 107.
- 50 ID - **La pluie à Rethel**, p. 58.
- 51 **Ibid.**, p. 74.
- 52 Cf. MILLOIS, Jean-Christophe - «La maladie honteuse», p. 27.

- 53 Cf. KRISTEVA, Julia - **Etrangers à nous-mêmes**, Paris, Gallimard, 1991.
- 54 Cf. ALEXAKIS, Dimitris - « Le regard d'Ulysse », p. 43.
- 55 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, p. 19.
- 56 **Ibid.**, p. 24.
- 57 **Ibid.**, p. 22.
- 58 ID - **Fond de cale**, p. 74.
- 59 **Ibid.**, p. 88.
- 60 ID - **La pluie à Rethel**, p. 21.
- 61 **Ibid.**, p. 50.
- 62 Lecture de Pol Charles pour Labor, p. 138.
- 63 BACHELARD, Gaston - **L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière**, Paris, José Corti, 1942, p. 66.
- 64 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, p. 71.
- 65 **Ibid.**, p. 43.
- 66 **Ibid.**, p. 77.
- 67 **Ibid.**, p. 92.
- 68 **Ibid.**, p. 42.
- 69 ID - **Journal moche**, p. 43.
- 70 **Ibid.**, p. 57.
- 71 ID - **La pluie à Rethel** p. 90.
- 72 **Ibid.**, p. 94.
- 73 ID - **Journal moche**, p. 64.
- 74 ID - **Un été dans la combe**, p. 122.
- 75 **Ibid.**, p. 89.
- 76 **Ibid.**, p. 102.
- 77 ID - **La pluie à Rethel**, p. 41.
- 78 **Ibid.**, p. 73.
- 79 ID - **Fond de cale**, p. 125.
- 80 **Ibid.**, p. 44.
- 81 Cf. MAURY, Pierre - «Jean-Claude Pirotte, prix Rossel 1986: 'Je suis un personnage de roman'».
- 82 Cf. **Ibidem**.
- 83 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, p. 101.
- 84 DE DECKER, Jacques -«Au ras des chemins de halage», **Le Soir**, Bruxelles, 4 décembre 1986.
- 85 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, p. 112.
- 86 Cf. BACHELARD, Gaston - **L'eau et les rêves**, p. 123.

- 87 PIROTTE, Jean-Claude - **Sarah, feuille morte**, Cognac, Le temps qu'il fait, 1989, p. 61.
- 88 ID - **La pluie à Rethel**, p. 105.
- 89 **Ibid.**, p. 100.
- 90 BACHELARD, Gaston - **L'eau et les rêves**, p. 66.
- 91 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, p.105.
- 92 Cf. BACHELARD, Gaston - **L'eau et les rêves**, p. 66.
- 93 PIROTTE, Jean-Claude - **La pluie à Rethel**, p. 67.
- 94 **Ibidem.**
- 95 ID - **La légende des petits matins**, p. 31.
- 96 **Ibid.**, p. 39.
- 97 Cf. l'entretien avec Pierre Maury - «Jean-Claude Pirotte, prix Rossel 1986: 'Je suis un personnage de roman'».
- 98 PIROTTE, Jean-Claude - **Un voyage en automne**, p. 14.
- 99 ID - **La pluie à Rethel**, p. 102.

Guiomar Torrezão ou memória de uma mulher de letras oitocentista

*Em Portugal, tanto os homens que escrevem
são profusos, quanto raras as mulheres que
vivem d'escrever.*

Fialho de Almeida

*Pois eu, não tenho steeple chase, nem modistas,
nem cabelleiros, nem versos a ella, e o que é
peior, nem vontade propria, porque me dedico
exclusivamente a recrear-te, a ser curiosa, a
indagar tudo para conseguir assenhorear-me das
tuas enfatiadas atenções.*

Guiomar Torrezão

Aproveitar o centenário do nascimento ou morte de alguém para sobre ele discorrer é já estratégia banal; para nós também pretexto útil a fim de pensarmos um fenómeno que nos interessa particularmente: a presença da mulher no mundo das letras oitocentistas, como escritora e veículo na sua escrita de imagens sobre a mulher, detendo-nos num caso bem ilustrativo, o de Guiomar Delfina de Noronha Torrezão (1844-1898). Falar da mulher escritora em Portugal no século XIX é, desde logo, partir para a recolha de indícios de uma produção de autoria feminina grandemente disseminada por um suporte passageiro como a imprensa periódica. Com efeito, ao tentarmos mergulhar na memória do século, com facilidade lembramos Maria Amália Vaz de Carvalho, Ana Plácido ou Maria Browne, a inevitável Marquesa de Alorna, talvez Guiomar Torrezão. Porém, quantas ficam esquecidas? Maria Peregrina de Sousa, Maria José da Silva Canuto, Amélia Janny, Henriqueta Elisa, Mariana Angélica de Andrade, Maria Rita Chiappe Cadet, Branca de Carvalho, Alice Moderno... e o rol poderia alongar-se.

Num século em que os papéis sociais femininos ligam de modo estreito a mulher a um espaço doméstico e a sua educação para esse fim é dirigida, num século em que as formas de visibilidade do sexo feminino se dão quase exclusivamente em ocasiões mundanas e efémeras, poucas são as mulheres que tiram partido da sua condição excepcional de alfabetizadas e do seu bom nível de literacia

para se entregarem à escrita, por necessidade vocacional, por necessidade de sobrevivência. Presas à imagem de esposa e mãe devotadas e esteio do lar, padrão feminino instituído e em circulação nos ensaios que sobre a mulher se debruçam e atravessam o século¹, em circulação ainda no discurso jornalístico e mesmo em veículo literário, a mulher do século XIX - a mulher de uma classe média-alta - raramente foge a esse destino projectado. Quando tal acontece, procura e/ou deixa-se apresentar por mão masculina a exercer um magistério de influência através da instância paratextual, escolhendo caminhos já por outros percorridos, tentando afinal salvaguardar-se da crítica comum de *bas bleuismo*², com o seu preciosismo fútil e de fachada, o seu pedantismo e quanto baste de imoralidade, fama a evitar a todo o custo³. E então, sob o signo do masculino, a mulher escritora publica por vezes os seus escritos, envergando as vestes da pseudonímia, estratégia tão utilizada por homens e mulheres de letras no século XIX. Assim sucede com Guiomar Torrezão: ela é, por exemplo, Gabriel Cláudio a assinar textos no *Diário Ilustrado*, é ela também Delfim de Noronha a assumir, nos primeiros dez números de *Ribaltas e Gambiarras*, o papel de redactor e cronista da revista semanal editada por Henrique Zeferino, e, só depois, a figurar com a sua verdadeira identidade, no cabeçalho e nos artigos publicados.

Apesar da actividade de escrita de Guiomar Torrezão se estender por diferentes domínios como o romance, o conto ou o drama, boa parte da sua produção prende-se a uma escrita de natureza efémera como a crónica, em suporte também ele efémero - a imprensa periódica - destino que procura ser anulado através da sua compilação em livro como em *Meteoros* (1875) e *No Theatro e na Sala* (1881)⁴. Para sobreviver torna-se uma trabalhadora das letras⁵; na verdade, se o folhetim, como ela própria o define, é “ligeiro, superficial, *bon enfant*, (...) o espelho reflector das tendencias da época” e se lê “mais facilmente do que o livro”⁶, também se escreve mais depressa. Ora Guiomar Torrezão que terá sido bastante lida, não se constituiu como uma brilhante escritora e tal pode dever-se em parte ao facto, como observa Fialho de Almeida, de em Portugal se aplicar uma educação deficiente e deficitária da mulher e ainda, no seu entender, porque “Guiomar Torrezão ficou sempre na dependencia das leituras de vespera, na contingencia das modas,

isto é, subalternizada ás flutuações de gosto da gente grosseira, principal clientella dos jornalinhos, dos almanachs e pequenos livros de narrativa e impressão, que ella para viver, incessantemente produzia”⁷.

Guiomar Torrezão que poderemos sem dúvida incluir no grupo de mulheres escritoras que farão do cultivo das letras um meio de subsistência⁸ e não uma mera ocupação resultante do seu crescimento num meio rico em convívio intelectual, abalança-se ao mundo das letras no ano de 1867 com a comédia *O Seculo XVIII e o Seculo XIX* e, dois anos depois, com o romance *Alma de Mulher*, conduzida por Júlio César Machado que, em folhetim do periódico lisbonense *A Revolução de Setembro*, contextualiza e comenta o acontecimento: “O que me impressiona, o que é digno de se ver e de se louvar, é que no nosso tempo, no nosso paiz, em Lisboa, onde as senhoras estão condemnadas a uma educação acanhada, a uma hygiene moral deploravel, e á preocupação constante de minucias que lhes atrophiam a intelligencia ao ponto de verem na moda e no traje as condições absolutas da felicidade: n’um paiz onde em todas as reuniões os homens e as senhoras estão divididos em grupos distinctos que não se entendem senão quando a paixão, o interesse, ou a vaidade os aproxima (...); o que realmente me surprehende é que uma menina, aos vinte annos, forte pela esperança, audaz pelo talento, tente isolada encaminhar a sorte, alcançar nome, posição, futuro, com o atirar aos ventos da publicidade idéas, phantasias, sonhos, imaginação e alma!”⁹

Na verdade, a situação de excepção vivida pela mulher Guiomar Torrezão surgirá ciclicamente invocada, nos textos críticos que no espaço do folhetim da imprensa periódica seguem ou antecedem a publicação das suas obras. Em 1874, quando se avizinha a saída do romance histórico *A Família Albergaria*, Guimarães Fonseca resume: “Estranha-se, especialmente em Portugal, que as senhoras escrevam. Os litteratos em geral bolsam a tute indigestas recriminações, querendo trocar-lhes a penna pelo fuso, o livro pela roca, o folhetim pela piúga do mano, e a poesia pelo abanador do fogão; como se entre milhares de senhoras não podesse haver algumas dispensaveis ao labor domestico, as quaes muito melhores serviços fizessem á humanidade e á familia escrevendo, do que engomando camisas”¹⁰. Alguns anos mais tarde, em 1877, por ocasião da reedição de *Rosas*

Pallidas, colectânea de narrativas curtas com carta de Tomás Ribeiro, António da Cunha Belém, sob o pseudónimo de Christovam de Sá, refere que quando uma mulher se torna escritora quebra “a monotona tradição da roca, da agulha, do bastidor ou do crochet”¹¹. Este tipo de considerandos que vão acompanhando a produção de Guiomar Torrezão - e, em 1881, a carta-prefácio de Camilo Castelo Branco a *No Theatro e na Sala* ainda regista a animosidade que cerca a mulher escritora portuguesa¹² - surgem em artigos favoráveis e elogiosos face à obra daquela que foi a criadora do duradouro *Almanach das Senhoras* em 1871.

Também Guiomar Torrezão tem profunda consciência da sua peculiar situação de mulher que lhe faz experimentar a censura ou o escárnio. Já em *Meteoros*, obra que antologia crónicas de espectáculos, recensão de livros, notas de viagem e contos saídos em diferentes periódicos, confessava que a opção pelas letras lhe trouxera inúmeros escolhos “erguidos pela mal querença, pela inveja e pela hydra das ruins paixões”¹³. Vários anos mais tarde, *Paris (Impressões de Viagem)*, resultado de uma estadia de dois meses na capital francesa, e que publica em 1888, convidando o leitor a passear com ela por Paris literário e Paris mundano, é uma obra que, pelo seu cunho memorialístico e autobiográfico, se mostra rica em testemunhos vividos em torno da sua condição de mulher autora e em comentários face à realidade estrangeira de que se acerca e que a fascina, particularmente no que respeita à mulher escritora francesa. A propósito do encontro com Alexandre Dumas confia Guiomar Torrezão: “(...) eu senti uma alegria que me fez n'aquella hora abençoar a fatal vocação, condemnada sem attenuantes nos meus dias cinzentos; - a minha vida litteraria, tal qual ella pôde ser em Portugal, obscura, improficua, pobre e triste, a que eu devia a felicidade de conhecer Dumas e de me achar na casa da Avenida Villiers”¹⁴. A irritação e a mágoa que ela própria terá experimentado com frequência, no contacto com a incompreensão masculina portuguesa perante a mulher de letras, revela-a quando nos fala de Georges de Peyrebrune: “Boa, salutar e eloquente lição, que eu queria poder infligir aos Aristarchosinhos da minha terra”, atendendo à “profunda veneração que os francezes dispensam a todos os talentos, abstraindo para o effeito da questão do sexo, e não tendo nunca nos labios o sorriso idiota e no olhar o espanto lorpa com

que certos indigenas de uma aldeia da Europa, muito nossa conhecida, olham ainda por cima do hombro para as escriptoras”¹⁵. Com efeito, nos escritos em que Guiomar Torrezão opina sobre a situação da mulher escritora em Portugal, estabelece-se um cotejo com a realidade estrangeira. Assim quando em *Meteoros* se debruça sobre *Versos* de Maria Rita Chiappe Cadet, a ocasião é aproveitada para se denunciar a injustiça experimentada pela literata portuguesa - contrariamente ao que diz suceder noutros países - que não só é mal aceite como ainda tem de superar uma limitada educação de que foi objecto: “Entre nós, força é dizel-o, aceita-se com difficuldade, como que a medo, a mulher escriptora. Lá fora banqueteiavam-se ellas, coroadas de louros, convivas sempre bem vindos, ao banquete da illustração. (...) Portugal tem a pouca generosidade de não acreditar nas rarissimas mulheres que ousam atirar para a onda da publicidade com as suas idéas! Ellas, coitadas, dispondo de minguado cabedal scientifico, condemnadas á privação de bons e sadios estudos, realisam, no pouco que fazem, milagres de paciencia e de corajosa dedicação, tendo de lutar com a má fé, com a indifferença, e com o desamor!”¹⁶

“A educação das mulheres - meninas examinadas no liceu - suas mestras”, farpa de Ramalho Ortigão condenatória da educação e instrução femininas à época e na qual se dão sugestões sobre eventuais *curricula* a adoptar, com vista a uma cabal preparação da mulher para o casamento “seu natural destino”¹⁷, apresenta o *Almanach das Senhoras* como illustração da “educação literária desaliada da educação doméstica”¹⁸. Em resposta, Guiomar Torrezão *No Theatro e na Sala* refuta tais críticas, mais uma vez denunciando a falta de instrução ou de habilitações superiores que rodeiam a escritora portuguesa distintamente do que lá fora sucede e pondo a nu a verdadeira posição de Ramalho e que passa pela integração dos papéis femininos dentro de um quadro doméstico¹⁹.

Se Guiomar Torrezão inscreve na própria vida a diferença face a um destino feminino anunciado e se, a espaços, faz da sua escrita um veículo de denúncia da situação de menoridade experimentada pela mulher, dos problemas e lacunas educativos que a rodeiam, não podemos no entanto falar de uma voz revolucionária em prol da emancipação feminina²⁰. É a escritora quem afirma: “Disse já, repito e repetirei sempre, não estimo, e ainda menos defendo, a

emancipação da mulher, no amplo ponto de vista em que muitos a encaram e a entendem talvez só para a deprimirem. (...) Emancipada pelo amor e pela inteligência, pelo saber e pela virtude, reinando no lar, como uma rainha nos seus estados, *civilizando o povo aos seus pés*, como diz Aimé Martin, combatendo com a penna nas serenas regiões do sentimento, captivando com a abnegação e purificando com o exemplo; essa emancipação amo-a eu e deseja-a com todas as forças d'alma²¹. E alguns anos mais tarde afirma numa mesma linha de continuidade: "Á excepção dos Estados Unidos, da Allemanha e da Suecia, a educação da mulher continua a ser em todos os países o problema insolúvel, descurado pelos legisladores e explorado pelas *bas bleues* de barrete phrygio, que, pretendendo discutir-o, não conseguem senão ridicularisá-lo! E no entanto, é principalmente da educação da mulher, votada ao abandono pelos poderes constituídos, que depende em absoluto não só a felicidade do homem como o regimen interno das sociedades"²².

Qual é pois a imagem de mulher que predominantemente atravessa a produção cronística de Guiomar Torrezão? Atentemos na estratégia retórica tão frequente na crónica-folhetim e que passa pela convocação da instância de leitura, instaurando no texto um filão de coloquialidade importante, criando redes de cumplicidade com o destinatário²³. Lançando mão deste recurso, a escrita cronística de Guiomar Torrezão apresenta-se com um destinatário intratextual que normalmente é mulher²⁴ - em particular na colectânea de primeiras crónicas como *Meteoros* -, respeitando-se afinal o socialmente aceitável e esperado: uma mulher escreve para mulheres. Ora a leitora virtual dos escritos de Guiomar Torrezão é uma mulher da classe média-alta - que se preocupa com a moda, frequenta o teatro, vai em vilegiatura para Cascais, passeia no aterro -, uma mulher apreciadora de acontecimentos mundanos, alfabetizada, com hábitos de leitura, mas com interesses singulares de leitura²⁵: aprecia Tomás Ribeiro, Júlio Dinis, Lamartine e seus avatares; aprecia versos, mas também romances. Não se interessa propriamente por política²⁶.

Quem se dirige a tal leitora tem de, em primeiro lugar, conseguir atraí-la: "Conheço poucas coisas tão difficeis, leitora, como principiar um artigo de maneira que o teu olhar distraído e frio se illumine de subíto, e o teu espirito fique ali, de repente subjugado. Prender-te, n'estas questões de letras, é caso serio"²⁷; depois é também preciso

cuidar da selecção dos assuntos a tratar. Quando por exemplo percorremos as suas crónicas de livros apercebemo-nos dos cuidados postos na apresentação de obras que não iriam ao encontro do gosto da destinatária: a autora escreve então para a mulher que gosta de poesia, mas que não aprecia a poesia social e, por esse motivo, fala de *Scenas Contemporaneas* de Cláudio José Nunes com cautela²⁸; escreve ainda para a mulher que se intimida perante um título sério e grave como *Opusculos Juridicos*, mas que se interessará por essa mesma obra se lhe disserem que trata o casamento e o divórcio²⁹; para a mulher que lerá com maior vontade e em total recato moral a obra de um jovem escritor que, não tomando como modelos Musset ou Baudelaire, não enverando pela escola realista ou pela literatura satânica, “entra no mundo cheio de amor, de sentimentos generosos, de respeito às coisas nobres” com *Esboços a Carvão*³⁰.

Por ironia e paradoxalmente ou se calhar lucidamente, aquela que se fez escritora e que denunciou a necessidade urgente de uma reforma educativa, defendendo uma maior e melhor orientada instrução da mulher, vai sobretudo veicular através da imprensa periódica uma imagem de mulher ligada de modo íntimo ao lar ou fruidora de uma vida de mundanidade, porém pautada por uma moral social algo vitoriana³¹, muito embora Guiomar Torrezão procure chamar a atenção para um conjunto de mulheres que ganharam visibilidade através das letras³² como Maria Rita Chiappe Cadet, Gertrudes Gomes Avellaneda, Narciza Amalia ou George Sand³³, trata-se de as elogiar e admirar, mas não de as apresentar como modelo alternativo a seguir.

Assim, a escrita de Guiomar Torrezão, e ela estende-se por diferentes registos que vão da poesia ao romance, do drama ao conto, da tradução à crónica, será por vezes veículo de reflexões em torno da mulher oitocentista portuguesa e estrangeira e, desse modo, constitui-se como fonte preciosa para detecção de representações do feminino, relativamente às quais a própria autora se situa e situa o seu estar em sociedade como figura pública que é ao aceder à república das letras. Se tal facto se pode estender a toda a sua produção, nomeadamente quanto ao modo como constrói as personagens femininas das suas ficções, a verdade é que num registo como a crónica, pelo qual a autora com frequência envereda, registo esse próximo de uma vivência de um *hic et nunc* bem marcados,

possível espelho de um quadro mental em vigor, a presença dessas imagens do feminino ganham valor documental e ilustrativo a aproveitar. As colectâneas de Guimar Torrezão, *Meteoros* e *No Teatro e na Sala*, distando entre si de alguns anos e com escritos colhidos no espaço folhetinístico, pela diversidade de textos que contêm, são, sem dúvida, materiais a não negligenciar para o estudo do papel da mulher na história, no domínio dos *woman studies*. Tal empreendimento significa o reconhecimento de uma mulher encarada segundo variantes que se prendem com os instituídos papéis sociais da mulher e a consciência das limitações que à mulher se colocam quando quebra um agir pré-conformado. O estudo da produção feminina oitocentista cruzada com testemunhos de mão masculina revela-se pois profundamente promissor no que toca à informação a colher para um melhor conhecimento do papel da mulher na sociedade portuguesa do século XIX.

Fátima Outeirinho
Universidade do Porto

NOTAS

- ¹ A referência às obras de Aimé Martin, Legouvé ou Michelet é uma constante no discurso oitocentista sobre a mulher na sociedade e sua educação.
- ² Se em Portugal não encontramos, ao contrário do que sucede em França com Barbey d'Aurevilly, por exemplo, uma crítica feroz e ostensiva face à mulher autora, o que é certo é que a todo o momento encontramos testemunhos, no folhetim, nas apreciações críticas de obras femininas ou no próprio discurso em tom autobiográfico de mulheres escritoras, de uma censura e resistência a essa forma de visibilidade que a mulher no século XIX desenvolve. Consulte-se sobre esta questão e relativamente ao universo francês PLANTÉ, Christine - *La Petite Soeur de Balzac. Essai sur la Femme Auteur*, Paris, Seuil, Coll. Libre à Elles, 1989.
- ³ Respiguemos de *Paris (Impressões de Viagem)*, Porto, Livraria Civilização de Eduardo da Costa Santos-Editor, 1888, p. 186, o retrato que Guiomar Torrezão faz de uma *bas bleu* que encontrou num salão da capital francesa: "Miss Rown, um admirável exemplar de *bas bleu*, que o *Figaro* exhibe de vez em quando, e que, como *Étincelle*, entra em todas as salas de Paris, onde os seus fundos decotes, os seus dentes nevados, os seus cabellos côm de vinho do Rheno e os seus olhos azues como dois *forget me not* são muito mais conhecidos do que os seus artigos, ou artigos de *Maurice Reynold*, de que todos fallam, graças á preciosa amizade de Madame Adam, mas que ninguem lê (...)".
- ⁴ Por tal facto, privilegiaremos estas obras no estudo em curso.
- ⁵ Fialho de Almeida em *Figuras de Destaque*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & C.^a (Filhos), 1923, p. 188, diz por ocasião da sua morte: "Guiomar Torrezão, que acaba de morrer cardíaca do pavoroso esforço de reagir contra a mesquinaria do espirito (...) do tempo, era uma creatura fadada para menos obscuros destinos do que esse que a amesendou em Lisboa, a arreglar almanachs, e a escrever chronicas elegantes".
- ⁶ TORREZÃO, Guiomar - "No presbyterio e no templo", *No Theatro e na Sala*, Lisboa, David Corazzi-Editor. Empreza das Horas Românticas, 1881, pp. 183-184.

- ⁷ Fialho de Almeida - "Guiomar Torrezão", *op. cit.*, p. 193. É necessário porém introduzir alguns matizes ao juízo de Fialho: na verdade, quando lemos as crónicas de Guiomar Torrezão, apercebemo-nos de um vasto sedimento de leituras que lhe permitem o cotejo, a digressão histórica, a tomada de posição estética e crítica.
- ⁸ Lembremos dois testemunhos unânimes a esse respeito: a nota necrológica sobre Guiomar Torrezão, saída em *O Occidente*, a 10 de Novembro de 1898, p. 256: "Vida levou de trabalhos e n'uma lucta constante a escriptora distincta, ha pouco fallecida.// (...) Só quem conhece as difficuldades do meio, em que se debatem os que entre nós se dedicam ás letras, pode avaliar as enormes difficuldades que tem a vencer quem fez das letras ganha pão e tem de por ellas ganhar o pão de cada dia"; o escrito, sobre a autora, da pena de Fialho de Almeida em *Figuras de Destaque*, *op. cit.*, p. 189: "Guiomar Torrezão não tinha pae nem irmãos que exigissem contas aos desrespeitadores eméritos das mulheres sós; e não tendo constituido familia, nem tendo fortuna propria, achou-se na condição de ter que ganhar ella mesma o seu prato e os seus vestidos, escrevendo para jornaes todos os dias - isto é, cosendo á penna, em vez de coser á machina, e não tirando deste esgotante martyrio sequer talvez o que as pobres costureiras auferem nos armazens onde trabalham. Todos sabem o que seja entre nós a chamada collaboração paga dos editores e dos jornaes". A própria escritora em crónica de livros publicada em *Meteoros*, Lisboa, Typ. de Chrystovão A. Rodrigues, 1875, pp. 122-124, em diálogo com a leitora, dá queixosamente conta do seu mister obrigado de escritora.
- ⁹ MACHADO, Júlio César - "Revista da Semana", *A Revolução de Setembro*, 21 Dez., 1869.
- ¹⁰ FONSECA, Guimarães - "Guiomar Torrezão", *Diario Illustrado*, 26 Nov., 1874.
- ¹¹ SÁ, Christovam de - "Rosas Pallidas", *A Revolução de Setembro*, 5 Ag., 1877. *Rosas Pallidas* foi publicada pela primeira vez em 1873.
- ¹² Cf. CASTELO BRANCO, Camilo - "Carta-prefácio", in Guiomar Torrezão - *No Theatro e na Sala*, *op. cit.*, pp. 5-6: "Aqui, n'este paiz - como v. ex^a decerto não crê - ha tanto lyrismo e tamanha

- necessidade de o exuberar em caçoulas de perfumarias, que os lyricos, se uma senhora se faz, em vez de idolo, sacerdotiza - em vez de poetizada, poeta - logo se consternam, cuidando que se lhes apaga uma estrella no seu olympo, e que, d'aqui a pouco apenas lhes será permittido fazer sonetos ás senhoras que tiverem *accessit* no acto de mathematica”.
- 13 TORREZÃO, Guiomar - “Antonio Joaquim da Silva Abranches”, *Meteoros*, *op. cit.*, p. 15.
- 14 TORREZÃO, Guiomar - “Os dois Dumas”, *Paris (Impressões de Viagem)*, *op. cit.*, p. 35.
- 15 TORREZÃO, Guiomar - “Georges de Peyrebrune”, *op. cit.*, pp. 271-272. Cf. ainda o comentário que a autora faz ao leitor português que se ri da mulher de talento intelectual e artístico, no capítulo “O salão de Madame de Rute”, pp. 171-172.
- 16 TORREZÃO, Guiomar - “Maria Rita Chiappe Cadet”, *Meteoros*, *op. cit.*, pp. 40-41. Guiomar Torrezão dá exemplos de escritoras estrangeiras consideradas como Madame de Staël, Madame de Girardin ou George Sand. Observa ainda a autora que “Ha só uma gloria que se não disputa á mulher; gloria suavissima, ineffavel, gloria que vem de Deus e contra a qual os homens nada podem - a da maternidade”.
- 17 ORTIGÃO, Ramalho - “A educação das mulheres - meninas examinadas no liceu- suas mestras”, *As Farpas*, vol. VIII, Lisboa, Clássica Editora, 1992, p. 130. Lembremos os ramos de ensino na educação elementar para que Ramalho aponta: curso de asseio e de arranjo, curso de cozinha (química culinária), contabilidade, escrituração e economia doméstica.
- 18 *Idem*, p. 131. Ajuiza Ramalho Ortigão sobre os conteúdos do *Almanach das Senhoras* e da *Gazeta das Salas*: “Em todas estas colecções dos trabalhos intellectuais das nossas mulheres - sentimos dizê-lo - não há um só artigo grave, sério, meditado, revelando conhecimentos práticos, aspirações elevadas, pensamentos nobres” (p. 132). Confrontando a produção feminina com a sua congénere estrangeira que considera útil e de valor, o autor das *Farpas* salienta que se tal acontece é porque houve uma educação doméstica: “Assim, temos que na Inglaterra e na Alemanha a escola das *ménagères* produz as mais graves e mais importantes escritoras. Em Portugal a educação literária, segundo

os programas dos liceus, nem dá *ménagères* nem dá literatas” (p. 134).

- ¹⁹ Cf. TORREZÃO, Guiomar - “As Farpas e o Almanach das Senhoras”, *No Theatro e na Sala, op. cit.*, p. 245. Em contra ataque, riposta Guiomar Torrezão: “Percebemos unicamente que o sr. Ramalho Ortigão, usando da prerogativa de critico absoluto, e considerando o lyceu um ultrage para a mulher intelligente, a sala um objecto de luxo para a mulher elegante, convida a intelligente, a espirituosa e a ignorante a recolher á cosinha, e promette fornecer-lhes em compensação um curso completo de chimica culinaria” (p. 248).
- ²⁰ O escrito “A theoria do vestuario” de *No Theatro e na Sala, op. cit.*, pp. 287-293, ilustra bem a postura de Guiomar Torrezão face a estas questões. A propósito da necessidade da mulher respeitar duas regras básicas no modo como se apresenta em público, o bom senso e o bom gosto, Guiomar Torrezão denuncia os males de que sofre a educação da mulher em Portugal e que a impedem de exercer, capazmente, a sua missão no meio social como futura esposa e mãe: “A educação deficiente e absurda que recebe nos collegios; as maximas idiotas ministradas pela convivencia banal das salas; o exemplo de umas amigas muito estupidas e muito vaidosas, que absorvem todas as faculdades pensantes dos seus intellectos ao cultivo do namoro e do figurino; o lausperene em que a envolvem os *badauds* ociosos, de risca apartada ao meio e colarinho decotado; a falta de uma elevada orientação moral e de uma intelligente disciplina material no seio das familias; a leitura perigosa de romances dissolventes(...)” (p. 289).
- ²¹ TORREZÃO, Guiomar - “Livros”, *Meteoros, op. cit.*, pp. 129-130. Em *No Theatro e na Sala, op. cit.*, pp. 195-197, ao debruçar-se sobre o *Guia das mães e das amas*, obra de G. Anneri vertida para português por António Vieira Lopes, Guiomar Torrezão recomenda “calorosamente” à leitora tal livro que integra na família dos de Legouvé e Aimé Martin. Nesta obra, a cronista põe em relevo a maternidade que a defesa da amamentação revaloriza. Se tivermos em conta a personagem feminina protagonista dos contos coligidos em *Meteoros*, verificamos que ela é concebida dentro ou com vista a um destino doméstico e quando se deixa

arrastar pela paixão ou pela futilidade, afrontando padrões morais e comportamentais em circulação terá de arrostar com a infelicidade de uma vida adversa.

²² TORREZÃO, Guiomar - "A theoria do vestuario", *No Theatro e na Sala, op. cit.*, p. 289.

²³ Exemplo claro encontramos-lo na crónica "Em Cascaes" da obra *Meteoros* já citada, pp. 80-86, na qual a instância de leitura é elemento embraiador de todo o discurso, na medida em que todo o texto se ergue em torno de uma estrutura dialógica explícita. As marcas ilocutórias são aliás abundantes. Eis alguns exemplos: "Que mar? - pergunta a leitora (...). Creio que ainda te não disse: morro pelo mar!"; "Gesto de espanto e áparte da leitora: - Ora essa! O *high life* ainda lá não está! (...) É preciso que saibas leitora, o *high life*, onde o teu nome figura, não sou eu". "Nas praias" e "As minhas conversas com a leitora" de *No Theatro e na Sala, op. cit.*, pp. 171-177 e 235-240, são também escritos ilustrativos de tal processo.

²⁴ Em "Narciza Amalia", de *Meteoros, op. cit.*, pp. 102-103, Guiomar Torrezão justifica-se junto do "leitor-homem" pela eleição da mulher como destinatária dos seus folhetins: "O que te havia de dizer, que tu não soubesses já de cór, absorto nos teus grandes trabalhos ou adormecido nos teus grandes ocios? Depois, tu tens poetas, romancistas, folhetinistas, que são absolutamente teus: e ella, a *Opprimida*, como lhe chama Gomes Leal, ninguem escreve para ella; deram-lhe os jornaes de modas cuidando que lhe davam tudo! // Ora eu, sem querer de forma alguma intrometter-me nas theorias de Stuart Mill, direi sempre que a mulher de hoje não é a mulher de hontem e que o que podia preoccupar aquella não satisfaz já hoje esta".

²⁵ Veja-se o retrato que faz da sua leitora em "As minhas conversas com a leitora", *op. cit.*, particularmente pp. 235-237.

²⁶ Cf. TORREZÃO, Guiomar - "Reminiscencias do Olympo", *No Theatro e na Sala, op. cit.*, p. 193: "E já que invocámos a Arte, o Protheu moderno, depois de havermos descaído um pouco pedantemente para o escorregadio declive da politica, seja-nos licito espaiarecer o animo e reconquistar as boas graças da leitora folheando o livro de Gomes Leal, *Claridades do Sul*".

²⁷ TORREZÃO, Guiomar - "Ellas e Elles", *Meteoros, op. cit.*, p. 202.

- ²⁸ Cf. TORREZÃO, Guiomar - "Livros", *Meteoros*, *op. cit.*, p. 125: "Estes gritos vibrantes e fortes (...), esta legião luminosa, ardente e esforçada, que se arremessa para o futuro apostolizando, combatendo e persuadindo pela voz dos seus corypheus, Victor Hugo em França, Castellar na Hespanha; tudo isto está, bem sei, muito longe de poder ser apreciado, entendido e explicado por nós outras, mulheres, átomos que nos perdemos na intensidade dos raios do grande astro(...)".
- ²⁹ Cf. TORREZÃO, Guiomar - "O matrimonio. Impressões de Leitura", *No Theatro e na Sala*, *op. cit.*, p. 157: "Aqui está um titulo privilegiado, deliciosamente sonoro, um titulo feiticeiro que ha de prender irresistivelmente o olhar da leitora e quem attrae os olhos não tarda, por via de regra, que prenda os corações. // Já não direi que succeda outro tanto ao leitor...em relação ao titulo!"
- ³⁰ Cf. TORREZÃO, Guiomar - "Livros", *op. cit.*, p. 132.
- ³¹ Cf. TORREZÃO, Guiomar - "No Inverno", *Meteoros*, *op. cit.*, p. 171: em conversa com a leitora, a cronista diz ser impossível, à época, a mulher de espírito do tempo de Louis XIV, pois "Hoje a mulher que dá gargalhadas, a mulher que faz espirito é (...) a mulher impertinente".
- ³² A visibilidade da mulher actriz é também objecto sobre o qual a escrita de Guiomar Torrezão se debruça como em "Elvira Pasquali", *Meteoros*, *op. cit.*, pp. 107-112 ou "Sarah Bernhardt", *No Theatro e na Sala*, *op. cit.*, pp. 151-154.
- ³³ Em "As minhas conversas com a leitora", crónica por nós já referida, Guiomar Torrezão caracteriza o talento de George Sand como "simultaneamente varonil e feminino" (p. 237).

A escrita da felicidade em *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec*

Felicidade e literatura são dois conceitos inseparáveis. Síntese por excelência da relação do homem com o mundo, a literatura é a arte na qual se têm consubstanciado as imagens mais significativas e pungentes da felicidade humana, ou seja, em última instância, as imagens mais significativas e pungentes do próprio homem e da sua ânsia de sentido e de entendimento. É nesta perspectiva essencialmente ontológica que **La vie mode d'emploi**¹, de Georges Perec, se assume como uma das mais expressivas e simultaneamente inovadoras sínteses das imagens da felicidade da contemporaneidade. Só nesta perspectiva, aliás, é que podemos ultrapassar o paradoxo de falar de felicidade numa obra onde a morte, o vazio, a obsessão patológica, a inutilidade, o logro, a falha, a vingança e o próprio crime se evidenciam de uma forma inquestionável. É pois de felicidade enquanto procura incessante do(s) seu(s) sentido(s) e concomitantemente do(s) sentido(s) do mundo e da própria vida que se trata. Ou seja, é de felicidade entendida acima de tudo como processo, como projecto, não como resultado final, qual súmula de “perfeições” ao jeito das abordagens mais “clássicas”. Com efeito, mais do que a sensação de morte, de vazio, de inutilidade e de impotência do nosso tempo, o que ressalta de **VME** é sobretudo o esforço, ainda que quase sempre utópico, inglório ou mesmo patético, se não de superar, pelo menos de encontrar um sentido, um possível de felicidade para essa mesma morte, vazio, impotência e inutilidade.

VME é, na realidade, a expressão das demandas de sentido e de felicidade empreendidas pelo vários habitantes do imóvel parisiense da Rua Simon-Crubellier 11. Abrangendo essas demandas uma amplitude temporal que vai essencialmente desde 1900 até às oito horas da noite do dia vinte e três de Junho de 1975, instante no qual se consubstancia o presente da narração do romance, é por conseguinte, o percurso do nosso século que acompanhamos ao longo das suas setecentas páginas. Percurso tanto mais significativo

* Excerto de uma tese de Mestrado defendida na Universidade do Porto em 1998.

quanto muitas dessas demandas assentam em saberes que se erguem como referência do sentido e da felicidade do nosso tempo. Das várias ciências humanas, como a linguística, a filosofia ou a história, até às ditas ciências exactas, como a matemática, a química ou a medicina, esgotadas pelo seus protagonistas até os limites da obsessão e da patologia, é, de facto, a nossa forma de perspectivar a relação do homem com o mundo que está em jogo a partir das demandas dos habitantes desse simbólico imóvel parisiense.

Marcadamente individuais, essas demandas funcionam, contudo, como as peças de um puzzle, isto é, só ganham o seu verdadeiro sentido quando em interacção com todas as outras. A teoria do puzzle que, desde o preâmbulo, se afirma explicitamente como o grande princípio orientador da produção e da recepção do romance confere-lhe, por conseguinte, a necessária unidade e coerência, não obstante toda a pluralidade e fragmentação que o caracterizam:

“...seules les pièces rassemblées prendront un caractère hisible, prendront un sens...”.

(VME, preâmbulo, p. 15)

Romance, pois, de romances, como sugestivamente sublinha o plural do seu subtítulo, “Romans”, **VME** projecta-se, assim, como síntese das imagens da felicidade saídas das tão diversas quão, por vezes, antagónicas vidas e histórias dos vários habitantes do imóvel da Rua Simon-Crubbellier 11. Paralelamente pois ao puzzle deste imóvel parisiense, autêntica matriz formal do romance², **VME** vai, capítulo após capítulo, demanda após demanda, compondo não só o puzzle da nossa contemporaneidade e dos seus possíveis de felicidade mas, em última instância, o puzzle da própria vida.

A “*prière d’insérer*”, assinada pelo próprio Perec, para lá da importância que revela como antecâmara da entrada na ficção, isto é, como primeira instância criadora da referencialidade do romance, como primeira, se quisermos, apresentação explícita do seu universo ficcional, é, porventura, a parte do extenso paratexto³ de **VME** que melhor sustenta a ambição de síntese e de totalidade sugerida no título e no subtítulo. Nela Perec afirma:

“C’est dans les derniers mois de sa vie que le peintre Serge Valène conçut l’idée d’un tableau qui rassemblerait toute son expérience: tout ce que sa mémoire avait enregistré, toutes les sensations qui l’avaient parcouru, toutes ses rêveries, ses passions, ses haines viendraient s’y inscrire, somme d’éléments minuscules dont le total serait sa vie.

Il représenterait l’immeuble parisien dans lequel il vivait depuis plus de cinquante-cinq ans. La façade en serait enlevée et l’on verrait en coupe toutes les pièces du devant, la cage de l’ascenseur, les escaliers, les portes palières. Et comme dans ces maisons de poupées dans lesquelles tout est reproduit en miniature, les carpettes, les gravures, les horloges, les bassinoires, il y aurait dans chaque pièce les gens qui y avaient vécu et les gens qui y vivaient encore et tous les détails de leur vie, leurs chats, leurs bouillottes, leur histoire...”.

A sua leitura revela-nos uma ambição de totalidade reivindicada agora por uma personagem do romance, o pintor Serge Valène. A proliferação nos dois parágrafos dos adjetivos *toute*, *tout*, *toutes*, *tous*, e a presença, entre outros, dos substantivos *somme* e *total* é a expressão mais funda desse desejo de totalidade, desse esforço de síntese que ambiciona concretizar num quadro. Totalidade considerada em toda a sua extensão, isto é, na pluralidade das dimensões que enformam a essência de uma vida: a memória, as sensações, os sonhos, as paixões, os ódios, ou seja, os “ingredientes” de referência da felicidade. “Ingredientes” não apenas perspectivados no seu sentido sublime, extraordinário ou transcendente, mas também no seu sentido mais ínfimo, quotidiano, “infraordinário”, como nos confirma a consciência que Valène apresenta de que o total da vida será, talvez sobretudo, “*somme d’éléments minuscules*”. Por outro lado, síntese de uma vida que Valène sabe só poder resultar autêntica se tiver em conta a vida dos outros. Por isso, no quadro estariam também todas as memórias, sensações, sonhos, paixões, ódios, enfim, todas as histórias de todas as outras personagens que habitam ou habitaram o imóvel parisiense. Porque Valène tem a noção que a sua vida é também a vida dos outros, na medida em que essas vidas tocam, influenciam ou condicionam a sua própria vida, a sua própria felicidade. Ou seja, Valène sabe que as histórias dessas vidas,

no que de mais banal ou sublime possam conter, são parte integrante da sua história. É neste sentido que o seu projecto extravasa para lá da sua vida, porque, em última análise, a imagem final que ressaltará do entrelaçamento de todas essas vidas, de todas essas histórias, será a imagem da própria vida. Mas imagem, por sua vez, que por mais fiel que pretenda ser da sua essência, surgirá sempre com mais ou menos partes de penumbra, de nebulosidade, porque à medida que se a exige mais completa, mais exaustiva, ao ponto de nela se querer inserir "...tous les détails de leur vie, leurs chats, leurs bouillottes, leur histoire...", mais diluídos, mais desfocados se nos evidenciam os seus contornos, não nos restando, a maior parte das vezes, da sua tão ambicionada essência senão os múltiplos modos de a usar. Não é, aliás, outra a impossibilidade que é anunciada no condicional que estrutura todo o seu segundo parágrafo, indício de que a intenção que revela no primeiro provavelmente não se consubstanciará no tão desejado quão ambicioso quadro.

Mais forte, porém, do que esta impossibilidade paradigmática de Valène, é, em todo o romance, o acreditar que é possível aceder à compreensão do sentido último e absoluto da vida, ou seja, da sua essência. Os projectos, os modos de vida em que assentam quase todas as vidas das personagens de **VME** transportam consigo essa convicção, essa recusa do impossível e do inconcretizável. São projectos que se estruturam e desenvolvem na convicção de funcionarem como sistemas representativos, se bem que parcelares, como é evidente, do próprio sistema da vida e do real. São, pois, projectos que expressam essa ânsia humana de superar as suas limitações, ou seja, a sua própria condição. Têm subjacente tanto de desafio como de esperança, embora, na obsessão febril com que os alimentam, não vejam que o orgulho que aparece associado ao primeiro é sempre proporcional à fragilidade, se não mesmo à ingenuidade, que sustenta a segunda.

Na realidade, todos esses projectos acabam por não se realizar. Acabam por não concretizar essa ambição de totalidade, esse desejo de fechar o círculo da compreensão do sentido mais fundo e definitivo da vida. Bartlebooth, outra das personagens centrais do romance, e Valène são, a este propósito, os símbolos paradigmáticos dessa

inconclusão, dessa impossibilidade. O primeiro não chega a resolver os quinhentos puzzles nos quais alicerçava o seu projecto de representação da própria vida e o tão ambicionado quadro do segundo jamais foi além do seu esboço.

Não é, contudo, no seu resultado que reside o interesse ou que se consubstancia a dimensão simbólica e literariamente sugestiva desses projectos. Qualquer projecto humano que tenha como ambição máxima o entendimento do sentido último ou da essência da vida, para ter um mínimo de credibilidade e de verosimilhança, mesmo quando integrado numa ficção romanesca, apresentar-se-á inevitavelmente incompleto, pleno de falhas e de interrogações para as quais não encontra respostas conclusivas. A força expressiva desses projectos centra-se, pois, não no resultado final, mas no processo, isto é, no caminho que vão desbravando, no percurso que obstinadamente vão trilhando.

Neste sentido, esses projectos nos quais se vão gastando e consumindo as vidas das várias personagens de **VME** têm algo de épico. Não pela sua grandeza ou pela heroicidade, excelência, transcendência ou sublimação que encerram, mas pela paixão, pela obsessão e, sobretudo, pela fidelidade inquebrantável e exclusiva com que são vividos. Eles são a expressão de histórias limite, de vidas que explodem de ânsia e de desejo de derrubarem as barreiras do conhecimento e do entendimento. Eles reflectem imagens pungentes da condição humana na medida em que suportam até ao fim, isto é, até ao momento da morte a convicção de que podem superar todas as interrogações, todas as impossibilidades inerentes a essa mesma condição.

É, por sua vez, à luz desta convicção inquebrantável que essas imagens se revestem de uma verdadeira universalidade e perenidade. A maior riqueza de **VME** reside precisamente na sua capacidade de juntar e posteriormente transfigurar toda uma multiplicidade de projectos da ordem do comum e do banal como resolver puzzles, pintar um quadro, urdir pacientemente uma vingança, coleccionar *única*, entre muitos outros, em verdadeiras imagens universais da mais sublime tensão do espírito humano, a tensão entre as suas limitações e a sua vocação, a sua sede de infinito e de absoluto.

O imóvel da Rua Simon-Crubellier 11, em função do qual se estrutura e desenvolve todo o romance, é, neste sentido, um autêntico paradigma, uma autêntica nau aglutinadora das imagens épicas da nossa contemporaneidade. Imagens, por conseguinte, que já não decorrem de paixões, de obsessões, de desafios heróicos, transcendentais, impregnados de uma abrangência colectiva, mas desafios e obsessões de conhecimento e entendimento acentuadamente individuais, egocêntricos, por vezes narcísicos, ou seja, cada vez menos expressão de uma vivência comunitária afectiva e solidária. Valène é, provavelmente, o único que escapa a este egocentrismo, a este fechamento.

O imóvel parisiense da Rua Simon-Crubellier 11 é, com efeito, o símbolo por excelência desta viragem, deste fechamento do nosso tempo, não obstante a interacção que todo o romance, em geral, e Valène, em particular, procuram sublinhar e destacar como inerente à vivência do mesmo espaço habitacional. O início do próprio romance aponta já para a relutância ou para a dificuldade do nosso tempo estabelecer espaços de comunicação, espaços de partilha com o outro, mesmo quando esse outro é o nosso vizinho, vivendo, muitas das vezes, a escassos centímetros de nós:

“Les habitants d’un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres, une simple cloison les sépare, ils se partagent les mêmes espaces répétés le long des étages, ils font les mêmes gestes en même temps, ouvrir le robinet, tirer la chasse d’eau, allumer la lumière, mettre la table, quelques dizaines d’existences simultanées qui se répètent d’étage en étage, et d’immeuble en immeuble, et de rue en rue. Ils se barricadent dans leurs parties privatives - puisque c’est comme ça que ça s’appelle - et ils aimeraient bien que rien n’en sorte...”.

(VME, p. 19)

VME é, assim, expressão do nosso isolamento contemporâneo, mas tem o mérito, o engenho de transfigurar esse isolamento, esse fechamento em buscas universais do saber, em demandas pungentes da felicidade.

De todas as buscas, de todas as demandas empreendidas pelos vários habitantes do imóvel da Rue Simon-Crubbier 11, as de Valène, Bartlebooth e Winckler são, porventura, as que melhor ilustram essa ânsia obstinada de superação e de felicidade. Valène, Bartlebooth e Winckler constituem-se, aliás, como o triângulo nuclear de todo o romance. São eles, pois, os seus protagonistas, não só pelo espaço, pelo tempo que lhe são concedidos no desenrolar do romance, mas pelo facto de grande parte das vidas dos outros habitantes do imóvel decorrerem em função das suas.

Bartlebooth, a partir dos seus vinte anos, decide que a sua ambição, a sua ânsia de dar conta e de atribuir um sentido ao real e ao mundo, bem como de aceder à felicidade, consubstanciar-se-ia num projecto, num programa de vida cuja coerência e concretização dependeriam, paradoxalmente, das noções do nada e do vazio, ou seja, em última instância, da capacidade com que, à medida que fosse sendo executado, se fosse simultaneamente destruindo, apagando todo e qualquer traço que pudesse indiciar a possibilidade de alguma vez ter existido:

“Pendant dix ans, de 1925 à 1935, Bartlebooth s’initierait à l’art de l’aquarelle.

Pendant vingt ans, de 1935 à 1955, il parcourrait le monde, peignant, à raison d’une aquarelle tous les quinze jours, cinq cents marines de même format (65 x 50, ou raisin) représentant des ports de mer. Chaque fois qu’une de ces marines serait achevée, elle serait envoyée à un artisan spécialisé (Gaspard Winckler) qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent cinquante pièces.

Pendant vingt ans, de 1955 à 1975, Bartlebooth, revenu en France, reconstituerait, dans l’ordre, les puzzles ainsi préparés, à raison, de nouveau, d’un puzzle tous les quinze jours. A mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient «retexturées» de manière à ce qu’on puisse les décoller de leur support, transportées à l’endroit même où - vingt ans auparavant - elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d’où ne ressortirait qu’une feuille de papier Whatman, intacte et vierge.

Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur.”.

(VME, pp. 157-158)

Programa de vida, por sua vez, que se articulava a partir dos seguintes três princípios orientadores:

“Le premier fut d’ordre moral: il ne s’agirait pas d’un exploit ou d’un record, ni d’un pic à gravir, ni d’un fond à atteindre. Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque; ce serait simplement, discrètement, un projet, difficile certes, mais non irréalisable, maîtrisé d’un bout à l’autre et qui, en retour, gouvernerait, dans tous ses détails, la vie de celui qui s’y consacrerait.

Le second fut d’ordre logique: excluant tout recours au hasard, l’entreprise ferait fonctionner le temps et l’espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s’inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date.

Le troisième, enfin, fut d’ordre esthétique: inutile, sa gratuité étant l’unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu’il s’accomplirait; sa perfection serait circulaire: une succession d’événements qui, en s’enchaînant, s’annuleraient: parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d’objets finis.”.

(VME, p. 157)

O projecto de vida traçado por Bartlebooth tem subjacente, na realidade, a ambição, a premência de atribuir um sentido ao mundo e ao real. Os puzzles que se propõe resolver são a imagem mais expressiva desse desejo e dessa necessidade.

São estes, com efeito, que se constituem como o cerne de todo o seu projecto. Respondendo uma vez à curiosidade de Valène, precisamente o seu professor de aguarela de 1925 a 1935, sobre as razões que o faziam querer a todo o custo aprender uma arte para a qual não revelava a mínima vocação, Bartlebooth sublinhou

que não eram as aguarelas que lhe interessavam, mas o que queria fazer delas:

“«Et que voulez-vous en faire?» «Mais des puzzles, bien sûr», répondit sans la moindre hésitation Bartlebooth.”

(VME, p. 156)

Os dez anos de aprendizagem da arte da aguarela e os vinte anos passados a pintar marinas mais não eram, pois, do que etapas preparatórias do verdadeiro fulcro do seu projecto, a resolução dos quinhentos puzzles fabricados a partir das outras tantas marinas anteriormente pintadas.

Ora um puzzle é sempre uma tentativa de restituir o sentido, a unidade de um determinado sistema. A sua resolução obriga a uma adequada interacção das suas peças de modo a que estas consubstanciem um todo unitário, uma imagem final plena de sentido, sem falhas ou imperfeições. Os quinhentos puzzles que Bartlebooth se propõe resolver exprimem, por conseguinte, a dimensão universal da sua ânsia de entendimento e de sentido. Eles correspondem a imagens de portos dos cinco continentes, das mais diversas latitudes e longitudes. Se considerados, não como imagens finais, mas como imagens, peças de um puzzle mais vasto - o próprio mundo -, o projecto de Bartlebooth revela-se-nos, em toda a sua amplitude, como uma extraordinária aventura do conhecimento, como a representação de uma demanda do sentido e do entendimento tão absoluta quão universal. Não deixa, aliás, de ser significativo o facto de as aguarelas que estão na base dos futuros puzzles representarem portos de mar. Os portos são, simbolicamente, espaços de convergência da nossa ânsia de partida e da nossa ânsia de chegada, da nossa ânsia de procura e da nossa ânsia de achamento, ou seja, são pontes para os nossos infinitos, para os horizontes que as nossas demandas forem capazes de assimilar.

A ânsia de sentido e de entendimento de Bartlebooth surge, por outro lado, bem evidenciada na extensão e na planificação do seu projecto. Na realidade, um projecto que se estende por toda uma vida, que exigirá do seu autor uma entrega absoluta durante cinquenta

anos, entre os seus vinte e cinco e ao seus setenta e cinco anos, visto Bartlebooth ter nascido em 1900, só pode nascer de uma necessidade íntima, profundamente obstinada de esgotar a vida na procura do seu sentido e do seu entendimento. Para o jovem e milionário Bartlebooth, por alturas dos seus vinte anos, nada mais lhe interessa, muito menos o que geralmente interessa ou motiva quem dispõe de dinheiro: o próprio dinheiro, o poder, a arte, as mulheres, a ciência, o jogo ou toda uma forma de vida enredada nas futilidades das conveniências ou da moda. A sua vida passa a ser o seu projecto e o seu projecto passa a ser a sua vida. Este será, pois, meticulosa e minuciosamente preparado, programado, de modo a que nenhum acontecimento externo, nenhuma circunstância exógena obstaculizem o seu normal e paciente desenrolar. As viagens que, entre 1935 e 1955, empreendeu à volta do mundo para pintar as suas quinhentas marinas começaram a ser pormenorizadamente planificadas desde 1930. Da obtenção dos vistos às formalidades administrativas dos vários países a atravessar, à abertura de contas bem apetrechadas em diversos lugares, às guias, aos mapas, aos horários, às tarifas, às reservas de hotel até à marcação prévia dos vários tipos de transporte a utilizar, nada foi deixado ao acaso por Smautf, seu mordomo e companheiro de viagem, numa planificação rigorosa, ao milímetro. Só assim o seu projecto sobreviveu às diversas circunstâncias históricas e políticas, nomeadamente à segunda guerra mundial e a toda a série de conflitos locais que a precederam ou que a seguiram. O narrador sublinha mesmo que todas essas circunstâncias externas não influíram significativamente no ritmo e no traçado das viagens:

“...si ce n'est qu'ils durent attendre quelques jours à Hong-Kong un visa pour Canton, et qu'une bombe éclata dans leur hôtel alors qu'ils se trouvaient à Port-Saïd.”.

(VME, p. 83)

A extensão e a planificação tão prévia quão minuciosa do seu projecto instauram, por outro lado, no seu decurso, uma permanente tensão e um crescente dramatismo. Há toda uma expectativa que o vai continuamente acompanhando e que vai subindo de tom à medida que os cinquenta anos estabelecidos para a sua concretização

se vão cumprindo. Expectativa balizada entre os seus pressupostos iniciais e o que, de facto, se vai realizando. Expectativa, de igual modo, que vai alimentando, que vai incentivando até ao fim a primitiva ânsia, a obsessão matricial de sentido e de entendimento que estiveram na base da sua própria delineação cinquenta anos antes.

Se a extensão e a minuciosa planificação do projecto de Bartlebooth lhe conferem uma tensão e um dramatismo constantes, o intuito auto-destrutivo que o acompanha, para além de intensificar essa mesma tensão e esse mesmo dramatismo, transforma o projecto de Bartlebooth num espelho tão pungente quão contemporâneo dos conflitos e das contradições que desde sempre pautaram a condição humana.

A destruição, o nada, o vazio que enformam o seu projecto, como explicita o princípio de ordem estética que lhe está subjacente: “parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien”, são simultânea e paradoxalmente sinal de lucidez e de desespero. Lucidez porque Bartlebooth tem a consciência prévia da inutilidade do seu projecto relativamente à possibilidade de através dele conseguir aceder à compreensão do sentido da vida e do real. Daí que, apesar do seu carácter insólito, ele se resume, no fundo, à simples resolução de puzzles e Bartlebooth não o considere, como sublinha o princípio de ordem moral que lhe está inerente, “ni spectaculaire ni héroïque”. Sinal de desespero porque não obstante a consciencialização prévia da sua inutilidade, Bartlebooth não deixa de conceber a sua vida em função de um projecto que, de qualquer modo, consubstancia uma demanda do sentido e do entendimento. Como sublinha Jean-François Chassay:

“De manière ambiguë, son projet, qui ne se veut «ni spectaculaire, ni héroïque» (VME, 157), est tout de même une tentative pour retrouver la cohérence et l'unité du monde, même si cet effort peut sembler dérisoire...”⁴.

A lucidez de Bartlebooth não se transforma, por conseguinte, em resignação, em conformismo, não silencia a ânsia e a obsessão absolutas de conhecimento que, desde muito cedo, pautaram a sua

vida. Bartlebooth recusou, desde sempre, que a sua vida se desenrolasse à sombra dos eventuais prazeres e dos inúmeros privilégios da sua afortunada situação financeira. O carácter auto-destrutivo do seu projecto, decorrente da sua aguda lucidez, só acentua, pois, de um modo intensamente cruel, o dramatismo que se estabelece entre a consciência de não poder aceder ao que pretende e a elaboração de um projecto que é a expressão de uma vontade, de um desejo de superar essa mesma impossibilidade, que é a expressão da mais funda vocação do homem, a vocação de ir sempre mais além da sua própria condição. Vocação que, no seu projecto, se evidencia e adquire toda a sua dramática e pungente expressividade precisamente a partir desse conflito irresolúvel, dessa tensão constante entre a sua lucidez e a sua ânsia desesperada de superação.

Neste sentido, o projecto de Bartlebooth é uma demanda bem elucidativa do mais fundo desespero humano. A destruição, o nada, o vazio, a inutilidade são o horizonte referencial do seu projecto na medida em que este sabe à partida que nem o dinheiro, o poder, a arte ou a ciência, isto é, os guias, os princípios estruturantes da nossa modernidade são capazes de responder à sua ânsia de conhecimento e de felicidade. Eles são, assim, a consequência inevitável da sua amarga lucidez, isto é, da sua desilusão, da sua desorientação. Mais do que abdicação, eles são o apelo do seu desespero, da sua angústia. Desespero tanto mais doloroso quanto incapaz de antever novas alternativas, novos horizontes de referência para a sua ânsia de conhecimento e felicidade. Desespero, por conseguinte, que no desencanto dessa falta de horizontes referenciais não encontra, paradoxalmente, outra forma de resistência, outra forma de afirmação da sua mais funda ânsia de conhecimento e de felicidade que não seja o nada e o vazio.

O carácter paradoxal e profundamente dramático do projecto de Bartlebooth revela-se, por outro lado, se bem que de uma forma tão implícita quão subtil, no próprio nome de Bartlebooth. Com efeito, a escolha do nome de Bartlebooth não foi fruto do acaso, obedeceu, pelo contrário, a uma intencionalidade plena de significado e simbolismo. Ele resulta da junção de dois nomes que são simultanea-

mente título de outros tantos livros: por um lado, **Bartleby the scrivener**, conto de Herman Melville, por outro, **A. O. Bernabooth**, de Valéry Larbaud. Se o “Bernabooth” de Valéry Larbaud é um milionário prisioneiro da sua própria fortuna, o “Bartleby” de Melville é alguém que, durante a sua vida, segundo as palavras do próprio Perec:

“...passe d’une occupation monotone et mécanique (copier quelque chose comme 500 pages) à una occupation nulle (regarder un mur à trois mètres de lui) puis à aucune occupation du tout.”⁵

É por demais evidente, mesmo a uma análise imediata, a íntima ligação entre esses dois nomes e o nome e o sentido do projecto de Bartlebooth. Este, como “Bernabooth”, é um milionário; de certa forma, também prisioneiro da sua fortuna na medida em que a extensão desta é proporcional ao desinteresse que lhe concede, isto é, ao reconhecimento que não é a partir dela que pode empreender um projecto de conhecimento e de felicidade. Como “Bartleby”, Bartlebooth dimensiona a sua vida em torno das noções do nada, do vazio, da inutilidade. Noções que, em ambos, são precisamente sinal de resistência, jamais de apatia ou indiferença. Ou seja, noções que, no fundo, se lhes deparam como a única saída para a sua ânsia comum de entendimento e felicidade, face à inadequação de ambos aos paradigmas vigentes e à sua incapacidade de delinear outros alternativos.

O nome de Bartlebooth indicia já, por conseguinte, a sua capacidade de erguer um projecto de vida e de felicidade a partir de conceitos que são, por princípio, o contrário da vida e da felicidade como o nada ou o vazio. O mais extraordinário do seu projecto consiste precisamente nessa sua capacidade de fazer com que esses conceitos sejam portadores de sentido, sejam veículos de entendimento do mundo e de momentos de felicidade.

Bartlebooth consegue, de facto, experimentar a felicidade durante a resolução dos seus puzzles. Consegue ascender a uma espécie de estado de graça e de sabedoria, a uma clarividência capaz de diluir as contigências do tempo e do espaço e as contradições do espírito humano:

“...Bartlebooth atteignait una sorte d'état second, une stase, une espèce d'hébétude toute asiatique (...) Bartlebooth avait alors la sensation d'être un voyant: il percevait tout, il comprenait tout, il aurait pu voir l'herbe pousser, la foudre frapper l'arbre, l'érosion meuler les montagnes comme une pyramide très lentement usée par l'aile d'un oiseau qui l'effleure...”.

(VME, p. 419)

É verdade que esses momentos de graça e de clarividência não são permanentes. Coincidindo, geralmente, com a resolução de um puzzle, eles são tão intensos quão breves, resultando, na maior parte dos casos, de horas e de dias de sofrimento, de ansiedade e de exasperação. Eles são, porém, importantíssimos para a manutenção do seu projecto. São eles que sustentam a sua continuação, que reforçam o seu sentido, que asseguram, sobretudo nos momentos de dúvida, a fidelidade do seu autor. São eles, pois, que fazem com que cada puzzle resolvido funcione como ocasião de confirmação e legitimação das razões que, muitos anos antes, estiveram na origem da sua elaboração.

Reforçado, por conseguinte, nos seus princípios em cada puzzle que vai sendo resolvido, o projecto de Bartlebooth, que tem como grande horizonte a morte, ou seja, a sua auto-destruição, é, paradoxalmente, no seu decurso, defendido pelo seu protagonista com todas as forças e energias da vida. A minúcia milimétrica que esteve na base da sua preparação só encontra, aliás, paralelo na tenacidade, no vigor com que Bartlebooth vai respondendo às várias circunstâncias que, inevitáveis num processo tão longo, por mais bem preparado que tenha sido, de um modo ou de outro, pressente que podem fazer perigar o cumprimento do seu programa de vida. Intensidade perfeitamente compreensível na medida em que, para Bartlebooth, o sentido da sua vida decorre, em exclusivo, do sentido do seu projecto. Bartlebooth consagra-se a ele como um monge carmelita se consagra a Deus. Se bem que a sua segura afectiva e a sua contenção emotiva se possam ligar a uma certa forma aristocrática e britânica de estar na vida, elas são sobretudo a expressão mais fiel da sua absoluta dedicação ao seu projecto de vida. É só neste que investe o seu afecto, a sua emoção, como se

o mínimo desvio pudesse comprometer irremediavelmente a sua concretização. Mesmo com Winckler e Valène manteve sempre um impressionante distanciamento. A relação diária de professor/aluno que com este último manteve durante dez anos, entre 1925 e 1935, apesar de terem exactamente a mesma idade, nunca foi além de uma pedagogia fria e lacónica, jamais tendo Bartlebooth evidenciado a mínima curiosidade pelo seu mestre ou permitido que da parte dele houvesse qualquer tipo de aproximação afectiva. A única relação de amizade que se lhe conheceu foi com o arqueólogo Fernand de Beaumont, cedo interrompida com o suicídio deste em 1935, e só por uma vez, nos finais dos anos sessenta, se bem que de um modo passageiro, é que a sua segura afectiva fraquejou, quando se tomou de afeição pela jovem e bela polaca Elzbieta Orłowska, há pouco tempo chegada ao imóvel, a única pessoa a quem alguma vez mostrou um dos puzzles que estava a reconstruir.

A exclusiva dependência do sentido da sua vida do sentido do seu projecto revela-se, porém, em toda a sua amplitude e dramatismo, na ferocidade com que o defendeu, literalmente até ao último segundo, dos três principais factores que, no seu conjunto, acabaram por impedir a sua concretização: as armadilhas subjacentes aos puzzles fabricados por Winckler, a cegueira que, tendo começado a desenhar-se em finais de 1972, o atingiu de um modo irreversível no início de 1975 e o ataque desencadeado pelo crítico de arte Charles-Albert Beyssandre, em 1974.

Os puzzles de Winckler, pela amplitude temporal que a sua resolução ocupava no interior do projecto de Bartlebooth e pela perfídia subjacente à sua fabricação, dentre os factores acima mencionados, constituem-se, muito provavelmente, se não como o mais explícito, pelo menos como o mais subtil quão a todos os níveis desgastante factor contributivo para o fracasso do projecto de Bartlebooth.

Na realidade, Winckler fabricou os seus quinhentos puzzles de modo a que Bartlebooth jamais os conseguisse resolver, ou seja, de modo a que Bartlebooth fosse incapaz de concretizar o seu projecto auto-destrutivo, consubstanciando, assim, nessa incapacidade a sua

vingança, anunciada desde o primeiro capítulo e confirmada apenas no último, para com o milionário inglês e para com o seu projecto. Vingança, por outro lado, tão paciente quão minuciosa, cuja perfídia assentava no facto da resolução de cada puzzle exigir uma abordagem diferente, não permitindo que o resolvidor fosse retirando ilações, matizando a sua técnica, tornando, deste modo, mais difícil e morosa a resolução dos puzzles seguintes:

“Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication des cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cents pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces, et il était clair que chacun de ces puzzles exigeait pour être résolu une attaque, un esprit, une méthode, un système différents”.

(VME, p. 418)

A crueldade das armadilhas de Winckler consistia precisamente em fazer com que Bartlebooth acreditasse que estava por dentro do seu raciocínio, deixando, por exemplo, que uma mesma abordagem ou uma mesma intuição lhe permitissem chegar à resolução, em poucos dias, de dois ou três puzzles seguidos; abordagem, portanto, que Bartlebooth empregaria nos puzzles seguintes, mas que se revelaria completamente improfícua e desgastante, fazendo com que este, para resolver esses puzzles, precisasse de quase um mês:

“Presque chaque fois Bartlebooth recherchait ces signes privilégiés. Mais il était illusoire de vouloir s'appuyer sur eux: parfois, Gaspard Winckler parvenait à les faire disparaître; cette petite tache rouge et jaune, par exemple, il la morcelait en une multitude de pièces d'où le jaune et le rouge semblaient inexplicablement absents...”.

(VME, p. 416)

Contudo, apesar dos logros e da astúcia de Winckler, apesar do sofrimento, da angústia e da exasperação contínuos que experimentava aquando da resolução dos puzzles e que o faziam passar dias inteiros fechados no seu escritório sem dormir e sem comer, apesar mesmo das dúvidas que, nesses momentos, o assaltavam quanto ao sentido do seu projecto, Bartlebooth nunca vacilou, jamais

esmoreceu no seu propósito, na sua obsessão, atacando cada novo puzzle com redobrada energia e entusiasmo:

“A mesure qu’il l’avait assouvi, dans la frustration ou l’enthousiasme, son désir s’était éteint, ne lui laissant d’autre issue que d’ouvrir une nouvelle boîte noire.”

(VME, p. 421)

Mesmo quando completamente cego, a premência de dar cumprimento ao seu programa não diminui o que quer que seja, pelo contrário, acentua-se na proporção do receio, do pânico que começa a sentir face ao risco eminente de não concretizar o seu programa e, assim, recorre à pequena Véronique Altamont, que lhe fazia chegar às mãos as várias peças dos puzzles, de acordo com as suas cores dominantes, os seus tons e as suas formas:

“Presque tous les jours depuis, la frêle jeune fille vient passer une heure ou deux avec le vieil Anglais et lui fait toucher un à un les morceaux de bois en lui décrivant de sa toute petite voix leurs imperceptibles variations de couleurs.”

(VME, p. 483)

É, de facto, um verdadeiro pânico que se instala no espírito de Bartlebooth quando pressente a sua inevitável cegueira. Pânico que Valène expressa em todo o seu dramatismo, em todo o seu desespero, quando descreve a brancura que se adivinha no olhar de Bartlebooth na última vez que o viu, em finais de 1972:

“Il y avait dans ce regard qui l’évitait quelque chose de beaucoup plus violent que le vide, quelque chose qui n’était pas seulement de l’orgueil ou de la haine, mais presque de la panique, quelque chose comme un espoir insensé, comme un appel au secours, comme un signal de détresse.”

(VME, p. 166)

Se as armadilhas de Winckler e a cegueira de Bartlebooth foram factores decisivos para o fracasso do seu projecto, o ataque de Beyssandre não o foi menos, sobretudo por ter sido desencadeado

quando já os dois primeiros interagiam no seu desgaste e destruição. Charles-Albert Beyssandre era um reputado crítico de arte suíço de língua francesa. Incumbido, no início de 1972, por uma nova sociedade turístico-hoteleira, a Marvel Houses International, de reunir os vinte e quatro quadros contemporâneos que achasse mais significativos, acção para a qual dispunha de um orçamento ilimitado, após toda uma série de embaraços, crises e tumultos no mundo da arte que se seguiram à tomada de conhecimento da sua tarefa e após, ele próprio, ter tido conhecimento, de um modo totalmente fortuito, do projecto de Bartlebooth, Beyssandre decide que seriam precisamente as aguarelas que Bartlebooth desejava fazer desaparecer que constituiriam o núcleo principal da sua colecção. A escolha de Beyssandre não fora motivada pelo valor das aguarelas de Bartlebooth, praticamente nulo, mas pelo significado que elas encerravam. Para Beyssandre, as aguarelas que restavam de Bartlebooth seriam o símbolo do triunfo da arte como processo de vida e não de morté. Preservar as aguarelas de Bartlebooth seria preservar a dimensão estética e moral da arte, seria preservar a arte enquanto símbolo do bem, do bom e do belo. Assim, quando em Julho de 1974, após três meses de insistências inúteis, se convence da recusa intransigente de Bartlebooth, Beyssandre, pura e simplesmente, declara-lhe guerra:

“...si l'art, pour Bartlebooth, consistait à détruire les oeuvres qu'il avait conçues, l'art, pour lui, Beyssandre, consisterait à préserver, coûte que coûte, une ou plusieurs de ces oeuvres, et il défiait cet Anglais obstiné de l'en empêcher.”.

(VME, p. 528)

Beyssandre não aceita nem compreende que as aguarelas, para Bartlebooth, não sejam arte, mas apenas um meio, um suporte, uma etapa de um projecto absolutamente individual, íntimo, independente de toda a estética ou moral. A guerra que lhe declara é, pois, uma guerra sem tréguas, onde todos os meios serão justificados pelos elevados fins que encerra.

Bartlebooth, como é evidente, não se amedrontou com as ameaças de Beyssandre e manteve-se na firme disposição de

prosseguir o seu programa conforme o havia delineado: as aguarelas reconstituídas a partir da resolução dos puzzles seriam dissolvidas no lugar onde, vinte anos antes, haviam sido pintadas, dando lugar a uma folha branca, cuja autenticidade era garantida pela sua própria filigrana e pelas marcas ínfimas dos recortes de Winckler. Ciente, contudo, que esta última etapa do seu programa estava, a partir de agora, seriamente ameaçada (Beyssandre poderia subornar ou simplesmente impedir pela força que os enviados de Bartlebooth procedessem à destruição das aguarelas), Bartlebooth recorre à colaboração do então produtor de televisão Rémi Rorschach, passando as aguarelas, a partir desse momento, a ser destruídas por vários operadores que partiam em rodagem para bem próximo dos locais onde se deveria processar a dissolução das aguarelas. Só quando a equipa de reportagem que, na semana de vinte e cinco de Abril de 1975, estava incumbida da destruição em Trebizonda, na Turquia, da quadrigentésima trigésima oitava aguarela morre num inexplicável acidente de viação é que Bartlebooth, completamente cego e desgastado, abdica da destruição *in loco* das aguarelas, decidindo que os puzzles que a partir de então viesse a acabar seriam simplesmente incinerados, não chegando sequer à fase de aguarelas. Significativamente, esta decisão que punha em cheque a essência do seu projecto nunca chega a ser executada, pois Bartlebooth morre antes de acabar o quadrigentésimo trigésimo nono puzzle.

Se a resistência de Bartlebooth aos factores que, no seu conjunto, consubstanciaram o fracasso do seu projecto surge bem expressa na forma como foi respondendo a cada um deles, é, porém, no momento da sua morte que essa resistência atinge o seu paroxismo, ou seja, o seu carácter simultaneamente sobre-humano e patético.

Com efeito, no momento da sua morte, Bartlebooth segura entre os dedos a peça que faltava para concluir o seu quadrigentésimo trigésimo nono puzzle; peça que tem a forma de um W em vez da de um X como exigia o puzzle:

“...le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient

entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.”

(VME, p. 600)

A peça que Bartlebooth segura na sua mão esquerda no preciso momento da sua morte é, pois, o símbolo extremo da sua resistência, mas é, simultânea e paradoxalmente, a confirmação da sua inutilidade. Funciona como síntese de toda a dimensão trágica da sua vida: uma vida cuja amplitude da sua obsessão, da sua ânsia de entendimento e felicidade só tem paralelo com a amplitude da sua impossibilidade. Dimensão trágica, por outro lado, tanto mais pungente quanto essa obsessão, essa ânsia com que Bartlebooth se entregou ao seu projecto recusaram sempre os sinais que, no seu decurso, prenunciavam já a sua impossibilidade, o seu fracasso. Recusa até ao último segundo, expressa em toda a sua extensão e desespero na própria posição do seu corpo no momento da sua morte:

“...la tête très légèrement renversée en arrière, la bouche entrouverte, il agrippe de la main droite l'accoudoir du fauteil cependant que sa main gauche, posée sur la table dans une posture peu naturelle, presque à la limite de la contorsion, tient entre le pouce et l'index l'ultime pièce du puzzle.”

(VME, p. 598)

É, pois, a imagem pungente e profundamente dramática da condição humana que ressalta da vida e do projecto de Bartlebooth. Dotado de uma lucidez desencantada relativamente aos paradigmas civilizacionais vigentes e incapaz de vislumbrar outros, Bartlebooth consegue erguer, a partir das únicas alternativas que lhe restavam: o nada, o vazio, a morte, um verdadeiro projecto de felicidade e de entendimento do mundo e do real. Projecto que, independentemente do seu valor moral ou da sua razoabilidade, é acima de tudo, expressão de uma necessidade, de uma vontade indómita de superar as limitações, as impossibilidades inerentes à condição humana. É, em última instância, sinal de rebeldia para com essas mesmas limitações e impossibilidades.

Nesta perspectiva, o facto de não o ter concluído, como tão ardentemente o desejava, é tudo, menos sinal de fracasso. Mais

importante que concluí-lo foi acreditar até ao fim que o poderia concluir. É, pois, neste acreditar permanente e obsessivo, até ao esgotamento, que reside a “grandeza” do seu projecto, mesmo que esse acreditar tivesse, paradoxalmente, como pontos de referência o nada, o vazio e a morte. O projecto de Bartlebooth adquire, neste sentido, um simbolismo profundamente contemporâneo. O nada e o vazio que balizam o seu projecto são a tradução fiel do nosso desespero e da nossa angústia pós-modernos. Sem Deus, descrente do próprio progresso e das soluções políticas, incapaz de antever, por enquanto, novos caminhos, novas esperanças, a nossa ânsia de felicidade e de entendimento não tem outros horizontes senão o nada e o vazio. Estes são, pois, em última instância, o sinal mais visível da tragédia do homem pós-moderno. Tragédia de um tempo de desorientação e de expectativa que, entretanto, parece não ter outra alternativa, paradoxalmente, senão procurar o sentido da vida e da felicidade, muitas das vezes em forma de esconjuro, no labirinto do nada, do vazio ou da morte.

Em paralelo e em estreita interacção com o projecto de Bartlebooth vai decorrendo o de Winckler. Interacção centrada no mesmo suporte material: os puzzles. Winckler, não o esqueçamos, é o fabricante dos puzzles de Bartlebooth. Ou seja, enquanto o projecto de entendimento e felicidade de Bartlebooth depende, em última análise, da resolução desses puzzles, o de Winckler vai depender da sua fabricação.

O projecto de Winckler é, acima de tudo, um projecto de vingança. Vingança exercida através dos seus puzzles e que tem como objectivo final impedir a concretização do projecto de Bartlebooth, como se indicia logo no primeiro capítulo:

“Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu’il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n’a pas encore fini de s’assouvir.”.

(VME, p.22)

e se confirma no último parágrafo do romance com a sua própria assinatura, ou seja, com a peça em forma de W que Bartlebooth segura entre os dedos no momento da sua morte:

“...le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.”.

(VME, p. 600)

Vingança que, de uma forma tão premeditada quão cruel, assentava no princípio do logro e da armadilha, procurando desgastar a todos os níveis Bartlebooth, impedindo-o, assim, de resolver dentro do prazo estipulado, ou seja, no fundo, em vida, os quinhentos puzzles que se propusera resolver. Princípio evidenciado logo no preâmbulo, sublinhando, deste modo, toda a importância desse jogo mortal entre Winckler e Bartlebooth na estrutura do romance:

“...au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion: d'une façon préméditée, tous les éléments figurant sur l'image à reconstruire (...) serviront de départ à une information trompeuse...”.

(VME, p. 17)

Com efeito, para além de uma leitura de carácter metatextual e simbólico sobre a concepção e a legibilidade de todo o romance, o preâmbulo sustenta também uma leitura mais restrita cuja tónica assenta na relação directa e pessoal entre Winckler, o fabricante dos puzzles e Bartlebooth, o seu resolvidor. Leitura tanto mais legitimada quanto o próprio preâmbulo é na integra transposto para a primeira parte do capítulo 44, *Winckler, 2*, com uma única mas elucidativa diferença: a diminuição do número das imagens representativas dos vários tipos de peças de puzzle. Ou seja, onde no preâmbulo aparecem quatro imagens para representar as peças em forma de “homenzinhos”, no capítulo 44 aparecem apenas três, o mesmo se passando com as imagens referentes às peças em forma de cruces de Lorena e em forma de cruz.

Os logros, as armadilhas, as falsas pistas de Winckler são, por outro lado, ainda mais desgastantes para Bartlebooth na medida em que não eram concebidos apenas em função de cada puzzle em particular, mas em função do seu conjunto, ou seja, dos quinhentos. Deste modo, a aparente facilidade e rapidez com que Bartlebooth

resolvia toda uma série de puzzles, acreditando estar, assim, por dentro dos meandros do raciocínio de Winckler, mais não eram, afinal, do que outros tantos logros que tornariam ainda mais difícil e morosa a resolução dos puzzles seguintes:

“...Bartlebooth se rendit compte que ces «heureux hasards» pouvaient parfaitement être piégés à leur tour, et que le faiseur de puzzles n’avait laissé, sur une centaine de jeux, cette mince trace servir d’indice - ou plutôt d’appât - que pour mieux l’égarer ensuite.”
(VME, p. 417)

Neste sentido, não deixa de ser curioso constatar a diferença de perspectivas com que as pequenas vitórias e os instantes breves mas intensos de felicidade de Bartlebooth, normalmente experimentados após a resolução de cada puzzle, eram vistos por este ou por Winckler. Se, para Bartlebooth, eles eram, naturalmente, momentos de alento e de reforço do sentido do seu projecto, para Winckler, eram apenas concessões momentâneas que encerravam maiores dificuldades para os puzzles seguintes e que mais do que passos em frente, representavam, na sua ironia, autênticos passos atrás.

Se o logro era o princípio, a paciência e a minúcia eram o método no qual Winckler sustentava a sua vingança. Minúcia e paciência que só tinham paralelo na minúcia e na paciência com que Bartlebooth delineou e procurou levar a bom porto o seu projecto. São precisamente essas duas características do seu carácter que ressaltam da primeira vez que se fala da sua vingança, como sabemos, logo no primeiro capítulo:

“...mais la longue vengeance qu’il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n’a pas encore fini de s’assouvir.”
(VME, p 22)

São também elas, significativamente, que no capítulo 8, *Winckler, 1*, servem para caracterizar os embutidos alusivos às cenas capitais da **Ilha Misteriosa** de Júlio Verne que ele esculpira num baú:

“...et qu’on se rendait compte de la patience, de la minutie, et même du génie qu’il avait fallu pour les sculpter.”
(VME, p. 48)

Foi, pois, com essa mesma paciência, com essa mesma minúcia que Winckler se entregou à sua vingança. Elas são, com efeito, a expressão máxima da total dependência do sentido da sua vida e da sua felicidade do seu projecto de vingança. O modo, por exemplo, paciente e minucioso com que procedia à fabricação dos puzzles de Bartlebooth são a evidência da sua obsessão:

“Pendant trois ou quatre jours alors, il étudiait l’aquarelle à la loupe, ou bien, la posant de nouveau sur son chevalet, il s’asseyait en face d’elle pendant des heures, se levant parfois pour examiner de plus près un détail, ou tournant autour comme une panthère dans sa cage.

La première semaine se passait dans cette seule observation minutieuse et inquiète.”.

(VME, p. 253)

Durante vinte anos, entre 1935 e 1955, os seus dias foram vividos nessa entrega obsessiva ao fabrico dos puzzles a partir das aquarelas que, de duas em duas semanas, Bartlebooth lhe fazia chegar dos sete cantos do mundo. Vinte anos, por conseguinte, passados a urdir a sua vingança, num trabalho solitário, no mais absoluto recolhimento, não permitindo que nada nem ninguém o viessem perturbar, nem mesmo a sua mulher ou Valène, por quem nutria especial afeição:

“Gaspard Winckler n’aimait pas qu’on le regarde travailler. Marguerite n’entrait jamais dans l’atelier où il s’enfermait pendant des journées entières, et lorsque Valène venait le voir, l’artisan trouvait toujours un prétexte pour s’arrêter et pour cacher son travail.”.

(VME, p. 254)

Findo o fabrico dos puzzles, em 1955, a sua vida, a sua felicidade continuaram obsessivamente a girar em torno dessa vingança iniciada vinte anos antes. Em certo sentido, só a partir de 1955, quando Bartlebooth começou com a resolução dos puzzles, é que ela verdadeiramente se pôs em marcha. Todos os anos seguintes de Winckler, até à sua morte em 1973, foram vividos em função dessa vingança que ia avançando à medida que Bartlebooth

avançava com a resolução dos puzzles. Os pequenos trabalhos a que sucessivamente se foi entregando a partir de 1955, brinquedos de madeira, “anéis do Diabo”, “espelhos de bruxas”, cada vez com menos interesse e empenho são a confirmação da exclusividade das suas motivações para com o paulatino desenrolar do seu processo vingativo. Exclusividade evidenciada em toda a sua amplitude nos dois últimos anos antes da sua morte, onde deixando de lado qualquer tipo de ocupação, se fecha em definitivo no seu quarto, sem mais nada que lhe preenchesse o espírito, esperando apenas, paciente-mente, que a sua vingança fosse cumprindo as suas últimas etapas:

“Toute la journée, il restait dans sa chambre, assis dans son fauteuil près de la fenêtre, regardant dans la rue, ou peut-être même pas, regardant dans le vide.”

(VME, p. 55)

Vingança, por outro lado, cujas razões nos são, estranhamente, ocultadas ao longo de todo o romance. Nunca ficamos a saber, com efeito, as razões que levaram Winckler a centrar a sua vida, a sua felicidade em torno de um projecto que visava impedir a concretização do projecto de Bartlebooth. Há, pois, toda uma áurea de mistério, de segredo e de ambiguidade em volta da relação entre Winckler e Bartlebooth, em volta do jogo mortal que, através dos puzzles, se propõem jogar durante quarenta anos. Se, da parte de Bartlebooth, jamais encontramos alguma referência à vingança de Winckler, da parte de Winckler, a reserva e o silêncio também são totais. Aliás, durante a sua vida, Winckler apenas uma vez mencionou o nome de Bartlebooth e do acordo que entre ambos se estabeleceu a propósito dos puzzles, nem uma palavra alguma vez saiu da sua boca:

“Du contrat qu’il passa avec Bartlebooth rien ne transpire jamais.”

(VME, p. 252)

Mas se ficamos, por conseguinte, sem saber quais as razões que estiveram na base da vingança de Winckler, se razões estéticas, morais, éticas, pessoais ou de qualquer outro tipo, o mistério e a

ambiguidade que decorrem desse desconhecimento vão, por outro lado, significativa e paradoxalmente ampliar a intensidade e todo o possível simbolismo dessa sua obsessão vingativa.

Valène, por sua vez, assenta o seu projecto de entendimento e felicidade na pintura de um quadro que representasse toda a vida do imóvel da Rua Simon-Crubellier 11. Tão ambicioso como totalizante projecto é anunciado desde a “*prière d’insérer*”. O seu segundo parágrafo não deixa dúvidas quanto à amplitude da sua ambição e ao seu desejo de totalidade, em especial, pela obsessão de detalhe que sugere e pela abrangência temporal que se propõe cobrir:

“Il représenterait l’immeuble parisien dans lequel il vivait depuis plus de cinquante cinq ans. La façade en serait enlevée et l’on verrait en coupe toutes les pièces du devant, la cage de l’ascenseur, les escaliers, les portes palières. Et comme dans ces maisons de poupées dans lesquelles tout est reproduit en miniature, les carpettes, les gravures, les horloges, les bassinoires, *il y aurait dans chaque pièce les gens qui y avaient vécu et les gens qui y vivaient encore et tous les détails de leur vie, leurs chats, leurs bouillottes, leur histoire...*”.

É este mesmo projecto de Valène, aliás, que garante a referencialidade e a verosimilhança de todo o romance, como sublinha com todo o propósito Bernard Magné:

“...le projet de Valène est au coeur de la narration; il constitue en effet la motivation générale de tout le roman, lui donnant sa cohérence référentielle et la caution du vraisemblable.”⁶.

Ou seja, é, em última instância, a narração do projecto de Valène que se constitui como a espinha dorsal de toda a narração de **VME**. Todas as outras narrativas, as outras histórias e projectos do romance decorrem, pois, dessa intenção de Valène, são, se quisermos, consequência desse seu desejo, anunciado significativamente na “*prière d’insérer*”, de pintar um quadro representativo da totalidade do imóvel.

O capítulo 51, *Le Chapitre 21, Valène (chambres de bonne,*

9), curiosamente o único a merecer o artigo valorativo antes da palavra “chapitre”, confirma com todo o pormenor a amplitude da intenção de Valène anunciada na “prière d’insérer”. Por outro lado, essa excepção valorativa aliada ao lugar central ocupado por este capítulo na estrutura do romance são, também, a confirmação do papel nuclear que o projecto de Valène e este próprio capítulo 51 desempenham na organização e compreensão de todo o romance.

Todo o capítulo está, por sua vez, perspectivado no condicional. É em função desse condicional que o quadro de Valène é narrado, é “pintado” em toda a sua extensão e pormenor. O condicional que lhe está subjacente mostra, pois, que esse quadro é uma intenção, é um desejo, não uma realidade concluída. **VME** é, neste sentido, a verbalização de uma intenção de pintar um quadro, não a representação verbal de um quadro concluído, como poderíamos supor ao longo de todo o romance. Só no epílogo, aliás, é que nos é esclarecida esta ambiguidade que vai balizando todo o romance, quando constatamos que, no momento da morte de Valène, o seu tão ambicioso como ambicionado quadro estava praticamente em branco, apenas com uns poucos riscos a carvão:

“La toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d’un plan en coupe d’un immeuble qu’aucune figure, désormais, ne viendrait habiter.”

(**VME**, p. 602)

É por outro lado, também à luz desta sua intenção de consubstanciar num quadro toda a vida do imóvel que se entende que grande parte da focalização do romance seja da sua responsabilidade. Com efeito, a intenção subjacente à natureza do seu projecto faz com que Valène seja a personagem do imóvel que necessariamente conheça mais a fundo a vida, as histórias, os objectos e os espaços de todos os outros habitantes da Rua Simon-Crubellier 11. É pois, através dele que “vemos”⁷, não que ouvimos directamente narrar a maior parte das vidas, das histórias, dos objectos e dos espaços das restantes personagens do romance, porque, em última instância, todas essas histórias, essas vidas

decorrem, só surgem na sequência precisamente do seu projecto que funda toda a referencialidade do romance. Valène é, pois, só o que vê, não o que conta, porque, no fundo, o projecto de Valène em representar num quadro a vida do imóvel é apenas o pretexto do autor para meter toda a vida do imóvel da Rua Simon-Crubeilier 11 no seu livro, como nos acentua com toda a perspicácia Bernard Magné:

“Pour faire tenir toute la maison dans son livre, le scripteur imagine la fiction du vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile.⁸”.

Mas voltando concretamente ao capítulo 51, ele informa-nos que o próprio Valène estaria no seu quadro, na sua sala, à maneira dos pintores da Renascença que reservavam sempre para si um espaço minúsculo no meio de todas as outras personagens:

“Il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droit, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante...”.

(VME, p. 291)

Significativamente, ele estaria representado no quadro, precisamente a pintar-se a si mesmo, reforçando, assim, de uma forma tão expressiva, a técnica de “mise en abyme” que estaria não apenas presente no quadro mas no próprio romance, como constataremos mais adiante:

“Il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même (...) en train de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites.”.

(VME, p. 291)

Depois dessa notação pessoal do espaço de Valène ocupado no quadro, todo o restante capítulo é a enumeração minuciosa e

exaustiva de todos os espaços e objectos dos outros habitantes do imóvel que também figurariam no quadro:

“Il se peindrait en train de peindre, et déjà l'on verrait les louches et les couteaux, les écumeurs, les boutons de porte, les livres, les journaux, les carpettes, les carafes, les chenets...”

(VME, p. 291)

Enumeração, contudo, que atinge o seu máximo detalhe, a sua máxima vertigem nas cento e setenta e nove entradas enumeradas correspondentes a todos os habitantes do imóvel que, com a sua história, o seu passado, as suas lendas, estariam, de igual modo, representados nesse vertiginoso quadro:

- 5 La femme avare écrivant ses moindres dépenses dans son cahier
- 6 Le faiseur de puzzles s'acharnant dans ses parties de jacquet
- 7 La concierge prenant soin des plantes des locataires absents
- 8 Les parents prénommant leur fils Gilbert en hommage à Bécaud

(...)

- 177 Gédéon Spilett retrouvant dans sa poche une ultime allumette
- 178 L'ébéniste italien matérialisant l'impalpable travail du ver
- 179 Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile”

(VME, p. 292 e p. 298)

É todo o romance que aparece nesse “Compendium” de cento e setenta e nove entradas que ocupa sete das suas páginas. É o próprio romance em “mise en abyme” que aí aparece condensado, sintetizado, porque essas cento e setenta e nove entradas correspondem precisamente às histórias, às vidas de todas as personagens que, com o seu passado e as suas lendas, nos vão sendo narradas ao longo de todos os outros capítulos do romance. Este “Compendium” não é mais, aliás, do que uma variante pormenorizada e subtil do *Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage* que encontramos nas chamadas “Pièces Annexes” do peritexto de VME, nas páginas 691-694, que, tendo à frente o número do capítulo onde cada uma dessas histórias pode ser encontrada, serve de guia e de ponto de referência para o leitor.

O projecto de Valène, como se depreende da sua pormenorizada descrição que é feita em todo o capítulo 51, apresenta-se, pois, logo à partida, com tanto de ambicioso como de dificilmente realizável. Com efeito, querer consubstanciar num único quadro as histórias, o passado, as lendas, as paixões, os afectos, os gestos, os objectos, em suma, as vidas de todos os habitantes de um imóvel parisiense só pode ter como horizonte a utopia. A tela praticamente em branco com que deparamos no epílogo, no momento da sua morte, é a evidência dessa impossibilidade. Contudo, tal como para Bartlebooth e Winckler, mais ou tão importante que concretizar o seu projecto é ter um projecto, é ter um caminho por onde à partida se acredite firmemente que, percorrendo-o, se chegará ao entendimento e à felicidade. Toda a vida de Valène foi, neste sentido, um longo e inquebrantável caminhar na direcção do projecto que só nos últimos meses da sua vida consegue exprimir em toda a sua extensão e detalhe. Um projecto, por conseguinte, que só pode resultar de toda uma vida passada a coligir os mais ínfimos sinais de vida subjacentes à vivência colectiva e quotidiana do imóvel parisiense da Rua Simon-Crubellier 11. Valène, aliás, jamais deixou o imóvel, jamais abandonou o seu reduzido quarto, mesmo quando a ocasião se lhe proporcionou, com todas as vantagens profissionais e de bem-estar pessoal que daí resultariam.

Valène funciona, de facto, como a memória emotiva do imóvel. Ele é o aglutinador de todos os afectos, de todos os gestos, de todos os objectos, de todos os nadas, de todos os *infra-ordinários* que, ao longo dos anos, foram configurando a história mais profunda e simultaneamente mais humana do imóvel da Rua Simon-Crubellier 11 e dos seus habitantes:

“Il essayait de ressusciter ces détails imperceptibles qui tout au long de ces cinquante-cinq ans avaient tissé la vie de cette maison et que les années avaient effacés un à un: les linoléums impeccablement cirés sur lesquels il fallait ne se déplacer qu’avec des patins de feutre, les nappes de toile cirée à rayures rouges et vertes sur lesquelles la mère et la fille écossaient des petits pois...”.

(VME, p. 90)

Esse apego, esse amor de Valène ao imóvel e aos seus mais íntimos sinais de vida revela-se, por outro lado, de uma forma profundamente intensa e expressiva, nos sonhos, nas visões que, de tempos a tempos, lhe atormentam o espírito. Sonhos e visões que exprimem o seu medo, o seu receio quanto ao futuro do imóvel e dos seus habitantes:

“Un jour surtout, c’est la maison entière qui disparaîtra, c’est la rue et le quartiers qui mourront.”

(VME, p 169)

O projecto de Valène dimensiona-se, assim, em função de uma felicidade mais idealizada, retrospectiva e emotivamente reflexiva. Se Winckler e sobretudo Bartlebooth são homens de acção cuja felicidade está dependente, em última instância, de uma espécie de corrida contra o tempo, Valène instaura a sua felicidade na reflexão sobre esse movimento, na cristalização do tempo, tecendo paulatinamente uma memória emotiva que procura a todo o custo preservar. Valène é, neste sentido, o contraponto de Winckler e de Bartlebooth. O quadro que ambiciona pintar é, no fundo, a expressão do seu desejo de preservar da erosão do tempo e da sua ânsia de salvaguardar para a eternidade os sinais de vida e de felicidade que, ao longo dos anos, se foram sedimentando a partir de vivência colectiva e quotidiana do imóvel da Rua Simon-Crubellier 11. Desejo, pois, de transcendência, de superação, mas que, como todos os desejos de transcendência e superação da própria condição humana, não vai além da sua formulação. A tela praticamente em branco que acompanha Valène no momento da sua morte é a expressão liminar da impossibilidade desse seu desejo.

É, em última análise, esta impossibilidade de superação das limitações da condição humana que, apesar das suas diferenças, une indelevelmente as existências das três personagens nas quais assentam a referencialidade e o jogo ficcional do romance.

Os projectos de entendimento e de felicidade que Bartlebooth, Winckler e Valène traçam, paciente e minuciosamente, acabam, com efeito, por esbarrar nessa impossibilidade. Eles nunca chegam ao seu

termo. As vidas de Bartlebooth, Winckler e Valène desenrolam-se, assim, numa espécie de posição intermédia, sempre aquém do que se propuseram alcançar, numa existência que, utilizando a expressão de Gilbert Lascault,⁹ se situará entre “un *moins que l'un* et un *plus que zéro*”. Com efeito, Bartlebooth não consegue a unidade, o um, ou seja, a totalidade dos quinhentos puzzles. Não consegue, concomitantemente, o zero, o vazio, o nada em que se transformariam esses mesmos puzzles. Winckler morre também sem que a sua vingança tenha sido concluída e Valène sem que o seu quadro tenha sido pintado. Mas existir, contudo, consumido até ao fim, até à morte, na utopia, no convencimento obsessivo da possibilidade de ascender à perfeição, ao entendimento da própria existência e da felicidade. São precisamente esta utopia, este acreditar obsessivo que fazem das suas demandas outras tantas imagens, simultaneamente pungentes e dramáticas, da mais profunda ânsia humana de superação de todos os seus impossíveis. Imagens que, em última análise, por mais paradoxal que pareça, são espantosamente legitimadas pelas falhas que balizam os seus projectos e demandas. Estas, aliás, não são mais do que a expressão ontológica das falhas que atravessam a matriz formal e todo o sistema de “contraintes” que dimensionaram a escrita do próprio romance. Com efeito, em vez dos esperados cem capítulos, o romance apresenta apenas noventa e nove, faltando o capítulo correspondente à cave do canto inferior esquerdo do imóvel. Ou seja, o puzzle do imóvel apresenta-se, assim, desde logo, marcado pela falha, num claro quão sugestivo prenúncio da falha que estará associada ao puzzle da vida que, paralelamente, vai sendo configurado pelo romance. Este, para além desta falha matricial, significativamente “repetida” ao longo das suas páginas¹⁰, é marcado por toda uma série de outras falhas e de erros que se estendem, por exemplo, ao seu sistema de citações e alusões.

São estas mesmas falhas, estes mesmos erros, por outro lado, que projectam **VME** como uma das realizações mais conseguidas de OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, do qual Perec fez parte, juntamente com Raymond Queneau, François Le Lionnais, Italo Calvino, Noël Arnaud, entre muitos outros. Apostando na descoberta de novos caminhos e novos sentidos para a literatura, o OuLiPo tinha como uma das suas vertentes a exploração das potencialidades de

uma escrita produzida a partir de um conjunto pré-estabelecido de regras e imposições formais. Não deixando **VME** de obedecer a um conjunto tão rigoroso quão complexo de regras e de imposições, Perec compreende que a falha, que o erro no sistema são, paradoxalmente, a melhor forma de validar esse mesmo sistema, sobretudo quando este visa, como é o caso de **VME**, dar conta do próprio sistema da vida, ou seja, sistema aberto por excelência, onde o inesperado e a falha desempenham um papel fundamental. Falha, pois, que garante a necessária flexibilidade e abertura do sistema, permitindo, assim, que, apesar de todo o rigor formal que lhe está subjacente, **VME** se consubstancie como um dos mais expressivos repositórios dos sonhos, das ambições, das frustrações, das angústias, em suma, dos sentidos e dos possíveis de felicidade da nossa contemporaneidade. Ou seja, como afirmou Jean-Yves Pouilloux, porventura quem melhor exprimiu esta capacidade representativa de **VME**, onde se poderia esperar um esqueleto, encontramos um corpo pleno de vida e de sentidos:

“Que l'immeuble de la rue Simon-Crubellier, numéro 11, contienne, dans ce volume si banal, un réseau aussi inextricable de fausses portes, de vraies douleurs, d'énigmes particulières, de nomenclatures absurdes, de savoirs délicats et aussi tant de tendresse, voilà qui honore son architecte, son sens de l'équilibre, son amour des livres, son goût du mystère, son attention aux insignifiants. *Mais le miracle, le retournement, l'inattendu, l'inespéré, est qu'une si rigoureusement formelle, abstraite, construction offre tant de rêves, tant de foisonnements charnus, charnels, chaleureux. On redoutait le squelette et on trouve un corps.*”¹.

Pedro Manuel Marques
Mestre pela Universidade do Porto

NOTAS

- ¹ C.f. Perec, Georges, **La vie mode d'emploi**, Hachette, P.O.L., 1978. Daqui para a frente, sempre que o designarmos, utilizaremos a abreviação **VME**. As referências que a ele fazemos ao longo deste trabalho dizem respeito à edição Hachette, littérature, 1994.
- ² Membro activo do Oulipo, Ouvroir de Littérature Potentielle, grupo que, em 1960, sob o impulso de François Le Lionnais e de Raymond Queneau, procurava novos caminhos e sentidos para a literatura a partir de todo um conjunto de regras e esquemas formais saídos da matemática, da lógica e da informática, Perec concebeu quase toda a sua obra segundo princípios oulipianos. No caso de **VME**, todo o romance funciona como um tabuleiro de 10 x 10, correspondendo cada casa do tabuleiro a uma divisão do imóvel e a um capítulo do livro. (C.f. anexos 1 e 2). A distribuição dos capítulos pelas várias divisões do imóvel, por seu turno, em vez de se processar de uma forma aleatória, obedece ao princípio do movimento do cavalo no xadrez, evitando-se assim a repetição das divisões e dos capítulos. Por outro lado, a própria construção da ficção tem em conta a prévia inscrição de determinados elementos em cada capítulo. Elementos que vão desde o mobiliário às personagens e às alusões históricas, geográficas e literárias, e cuja distribuição é organizada a partir de um algoritmo matemático: o bi-quadrado latino de ordem 10. Da combinatoria de todas estas imposições resultou uma espécie de “cahier de charges” que impunha, para cada capítulo, o tratamento de quarenta e dois temas diferentes.
- ³ O paratexto de **VME** ocupa cem das setecentas páginas do livro. Na esteira de Maria-Euarda Keating, in **Lire le trompe-l'oeil - «réalisme» et «scripturalisme» dans La Vie Mode D'Emploi de Georges Perec**, Université de Toulouse - Le Mirail, U. E. R. de Lettres Modernes, Tome I, 1987, pp. 16-17, podemos dividi-lo em três grupos: um grupo das chamadas “Pièces Preliminaires”, composto pelos enunciados que precedem o texto: título, editor, “prière d'insérer”, subtítulo, dedicatória, aviso do autor e epígrafe; o grupo das “Pièces Annexes”, que surge no fim do livro e que comporta nas suas noventa páginas um index de nomes

próprios, uma resenha cronológica, um index de algumas das histórias contadas no romance e um post-scriptum; e o “Paratexte intra-fictionnel”, isto é, um conjunto de enunciados geralmente respeitantes ao paratexto, mas que são neste caso integrados no universo ficcional, como as notas de rodapé, planos ou esquemas.

- ⁴ C.f. Chassay, Jean-François, **Le jeu des coïncidences dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec**, Le Castor Astral, Québec, 1992, p. 98.
- ⁵ C.f. Perec, Georges, **Lettre inédite à Denise Getzler**, in “Littératures”, nº 7, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1983, p. 67. Convém esclarecer, igualmente, que essa carta não está datada, presumindo-se, porém, que tenha sido escrita entre 1962 e 1964.
- ⁶ C.f. Magné, Bernard, **Lavis mode d'emploi**, in “Cahiers Georges Perec 1 - Colloque de Cerisy”, (juillet 1984), P.O.L., Paris, 1985, p. 238.
- ⁷ A diferença entre quem vê e quem, de facto, fala é a diferença entre o modo e a voz narrativa. Gérard Genette em **Figures III**, Seuil, coll. “Poétique”, Paris, 1972, p. 203, mostra claramente a necessidade de atendermos a essa distinção: “...entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette question toute autre: qui est le narrateur? - ou, pour parler plus vite, entre la question qui voit? et la question qui parle?”.
- ⁸ C.f. Magné, Bernard, op. cit., p. 238.
- ⁹ C.f. Lascault, Gilbert, **Les nombres en un mode d'emploi (8 remarques numérotées)**, in “L'Arc”, nº 76, Georges Perec, 1979, p. 49.
- ¹⁰ Sobre as falhas que se traduzem na *falha* do canto inferior esquerdo, autêntico paradigma da falha ontológica do próprio Perec e da sua matriz judaica, c.f. Magné, Bernard, **Pour une lecture réticulée**, in “Cahiers Georges Perec nº 4 - Mélanges”, Éditions du Limon, 1990.
- ¹¹ C.f. Pouilloux, Jean-Yves, **L'amour de l'oeil**, in “L'Arc”, nº 76, 1979, p. 63.

*Os Contos de fadas e os valores do Eterno Feminino:
algumas reflexões*

“Ce n’est pas ma faute si l’âme est femme.”

C. G. Jung

*“O Princípio do Eterno Feminino foi adulterado.
É preciso regressar a ele.”*

Enquanto princípio universal e força espiritual primogênita, a Deusa é não só “a presença sem rosto que se intromete nos assuntos terrenos vulgares” mas ainda “o enigma que nenhum homem pode resolver, a menos que perca a vida e regresse ao seu ventre”. Ela é ao mesmo tempo mãe e donzela sem mácula. Mãe de toda a humanidade, dos animais e das plantas. Terra e céu; morte e renascimento; santa e figura aviltada; luz e obscuridade; criança e bruxa; paz e guerra, tentação e salvação.

Em tempos de paz e harmonia, é aquela que concede tudo quanto é bom e benéfico. E, solicitada fervorosamente a sua ajuda, todas as vezes que a guerra e a turbulência inundam a terra, ela está sempre pronta a acudir, salvando o mundo da sua destruição.

Artemísia, Atenas, e Héstia; Hera, Deméter, Perséfone e Afrodite: as deusas são aquelas que nos concedem o dom da transformação. Com a sua energia que tem o poder de restaurar a vida, podem penetrar na alma e no coração humanos e realizar transformações milagrosas. Nelas então nos metamorfoseamos, já que todas elas terão surgido da fragmentação da Grande Deusa, representação mítica do ser humano feminino integral que teria vivido nos tempos anteriores ao patriarcado¹. É interessante notarmos que na sua obra *As Deusas em Cada Mulher*, Jean Shinoda Bolen, aliando a perspectiva junguiana (segundo a qual as mulheres são influenciadas por forças íntimas actualizadas em arquétipos, personificados, de acordo com Bolen, nas deusas gregas) à perspectiva feminista (que lhe permitiu compreender até que ponto os estereótipos sociais e culturais reforçam e/ou reprimem certos padrões de deusas), e as suas frequentes e intensas experiências como médica, psicanalista e professora de psiquiatria, reflecte, de forma arguta e desprentenciosa, sobre os arquétipos² do feminino que, evocados à “tour de rôle” –

das deusas virgens às deusas vulneráveis, concluindo na deusa alquímica, Afrodite – proporcionam uma série de reflexões sobre os padrões íntimos da Feminilidade: “Logo que uma mulher se apercebe das forças que a influenciam, conquista o poder proporcionado pelo conhecimento. As “deusas” são forças poderosas e invencíveis que moldam o comportamento e influenciam as emoções. O conhecimento acerca das “deusas” existentes nas mulheres é um novo campo de aprofundamento da consciência feminina”³.

Passaram-se já mais de dois mil anos desde que o arquétipo da Deusa foi reconhecido como força espiritual e redentora da terra. Entretanto, tal tomada de consciência, efémera, tem vindo a ser esquecida. Mas, actualmente, quando a violência contra as mulheres e as raparigas é epidémica e a destruição tóxica da terra atinge um nível crucial e extremo, parece estar a ressurgir o reconhecimento do poder transformador da Deusa que se apresenta enquanto alternativa ao inferno que nós próprios criámos, ao expulsarmos do mundo os *valores femininos* e, antes de mais, os *valores da afectividade*. Aliás, e contrariando a ordem instituída, o arquétipo da Deusa continua poderosamente integrado na consciência da mulher e do homem da sociedade contemporânea. No fundo, é como se a importância fundamental da Deusa se afirmasse, “malgré tout”, como a outra face de inúmeros e sérios problemas que temos com o mundo antinatural e extremamente violento em que vivemos. Aliás, convém referir, desde já, que duas causas psicológicas fundamentais parecem estar na base do pendor mortífero da nossa civilização quase exclusivamente masculina: por um lado, uma unilateralidade desequilibrante que repousa numa expansão linear, sem alma, fria, das qualidades viris da coragem, da acção, da eficácia e da curiosidade intelectual que assim se tornam destrutivas e sombrias; por outro lado, a repressão de que é objecto o princípio feminino e que mobiliza um sem número de emoções assassinas que acompanham e caracterizam as manifestações do mal no nosso mundo.

Na história da humanidade, nunca, como hoje, foi dado à mulher enfrentar tantos desafios e tantas oportunidades. A política radical e as alterações sociais têm levado à desintegração dos universos familiares e tradicionais das mulheres, obrigando-as a sair deles para

procurar meios de subsistência nas urbes. Mas até agora, nunca tantas tinham ultrapassado os anos de fertilidade e alcançado a maturidade, nem sequer tinham gozado de tanta saúde, liberdade e recursos que lhes permitem – à primeira vista – explorar a sua própria natureza e influir nas estruturas sociais e políticas que as rodeiam. É pois neste contexto que ressurge a Deusa nas suas formas múltiplas. Representando a coexistência ilógica de forças contrárias, a presença sem rosto que se infiltra no quotidiano vulgar ou aquela que conduz por caminhos desconhecidos, o culto da Deusa foi, desde tempos imemoriais, um culto omnipresente que pouco a pouco foi cedendo passo às religiões monoteístas masculinas dos nossos dias.

Com efeito, a presença da Deusa na actual sociedade ocidental, deixou de ser sinónimo de um culto que rege as leis da vida e da morte, para passar a ser apenas enigma e poder misteriosos em que raramente confiamos e que quase sempre ignoramos. A figura oculta do *Eterno Feminino* permanece pois, na actualidade – esquecidas as culturas primitivas – um autêntico mistério existencial. Por isso se impõe – e hoje, mais do que nunca, num mundo que parece esquecer por completo as vivências de uma afectividade autêntica e transformadora – um retorno aos caminhos da Deusa, a interrogação sobre os mistérios de uma época em que a magia criadora e criativa das mulheres dominava não só o plano temporal mas também o espiritual.

Mitos do feminino, mitos da Deusa: desde os tempos inaugurais que o *folclore*, os *contos*, as *lendas*, as *narrativas míticas* relatam, em pormenor, os elementos mais íntimos da vida da Mulher. E é certo, como iremos ver, que de tais relatos sobressai uma psicologia ímpar firmemente arreigada na fisiologia do corpo feminino e que torna a mulher especialmente apta para uma vivência amplamente religiosa, isto é, para uma existência marcada por uma receptividade extrema face aos valores sagrados da Vida. Precisamente nos antípodas do que tem ocorrido nas últimas décadas da nossa civilização, em que, alteradas certas regras básicas da sua vida, modificadas à força pela sociedade destes últimos tempos, o *Feminino* se tem aproximado, psicologicamente, de uma agressiva mentalidade masculina: do divórcio catastrófico entre *Eros* e *Logos*, entre o *sentimento* e a *razão*, se tem alimentado a perdição anímica que norteia o universo actual.

Para a sociedade contemporânea, as Deusas (na mitologia da Deusa se consubstanciam os arquétipos mais salientes do feminino que encerram a múltipla e complexa teia de experiências vividas tanto a nível físico como a nível psicológico) já não fazem parte de uma estrutura religiosa e social. Continuam, contudo, a integrar todo um simbolismo arquétipal já que os mitos do feminino podem ser e são um veículo imprescindível para a compreensão dos “modelos”, dos paradigmas que actuam sobre a psicologia e a personalidade das mulheres. Neles se delineiam os traços psicológicos que influenciam a alma do Eterno Feminino.

Assim, no arquétipo da *Virgem* se antevêm, entre outras, as isotopias da pureza, da inocência, da candura, do ser imaculado que sobressai pela sua integridade, auto-confiança, pelo seu espírito independente e perseverante, pela sua força de vontade e afirmação. No arquétipo da *Deusa criadora e destruidora*, se configura a figura da Deusa-Mãe positiva, aquela que gera os mundos, os mantém e absorve, num ciclo incessante de abertura (expansão) e fechamento (apropriação), a que dá vida, procria, é princípio fecundante e receptivo, e aquela outra figura – incarnada pela deusa Kali, da tradição hindú – de um feminino mais destrutivo que criativo, que antes de criar, semeia, cruel e tenebrosa, a destruição e a morte. Da ambivalência de uma energia puramente criativa ou criativa/destrutiva, passamos ao arquétipo da *Amante e Sedutora* que evoca toda a complexa sacralidade da Beleza e do Amor, a inesgotável fonte de sentimentos ternos e mágicos que transformam o coração.⁴ No paradigma da *Mãe*, – um dos mais completos e ricos da mitologia da Deusa – símbolo dos poderes geradores (a fertilidade, a gestação, a maternidade, a protecção), há que reintegrar a beatitude da *Mãe* viva com todas as clivagens possíveis, cosmológica, antropológica e outras, em que os valores da maternidade, da intimidade, da sabedoria e exaltação espiritual e intuitiva (estudados na “metafísica do repouso” de Gaston Bachelard e pelos “simbolismos da intimidade” de Gilbert Durand) se aliam às imagens do enraizamento, do refúgio e da tranquilidade e aos múltiplos simbolismos da matriz, do ovo, do coração, da caverna, da noite, do túmulo, não esquecendo outros valores simbólicos tais como os da terra, da árvore, da serpente, da água e da lua.

Já o arquétipo da *Sacerdotisa* (na sua face nocturna, a

Feiticeira) encerrará em si toda a sapiência ancestral dos mistérios da vida: nos relatos mitológicos, tal paradigma supõe sempre um feminino que em si congrega, numa apetência única para resolver os enigmas da existência (a autoridade mágica da Mulher), as funções de conselheira e de guia (a exaltação espiritual). Aliando a maturidade à sabedoria, a intuição à clarividência, a mulher sacerdotisa traduz a plenitude e consciência elevada do ser feminino, um ser capaz de abarcar toda a dimensão ontológica da existência.

Finalmente a *Musa* parece conjugar um sem número de metáforas de ascensão e verticalização que apontam para uma mulher inspiradora, arquétipo que parece ter na base toda a potencialidade transformadora do Feminino. Inacessível, inatingível, desenhando-se nos contornos do inatingível, tal paradigma convida a vencer medos e temores ancestrais, a romper com esquemas espartilhados e horizontais e a enfrentar, superando angústias e barreiras de toda a ordem, o desconhecido exaltante e regenerador, evocando nela então a extrapolação fantástica e sonhadora do temor masculino.

Virgem, Amante/Sedutora, Mãe, Sacerdotisa/Feiticeira, Masculino, Musa – cada arquétipo, sumariamente evocado, pode realizar-se e realiza-se enquanto figuração completa de um direito inalienável que o *Feminino* deve e tem de possuir, se quiser descobrir quem efectivamente é, devendo para isso despojar-se dos papéis que lhe têm sido cultural e sistematicamente impostos. O mundo dos sentimentos e das emoções, a receptividade face ao irracional, a capacidade para o dom do Amor, a união íntima com a natureza, (Emma Jung insiste em abordar a *anima* como um ser da natureza, atitude que vem ao encontro dos mais recentes movimentos ecológicos e naturalistas. O homem consciente da sua *anima* mantém um vínculo de respeito e amor para com a Terra-Mãe), a relação privilegiada com o universo do inconsciente e das intuições – tais parecem ser, desde os primórdios, as vertentes omnipresentes na natureza feminina que encerra uma parcela da alma humana. Os *valores da afectividade* foram, desde sempre, apanágio da Deusa. Talvez por isso permaneçam hoje quase esquecidos num mundo que a tem, sucessiva e conscientemente, mutilado.

É dessa mutilação que nos fala Marie-Louise Von Franz, em dois livros que constituem, ainda hoje, marcos importantes nas

reflexões que esta eminente psicóloga, discípula de Jung, tem consagrado ao papel que o Eterno Feminino desempenha no universo dos contos de fadas, a saber: *L'interprétation des contes de fées* e *La femme dans les contes de fées*.⁵ Embora um dos traços mais marcantes da época contemporânea seja, sem sombra de dúvida, a tomada de consciência da *Mulher* face aos seus próprios valores e direitos, a verdade é que tem sido a quase ausência de premissas psicológicas satisfatórias que tem condenado a sucessivos impasses qualquer vontade e possibilidade de afirmação. No prefácio à segunda obra referida, uma outra psicóloga, Francine Taillandier, explicita, de forma assaz pertinente, que a conjuntura sociológica actual repousa em linhas de força que se articulam, infelizmente, em torno da exacerbação do intelecto no Ocidente contemporâneo e do culto da imitação do masculino que conduz a mulher não a cultivar os seus próprios valores, a sua identidade, mas antes a tentar imitar os do masculino, rivalizando com este a todo o custo e esquecendo completamente que “les grandes réalisations naturelles suivent un processus qui n'est autre, en définitive, que celui de la maternité, oeuvre de foi en la vie, oeuvre d'amour et aussi de patience et de tendresse”⁶. Para Taillandier assim como para Von Franz, o estudo dos *contos de fadas*, privilegiado no âmbito da psicologia das profundidades de Jung (para quem o inconsciente colectivo⁷ da humanidade neles se revê, assim como nos sonhos, nos mitos, nas lendas, no universo artístico, por exemplo) é um meio eficaz que permite trazer à luz do dia a forma como o princípio feminino neles se reflecte já que, narrativas arquétipais, tais contos sempre serviram e servem de contraponto à mentalidade reinante. Nas suas linhas e entrelinhas surgem figuras de feminilidade que parecem querer apontar caminhos de renovação e de regeneração ao feminino de todos os tempos: “Il est de plus en plus évident, devant les désastres dont la démesure masculine menace la terre, que le salut de l'humanité repose sur la restauration des valeurs féminines. La femme, en devenant pleinement femme, contraindra l'homme à assumer sa véritable virilité (...) Sans doute n'est-ce pas ailleurs qu'il faut chercher, en esprit et en vérité, «la libération de la femme»”⁸.

A verdadeira libertação do feminino, a restauração dos valores da feminilidade vão a par com a reivindicação da importância que as relações entre o masculino e o feminino assumem na nossa

sociedade contemporânea. É que uma coisa é certa: na civilização judaico-cristã, no âmbito de uma tradição estritamente patriarcal, a mulher e a sua imagem arquetípica têm sido relegadas para um plano secundaríssimo e é como se nem sequer existissem. Insegura quanto à sua própria essência e atributos, tentando por todos os meios corresponder à imagem que o homem tem e quer perpetuar a seu respeito, menosprezando ou ignorando as suas capacidades anímicas e físicas, a Mulher anula-se completamente, esquece a sua idiossincrasia e submete-se, na íntegra, aos ditames de uma fantasmagoria masculina e social que não a reconhece na sua individualidade humana. Muito pelo contrário: querendo compensar a incerteza que possui quanto à sua inferioridade, o Feminino tenta construir uma imagem masculina de si próprio, sacrificando qualquer existência sentimental e individual à carreira, às ambições sociais, etc. Ou então, deparamos com os tipos femininos de “esposa devotada”, da “dona de casa perfeita”, “da mãe que tudo sacrifica aos filhos”, tipos que seriam impregnados de elevado mérito se, como sucede muitas vezes, a mulher não perdesse a sua individualidade e não acabasse por, frustrada, “cobrar” à sua família os sacrifícios auto-impostos e nunca integrados.

Assim se pode explicar o “arrière-plan” psicológico dos movimentos que, desde os inícios do século XIX, têm vindo a lutar pela emancipação das mulheres: “L’amertume ressentie par d’innombrables femmes d’avoir été rejetées ou insuffisamment appréciées (...) a fini par déclencher l’apparition du mouvement d’émancipation de la femme du début du XIX siècle”⁹.

Obrigada a regredir a um modelo de comportamento instintivo primitivo, “forçada” a (com medo de perder, por exemplo, o “amor” de um homem) ceder continuamente aos caprichos masculinos, a mulher acaba por abdicar dos seus próprios direitos de ser autónomo e diferente, deixa-se recriminar e desencorajar por ser detentora de uma psicologia própria, por ser capaz de defender os seus direitos de ser humano íntegro e independente e, em vez de compreender a importância que poderia ter sobre o “eros” masculino, em termos de influência educadora e transformadora, cede completamente a simulacros de sentimento e acaba por sucumbir, pois a relação com o masculino torna-se fonte de conflitos incessantes e permanentes.

Chegamos assim ao âmago de uma questão crucial, a relação

entre o *masculino* e o *feminino*, entre o *Homem* e a *Mulher*, tanto mais que parece que nunca estiveram tão confusos quanto agora os padrões culturais femininos e masculinos. Emerge uma crise aguda, com o crescente questionamento sobre o que é ser homem e o que é ser mulher.

No âmbito da psicologia analítica junguiana¹⁰ os autores costumam salientar dois conceitos - o de "anima" e o de "animus" - que parecem sintetizar o primeiro, o pólo feminino do homem e o segundo, o pólo masculino da mulher. A "anima" seria então constituída principalmente pelas qualidades de sensibilidade, imaginação, intuição, tudo aquilo que a imagem colectiva do macho "viril" obriga o masculino a recalcar (como iremos ver, não raras vezes as figuras femininas dos contos de fadas - princesa, fada, madrasta, feiticeira - são projecções fantasmagóricas que o homem transfere (tal como nos sonhos) da imagem que ele próprio tem do Eterno Feminino) e o "animus" encerraria as qualidades viris que corresponderiam aos valores da coragem, do arrojo, da intrepidez, ao activismo, a todos os impulsos de acção. Contudo, quer-nos parecer que tanto o homem como a mulher encerram em si próprios, evidentemente em percentagens diferentes, quer uma componente de "anima" quer uma outra de "animus", ou seja, se é verdade que o homem deve integrar, em maior proporção, os valores masculinos sintetizados no "animus", também não deixa de ser verdade que tais valores, sem a complementaridade da dominante emocional e sentimental própria da "anima", são inoperantes e incompletos e conduzem ao estado caótico actual da contemporaneidade que - precisamente - testemunha o divórcio entre os requisitos da acção e as exigências da sensibilidade e imaginação verticalizantes. Daí a importância de ver recuperados os valores da *Deusa*.

Por outro lado, também não deixa de ser menos verdade que, se é próprio do Feminino integrar, em maior percentagem, os valores sintetizados pela "anima", tais valores não devem ignorar as qualidades masculinas da firmeza, da auto-confiança, da força de carácter, sem os quais a mulher surge invertida e até anulada. Assim sendo, conviria talvez retermos, desde já, e porque iremos relevar estes dois conceitos na abordagem de alguns contos de fadas, que "animus" e "anima" representam, respectivamente, a componente masculina e a componente feminina da psique e que, qualquer estudo

do psiquismo humano deve efectivamente debruçar-se sobre a forma como cada indivíduo (homem ou mulher) realiza, na sua interioridade, a síntese criadora entre tais compostos. Quer dizer que, antes de a realizarem no exterior, com o seu “par”, o indivíduo - masculino ou feminino -, deve-a realizar no seu interior. O *mito do andrógino*¹¹, comum à maior parte das tradições (e actualizado, por exemplo, nos contos de fadas, nas lendas e nos mitos, através do casamento final) - importa relembrar que a divindade suprema é não raras vezes incarnada por uma figura que encerra em si, numa plena “coincidentia oppositorum”, a união perfeita do masculino e do feminino (Deus-pai e Deus-mãe) - consubstancia pois, no seu seio, o imperativo de sempre. Cada membro do casal deverá, através de um diálogo fecundo com as suas próprias profundezas, realizar em si mesmo o andrógino. Só então poderá abrir-se e estar apto a realizá-lo com o seu par. Nos contos de fadas, o casamento apenas ocorre como desenlace. Antes, houve mil obstáculos a vencer, um caminho iniciático a percorrer, nunca isento de uma intensa componente probatória: a heroicidade não é uma dádiva mas uma conquista, a união final pressupõe, sem excepção, delongas e obstáculos, peripécias sombrias e confrontos, inúmeros sacrifícios e uma perseverança sem limites.

Segundo Edward Whitmont¹², as polaridades masculina e feminina representam pois uma das formas mais básicas através da qual vivenciamos, em nós mesmos, o conflito universal dos opostos. Tal mitologema (masculino/feminino) é vivido, no dia-a-dia, em termos de dualidade conflituosa que nem sempre parece querer interligar as qualidades discriminativas do *Logos* (a quintessência do ser masculino) às qualidades conectivas do *Eros* (a quintessência do ser feminino). Ou seja, como ultrapassar os conflitos universais dos opostos que, ainda segundo Whitmont, teríamos todo o interesse em abordar em termos dos antigos conceitos chineses do *Yang* e do *Yin*, assumidos, respectivamente, enquanto princípios gerais ou imagens simbólicas da masculinidade e da feminilidade, uma vez que, na filosofia chinesa, o princípio *Yang* é representado como o arquétipo que encerra em si mesmo o elemento criativo ou gerador, simbolizando a experiência da energia, da força, do calor, da luz, enquanto o princípio *Yin* encerra o arquétipo que representa a receptividade, a docilidade, a fonte dos impulsos, dos anseios e dos instintos? Como

compreender pois que o relacionamento entre o *Yang* e o *Yin* deva ser actualizado enquanto complementaridade e jamais oposição? O poder primordial receptivo do *Yin* (o pólo feminino) deve ser entendido como o complemento perfeito do *Yang*, o pólo criativo. O complemento, não o oposto: “A completa relação humana Eu/Tu não pode ser simplesmente uma função de Eros; surge da interacção do *Yang* e do *Yin*, na sua dupla polaridade de entendimento criativo e de gestação emocional. (...) Requer distância e separação, assim como envolvimento, integração consciente de raiva e hostilidade assim como de amor e amizade. Por isso constela e invoca a inteireza ou totalidade do nosso potencial humano. A relação é o aspecto inter-pessoal externo da individuação”.¹³

Sendo certo que, para a psicologia das profundidades, o processo da individuação¹⁴ representa, em última análise, o percurso que cada indivíduo deve trilhar até ao encontro último com o nó mais íntimo da sua Consciência¹⁵, tal processo implica que tanto a Mulher como o Homem integrem os seus opostos como complementos. Ou seja: a integração da “anima” no homem exigirá o desenvolvimento consciente de toda uma receptividade face ao universo do irracional, das emoções e dos sentimentos. Por outro lado, a integração do “animus” na mulher pressupõe o desenvolvimento harmonioso de uma racionalidade independente e firme, uma capacidade de reflectir por si própria, desenvolvendo os valores inerentes à feminilidade, sem contudo se deixar arrastar, nos seus ímpetos de acção e na sua capacidade de discernimento e de discriminação, por preconceitos dogmáticos e farisaicos.¹⁶

Mas o que acontece sempre que a Mulher e/ou o Homem se deixam invadir pelo “animus” ou pela “anima” negativos? O que sucede quando, ao deixar-se dominar por uma “anima” negativa, o masculino se aliena e perde a capacidade de saber lidar, de forma correcta e vertical, com o mundo das emoções e dos sentimentos? Torna-se num ser inseguro, retraído, em que permanentemente se manifestam todos os tipos de melancolia, auto-piedade, sentimentalismo, hipersensibilidade mórbida, efeminação compulsiva, etc. Por seu lado, quando o Feminino se deixa possuir por um “animus” negativo, o seu mundo inconsciente torna-se presa fácil de princípios morais inflexíveis, de convicções estereotipadas. Como afirmava Jung¹⁷ o “animus” negativo é um grande moralizador e nele podemos ancorar

todas as manifestações de dogmatismo feminino, de rigidez, de agressividade, de farisaísmo, de sentimento de posse, de inflação. Por isso a mulher dominada pelo “animus” negativo é facilmente dominada por preconceitos, noções e expectativas pré-concebidas; torna-se dogmática, hipergeneralizadora, os seus juízos tornam-se erróneos e irrealistas. Marie-Louise Von Franz sintetiza, deste modo, essa “invasão”, pelo “animus”, da alma feminina: “Lorsque l’animus envahit l’activité féminine, il y a danger implicite de perdre la faculté de réfléchir par elle-même. Cela entraîne une lassitude qui fait qu’au lieu de penser on se laisse aller paresseusement à filer des rêves éveillés ou à décider des phantasmes de désir, ou bien à trouver des complots ou des intrigues”¹⁸. Um “animus” negativo pode ou paralisar ou tornar maligno. A mulher torna-se masculina ou dominadora. Ou parcialmente adormecida e amorfa. Ou ainda, recusando-se a extravasar os seus impulsos negativos, torna-se rígida, convencional, correcta e gelada, prisioneira dela própria. Como iremos ver, nos contos de fadas, tal figura invertida surge muitas vezes representada pela *madrasta*, pela *fada má*, pela *feiticeira*, por uma *ogra*.¹⁹

Mas a este arquétipo de uma feminilidade invertida vem juntar-se (aliás, ele reflecte-o) – e hoje mais do que nunca – o medo que o mundo contemporâneo tem da “anima”, ou seja, a dificuldade que homens e mulheres têm em lidar com a gama completa do seu potencial emotivo e emocional. Com efeito, constituindo um problema para o mundo em geral e para o indivíduo em particular, o receio da “anima” conduziu, histórica e colectivamente, à degradação das mulheres já que tal medo se tem vindo cada vez mais a exprimir na masculinização do mundo, na depreciação do feminino (os valores da maternidade, os serviços domésticos), no declínio e até volatilização da verdadeira auto-estima da mulher como mulher.

Super-racionalista, exclusivamente intelectual e científica, a sociedade actual tem-se revelado deveres estéril porque dissociada dos sentimentos e dos instintos e o seu fracasso evidente para integrar culturalmente o mundo do *Yin* tem conduzido à sistemática rigidez de atitudes mentais dogmáticas e abstractas que recusam a sabedoria das emoções, da intuição e da própria imaginação criadora.²⁰ É assim que, com toda a acuidade, Etienne Perrot na sua obra *La voie de la transformation* sublinha que a “anima” desempenha, a maior parte das vezes, o papel de “guia do Espírito”, “psicopompo”.²¹

Aliás, como iremos ver, nos *contos de fadas*, sómente os heróis que têm como aliado o princípio feminino (os instintos, as emoções, a intuição) é que podem sobreviver e vencer. Representando uma fase capital da evolução de qualquer ser humano, o encontro com o arquétipo da “anima” é também um factor essencial no combate que o indivíduo trava com o mal. Parece pois poder explicar-se os combates abortados, as lutas infrutíferas e inoperantes contra os sucessivos males que infestam a nossa sociedade pela recusa que a nossa civilização manifesta em conceder um lugar fundamental ao *arquétipo da Deusa*. Do ponto de vista cósmico, é a Mulher primordial, o princípio do Eterno feminino, a “alma do mundo” que se encontra em perigo. E, com ela, a hipótese de salvação individual e colectiva: “Si un archétype, que ce soit celui de la femme ou un autre est endommagé, cela se décélère dans les manifestations du Soi. Le refus de notre civilisation de donner sa place à l’archétype de la Déesse, risque de détruire l’ensemble du processus d’individuation”²². E Marie-Louise Von Franz vai mais além quando, a propósito de um conto sobre o mito do duplo, refere: “On peut penser que l’un des contenus anciens qui s’est trouvé perdu par suite du refoulement de l’“anima” dans “l’autre monde” est l’inspiration poétique. Il est évident que la qualité créatrice de l’anima a disparu en même temps que cette figure. Si la princesse-anima est ramenée à la conscience, c’est toute la tradition légendaire et poétique, l’inspiration créatrice qui ressurgira avec elle”.²³

Infelizmente, o mundo contemporâneo tem vindo a recusar, sistemática e progressivamente, os valores do *Eterno Feminino*, substituindo-os por um conjunto de atributos (anti-valores) que mais não fazem do que acentuar a coisificação da Mulher, a sua redução a esquemas de futilidade, perversidade²⁴, ao sabor de uma moda que exhibe, nas “passerelles”, um corpo aviltado e um espírito vazio. O paradigma de um Feminino caracterizado por uma sábia relação com o mundo dos sentimentos e das emoções, pelas intuições proféticas, pela sensibilidade face ao irracional, pelo profundo sentimento da natureza, pela capacidade de amor pessoal, pelas qualidades maternas da ternura, da protecção, da delicadeza, da gentileza, às quais se adicionam os atributos da tranquilidade, do silêncio, da candura, do recato, da vida que germina nas profundezas da Terra, tem vindo a ser inexoravelmente substituído, no âmbito de

um individualismo contemporâneo protagonizado pela Era do Vazio²⁵, por um outro arquétipo, melhor dizendo, por uma sucessão de arquétipos invertidos que congregam em si as imagens da mulher fatal, possuidora de uma beleza maléfica e perigosa, da “pin-up” – que em si concilia a aparência erótica e generosidade de sentimentos, “sex-appeal” e “alma pura” – das “estrelas” e “manequins”, cuja “divinização” parece apontar, no nosso século, para a promoção excepcional do valor da beleza enquanto mero esquema de sedução superficial e narcisismo frívolo e redutor. Com a acutilância a que nos habituou, Gilles Lipovetsky denuncia na sua obra *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*²⁶ estas imagens de uma feminilidade invertida: “Dans nos sociétés, la beauté féminine n’est plus accusée de produire le mal, elle est produite comme une image de rêve pour la consommation des masses: nos déesses ne trouvent plus leur modèle dans Pandora mais dans Galatée, à ceci près qu’il faut imaginer Pygmalion en entrepreneur. À la beauté trouble et maudite s’est substituée la beauté marchandise, une beauté fonctionnalisée au service de la promotion des marques et du chiffre d’affaires des industries de l’imaginaire”.²⁷

É assim que, orientada por uma nova estratégia que substitui a primazia das relações de produção pela consagração das relações de sedução – a sedução “non stop” -, a sociedade contemporânea parece apostar continuamente num real sedutor (que tudo regula, a educação, os costumes, as instituições, a informação, o consumo) que mais não é do que uma falsa representação que conduz o indivíduo a uma alienação permanente. E é no seio desta constante mistificação e alienação das consciências, que a Mulher é transformada em veículo consumista de toda uma estratégia de sedução. Inscrevendo-se num espectacular universo de acumulação e profusão luxuriante de imagens, produtos, serviços, inserindo-se num hedonismo e materialismo constantes, cuja permissividade galopante tudo desculpa, o Feminino torna-se presa fácil da bulimia pós-moderna que mistura a apatia, a indiferença, o total desinvestimento afectivo com a hiperbolização do sexo, do prazer e das sensações. Fácil é pois compreender que a futilidade e a frivolidade dos sentimentos e das acções, o quase total desprendimento emocional, tenham encontrado, nas figuras invertidas da *Feminilidade*, uma das suas traduções mais eloquentes: “A libertação sexual, o feminismo,

a pornografia trabalham para um mesmo fim: erguer barreiras contra as emoções, e manter afastadas as intensidades afectivas”.²⁸

Desvalorizados e até mesmo destruídos, os *valores da afectividade* são relegados para um plano secundaríssimo e, com eles, é a Mulher que se vê reduzida a oscilar entre dois pólos: ou se inscreve no tipo “profissional da aparência” (manequim, “top-model”, estrela de cinema) cujas consequências mais evidentes são a escravidão e a insatisfação permanentes face aos valores da aparência física, ou deixa-se seduzir pela ideologia da mulher de interior – “la femme au foyer” – que muitas vezes se elabora na recusa do estatuto de um feminino livre, igual e independente: “Parce qu’elle est destinée à mettre au monde les enfants, à les nourrir et les éduquer, la mère doit se vouer entièrement à cette fonction, renoncer à ses ambitions personnelles, faire don d’elle-même sur l’autel de la famille. Jusqu’au début du XXI siècle (...) c’est au travers d’une rhétorique moralisatrice et sacrificielle que s’est agencée la consécration de l’ange du foyer”²⁹. Sem existência própria, a “esposa-mãe-dona-de-casa”, é considerada um mero indivíduo que apenas vive em função dos outros: incarnando o homem a imagem de um ser livre, independente, senhor de si próprio, à mulher apenas corresponde o estatuto de um ente que depende dos outros, que vive apenas para os outros. Por isso Gilles Lipovestky acrescenta: “Reconnaître la femme comme un individu autonome reviendrait à dénaturer la femme, à précipiter la ruine de l’ordre familial, à engendrer la confusion entre les sexes. Disqualification du travail féminin extérieur et de l’instruction des filles, exclusion de la sphère politique, soumission de la femme au mari, incapacité de la femme et de la mère: autant d’expressions du même rejet de l’égalité des sexes, du même déni de la femme – sujet, caractéristique du premier moment de la société individualiste démocratique”.³⁰

Só que esta negação parece perpetuar-se até aos tempos pós-modernos, se bem atentarmos na subreptícia exaltação da superioridade viril (com o conseqüente desprezo pelos valores femininos autênticos), na constante inferiorização do feminino (exclusão das mulheres de tarefas múltiplas de poder), na assimilação da “segundo sexo” ao mal e à desordem dionisíaca, na sua conversão permanente em objecto de prazer manuseado ao sabor das conveniências do momento.

Desvalorização sistemática a que, por momentos, apenas parece escapar a função da maternidade. Adulterada, contudo, hoje em dia, e remetida para os limbos de uma procriação ao sabor de interesses sociais e culturais.

Assim sendo, como ignorar a urgência em repensar – e, a partir, por exemplo, dessas narrativas arquetípais que são os *contos de fadas* – não só os verdadeiros parâmetros a que deve corresponder o *Eterno Feminino* mas ainda os princípios autênticos sobre os quais deve assentar todo o relacionamento entre o Homem e a Mulher, sendo inquestionável que a terminologia do *animus* e da *anima* se encontra determinada não apenas pela correspondente estruturação no sexo oposto, mas ainda pelas experiências que cada ser carrega, oriundas da relação com indivíduos do outro sexo e também pela imagem colectiva que o homem tem da mulher e a mulher do homem. Assim se constituem tais realidades psíquicas que são também importantes processos espirituais, como bem demonstra a psicologia analítica junguiana.

Se pensarmos que os *contos de fadas*, à semelhança do que acontece com os *mitos* e as *lendas*, se estruturam em torno de um eixo vertical identificado quase sempre com um cenário iniciático (viagem, peregrinação, “quête”, procura), a que não são alheios os obstáculos probatórios, as mil e uma vicissitudes que conferem o estatuto de heroicidade, os rituais de passagem, as diversas contingências que conduzem, em última instância, ao encontro com a Felicidade; se concebermos, com Jung e Eliade, que tais narrativas arquetípais mais não fazem do que traçar (de forma simples e autêntica, ao sabor da espontaneidade do *inconsciente colectivo*) os meandros daquilo a que o psicanalista de Zurique chamou “o processo de individuação”, o encontro com o “Si”, com o nó mais íntimo da Consciência, através de uma série de confrontos simbolizados permanentemente pelas figuras do *duplo*, da *sombra*, pelo diálogo entre o *animus* e a *anima*, fácil se torna compreender o alcance incontido do universo simbólico sobre o qual tais narrativas repousam e a universalidade de uma linguagem imemorial que representa, ainda hoje, uma das raras hipóteses oferecidas ao ser humano para reequacionar as bases de uma relação autêntica consigo mesmo, com os outros e com o universo que o circunda.

Vejamos, então, através de alguns exemplos extraídos do folclore universal, como “respira” em diversos *contos de fadas*, o ideal do Eterno Feminino, que características possui (essencialmente sob a figura da “anima” positiva mas também na sua face nocturna - a “anima” negativa) e que cambiantes integram as relações multifacetadas entre a “anima” e o “animus” (positivo e negativo), tendo sempre presente que num *conto*, e através das figuras femininas e masculinas, nos são oferecidas e propostas formas de lidarmos com os nossos processos psíquicos - tanto os que giram em torno dos sentimentos como os que se relacionam mais de perto com a razão e a acção - de molde a gerirmos, de forma vertical e consciente, as forças internas da nossa mente.

Evocámos já, no contexto das narrativas folclóricas tradicionais, alguns arquétipos de uma feminilidade invertida nos quais parecem juxtapor-se as projecções fantasmagóricas que o ser masculino tem da imagem do Eterno Feminino e o medo que, desde sempre, a sociedade manifestou ao lidar, em moldes totalmente erróneos, com a componente afectiva da psique humana. Tal receio conduziu, como dissémos, à degradação e aviltamento da figura da mulher, ou seja, à negação da componente feminina do indivíduo. É pois interessante verificarmos que tal depreciação da figura da Deusa - que atinge, actualmente, expoentes catastróficos - se vê traduzida nas imagens malignas que povoam os contos de um feminino castrador, repressivo, fatal e mortífero.

Nem só de figuras arquétipais positivas do *Eterno Feminino* vivem as narrativas maravilhosas. Com frequência, aos aspectos diurnos do paradigma da feminilidade vêm-se juntar as vertentes nocturnas - negativas, obscuras e nefastas - que quase sempre convergem, como já referimos, nas figuras da *madrasta*, da *fada má*, da *feiticeira*, da *ogra*, da *serpente* (ou de qualquer outro animal). Ou se perpetuam nas imagens necrófilas do túmulo, do sarcófago, das profundezas abissais das águas, dos subterrâneos, da morte, sendo certo que, nestas últimas, poderemos antever a ambivalência fundamental do arquétipo materno pois o túmulo, por exemplo, sugere as ambivalências morte/ressurreição, fim/recomeço, petrificação/trans-formação. Aos paradigmas da sabedoria e da elevação espiritual para além de qualquer pendor intelectual, às vertentes da ternura, da

bondade, da protecção, do amor levado às últimas consequências, contrapõem-se então as figurações do mal, do mistério fatal, do secretismo e da obscuridade, e ainda as de um abismo que devora, que provoca angústia e terrores e que chega mesmo a destruir. A “anima” negativa é a antítese do “Eros” verticalizado: exemplifica um ser agressivo, castrador, repressivo, ameaçador e punitivo. Desequilibrado, o *princípio feminino* da mente humana cria o pânico e desintegra qualquer psique: em vez de libertar, regenerar, consciencializar, renovar, restaurar o equilíbrio perdido, pacificar a natureza instintiva, fascina – mercê do seu encanto maléfico – e faz regredir qualquer indivíduo a um nível de consciência assaz primitivo.

Sendo a *anima*, como vimos, uma imagem arquetípica em que se personificam todas as tendências psicológicas femininas da psique – mormente emoções, intuições proféticas, sensibilidades face aos valores irracionais, capacidade de amar, sentimento da natureza, relações com o mundo inconsciente -, o seu aspecto destrutivo (sugerindo a incapacidade e a cegueira do indivíduo em lidar com o universo dos sentimentos e dos instintos) surge não só plasmado nas figuras acima referidas mas ainda noutras figuras – as *sereias*, as *ninfas*, as *ondinas*, as *virgens transformadas em cisnes*, a *princesa* que exige que os pretendentes respondam a uma série de enigmas - que incarnam o lado negativo do pólo feminino - arquetípico que parece surgir das profundezas do ser humano como resposta e vingança da componente feminina pela desvalorização a que, desde sempre, foi submetida³¹. O que parece unir esta miríade de personificações em torno da “anima” demoníaca é o facto de que vamos encontrar em cada uma delas a tradução da incapacidade que tem a psique de cultivar – de forma equilibrada – os valores e as relações afectivas.

Se as *Sereias* dos gregos, as *Lorelei* dos alemães, as *fadadas aquáticas* e as *ninfas* da tradição celta, as *Melusinas* francesas (geralmente de uma beleza arrebatadora, mas apenas meio-humanas, provocantes pelo seu canto, atraindo o masculino-racional, fazendo-o simplesmente desaparecer ou prendendo-o na paixão de um amor que o leva a deixar para sempre o seu mundo) podem representar o arquétipo invertido da mulher fatal cujo comportamento sedutor passa a simbolizar a atracção pelos sonhos de amor quiméricos, por um falso amor que obriga o ser a voltar as costas à realidade, também

as figuras femininas de outros tantos contos – basta evocarmos um siberiano intitulado “L’Église mystérieuse”³² e dois outros escandinavos – “La femme des bois”³³ e “L’étoile”³⁴ – equacionam o problema do encanto maléfico que uma *anima* negativa pode exercer sobre um indivíduo, cujo “eu” e vontade são fracos. Aliás, o perigo da fascinação exercido por uma *anima* transformada em “animal feroz” (basta lembrarmos os mitos de *Salomé* e de *Carmem*, por exemplo, ou ainda os mitos das *Valquírias* e das *Amazonas*) é tal que, ao deixar-se subjugar pelo desejo, pela “hybris”, o ser se mostra incapaz de reconhecer e integrar os elementos instintivos da psique aos quais sucumbe (ainda hoje, isto se traduz sob a forma de fantasmas eróticos: filmes e espectáculos pornográficos abundam numa civilização que cultiva e se vangloria do aspecto mais grosseiro, primitivo e objecto da sua “anima”).

Na figura impiedosa, fria e cruel, de uma mulher muito bela que, por qualquer sortilégio (maldição, veneno, arma escondida) mata os amantes logo após a primeira tentativa de conquista³⁵; na imagem da princesa que destrói os pretendentes que não souberem resolver os enigmas³⁶, vamos encontrar, por um lado, todo o simbolismo atinente ao perigo da subjugação às pulsões instintivas e aos desejos irracionais. Quantas lendas da Idade Média (um dos paradigmas mais drásticos é representado por “Merlin L’Enchanteur”³⁷) evocam cavaleiros e magos cativados pelos laços de uma tentação amorosa que os leva a esquecer o seu desempenho masculino – cavaleiresco, a alhear-se do mundo e da realidade, numa auto-destrutiva paixão a dois! Por outro lado, somos confrontados com uma *anima* negativa que conduz a componente masculina da psique a um jogo intelectual destrutivo, já que impede não só uma correcta avaliação das situações afectivas como ainda proporciona o desenvolvimento de uma excessiva vertente reflexiva que afasta o ser de qualidades tão valiosas como a intuição, a espontaneidade e a simplicidade. É o que acontece também, por exemplo, num conto francês, “La princesse ensorcellée”³⁸ que evoca uma princesa prisioneira de um Espírito da montanha que mata os pretendentes que se mostrarem incapazes de resolver três enigmas. Apenas Pierre, ajudado por um duplo positivo, o “compagnon—esprit”, os consegue solucionar, salvando assim a jovem do feitiço e tornando-se rei.

Mas a figura da *madrastra* que, possuída pelo desejo do poder,

quer eliminar a filha ou os filhos do rei com quem casara para reinar sózinha ou colocar os próprios filhos no trono, traduz ainda – basta pensarmos em “Branca de Neve e os Sete Anões”, “Cinderela”, “Les Fées”, “O Jardineiro do Rei”, “Le fils du roi et l’oiseau au chant mélodieux”³⁹ – juntamente com as da *feiticeira*, da *fada má*, da *ogra*, a alma dominada pela avidez e ambição, pelo orgulho, pela tirania do desejo. A este nível parece exemplar o conto dos Irmãos Grimm, “Le pêcheur et sa femme”⁴⁰ em que a desmedida da “hybris” desemboca num materialismo que petrifica e impede a regeneração. Aviltados, os instintos egóicos conduzem à esterilidade e à morte, traduzidas na miséria final do pescador e da sua mulher. Calculista, agressiva, apegada aos bens terrenos, preocupada apenas com a aparência, presunçosa até ao erro repetido, reduzida à cegueira e sem qualquer sentido de auto-observação, a polaridade feminina encontra um aliado poderoso na figura invertebrada, inconsequente, covarde, demissionária do pescador que incarna o pólo masculino invertido, protagonizando a completa ausência de lucidez, de discernimento, de firmeza, de raciocínio.

Mas se esta narrativa nos faz reflectir sobre a inversão dos dois pólos que constituem o psiquismo humano, o conto “Neigeblanche et Roserouge”⁴¹ apresenta como contraponto e salvação dos defeitos de duas figuras femininas e, sob a pele de um príncipe transformado num urso, a personificação da vertente masculina que, graças à sua firmeza, lucidez e determinação isentas de sentimentalismo, liberta a polaridade feminina negativa de um anão que parece simbolizar, nesta narrativa, o perigo do carácter contagioso das emoções inconscientes que se apoderam do indivíduo, expulsando qualquer tipo de objectividade e qualquer reacção humana normal. À invertebralidade das duas irmãs, ao seu infantilismo – “Redevenir enfant ne signifie pas rester infantile mais dépasser ce stade et devenir adulte et conscient de la présence du mal dans le monde, tout en conservant et en retrouvant son intégrité psychique et le chemin du noyau central de la personnalité”⁴² – à sua total ausência de discernimento e de lucidez, à piedade deslocada, à falta de noção do perigo, à ingenuidade e imprudência que se deixa levar pelas aparências, opõe o “prince-ours” as virtudes de uma firmeza e honestidade interior, de uma virilidade sádia, as únicas capazes de neutralizar, por um lado, as atitudes imaturas e irresponsáveis das

duas jovens, e, por outro, as manifestações malignas do anão (protótipo de um animus negativo), verdadeira figura demoníaca, agressiva e colérica, destrutiva pois. Por isso Von Franz reflecte: "Pour atteindre un certain degré de sagesse, l'innocence et la charité ont besoin d'être complétées par le discernement et la fermeté. Ce monde trop gentil est contrebalancé par la méchanceté du nain et la rude fermeté du prince-ours"⁴³.

Se abundam, nos contos tradicionais, figuras de um feminino invertido que oscilam entre o orgulho, a arrogância, a vaidade, a imaturidade, a desmedida dos desejos, a incapacidade de verticalizarem sentimentos, emoções, impulsos instintivos, também não deixam de estar presentes personificações positivas e elevadas da componente feminina da psique humana. E se as primeiras são hiperbolizadas nos seus comportamentos aviltantes, as segundas não deixam de reinar, descrevendo a cada um de nós paradigmas a perseguir no caminho da Verdade e do Bem.

"Je suis la fleur des champs et le lys de la vallée. Je suis la mère du bel amour, de la crainte, de la connaissance, de la sainte espérance ... Je suis le médiateur des éléments qui les fait s'accorder. Ce qui est chaud, je le rends froid et inversement. Ce qui est sec, je le rends humide et inversement, et ce qui est dur, je l'adoucis... Je suis la loi dans la bouche du prêtre, la parole dans celle du prophète, le conseil dans celle du sage. Je tue et je donne la vie, et nul ne peut échapper à ma main", - assim explica a *anima*, num texto místico da Idade Média, a sua própria natureza.⁴⁴

Belíssimo na sua forma poética e deveras eloquente na caracterização do arquétipo positivo da *Feminilidade*, este excerto parece evocar, sob a forma da "coincidentia oppositorum", o papel vital concedido à *anima*, o mesmo que permite que o espírito seja capaz de sintonizar com os verdadeiros valores internos, pois é graças a uma tal receptividade que a componente feminina da psique pode desempenhar o papel que é verdadeiramente o seu. Todas as vezes que o espírito lógico se mostra incapaz de discernir os meandros sinuosos do inconsciente, é a *anima* que intervém, trazendo-os à superfície, servindo, como já vimos, de guia, de mediadora entre o "Moi" e o mundo interior, o "Soi". Dar suficiente importância aos sentimentos, aos desejos, à intuição, às emoções e aos instintos,

equivale a conceder à *anima* a função primordial que lhe deve ser imputada, e assim o “processo de individuação” se torna progressivamente uma realidade única e imprescindível.⁴⁵

Receptividade é uma atitude feminina e pressupõe a dupla exigência da abertura e do vazio disponível: por isso Jung a qualifica como o maior segredo do feminino da nossa psique. Menos avessa ao irracional que a consciência racionalmente orientada do pólo masculino, (cuja tendência é negar tudo o que não é razoável), a *anima* abre-se ao inconsciente, ao irracional, ao invisível, ao transcendente, e por isso é que entre os povos gregos e romanos, a *Pítia*, as *Sibilas* e as *Musas* congregavam os dons femininos da sabedoria oracular e da clarividência, os atributos das profecias e da arte de adivinhação, o “enthousiasmos” que valorizava a “loucura” como um dom divino. Também os povos germânicos atribuíam ao feminino o dom da predição (Odin recorre a uma vidente, Vala, para lhe anunciar o futuro): por isso videntes e profetisas eram veneradas e até incensadas, o mesmo acontecendo entre os celtas com as *Fadas*, cujo nome se relaciona, como sabemos, com “*fatum*” (destino).

Muitos são os *contos de fadas* que põem em cena figuras femininas, por vezes, princesas, que possuem poderes mágicos, e que são aliadas imprescindíveis do herói na luta contra a “sombra” e o “duplo” negativo: é o que acontece, por ex., com o conto “Fernand Loyal et Fernand Déloyal”⁴⁶ em que a princesa é dita “*magicienne*”, interpretando a vertente feminina da psique humana em que se cristalizam a sabedoria secreta do inconsciente e o poder de, graças a ela, modificar o curso dos acontecimentos. Seguindo os seus instintos e a sua intuição, a polaridade feminina prefere ao velho rei sem nariz (símbolo da ordem moribunda que deve ser ultrapassada) o jovem herói, decapita aquele e ajuda este na luta contra o seu “alter-ego” negativo. Agente primordial de renovação, elemento actuante decisivo ao questionar o instituído, a princesa - símbolo da busca da realização espiritual - é imprescindível ao longo do caminho probatório do masculino, exigindo mesmo que por este sejam salvos documentos escritos a que atribui a maior importância: “*L'anima détient des documents anciens qui doivent contenir une science et une sagesse toujours valables, puisqu'elle attache la plus haute importance au fait qu'ils soient extraits de l'oubli, de l'inconscient*”⁴⁷ E, mais adiante, Von Franz resume: “Elle fait et défait les rois,

transforme à son gré le cours de l'histoire, et produit les renouvellements de la conscience. Tout cela caractérise la Grande Mère: l'anima associée aux savoirs secrets (...) dépositaire de ce qui a été refoulé ou négligé"⁴⁸.

Num outra narrativa do folclore universal, cuja versão em francês se intitula "Le géant qui n'avait pas son coeur avec lui"⁴⁹, é também a figura feminina que permite ao herói vencer o gigante, dando-lhe a conhecer o local onde este esconde o coração, centro da sua energia instintiva destrutiva. Uma vez mais o princípio feminino é aliado essencial no combate contra o mal: as forças malignas só podem ser combatidas e vencidas por quem as conhece por dentro, sem por elas se deixar contaminar. Familiarizada com o gigante - porque com ele priva - a princesa é a única capaz de penetrar o mundo do inconsciente, descobrindo o segredo do potencial negativo, agindo (com a ajuda de animais) contra ele e sobrepondo tal forma de acção à passividade atenta do futuro herói. Mas o desequilíbrio das polaridades e o conseqüente papel compensador da polaridade feminina é ainda o "leitmotif" de um conto assaz interessante - "Le fils du roi et la fille du diable"⁵⁰. O rei que, inconscientemente, vende o filho ao diabo é um tema recorrente do folclore universal, ao qual se junta um outro não menos frequente, o da obra de redenção que repousa, quase sem excepção, na filha do diabo. Eros, o princípio feminino por excelência, é assim evidenciado no seu papel activo e regularizador, uma vez que, ao subir dos infernos (do inconsciente instintivo primário) à superfície (ao consciente), a sua integração correcta no fluxo vital lhe permite salvar o herói, prisioneiro de forças emotivas cegas e destruidoras, representadas pelo rei sem lucidez alguma e pela figura demoníaca masculina.

Já num conto caucasiano, cujo título em língua francesa é "Soslán et la fille du soleil"⁵¹, - o herói é ajudado no seu caminho probatório por um duplo feminino - representado pelas figuras da mãe, Satana, e da esposa morta - Bedhua -, numa autêntica descida aos infernos sem a qual, no entanto, não poderá desposar Atsyrua, a filha do sol⁵². Mas a "reprodução" do mito de Orfeu, vamos ainda encontrá-la (embora aqui, ao contrário do que acontece com Orfeu que perde para sempre Euridice porque transgride a ordem instituída que o obrigava a nunca se voltar para trás, para a ver, a "descida" se salde por um processo iniciático em que a morte e o renascimento,

destruição e salvação, descida e subida são apenas vertentes complementares (porque indissoluvelmente unidas) do percurso que conduz à consciência) num conto irlandês muito conhecido, “Le fils du roi et l’oiseau au chat mélodieux”⁵³. A mesma situação arquetípica - é o princípio feminino que, através dos recursos da experiência interior, do regresso à verdade interna e ao saber natural, da espontaneidade do saber instintivo, se pode opor à (in)consciência brutal que rejeita qualquer estado de consciência ética elevado - desenvolve-se em torno de uma figura materna positiva, uma figura ctoniana que oferece ao herói um pequeno cavalo mágico que o ajudará na luta contra um masculino (o rei) unido a uma alma “destrutiva”. Tendo por aliadas as forças instintivas positivas, o herói não só repõe a ordem perdida no reino como conquista a princesa.

É então no âmbito desta reflexão sobre a importância crucial do *Eterno Feminino* (que o mundo actual rejeita mas que os contos e o folclore tradicional teimam, sabiamente, em enaltecer) que nos devemos deter, por momentos, num arquétipo particularmente recorrente nas narrativas tradicionais e que se insinua quer pela sua função positiva quer pela sua ausência⁵⁴. Referimo-nos ao arquétipo da *mãe* que pode revestir uma variedade infinita de aspectos em termos do inconsciente colectivo: “Auprès de la mère naturelle et des femmes qui l’entourent, la Mère céleste, la déesse; chez nous, c’est la Mère de Dieu, la Vierge Marie, Sophia, la Sagesse; c’est encore le terme de l’aspiration humaine: le royaume de Dieu, la Jérusalem céleste, le paradis; dans un sens plus large, l’Eglise, l’Université (l’*Alma Mater*), la ville, le pays, la terre, la forêt, l’océan, et le lac; puis le lieu de naissance: le champ, le jardin, la grotte, la source, le puits, les fonts baptismaux, la fleur considérée comme vase (rose et lotus) et, évidemment, l’utérus et toute forme creuse”⁵⁵. Um amplo simbolismo atinente à figura da “anima-mãe” e aos motivos da maternidade invade pois os *contos* de todas as tradições: basta pensarmos no lindo conto dos Irmãos Grimm cujo título em francês é “Le conte du genévrier”⁵⁶ em que a mãe, bela, honesta e piedosa, morre ao dar à luz um rapazinho, branco como a neve e vermelho como o sangue; mais tarde, enterrada sob um zímbró, salvará o seu filho do poder maléfico da segunda mulher do marido. Ou então, num outro intitulado “As três gotas de sangue”⁵⁷ em que uma rainha, boa mãe, no momento em que a filha extraordinariamente formosa parte para casar com

um príncipe de um reino distante, lhe entrega um pequeno lenço branco com três gotas do seu sangue, talismã protector contra as ciladas encontradas pelo caminho.

Mas revela-se extremamente importante, para a maturação anímica dos seres vocacionados para a heroicidade (futuros heróis e heroínas) que partam da casa materna (ou paterna), que cortem o “cordão umbilical” que os une aos progenitores: trata-se mesmo de uma condição “sine qua non” que permitirá que, um dia mais tarde, após ter sido confrontado com adversidades de toda a espécie, o ser reintegre, desta vez de forma consciente, o arquétipo da *anima*. Tal reintegração é, sem sombra de dúvida, etapa crucial na evolução do indivíduo: “Si [afirma Jung] l’explication avec l’ombre est l’oeuvre du compagnon, l’explication avec l’anima est l’oeuvre du maître”.⁵⁸ E um pouco atrás, no mesmo livro, pode ler-se: “ L’âme - c’est-à-dire l’anima -par ses ruses et ses illusions, séduit l’inertie et le refus de vivre de la nature ... Elle est pleine d’embûches et de chausse-trapes pour que l’être vienne à tomber, touche la terre, y demeure attaché. N’étaient le mouvement et le chatolement de l’âme, l’homme deviendrait immobile dans sa passion suprême, la paresse”.⁵⁹ Mas para aquela (ou aquele) que aceita o confronto com a *anima*, esta orientará o caminho que a (o) leva ao saber secreto: é o tema sempiterno da descida a preceder a subida e que vamos encontrar plasmado num lindo conto de Odette de Saint-Maurice, “A mais bela princesa de todas as histórias do mundo”⁶⁰. No palácio real, tudo estava envolto por um manto de nuvens negras: “A linda e bondosa rainha Leonor, amiga dos pobres e dos tristes, defensora da paz e da virtude, consoladora dos órfãos e dos humildes, estava quase a morrer”. E a sua única filha, a encantadora princesinha Celeste abdica da própria beleza - que lhe é exigida pela fada da Inveja, - para, em troca, lhe ser concedida a saúde da Mãe. O sacrifício é ímpar: fechada a sua beleza num cofre que a fada da Inveja esconde num palácio misterioso, Celeste é transformada num monstrosinho que nem os próprios pais reconhecem. Encerrada numa masmorra, só com a ajuda da fada da Bondade consegue, após percorrer até à exaustão a floresta das surpresas e de se ver confrontada com forças adversas, alcançar o cofre e recuperar a beleza. Nos subterrâneos encontra o gigante Tremebundo, um anão de barbas compridas, monstros hediondos e barreiras intransponíveis: a sua coragem e

determinação, a sua fortaleza de ânimo e perseverança, mas sobretudo a sua constante abnegação e amor pela mãe, impele-na a vencer todas as provas. Sem interesses egóicos, apenas pensando na salvação da mãe e no desespero dos pais que a julgam morta.

É sob os traços desta “Princesinha Celeste” que Odette de Saint-Maurice desenhou uma das personificações mais belas do *Eterno Feminino*: a beleza interior e exterior aliadas numa aliança tecida pelos atributos da pureza e inocência de alma, da modéstia e da humildade, da candura, do recato e da singeleza, da bondade, da ternura, do amor, do sacrifício. A que não faltam as qualidades da coragem e da integridade, a determinação em enfrentar obstáculos, a força de vontade que coloca a acção ao serviço de um coração magnânimo, compassivo, apaixonado pelo Bem, pela Verdade, pelo Amor. A princesa que regressa é bem diferente daquela que partiu: os obstáculos probatórios tê-la-ão ajudado num processo de amadurecimento psicológico, a descida aos abismos (aos subterrâneos, à caverna) tê-la-á levado a confrontar-se com os seus medos, as suas dúvidas, a sua angústia, o seu pessimismo. Mas também lhe possibilitaram o (re)conhecimento das suas capacidades de acção servidas por uma intrepidez e valentia ímpares. A princesinha integra não só a polaridade feminina (a anima) mas também a polaridade masculina (o animus): por isso salva a Mãe, dota de uma nova vida o reino moribundo e, deste modo, é conduzida ao encontro com a Felicidade.

Graças à sua aliança equilibrada com os valores da afectividade - de uma afectividade vertical e verticalizante - o *Eterno Feminino* (convém não esquecer que, nos *contos*, sempre que os sentimentos e a intuição ganham expressão através de um ser feminino, isto significa que os movimentos emocionais inconscientes são transmitidos à consciência pela feminilidade do indivíduo, pela *anima*) restaura, regenera, transforma e salva. E perdoa também: nele, a justiça e a misericórdia dão as mãos, como acontece, por exemplo, num belíssimo conto intitulado “A princesinha e o dragão”⁶¹ em que a princesinha Ling, “a mais linda menina do Celeste Império”, liberta de um feitiço pelo próprio Buda, feitiço esse a que a condenara a inveja de um “monstruoso dragão”, e querendo o deus conceder-lhe o direito a escolher a punição, afirma: “Grande Buda, usai a justiça

que entenderdes. Eu não posso pedir nenhum castigo. Os mortais são todos demasiado pecadores para descobrirem a medida da justiça que se deve aplicar aos génios do mal.”⁶² A bondade, a compaixão, a generosidade, a humildade, a discrição, a modéstia, são assim atributos paradigmáticos da polaridade feminina dos seres, que o folclore tradicional glosa (de forma recorrente e enfática) desde tempos longínquos, reiterando os valores e as virtudes inerentes a um arquétipo que hoje, como vimos, se encontra adulterado e até mesmo destruído. Quem não reconhece ainda, nos dias actuais, na figura da Bela do conto *A Bela e Monstro*⁶³ o protótipo de uma feminilidade, em que a abnegação, o espírito de sacrifício, a delicadeza de sentimentos, a simplicidade e a rectidão se unem num extraordinário e transcendente poder transformador, o poder regenerador do Amor? Ou sob os traços das irmãs em narrativas tão díspares como “Frérot et soeurette”⁶⁴, “Os três passaritos”⁶⁵, “A caixa mágica”⁶⁶, “Les six cignes”⁶⁷, a vertente feminina do indivíduo que protagoniza a relação equilibrada e equilibrante com “Eros”, nunca o recusando e aviltando mas, pelo contrário, reconhecendo a sua imensa energia e colocando-a ao serviço da harmonia interior e logo, ao serviço dos outros?

O conto “Les six cignes” é, nesta perspectiva, um modelo exemplar, já que conta a história de uma jovem que salva os seis irmãos metamorfoseados por uma feiticeira em cisnes, mesmo correndo o risco de ser queimada viva. Caluniada pela mãe do rei com quem casa, é - no entanto - obrigada a guardar silêncio até que as camisas por ela confeccionadas, no cimo de uma árvore, estejam prontas e possam ser vestidas pelos irmãos, desenfiteando-os então. Nesta história, como em tantas outras, o desafio imposto à “anima” não consiste, como geralmente o do herói, em combater um dragão ou em realizar qualquer outra acção de carácter mais “solar” e expansivo mas, pelo contrário, assume uma forma mais passiva e mais interior, o que se ajusta, perfeitamente, à componente feminina da psique humana. Não podendo falar nem rir, a heroína aceita a regra do silêncio que subjaz aos períodos exigidos de incubação, o mesmo é dizer, a todo o recolhimento interior, a todos os processos de maturação e reflexão internos. Assim como a criança divina nos mistérios de Eleusis se via representada com um dedo sobre a boca – símbolo do respeito pelo mistério e pelo transcendente

que importava preservar – também muitas figuras femininas (basta pensarmos em *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *Branca de Neve e os Sete Anões*) nos conduzem, pelos motivos do sono, do adormecimento, da reclusão, da passividade, da reflexão, da ocultação, a meditar sobre o facto de que a retirada da vida activa pode e deve traduzir a procura de uma atitude mais justa perante a existência. Da fecundidade e da extrema riqueza desses tempos de reflexão nos falam as recompensas por tantos silêncios heróicos: na “anima”, a paciência, a fidelidade ao próprio interior, o sacrifício dos instintos egóicos, o recolhimento, têm sempre como prémio o reaparecimento das forças criadoras internas. A este propósito refere Von Franz: “Mais si l’on décide consciemment de taire quelque chose afin de la garder à l’intérieur et de lui permettre de croître sans être ni troublée ni contaminée par l’opinion courante de la conscience collective, le silence devient la qualité grâce à laquelle un mystère est consciemment préservé et se transforme en une activité religieuse consciente.

Le silence protège les contenus de l’inconscient contre l’incompréhension collective, aussi bien extérieure qu’intérieure.”⁶⁸

Está assim posta em evidência, na linguagem simples, espontânea e simbólica das narrativas maravilhosas, a importância da integração do *anima* na psicologia humana.

Mas reconhecida e aceite pela *anima* como companheiro interior fundamental, a polaridade masculina empresta ainda ao indivíduo as qualidades viris da iniciativa, da coragem, da honestidade, da objectividade, da sabedoria, e profundidade espirituais, da acção íntegra e vertical, de uma força de vontade ao serviço de uma razão criadora⁶⁹.

Contos de fadas, mitos, lendas, e o universo onírico traduzem, não raras vezes, a componente masculina da psique humana através da figura do herói – príncipe, por exemplo – que, transformado por uma feiticeira num monstro ou num animal selvagem ou pura e simplesmente petrificado ou decapitado, só pode ser salvo pelo amor de uma jovem, facto que parece significar, no âmbito da psicologia analítica junguiana, a integração do *animus* na consciência.

Mas a imagem deturpada que o indivíduo teve e tem (num movimento descendente quase irreversível) quer da sua componente sentimental, emotiva, intuitiva – relegando-a, como já vimos, para um

plano inferior (e o “Eros” que se sente esquecido e aviltado, vingasse, pondo em causa a harmonia das forças internas) ou hiperbolizando-a num desconcerto frenético e orgiástico isento de qualquer consciência e de toda a racionalidade lógica, - quer da sua componente viril, rejeitando qualquer disciplina que o obrigue a encarar as situações existenciais de forma objectiva, impessoal, rigorosa e verdadeira, leva-nos a reflectir sobre a importância fundamental que assumem, nas narrativas maravilhosas do folclore universal, os *motivos de redenção*. Por outras palavras, futuros heróis e futuras heroínas ou até mesmo outros seres têm de ser permanentemente redimidos e salvos de uma multiplicidade de perigos que atentam contra a sua integridade física e moral: no conto dos Irmãos Grimm, “Les sept corbeaux”⁷⁰, um pai ordena aos filhos que vão buscar água num cântaro para baptizar a irmã. Mas o cântaro quebra-se e o pai, transtornado, diz que o seu desejo era vê-los todos transformados em corvos. Será a irmã, boa e abnegada, que terá de os redimir: “Ayant appris la vérité, elle décide de partir jusqu’au bout du monde s’il le fallait, afin de les délivrer. Elle n’emporta avec elle qu’un anneau en souvenir de ses parents, une miche de pain pour apaiser sa faim, une petite cruche d’eau pour assouvir sa soif et un petit tabouret pour se reposer de la fatigue”.⁷¹

Num outro conto norueguês intitulado “O camarada” ressalta como motivo de redenção (com todas as conotações femininas e maternas) o banho: uma princesa, em poder de um demónio da montanha, mata todos aqueles que não conseguem decifrar os enigmas por ela propostos. Apenas o herói, ajudado por um duende, se mostra apto a resolvê-los. Casa com a princesa mas o perigo só passará totalmente se, na noite de núpcias, ele a mergulhar três vezes num alguidar.⁷²

Num conto alemão (em que se teria baseado Apuleio para o seu “Asno de ouro”), um homem enamora-se da filha de uma feiticeira mas, tendo partido para a guerra, mãe e filha acusam-no de infidelidade. Transformado em asno, só poderá recuperar a forma humana se comer lírios. Assim faz e o feitiço acaba. Também n’“O pássaro dourado” dos Irmãos Grimm, uma raposa que ajuda o herói a casar com a princesa, lhe pede, em recompensa, que a degole e corte as patas. Primeiro recusando mas depois anuindo, o herói vê o animal transformar-se num belo príncipe, irmão da princesa com

quem casara. E numa narrativa russa cujo título em francês é “La fille-grenouille du Tsar”⁷³ será o filho mais novo do Czar a ter que desposar uma rã verde. Depois de várias vicissitudes, ela metamorfosear-se-á numa bela princesa que só irá viver com o príncipe após vários anos de sofrimento, já que este, inadvertidamente, deitará ao fogo à pele de rã.

Os exemplos poder-se-iam multiplicar “ab infinito”: “Hans-mon-hérisson”, “Le pauvre garçon meunier et la petit chatte”, “L’homme à la peau d’ours”, “Le Roi-Grenouille, ou Henri-le-Ferré” dos Irmãos Grimm⁷⁴; “Le roi des poissons ou la bête à sept têtes”, “Le prince et son cheval”, “Le roi cochon”, “Le loup gris”, “Jean le Teigneux” do folclore tradicional francês⁷⁵; “Polegarzinha”, “O patinho feio”, “O rouxinol do imperador”, “O guardador de porcos” de Hans Christian Andersen⁷⁶; “A menina e a preta”, “A filha da bruxa”, “A menina fadada”, “O coelhinho branco”, do folclore tradicional português⁷⁷. Mas o que talvez importe reter, destes contínuos e obsessivos *motivos de redenção*, é a capacidade transcendente que possuem, quer o princípio feminino quer o princípio masculino, de se redimirem e regenerarem. A maldição reduz o indivíduo às suas pulsões irracionais e torna-o presa fácil das forças do mal. Pelo contrário, a anulação do encantamento recupera, para o ser, os valores anímicos positivos. Mas importa também acentuar que a obra de redenção é muitas vezes recíproca e é desempenhada quer pela *anima* quer pelo *animus*: ou o herói é redimido dos seus instintos primários destrutivos pelo Eros feminino que harmoniza o lado instintivo e o espírito, ou a heroína é resgatada da sua imaturidade e irresponsabilidade pelo “logos” masculino que a torna consciente e actuante. É bem verdade que, na raiz da perda interior, vamos encontrar o falhanço ou antes, a demissão da consciência.

É nesta sequência de pensamento que Marie-Louise Von Franz afirma: “Le principe masculin et le principe féminin sont destinés à se compléter et à se féconder réciproquement. Un monde purement féminin (...) manquerait de largeur d’horizon. Sans le contact avec le principe masculin, il serait trop étroit et trop subjectif.”⁷⁸

De uma coisa podemos estar certos: se a sociedade contemporânea não reconhece o poder da Deusa, já que destrói e corrompe as bases de uma feminilidade que, quer na mulher quer no homem, representa a plenitude e a totalidade dos *valores da afectividade*,

também não cultiva os verdadeiros atributos do Eterno masculino que, tanto no homem como na mulher, parecem nomear as qualidades da acção ao serviço de uma consciência desperta. A “ética indolor dos novos tempos democráticos”,⁷⁹ que longe está da lição magnífica que os contos maravilhosos perpetuam, ao apontar ao ser humano o imperativo de uma vida pautada pela simbiose única entre sentimento e razão: heróis e heroínas ensinam a acção conjunta harmoniosa entre estes dois pólos, de forma a que nenhuma das partes seja relegada para uma vida nas sombras. E o epílogo dos contos –invariavelmente o casamento que une, numa apoteose final, as duas polaridades,- mais não faz do que simbolizar o clímax do “processo de individuação” de que já falamos, em que, finalmente, se realiza, no interior do indivíduo, o mito da androginia. E se, como vimos, para essa realização é imprescindível o contributo da *anima*, também não é menos o do *animus*. (Nunca é demais referir que, nos *contos*, sempre que o raciocínio, a acção, a objectividade, o discernimento, ganham expressão através de um ser masculino, tal significa que os movimentos lógicos e racionais inconscientes são transmitidos à consciência pela masculinidade do ser, o *animus*.)

Embora muitas narrativas folclóricas tradicionais reproduzam uma personificação masculina do inconsciente que emerge, muitas vezes, de forma dura, violenta e implacável – a frieza, a obstinação, a brutalidade, a temeridade malévola, a acção maquiavélica, uma força de vontade destrutiva, - como é o caso, por exemplo, do conto “Barbe-bleue”⁸⁰ ou de um outro, da tradição judaica, “O Génio dentro do Cântaro”⁸¹ ou de um jamaicano intitulado “O Homem-corvo”⁸² – convém não esquecer que nelas é um “animus” negativo que, surgindo sob os traços de um assassino ou de um ladrão, de um génio do mal, se torna a voz desequilibrada e paralisante de emoções destrutivas que se confundem com a intriga, o calculismo, a astúcia, a dissimulação, a maledicência, a hipocrisia, e que minam toda a riqueza própria das relações humanas. Multiplicam-se os contos em que o tema dominante tem muito a ver com o *mito do duplo* ou seja, com a presença constante, ao lado do herói e/ou heroína, do seu “alter-ego” - geralmente irmão ou irmã, companheiro de viagem, sócia - que simboliza, na sua vertente nocturna e sombria, os instintos e as emoções que devem ser eliminados ou sublimados antes que se atinja a individuação. É o que sucede, por exemplo, nos contos

“Le prince Anneau”⁸³, “Les deux compagnons de route”⁸⁴, “Fernand Loyal et Fernand Déloyal”⁸⁵, “Le fidèle Jean”⁸⁶ e “Les deux frères”⁸⁷, em que as figuras do “duplo” se vêem incarnadas em “animus” negativos que não são integrados pela psique pois congregam em si o lado sombrio, primitivo, instintivo, que impede a realização da consciência. É esta a função do anti-herói (ou anti-heroína) que simboliza a face demoníaca de cada um de nós.

Mas muitos outros contos há em que a polaridade masculina da psique humana se encontra plasmada na figura apolínea de um herói activo, enérgico, corajoso e actuante, capaz de compreender que conhecimento, razão e pragmatismo se devem harmonizar com uma postura receptiva em que a necessidade da função espiritual é plenamente assumida pela consciência: “Guiar e acompanhar mudanças e transformações da alma como um verdadeiro psicopompo, é uma função importante do animus superior, isto é, suprapessoal.”⁸⁸ Tal princípio masculino-espiritual superior está muitas vezes incarnado na figura do *príncipe* dos contos de fadas.

Um dos contos mais lindos de Odette de Saint-Maurice - “As sete virtudes”⁸⁹ descreve precisamente o nascimento tão esperado do príncipe Adolfo, filho da rainha Branca, “a mais bondosa e a mais gentil de todas as soberanas” e do rei Tiago, “o mais nobre e o mais generoso de todos os monarcas”. Fadado à sua nascerença por quatro fadas poderosas - a Audácia, a Fortuna, a Grandeza, a Soberba - o príncipe cresceria orgulhoso e desdenhoso se uma velhinha, a Boa-Sorte, o não viesse ajudar com seis virtudes: a Inteligência, a Generosidade, a Valentia, a Delicadeza, a Lealdade. Só muito mais tarde, partindo em busca da princesa Flor das Alturas, sofrendo com mil obstáculos, é que Adolfo irá merecer a virtude maior, sem a qual todas as outras são quase inoperantes, a Paciência: “Serei, juro-o, inteligente na resolução dos problemas; generoso para quantos precisarem de justiça e de socorro; valente para defender os nossos mais sagrados direitos; leal para cumprir os preceitos da honra; bondoso para atender a quem de mim precisar; e ... e paciente para só com o tempo e na devida altura aplicar os meus esforços”.⁹⁰

Numa outra narrativa extraída d’ *O Livro das Maravilhas* - “Pérolas perdidas” - é a figura de um velhinho “alquebrado e triste”, já sem esperança na vida, que se vê recompensado pela sua piedade e generosidade e que, ao encontrar quatro pérolas (símbolos

evidentes das virtudes) - após ter, com coragem, enfrentado os trabalhos e espinhos de uma jornada sem fim, - transforma uma marquesa, orgulhosa e altiva, numa mulher generosa e boa. As pérolas, penosa e heroicamente encontradas, faltavam ao anel que outrora uma fada dera à aristocrata: “Do teu coração, pobre homem, vem um influxo de bondade, que era o poder desta pérola quando dei à marquesa o anel. Arrastada pelas falsas ilusões desta vida, tornou-se orgulhosa, sem coração, calcando aos pés os seus semelhantes. Das outras três que faltam, uma tinha o bálsamo do sossego do coração e da paz; a outra o dom da formosura; a quarta era o sentimento da piedade”⁹¹. E assim a marquesa, de “velha horrenda” se transforma numa “linda mulher”, cujo coração passa a sentir “o desejo ardente de praticar o bem e a caridade”.⁹²

Em “A princesa das pêsas de ouro” é o mais novo dos filhos de um rei que persegue o ladrão dos frutos de ouro do pomar do seu pai até um subterrâneo, onde liberta três princesas; em “A filha do mágico” é o filho de um rei que escolhe, dentre trezentos e sessenta e cinco donzelas, aquela cujo rosto está oculto sob um espesso véu e que ele consegue eleger como a “rainha da beleza”. O herói de “As princesas dançantes da noite” é um soldado que, graças à sua generosidade, recebe de uma velhinha (afinal, uma fada) a “capa da invisibilidade” que lhe permite descobrir o segredo das princesas e casar com a mais bela dentre elas; num conto tradicional francês, “La belle Eulalie” é um aprendiz de ferreiro que, ao matar três gigantes com a espada que o seu mestre lhe dá, conquista três castelos e acaba por casar com a princesa; numa narrativa romena “O mouro branco” é o sobrinho mais novo do Imperador Verde que, graças ao seu altruísmo e generosidade, vê realizados, por uma “velhinha a quem dá esmola”, os seus sonhos. Também num conto dos Irmãos Grimm, “João Fiel”, o herói é o homem de confiança de um velho rei moribundo, que lhe entrega, ao morrer, a tutela do único filho. João Fiel tudo fará - inclusivé sacrificará a própria vida - para que o novo rei, a rainha e dois adoráveis meninos sejam felizes.⁹³

Mas o herói é ainda o “Veilleur”⁹⁴ que, num conto tradicional do Tibete, atravessa florestas, montanhas, precipícios e lagos para recuperar para o povo e o reino moribundos, a saúde e ordem perdidas. Por isso se transforma num deus: “Les rocs tremblent sous

ses pieds. Il est devenu un géant. De sa bouche jaillissent des sources. Dans l’empreinte de ses pas poussent des prairies et des champs de blé sous la caresse de sa main. Il est maintenant un de ces grands vivants bienfaisants qui aident la terre à vivre”.⁹⁵. Ou Parsifal, num lindo conto de Maria de Castro Henriques Osswald⁹⁶, o “herói sublimado” que, após ter sofrido muito - “tinha aberto com o sulco fundo das lágrimas um caminho para o próprio coração ...” - após se ter despido de “todas as sombras de orgulho, de todas as razões de glória vã”, encontra finalmente o Santo Graal. Ou ainda Henriquinho⁹⁷ que, à custa de mil sacrifícios vai buscar, com a ajuda da Fada do Bem, a “planta da vida” que salvará a Mãe gravemente doente, planta, essa que se encontra num jardim, no cimo de uma montanha: “O jardim fica longe, muito longe. Para lá chegar, é preciso muita coragem e muita paciência. Deve-se aceitar a fome e a sede, esperar coisas impossíveis, trabalhar até ao fim nas tarefas mais duras”⁹⁸.

Tem mil faces o *herói*,⁹⁹ e outras tantas tem a *heroína* dos contos tradicionais. Que importante seria recuperá-los na sua sabedoria ancestral, espontânea, simples, íntegra e transcendente, e com eles recuperar, para cada um de nós, mulher e homem, os caminhos da deusa e do deus! Rejeitamos hoje esses arquétipos de um feminino e de um masculino verticais e únicos. Que colocamos em sua vez? Simulacros de ídolos, bezerros de ouro que seduzem pela aparência efémera e pelo brilho falso das pérolas mortíferas. Sem que disso nos apercebamos, vamos negando, em cada dia, os autênticos valores de uma afetividade que, a ser cumprida, nos levaria a realizar o impossível, a dar rédeas soltas à esperança, e a ver florescer a Felicidade. De tudo isto nos falam as narrativas tradicionais, exaltando as qualidades do *Eterno Feminino*, complementando-as com os atributos do *Eterno Masculino*.

No mundo que é o nosso, quem sabe de que são tecidos tais valores? Invertidos, confundidos, adulterados, aviltados, servem apenas, na sua quase irremediável negação, os desígnios de um Mal que teima em impôr-se e que dificilmente recuará. A não ser que voltemos às fontes, que deixemos em cada um de nós ecoar os gestos, as palavras, as acções que, ao cumprirem-se, transformam em heroínas e heróis os seres mais insignificantes. Relembremos, neste final, as palavras que a Trisavó diz à princesinha Irene¹⁰⁰ que se orienta, num

percurso sinuoso e labiríntico (o caminho da vida) por um fio (o fio de Ariane) que a avó tece, dia e noite, e que de prata se transforma em ouro, à medida que a menina vai avançando: “Lembra-te que é preciso não duvidar do fio, por mais complicado que pareça o seu caminho. Duma coisa deves tu estar sempre certa: é que, enquanto tu agarras uma extremidade, eu estou a segurar na outra”.¹⁰¹

Sendo assim, porque teimamos em duvidar do fio?

Maria do Rosário Pontes
Faculdade de Letras do Porto

NOTAS

¹ Estes sete arquétipos, de uma grande complexidade e contendo, cada um, uma miríade de variações, parecem constituir o círculo completo dos atributos da psicologia humana feminina.

² Convém lembrar – desde já – a importância fundamental que para Jung e os seus discípulos tem a psique inconsciente na criação dos símbolos individuais e colectivos. Enquanto o *inconsciente pessoal* é constituído por lembranças subliminares, esquecidas ou recalçadas pelo indivíduo, o *inconsciente colectivo* é formado a partir de um conjunto de dinamismos que constituem o património comum de toda a humanidade. Os *arquétipos* são então esses tais dinamismos que estruturam o psiquismo humano, uma série de virtualidades criadoras que se manifestam em imagens primordiais (arquetípicas) e que sintetizam os símbolos comuns a todos, estando pois subjacentes às religiões, mitos, lendas, contos de fadas. Surgem também no universo artístico, nos sonhos e nas projecções fantasmagóricas e neles assentam a maior parte das atitudes do homem face à existência: “On pourrait les comparer au système axial d'un cristal qui préforme en quelque sorte la structure cristalline dans l'eau-mère, bien que n'ayant par lui-même aucune existence matérielle” (in C. G. Jung, *Les racines de la conscience*. Paris, Ed. Buchet/Chastel, 1971, p. 94).

Marie-Louise Von Franz refere-se-lhes da seguinte forma: “Nous sommes encore loin de comprendre l'inconscient ou les archétypes - ces noyaux dynamiques de la psyché - dans toutes leurs implications. Tout ce que nous pouvons constater est l'influence considérable des archétypes sur l'individu: ils déterminent ses émotions, ses perspectives morales et mentales, influencent ses relations avec autrui et agissent ainsi sur toute sa destinée. (...) les symboles archétypiques se combinent dans l'individu suivant une structure synthétisante et en les interprétant correctement, nous leur donnons un effet thérapeutique. (...) ils peuvent avoir dans notre esprit une action créatrice ou destructrice. Ils sont créateurs quand ils nous inspirent de nouvelles idées, destructeurs quand les mêmes idées se figent en préjugés conscients, qui s'opposent à d'autres découvertes”: “La science et l'inconscient” in *L'homme et ses symboles*. Conçu & réalisé par C. G. Jung. Paris, Ed. Robert Laffont, 1964, p. 304.

³ Bolen, Jean Shinoda - *As Deusas em Cada Mulher*. Lisboa, Planeta Editora, 1998, pp. 18-19.

⁴ Segundo a perspectiva patriarcal, a beleza e a sacralidade da existência feminina não possuem o toque divino. O Amor aviltado transforma-se num mero jogo em que as duas forças - feminina e masculina - longe de se complementarem, se degladiam. Mas, muito pelo contrário, o carácter sagrado da Beleza e do Amor pressupõe sempre a libertação dos pares e, conseqüentemente, a liberdade feminina.

⁵ Von Franz, Marie-Louise - *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Albin Michel, 1995 e *La femme dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1979.

⁶ Von Franz, Marie-Louise - *La femme dans les contes de fées*. Paris, La Fontaine de Pierre, 1979, p. 16.

⁷ Enquanto a teoria freudiana vê o inconsciente unicamente como um depósito para tudo aquilo que à personalidade consciente parece incómodo ou indesejável, ou ainda inútil, Jung diferencia um inconsciente pessoal de um impessoal ou colectivo. O inconsciente pessoal contém "todas as aquisições da existência pessoal..., tudo aquilo, portanto que foi esquecido, reprimido, e percebido, pensado e sentido subliminarmente. Ao lado desses conteúdos inconscientes pessoais há, todavia, outros conteúdos que não se originam nos conteúdos pessoais, e sim totalmente nas possibilidades herdadas do funcionamento psíquico, ou seja, na estrutura cerebral herdada. Estes são os contextos mitológicos, os motivos, as imagens que podem surgir novamente a qualquer momento e em toda a parte sem tradição histórica ou migração"; *in* Jung, Emma - *Animus et Anima*. S. Paulo, Ed. Cultrix, 1995, p. 15.

E mais adiante pode ler-se: "é sobretudo em certo número de imagens ou figuras típicas que emergem com frequência e por toda a parte, como por exemplo as figuras do herói, do monstro, do mago, da bruxa, do pai, da mãe, do velho sábio, da criança, etc. etc. Jung chama a essas figuras "imagens primordiais ou arquétipos" pois elas representam formas que se tornaram ideias bem universais e atemporais" (*ibidem*).

⁸ *ibidem*, p. 17.

⁹ *ibidem*, p. 26.

- ¹⁰ Segundo Jung, as figuras arquetípais do *animus* e da *anima* representam um “complexo funcional que se comporta de forma compensatória em relação à personalidade externa, [sendo] de certo modo uma personalidade interna que apresenta aquelas propriedades que faltam à personalidade externa, consciente e manifesta. São características femininas no homem e masculinas na mulher que normalmente estão sempre presentes em determinada medida, mas que são incômodas para a adaptação externa ou para o ideal existente, não encontrando espaço algum no ser voltado para o exterior”. In Jung, Emma - *Animus e Anima*, S. Paulo, Ed. Cultrix, 1995, pp 15-16.
- ¹¹ Será talvez importante salientar aqui algumas passagens sobre o *mito do andrógino* que surgem, de forma sintética, no *Dictionnaire des Symboles*: “Formule archaïque de la coexistence de tous les attributs y compris les attributs sexuels, dans l’unité divine, ainsi que dans l’homme parfait, soit qu’il ait existé aux origines, soit qu’il doive le devenir dans le futur. Mircea Eliade voit dans cette croyance et ce symbole l’expression de la coexistence des contraires, des principes cosmologiques (mâle et femelle), au sein de la divinité (...) L’androgynie est le symbole de l’indifférenciation originelle, de l’ambivalence [et] l’androgynie est présentée comme l’état initial qui doit être reconquis (...) Dire-selon le mythe de la *Genèse* - qu’Eve est tirée du côté d’Adam signifie que le tout humain était indifférencié à l’origine.
(...) symbole de divinité, de plénitude, d’autarcie, de fécondité, de création (...) l’androgynie apparaît donc aussi comme un signe de totalité; elle restaure non seulement l’état de l’homme originel considéré comme parfait, mais le chaos primitif antérieur aux séparations créatrices; un chaos cette fois devenu ordonné, sans avoir rien perdu de sa richesse ni rien brisé de son unité (...) La réintégration des complémentaires, en abolissant tout antagonisme, est donc un retour à l’état primordial, qu’il s’agisse du chaos primitif ou du premier Adam, ou encore de l’union du céleste et du terrestre, mais un retour qui est un progrès dans la conscience de l’unité. [Et] le masculin et le féminin ne sont qu’un des aspects d’une multiplicité d’opposés appelés à s’interpénétrer de nouveau (...)”. Artigo sobre o *Androgynie* in *Dictionnaire des Symboles* (1^{er} volume). Dir. Jean Chevalier et Alain Geherbrant. Paris, Ed. Seghers, 1973.

- ¹² Cfr. Whitmont, Edward C. - *A busca do Símbolo. (Conceitos básicos de psicologia analítica)*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1995.
- ¹³ *ibidem*, p. 157.
- ¹⁴ Cfr. entre outros, o artigo de Von Franz, Marie-Louise, intitulado precisamente "Le processus de l'individuation" (pp. 160-229) in *L'homme et ses symboles* Conçu & réalisé par C. G. Jung. Paris, Robert Laffont, 1964.
- ¹⁵ Étienne Perrot resume assim o pensamento de Jung a este propósito: "(...) franchissement d'une succession de seuils qui ne vise à rien de moins qu'à une transformation de l'être. Jung a forgé très tôt pour la désigner le terme de *processus d'individuation*. Il l'entendait d'abord comme la démarche par laquelle l'individu sort du cadre social, collectif, pour réaliser son destin propre, individuel, dont il est prégnant. (...) Dans la seconde partie de son oeuvre, (...) l'individuation (...) est la réintégration dans l'Unité primordiale et ultime, la cessation de la division, des dualités, des oppositions, comme la libération hindoue qui est *nirdvandva* (non-dualité), équivalant sémantique d'individuation." In *La Voie de la Transformation*. Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, p. 37.
- ¹⁶ "O problema da mulher actual parece-me estar muito mais na postura em relação ao logos do animus, em relação ao espiritual-masculino no sentido restrito, que parece portanto ser uma absoluta expansão da consciência, uma maior consciência em todos os campos, um dado e uma exigência inevitáveis do nosso tempo". In Jung, Emma - *Animus e anima*, S. Paulo, Ed. Cultrix, 1995, p.18.
- ¹⁷ Cfr., entre outras, as reflexões do psicólogo e psiquiatra suíço no livro *L'homme et ses symboles* (Paris, Robert Laffond, 1964), nomeadamente o 1º capítulo intitulado "Essai d'exploration de l'inconscient" (pp. 18-103).
- ¹⁸ Von Franz, Marie-Louise - *La Femme dans les contes de fées*. Paris, La Fontaine de Pierre, 1979, p. 208.
- ¹⁹ A este propósito o livro de Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos contos de fadas* (Lisboa, Liv. Bertrand, 1991) apresenta algumas reflexões interessantes, sobretudo na 2ª parte intitulada "No reino das fadas", embora a perspectiva freudiana do autor nos leve a questionar muitas das suas afirmações.
- ²⁰ "Y no hay rebelión. Hemos pasado de los conflictos a la era de

la ansiedad y de la depresión. Se han ido entronizando la apatía, la dejadez y una especie de neutralidad asfixiante. (...) Se llega a vivir sin ideales, sin objetivos transcendentales, con la sola preocupación por encontrarse uno a sí mismo y disfrutar de la vida a costa de lo que sea ..., y que pasen los días,” diz Enrique Rojas na sua obra *La ansiedad* (Madrid, Ed. Temas de hoy, 1998, p. 18). E um pouco mais além, acrescenta: “*El hombre está cada vez más lejos de sí mismo*. Traído, llevado y tiranizado por ese conjunto de novedades, antes expuestas: materialismo, hedonismo, permisividad, relativismo, deshumanización, consumismo, masificación, erotización y pornografía servidos a la carta, narcisismo y cultura del cuerpo, hasta llegar a esta decadencia singular en la que nos hallamos instalados: el nihilismo. La nada, el vacío, el desconcierto, la náusea, el suicidio.” (*ibidem*, p. 20)

²¹ Cfr. Perrot, Etienne – *La voie de la transformation*. Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, p. 43: “(...) l’homme qui perd le contact avec l’anima court, dans la seconde partie de sa vie, un risque de sclérose, qui peut revêtir des formes très graves (...) Mais pour qui accepte l’aventure, l’anima découvrira bientôt sa seconde face. Elle jouera le rôle qui lui assignent les derniers vers du second Faust: “L’Éternel Féminin nous tire le haut”.

²² In Von Franz, Marie-Louise – *L’Interprétation des contes de fées*. Paris, Ed. Albin Michel, 1995, p. 413.

²³ *ibidem*, p. 323.

²⁴ Julius Evola na sua obra *Revolta contra o mundo moderno* (Lisboa, D. Quixote, 1989), ao reflectir sobre a crise do mundo actual, sublinha que na contemporaneidade “(...) Estão igualmente presentes o heterismo e o amazonismo, sob novas formas: é a desagregação da família, é o sensualismo moderno, a incessante e turva procura da mulher e do prazer; por outro lado, é a masculinização da própria mulher, a sua luta pela emancipação e pela igualdade dos seus direitos em todos os campos, e o seu abastardamento desportivo. Ainda hoje se verifica que a amazona e a hetera suplantaram toda a expressão superior da feminilidade e reinam sobre o homem que se tornou escravo dos sentidos ou animal de rendimento prático”. (p. 422)

²⁵ Cfr. Lipovetsky, Gilles – *A Era do Vazio* (Ensaio sobre o individualismo contemporâneo). Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 1989.

²⁶ Cfr. Lipovetsky, Gilles - *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Paris, Gallimard/Essais, 1997.

²⁷ *ibidem*, pp. 182-183.

²⁸ Lipovetsky, Gilles – *A Era do Vazio ...*, p. 72.

²⁹ Lipovetsky, Gilles – *La troisième femme,* p. 209.

³⁰ *ibidem*, p. 210.

³¹ “Com o reconhecimento e reintegração da *anima*, cria-se um posicionamento totalmente modificado em relação ao feminino. A nova avaliação do princípio feminino exige que a natureza também receba a veneração que lhe é devida após o intelecto dominante na era da ciência e da tecnologia ter levado mais à sua utilização, e até exploração, que à sua veneração. Mas hoje, felizmente, podem-se observar sinais que apontam para a direção desta última. O mais importante e o mais significativo é o novo dogma da *Assumptio Mariae* e a interpretação da mesma como Senhora da criação”. In Jung, Emma – *Animus e Anima*. S. Paulo, Cultrix, 1995, p. 99.

E um pouco adiante, a autora conclui: “Na nossa época, em que poderes dissociativos estão activos de forma ameaçadora, dividindo povos, pessoas e átomos, é duplamente necessário que os poderes de ligação e união também possam entrar em acção; pois a vida está baseada na combinação harmoniosa das energias masculinas e femininas também no interior do indivíduo”. (*ibidem*)

³² In Von Franz, Marie-Louise – *L'interprétation des contes de fées*, ..., p. 173.

³³ *ibidem*, p. 174.

³⁴ *ibidem*, p. 175.

³⁵ Cfr. “Tudo pode o amor” in *Histórias do Arco da Velha* (antologia de contos infantis organizado por António Botto). Lisboa, Ed. Minerva, s/d, pp. 15-24.

³⁶ Cfr. “O Companheiro de Viagem” in *Contos de Andersen*. Barcelos, Casa do Livro Editora, 1959, p. 74.

³⁷ Cfr. “Merlin L'Enchanteur” in *Histoires et légendes de la Bretagne mystérieuse*. Paris, Ed. Sand, 1986, pp. 245-295. Trata-se de uma narrativa bastante desconcertante que conta a história do druída Merlin e da fada Viviane que, ao escutar – às escondidas – o segredo das artes mágicas do amigo e companheiro fiel do rei

Artur, delas se serve para o amarrar aos laços invisíveis de uma paixão cega de que ele jamais se conseguirá libertar. Encantado, enfeitado, Merlin perde as suas qualidades e virtudes masculinas e “morre” nos seus valores viris.

³⁸ In Von Franz, Marie-Louise – *L'interprétation des contes de fées*, ..., p. 165.

³⁹ Por demais conhecidos, os dois primeiros contos evitam qualquer referência de edição. “Les Fées” pode encontrar-se em Perrault, Charles – *Contes ou Histoires du temps passé*. Paris, Folio Classique, pp. 165-167. “O Jardineiro do Rei” faz parte das *Histórias do Arco da Velha*, ..., pp. 63-78. E, finalmente, “Le fils du roi et l’oiseau au chant mélodieux” é relatado por Von Franz, Marie-Louise em *L'interprétation des contes de fées*,..., pp. 576-586.

⁴⁰ in Grimm – *Les trois plumes et douze autres contes*. Paris, Gallimard/Folio, 1973, p. 80.

⁴¹ in Von Franz, Marie-Louise – *La femme dans les contes de fées*,..., pp.99-106.

⁴² in Von Franz, Marie-Louise – *L'interprétation des contes de fées*, ..., p. 520

⁴³ *ibidem*, p. 521.

⁴⁴ in *L'Homme et ses symboles*. Conçu & réalisé par C. G. Jung. Paris, Robert Laffont, 1964, p. 186.

⁴⁵ Segundo C. G. Jung, há quatro estádios no desenvolvimento da *anima*: o primeiro parece ser simbolizado pela figura de Eva, que representa as relações puramente instintivas e biológicas; o segundo pode ser incarnado pela Helena de Fausto, personificação da vertente romântica, ainda imbuída de elementos sexuais; o terceiro encontra a sua fiel interpretação na figura da Virgem Maria, que simboliza a verticalização de Eros, já que na Mãe de Deus o amor atinge a plenitude da devoção espiritual; e, finalmente, o quarto estádio é o da Sabedoria, parecendo transcender quer a santidade quer a pureza e vêmo-lo incarnado, por exemplo, pela Sulamita do *Cântico dos Cânticos*. (Cfr. Jung, C. G. - *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Paris, Buchet/Chastel, 1967).

⁴⁶ in Von Franz, Marie-Louise - *L'interprétation des contes de fées*. Paris, Albin Michel, 1995, p. 315.

- ⁴⁷ *ibidem*, p. 328.
- ⁴⁸ *ibidem*, p. 330.
- ⁴⁹ *ibidem*, p. 529.
- ⁵⁰ *ibidem*, p. 613.
- ⁵¹ in Gougaud, Henri - *L'arbre à soleils*. Paris, Ed. du Seuil/"Points", 1979, p. 367.
- ⁵² "A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transformações: (...) Ela o atrai e guia e lhe pede que rompa com os grilhões que o prendem. E se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objecto, serão libertados de todas as suas limitações". E um pouco mais adiante, Campbell acrescenta: "A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sexual. Vista por olhos inferiores, é reduzida a condições inferiores; pelo olho mau da ignorância, é condenada à banalidade e à feiúra. Mas é redimida pelos olhos da compreensão. O herói que puder considerá-la tal como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, do seu mundo criado". In Campbell, Joseph - *O herói de mil faces*. São Paulo, Cultrix/Pensamento, 1997, p. 117.
- ⁵³ in Von Franz, Marie-Louise - *L'interprétation de contes de fées*, ..., pp. 576-586.
- ⁵⁴ O que simboliza, com toda a evidência, a unilateralidade dos processos psíquicos já que deles se encontra ausente o princípio feminino: o reino sem rainha, o rei que prematuramente vê desaparecer a sua amada, a princesa e/ou o príncipe que perdem muito cedo a figura materna, a mãe que ao dar à luz perde a vida - situações paradigmáticas que subentendem um "déficit" que, a não ser que seja anulado, faz perigar a ordem subjacente à comunhão/complementaridade das polaridades feminina e masculina, e evidencia um desequilíbrio deveras problemático.
- ⁵⁵ in Jung, C. G. - *Les racines de la conscience*. Paris, Buchet/Chastel, 1971, pp. 96-97.
- ⁵⁶ in Grimm - *Hans mon-hérisson et treize autres contes*. Paris, Ed. Gallimard, 1979, p. 141.

- 57 in *Histórias do Arco da Velha* (Antologia de contos infantis organizada por António Botto). Lisboa, Ed. Minerva, s/d, p. 79.
- 58 in Jung, C. G. - *Les racines de la conscience* ... p. 44.
- 59 *ibidem*, p. 41
- 60 Saint-Maurice, Odette de - *A mais bela princesa de todas as histórias do mundo*. Porto, Liv. Figueirinhas, s/d.
- 61 Conde Júnior, B. Guerra - *A princesinha e o dragão*. Porto, Ed. Salesianas, Col. Infantil, s/d.
- 62 *ibidem*, p. 4. "A princesinha e o dragão" restitui-nos uma época longínqua em que no palácio do príncipe Fu e da princesa Vu nasce a "mais linda menina do Celeste Império", a princesinha Ling. Incensada por todos, a menina crescia qual flor rara e preciosa mas, contrariamente ao que sucedia com as crianças extremamente mimadas, Ling "em vez de vaidosa por ser bonita como delicado botão de rosa, preferia tornar-se modesta. Em vez de orgulhosa por ser riquíssima, procurava tudo o que pudesse humilhá-la. A sua maior felicidade era passar despercebida e evitar os elogios que teciam à sua beleza e distinção". Ansiando de todo o coração a modéstia, a humildade e o anonimato, a princesa sofria por se ver adorada e tal sofrimento traduzia toda a riqueza de sentimentos que nela chegava a suplantar os próprios bens materiais. Era tamanha a veneração que a sua figura infundia, que a simples evocação do seu nome chegava para apaziguar conflitos, restabelecer a ordem, repor a felicidade. Por isso o dragão amarelo que guardava o templo de Buda a invejou e tudo fez para a destruir, chegando a transformá-la mesmo numa gata. Mas perante a figura monstruosa, o arquétipo feminino mantém a beleza, a paz de espírito e a tranquilidade do coração: impassível, sem medo, desafiando as armas traiçoeiras da mentira e da falta de inteligência, Ling é, por fim, libertada pelo próprio Buda a quem chega a pedir perdão para o "monstruoso dragão".
- 63 Uma das versões mais belas deste conto tão divulgado em todo o mundo - segundo parece, já o podemos encontrar num papiro egípcio! - é, sem sombra de dúvida, a de Madame Le Prince de Beaumont, condessa contemporânea de Charles Perrault que (re)escreveu, com grande sensibilidade e poesia, em finais do séc. XVII francês, "La Belle et la Bête".

- ⁶⁴ in Grimm - *Les trois plumes et douze autres contes*. Paris, Gallimard, 1979, pp. 33-44.
- ⁶⁵ in *Outros Contos de Grimm*. Lisboa, Casa do Livro Ed., 1964, pp. 179-185.
- ⁶⁶ "A Caixa Mágica". Porto, Majora, s/d.
- ⁶⁷ in Von Franz, Marie-Louise. *La femme dans les contes de fées*. Paris, La Fontaine de Pierre, 1984, pp. 195-198.
- ⁶⁸ *Ibidem*, p. 225.
- ⁶⁹ Tal como a *anima*, também o *animus* pode surgir, segundo Jung, no inconsciente, sob a forma de quatro estádios de desenvolvimento: o primeiro diz respeito à personificação da simples força física, atlética, Tarzan, por exemplo; o segundo já implica um certo espírito de iniciativa e capacidade de agir de forma organizada (Shelley, o poeta romântico inglês); o terceiro corresponde às figuras de um professor ou sacerdote que detém o poder do "verbo". E, finalmente, o quarto estádio é a encarnação do Espírito, tornando-se o mediador da experiência religiosa e emprestando assim um novo sentido à vida. Trata-se de um *animus* superior cuja audácia criadora, fortaleza de ânimo e firmeza espiritual permitem que o ser não só se conecte com a evolução espiritual da sua época mas, ainda, em muitos casos, que a antecipe e sirva de modelo (Cristo, por exemplo).
- ⁷⁰ in Von Franz, Marie-Louise - *La femme dans les contes de fées*, ..., pp. 198-200.
- ⁷¹ *ibidem*, p. 199.
- ⁷² "Trata-se de uma técnica muito difundida de redenção. (...) Pode ser apenas um algarido de água (...) ou o líquido pode ser o leite de uma vaca ou a urina de um cavalo." In Von Franz, Marie-Louise - *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas*. São Paulo, Cultrix, 1993, p. 26. Importa lembrar, a este propósito, os rituais pré-cristãos e os ritos baptismais que protagonizam, nas religiões, a etapa da purificação (a eliminação dos problemas da *sombra*).
- ⁷³ Von Franz, Marie-Louise - *L'interprétation des contes de fées*, ..., pp. 125-128.
- ⁷⁴ Cfr. Grimm, Irmãos - *Hans-mon-hérisson et treize autres contes*. Paris, Gallimard, 1982.
- ⁷⁵ Cfr Simonsen, Michèle - *Le Conte populaire*. Paris, Puf, 1984.

- 76 Cfr. *Histórias maravilhosas de Andersen*. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 1992
- 77 Cfr. Pedroso, Consiglieri – *Contos populares portugueses*. Lisboa, Ed. Veja, 1985
- 78 Von Franz, Marie-Louise – *La femme dans les contes de fées*, ..., p. 109.
- 79 É o título sugestivo de um dos últimos livros de Gilles Lipovetsky – *O crepúsculo do dever. A ética indolor dos novos tempos democráticos*. Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1994.
- 80 Cfr. Simonsen, Michèle – *Le Conte populaire*, ..., pp. 95-98
- 81 In *Livro ilustrado de contos de fadas* (Recontados por Neil Philip). Lisboa, Liv. Civilização Editora, 1998, pp. 102-103.
- 82 *ibidem*, pp. 98-99.
- 83 in Von Franz, Marie-Louise - *L'interprétation des contes de fées*, ..., pp. 142-142.
- 84 *ibidem*, pp. 259-269.
- 85 *ibidem*, pp. 315-320.
- 86 *ibidem*, pp. 339-347.
- 87 *ibidem*, pp. 382-404.
- 88 Jung, Emma – *Animus e Anima*, ..., p.45.
- 89 Saint-Maurice, Odette de - *As sete virtudes*. Porto, Liv. Figueirinhas, 1960.
- 90 *ibidem*, p. 120.
- 91 in *O Livro das maravilhas*. Porto, Ed. Educação Nacional, s/d, pp. 33-42. A citação é da p. 40.
- 92 É interessante notar que, enquanto neste conto é ao masculino que é concedida a função da regeneração do feminino, num conto já evocado - "A Bela e o Monstro" - é o feminino que, também pelo poder do verdadeiro amor desinteressado, regenera e salva o monstro que se transforma num belo príncipe.
- 93 As narrativas referidas neste parágrafo são objecto de uma interessante e importante leitura alquímica no livro de Roger, Bernard - *Descobrendo a Alquimia*. S. Paulo, Ed. Pensamento, 1990. Ver sobretudo o cap. IV intitulado "Os contos maravilhosos e o drama da Grande Obra", pp. 138-203.
- 94 in Gougoud, Henri - *L'arbre à soleils*. Paris, Seuil, 1979, pp. 82-84.
- 95 *ibidem*, p. 84.

- ⁹⁶ Osswald, Maria de Castro Henriques - *Enquanto a Avó conta ...*. Lisboa, Ed. Educação Nacional Lda, s/d. O conto referido tem por título "A História de Parsifal", pp. 43-54.
- ⁹⁷ "O Menino recompensado" in *Histórias do Arco da Velha, ...*, pp. 163-175.
- ⁹⁸ *ibidem*, p. 174.
- ⁹⁹ Cfr. Campbell, Joseph - *O herói de mil faces*. S. Paulo, Cultrix/Pensamento, 1997, sobretudo os cap. I ("A partida"), cap. II ("A iniciação"), cap. III ("O retorno") da Primeira parte e o cap. III ("Transformações do herói") da Segunda parte.
- ¹⁰⁰ Macdonald, George - *A princesinha e os duendes*. Porto, Liv. Civilização Editora, 1960.
- ¹⁰¹ *ibidem*, p. 112.

Percursos em errância: Uma leitura de textos de J.M.G. Le Clézio*

1. Introdução - Inícios da errância

Nas obras de Jean-Marie Gustave Le Clézio desenham-se percursos do homem errante em busca de respostas para um ser problematizador, deambulando num processo circular de partida e de retorno. A ilha, o mar, a montanha são espaços de efabulação, entre o abandono de um lugar matricial e o desejo de a ele regressar. Também a cidade é destino e passagem – espaço labiríntico que atrai e repele pela beleza e horror, pelo fascínio e irreprimível violência.

Num *aqui e agora*, o homem vai delineando caminhos que prolongam a errância mítica, ao encontro do necessário apaziguamento. O ser humano, sendo um fragmento do cosmos em comunhão com todos os seres, tempos e espaços, vai preenchendo vazios, aprendendo a olhar e a descobrir a pluridimensionalidade do cosmos.

No plano enunciativo e discursivo, J.M.G. Le Clézio viaja pelo (in)visível real, suscitando idêntico processo no leitor, traçando rumos para um despojamento primordial, actualizando uma errância direccionada para a essencialidade, reinventando traços inerentes à condição humana. *Poeta* da totalidade cósmica, vai tecendo os seus textos, reiterando a abertura aos elementos. No contacto directo com a natureza, reafirma uma presença activa e regeneradora de vida.

E, em plenitude, converge-se no silêncio sossegado da alegria da comunicação que, em errância, se vai sentindo cada vez mais (im)perfeita.

Abeiremo-nos, pois, deste autor, cujos livros festejam a maravilha da busca da compreensão cósmica e da comunhão com todos os elementos que constituem o universo, cujo processo, como na vida, nem sempre surge eivado de felicidade.

2. Referências à obra de um autor errante

O escritor nasceu em Nice em 1940, viveu nesta cidade do Sul de França até aos vinte anos e os seus livros, que permitem

* Excerto de uma tese de Mestrado defendida na Universidade do Porto em 1999.

aceder a novos e atentos olhares sobre o mundo, contêm, numa tessitura textual aparentemente simples, complexos labirintos da existência e memória humanas.

Le Clézio iniciou a sua vida literária, quando era ainda criança, com um romance de aventuras, que não chegou a publicar. A todo o processo continuado de escrita não foi alheio o acesso a muitos livros durante a sua infância e juventude, assim como as viagens realizadas com a família, de tradição errante, que se instalara em vários continentes por razões profissionais e opções de vida. Refere sobre a sua família: «*C'étaient des gens assez fluctuants, et qui émigraient assez facilement*».¹

Actualmente tem publicada uma vasta obra, de umas três dezenas de livros, que retrata a epopeia do quotidiano de muitos habitantes do planeta, cuja errância faz despoletar sentimentos dúbios de ligação e simultâneo afastamento relativamente ao espaço percorrido. Esse desdobramento é também vivenciado pelo autor: «*Il y a des moments où je suis vraiment double. Je m'imagine que je suis en train de marcher comme au Mexique, et je suis dans une rue à Paris*».²

Cedo parece nele instaurar-se um desejo de mais completa comunicação, porque, quando estudante, para além da escrita, fascinava-o o desenho que utilizaria, posteriormente, em obras como **Terra amata** (1967), **L'inconnu sur la terre** (1978), (cujo texto e desenhos fazem lembrar **Le Petit Prince** de Antoine de Saint-Exupéry), **Voyage à Rodrigues** (1986), surgindo essa forma de expressão simples e infantil. Recorre também a efeitos gráficos, como em **Les Géants** (1973), **Désert** (1980), alargando os campos possíveis da comunicação e enriquecendo-a com a junção de várias componentes da arte, sem a qual a vida seria um árido deserto de tristeza, escuridão, aborrecimento e morte. É um modo de juntar pedaços do mundo, num processo de feliz completamento. A este processo de junção de várias formas de arte não terá sido indiferente o conhecimento e estudo da obra de Henri Michaux, *écrivain et peintre*.

Actualmente, segundo Marianne Payot, «*Il navigue entre Nice et le Mexique. Plein de méfiance à l'égard de la civilisation citadine, il s'attache aux déshérités*».³

De facto, os textos produzidos revelam uma grande atenção às pessoas, aos espaços, aos problemas actuais e veiculam mensagens

transformadoras de práticas sociais de indiferença, rejeição do *outro*, xenofobia, intolerância, exclusão, instituindo-se o seu discurso como um «*antidote parfait à tous les discours extrémistes nationalistes*».⁴

Entre a sua primeira obra conhecida, **Le procès-verbal** (1963 – tempo de emergência do *Nouveau Roman*), contemplada com o prémio Renaudot, quando o autor tinha a idade de vinte e três anos e **La fête chantée** ou **Les Gens des Nuages**, publicadas em 1997, é possível detectar a modificação de uma natureza pessoal, que sabiamente evolui num processo resultante de um longo percurso de observação do mundo, de penetração em tempos e espaços, onde o olhar pode filtrar uma história que traduz partículas dos imponderáveis existenciais. Le Clézio é também um *poeta* da compreensão da individualidade, da singularidade humana e da busca da infância perdida.

Decorrendo das suas múltiplas vivências e percursos, não é alheio o facto de preferir escrever, frequentemente, sobre crianças e jovens, pois estes são seres, à partida, mais disponíveis para a modificação e serão eles os protagonistas do mundo, num futuro próximo. Daí a existência de personagens que revelam um grande despojamento, nomeadamente nas narrativas inseridas nas colectâneas **Mondo et autres histoires** (1978), **Printemps et autres saisons** (1989) ou noutras obras, tais como **L'inconnu sur la terre** (1978), **Désert** (1980), **Etoile errante** (1992), **Poisson d'or** (1997) e outras.

Trata-se de uma obra que foi crescendo em depuração e sentido humanista, nela pulsando sentimentos resultantes da evolução humana, a que não são alheias mudanças nos sistemas políticos, sociais, culturais e literários. Se nos primeiros livros estavam presentes preocupações que colocavam o ser humano perante problemas de violência, destruição, fuga num contexto de agressividade urbana incontrolável, anuladora do ser humano; a partir das obras produzidas em finais dos anos setenta, como **Mondo et autres histoires** ou **L'inconnu sur la terre**, as preocupações globalizam-se, alargam-se a mais vastas dimensões do homem, apesar da manutenção ou recrudescimento de idênticos problemas. Estes alimentam-se da proliferação das grandes cidades, da evidência de fragilidades que implicam a necessária instauração de mais dignas relações inter-pessoais e uma renovadora comunhão com a natureza,

num processo de busca de alternativas redentoras, em detrimento do fechamento sobre si próprio perante o absurdo da existência..

Se é verdade que a escrita ultrapassa a descrição mimética da realidade, esta não deixa, contudo, de enformar a literatura.

Segundo alguns críticos, na sua obra vibra, por vezes, um respirar *naïf* com conotações de Rousseau, no modo de abordar vastos problemas existenciais, revelados através de personagens crentes no indescoberto e cândidas nos seus comportamentos. Acentuam, porém, o louvor à vida, à beleza, à importância dos sentimentos, assumindo-se como símbolos dos que querem, para si e para os outros, o que o autor explicita para si próprio: «*vivre de mieux en mieux en être humain*».⁵

O dinamismo da viagem, muito presente nos textos do autor, assume-se como um possível construtor de harmonia, de equilíbrio, paralelamente à estrutura caótica do mundo, que surge, inevitavelmente, ao longo de uma obra que reflecte a modificação das sociedades e a maturidade de um escritor na sua apreensão e busca do essencial. Sobre mudanças detectadas afirma Bruno Doucey:

«*Dans ses premiers romans, l'écrivain s'attachait à porter un regard souvent accusateur, sur la violence du monde moderne. (...) Avec le temps et la découverte d'autres civilisations, Le Clézio s'est apaisé: il est devenu un écrivain de la quiétude, du bonheur et de la liberté*».⁶

A este processo não terá sido alheio o facto do autor ter contactado com Índios do Panamá⁷, no início dos anos setenta, interessando-se por fenómenos míticos de outras civilizações, geradores de obras como **Haï** (1971), **Mydriase** (1973), **Les profécies de Chilam Balam** (1977), onde estão presentes múltiplos deuses que emanam harmoniosamente da terra. Esta é sempre prometida a quem tem o dom de nascer, de viver, fazendo da vida um acto sagrado, como anuncia Jean Onimus: «*Le Clézio n'est pas loin de créer (...) une déesse Vie*».⁸

Jean-Louis Ezine, em entrevista ao autor, corrobora a ideia de mudança de orientação na escolha das temáticas, não por desistência, a nosso ver, mas pela serenidade com o tempo conquistada.

Assim, **Mondo et autres histoires** (1978), **La ronde et autres faits divers** (1982) **Printemps et autres saisons** (1989), onde se incluem, respectivamente, as narrativas **Lullaby**, **Hazaran**, **Celui qui**

n'avait jamais vu la mer, Ariane, Le passeur, Villa Aurore, Moloch, Ó voleur, voleur, quelle vie est la tienne?, Printemps, Fascination, Le temps ne passe pas, Zinna e La saison des pluies.

Os títulos destas obras têm em comum o determinante indefinido *autres*, que pode implicar uma desvalorização do não nomeado, assim como uma abertura à diversidade e à possibilidade de existência de histórias que, apesar de não enunciadas no título, são susceptíveis de serem encontradas. Os três livros têm em comum o facto do título da primeira narrativa dar nome à colectânea, valorizando, assim, o início, a primeira luz, a manhã, a capacidade iniciática da Literatura. São obras que também se sucederam à publicação de **Voyages de l'autre côté** (1975), outra referência a marcar a fase de maior apaziguamento.

Bruno Doucey chama a este período «*Pour une vie nouvelle*». O conhecimento de outras civilizações, as leituras, as viagens também se repercutem, de facto, na vida e na obra, porque as aprendizagens vão-se construindo em múltiplos espaços e tempos, estando o homem em interacção e diálogo com tudo o que o rodeia, já que pessoas, árvores, estrelas, céu, mar, pedras, plantas, rios... são elementos que nascem, se transformam, se renovam, perecem, completando a magia do cosmos, para quem com ele sabe interagir.

A vida na Terra, a dádiva da natureza física e humana implicam serem olhadas, amadas, reconhecidas e preservadas para conservação da sua existência e memória, porque o sentimento de posse definitiva faz esquecer que a vida é passagem e uma sucessão de dádivas, empréstimos, permutas, transmissões... Refere o autor em **L'extase matérielle** (1967): «*Ecrire, si ça sert à quelque chose, ce doit être à ça: à témoigner*».⁹

Citando uma afirmação de um chefe índio, que reitera a necessária recusa da distracção destruidora, do esquecimento e da indiferença, Le Clézio sustenta, relativamente às sucessivas gerações, partilhando um saber ancestral:

«Il y a des forêts, on leur laissera les forêts, une rivière, on leur laissera la rivière. On a reçu quelque chose, on nous l'a prêtée, ça nous a été prêté: il faut le rendre à ceux qui viennent comme ça nous a été prêté».¹⁰

O autor vinca, assim, a necessidade de conservação da memória, no rumo da evolução humana, configurada por uma solidariedade ecológica.

Instaurando o movimento, que é um traço inerente ao homem, revela um entendimento profundo da pessoa errante, que povoa o seu universo literário, e cujo percurso é uma via para aceder à reinvenção despojada, útil à plena comunicação e celebração da vida. Define, assim, de um modo geral, a sua personagem: «*C'est quelqu'un de passage; quelqu'un à qui justement on a prêté la vie et qui va pouvoir la rendre*».¹¹

Este autor integra, felizmente, o grupo dos que têm a capacidade de descobrir, iluminar e animar os *espaces heureux*, na terminologia de Bachelard, numa dialéctica do *dehors et du dedans*, segundo o mesmo ensaísta. Aprende-se, assim, a saber olhar, permitindo ver o que existe para além da ilimitada visibilidade do real.

3. Reflexões sobre o mito ou uma viagem/errância (não) libertadora

Le Clézio, optando pela errância como uma das vias para aceder a sentidos, à essencialidade e à comunhão – máxima comunicação com o universo – contempla, de forma omnipresente, o mito na sua obra, reiterando a afirmação de Alvaro Manuel Machado: «*o mito é uma narrativa que dá sentido ao universo*».

A actualização do mito pretende legitimar uma mais alargada dimensão do tempo – a eternidade – e aceder à experiência total, ao acto de criação mais perfeito, para suprir situações actuais de *manque*¹² e de incompletude. É também uma forma de actualização da errância nas suas várias dimensões espaço-temporais, de aproximação do conhecimento, da realidade total por um sujeito fragmentado pelos problemas humanos actuais, onde cabem fenómenos de todos os tempos: necessidade de penetrar no domínio da universalidade e intemporalidade; desejo de totalidade, de união do fragmentado; junção do fabuloso e do real.

Para Mircea Eliade, o mito é entendido de forma abrangente – facilitador da viagem e do acesso ao aparentemente inatingível:

«*Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans un temps primordial, le temps fabuleux des commencements*».¹³

A referência ao mito representa mais um sinal de universalidade, de uma sabedoria e memória que merecem ser preservadas, para além da consciencialização das sucessivas rupturas que presidem

à vida, à morte, ao renascimento de muitas civilizações. E o escritor é também um paciente construtor de mitos. Referindo-se a Lévi-Strauss, refere Le Clézio: «*Il disait en substance: il y a un point sur lequel l'homme moderne ressemble beaucoup à l'homme primordial qui créait des mythes, c'est qu'il aime bricoler. Et je crois que l'écrivain est une sorte de bricoleur*». ¹⁴

Pelos múltiplos olhares atentos que revela, o autor estabelece diálogo com o sujeito em crise, símbolo do homem que se interroga, que redefine o seu caminho, que procura uma identidade, que vive conflitos de ruptura com a sociedade, que não é indiferente ao hedonismo apelativo, que se defronta com problemas irresolúveis, incluindo o mistério da vida e da morte. Através do exercício de escrita, dá o seu testemunho de recusa do dogmatismo, do estatismo, do fechamento estéril, assim como revela o desejo de aproximação do absoluto.

Errando no espaço, o homem problematiza e reflecte sobre os outros e sobre si próprio. A viagem, com função iniciática, constitui-se como uma aprendizagem da própria vida. A Literatura, para além de um exercício de linguagem, é um acto de participação no mundo. Sendo aquela auto-reflexiva, ajuda a compreender, a decifrar enigmas emergentes da crise de fim de século e de milénio, num mundo labiríntico de luzes e penumbra, percorrido pelo homem em errância num espaço intermediário entre a interioridade e a exterioridade.

Como diz José Pedro Serra, «*Por condição ou por natureza, o homem não habita apenas a terra onde está (...) mas também esses outros encobertos lugares que, imaginados, ou, por ausência, conhecidos e sentidos, fazem do habitante também um viajante*». ¹⁵

Nos dias de hoje, é inconcebível pensar a vida sem o movimento da errância. Esta não é, contudo, imaginável como a marcha dos Hebreus no Sinai. O homem, perante o caos do mundo, busca a essencial unidade, na totalidade: «*De tels déplacements ne sont plus seulement fuite, vacances, ce sont des pèlerinages vers l'essentiel*». ¹⁶

Destinado ao movimento da errância, o homem é um ser sem espaço definitivo nem fixo. O percurso faz-se tanto no interior como no exterior de si mesmo, remetendo também para o espaço geográfico, que fica encurtado por todos os acessos que lhe são facultados, mas que se prolongam em dispersão, dúvida, (des)crenças num tempo que não aceita o dogma da certeza e da perfeita coesão.

Nos textos de Le Clézio surge este homem pós-moderno, com fragilidades, sujeito dilacerado, na sua multiplicidade interior e exterior, que se afasta de um ponto que, quando único, não o satisfaz, visto que «*quand on est plus loin (...), on est plus proche*».17

Porém, quem parte, buscando essa comunhão na longitude, confronta-se com a ausência da exaltação inicial.

Sem tempo para reflectir sobre a importância do outro, na prisão da insatisfação e do individualismo, na desatenção e cegueira de ideias, para muitos o *diferente* é considerado usurpador, olhado com medo ou de soslaio. Porém, como adverte uma personagem de **Poisson d'or**: «*...même l'homme le plus insignifiant est un trésor aux yeux de Dieu*».18

As personagens dos contos, novelas ou romances de Le Clézio são seres em viagem. Provêm de países e continentes vários e conhecem múltiplas formas de errância. Lullaby, do conto com o mesmo nome, é «*une fille venue de Téhéran – Iran*». Martin da narrativa **Hazaran** vem de um mítico lugar, mágico e encantado: «*où tout le monde est comme des princesses et des princes*».19

Em **Le passeur**, «*Ils sont nombreux, huit, dix, peut-être. De toutes les nationalités; Grec, Turc, Egyptien, Yougoslave, Tunisien. Il y en a de grands maigres, et des petits, des gros, des bruns, des roux avec des yeux verts, ou jaunes*».20

Em **Le temps ne passe pas**, afirma o narrador, a propósito de Zobeïde, personagem sem espaço de referência definido, como se de eterna errante se tratasse:

«*Mais j'ai pensé que c'était peut-être comme ça dans son pays, en Syrie, au Liban, ou peut-être en Egypte, ce pays dont elle ne parlait jamais, comme si elle n'était née nulle part*».21

No conto **O voleur, voleur, quelle vie est la tienne?** diz o narrador: «*Je ne sais pas (...) je n'ai plus souvenir du temps maintenant (...). Je suis né au Portugal, à Ericeira, c'était en ce temps-là un petit village de pêcheurs (...) tout blanc au-dessus de la mer*».22

Ora, o que buscam as personagens, qual o motivo para as suas longas deslocções? Em todos os textos das referidas colectâneas **Mondo et autres histoires, La ronde et autres faits divers**(1982) e **Printemps et autres saisons**, a errância está presente de um modo implícito ou explícito. A viagem é desencadeada e a libertação parece, para muitos que a procuram, vindos do sul, residir na Europa,

nomeadamente em França, país aberto ao multiculturalismo, ao diferente, ao novo. França, terra prometida, sonhada para além de muitas montanhas, para além do mar, para além da planura – características físicas que separam, mas que também unem continentes, culturas, países, pessoas...

No entanto, os espaços de chegada não conduzem, frequentemente, às sonhadas satisfação e plenitude. Lullaby, por exemplo, frequenta uma escola que se revela limitadora, desconhecadora da importância das culturas que veiculam os alunos, descrente na sinceridade dos jovens, impelindo a menina à fuga, ao isolamento, a novas buscas, para as quais revela capacidades: «*Heureusement, elle savait bien marcher dans les rochers, c'était même ce qu'elle savait le mieux*». ²³

As suas fugas e marchas são modos de procurar e encontrar tesouros acessíveis, como o mar, o barulho limpo do vento, a calma macia do silêncio... Assim, a errância é possibilidade de ponte, passagem, abertura para uma nova vida, em idade mítica de inocência ou de aquisição progressiva de maior consciência.

Em *Hazaran*, Martin quer defender um *terrain vague* (um dos espaços urbanos recorrentes na obra do autor), que partilha solidariamente com outros seres desenraizados na busca de equilíbrio na desmesura do labirinto e na rejeição do *trop plein*. Porém, projecta-se para lá a construção de uma cidade do futuro, com traços incaracterísticos e iguais, que tornará mais ténue o direito à diferença, que matará o desejo de ouvir e de contar histórias, onde as crianças do baldio eram personagens de um tempo e espaço magicamente felizes, na posse de uma tranquilizadora identidade tecida pelo real e imaginário, e onde a viva curiosidade se elevava a um grau universalizante.

Na narrativa *La saison des pluies* é evocado um espaço eivado de exotismo: «*Est-ce qu'il pleuvait sur la rade, quand Gaby Kervern est montée dans la pirogue qui emmenait les passagers jusqu'au Britannia? (...) Est-ce qu'elle pensait à Claude Portal (...) quand ils allaient vagabonder à travers les cannes, ou bien sous la pluie jusqu'à la grande Mare aux Vacoas, pour épier les Indiennes en train de se laver les cheveux?*». ²⁴

Em *Moloch*, a errância significa a busca ou manutenção do reflectido silêncio; o isolamento, a ausência de ruídos que destroem

a identidade, a margem que é refúgio: «*Malgré tout cela, malgré la violence et le meurtre, ici on n'entend pas de bruit*».25

Em muitos casos, a errância na cidade é uma tentativa de a percorrer, de a penetrar, de a sentir, de a possuir numa comunhão simultaneamente de superfície e profunda, como acontece no conto **Ariane**. No entanto, esse desejo de comunhão é assumido como ousadia dos seus agentes. A cidade revela todo o seu poder de engolir, devorar quem se atreve a enfrentar as suas forças labirínticas e concentrados poderes. Esta força avassaladora da cidade, qual Minotauro, está também presente em **Villa Aurore**. Nesta narrativa, a busca errante orienta-se no sentido de questionar e encontrar a luminosidade do passado: «*Où était Aurore maintenant? Avec hâte, je marchais le long des rues vides, vers le sommet de la colline*».26 A marcha desenvolve-se ao encontro da familiaridade amorosa e doce da infância, para clarificação das impressões estranhas, perante mudanças bruscas e indesejadas, geradas pela voracidade e uso de um desmesurado poder de alguns. Estes instalam o final de um ciclo, que enquanto perdurava se julgava eterno: «*Il n'y avait plus d'oiseaux dans le ciel et les vieux chats errants n'avaient plus de place. Moi aussi, j'étais devenu un étranger*».27

A errância confirma a irreversibilidade do tempo e as actuais mudanças frequentes de configuração do espaço, apagando muitos dos traços que pareciam definir o esboço de um seguro e definitivo destino.

O processo de deslocação ascendente tem o poder de permitir aceder a sinais e apelos do objecto em busca, sem os quais eles ficariam indescobertos. Implica também abertura ao desconhecido, que pode irromper de um fragmento do real. Diz uma personagem de **Villa Aurore**: «*J'ai erré longtemps au sommet de la colline, à la recherche de quelque trace, d'un indice*».28

Assim, a errância é um processo lento, longo, árduo, que instaura a dúvida sobre a eficácia quanto à possibilidade de alcançar o objecto pretendido, no emaranhado do espaço, onde se entretecem fios obscuros e ambíguos, de fusão entre o real e o imaginário; o ínfimo e o infinitamente grande.

Jean Onimus comenta assim a deslocação errante das personagens:

«*Les personnages de Le Clézio marchent dans les rues avec*

*l'espoir de s'égarer, de sortir des réseaux mémorisés, de rencontrer l'insignifiant(...).*²⁹

Esta ideia de abertura ao insignificante remete para o artigo «*Retour aux origines*», onde Le Clézio refere sobre a errância: «*J'ai été saisi par cette idée-là (le nomadisme, l'errance) en lisant les surréalistes qui étaient des gens qui marchaient beaucoup dans Paris*». ³⁰ Converte-se, assim, para uma libertação dos limites da razão, abertura à afectividade, emoção, sensibilidade.

Na errância coexiste a junção transformadora de elementos. Nela se encontra também a ideia de condenação, conjugada com o desejo de movimento; libertação através de percursos, onde é problematizado o enigma da condição humana, que se afasta de qualquer esboço de linearidade. A pessoa humana, ao longo de todo o processo de busca, revela toda a sua complexa fragilidade .

A lenda do judeu errante em que «*se corporiza o destino do povo israelita condenado à diáspora ao longo dos anos*». ³¹ tem, neste autor, a sua permanente reescrita. Muitas das suas personagens podem ser uma representação de Ahasvero do mundo actual, onde prevalecem mitos, lendas, numa profusão plural de registos e vozes.

No conto ***Printemps*** emerge a alegria da descoberta da fundamental e necessária identidade feminina, embora ressalte também a tristeza do desenraizamento e condenação, presentes na confirmação da continuidade da errância, que está implícita numa designação sobrenatural:

*«Je connaissais enfin le secret de ma naissance. Ma mère n'a pas répondu. Elle a dit seulement: Maintenant nous n'avons plus de terre, nous devons errer sur les routes, Dieu l'a voulu».*³²

A abordagem dos problemas sociais e existenciais de errantes não se enquadra numa visão demagógica nem miserabilista, mas ajuda – numa visão universalista e integradora – a partilhar o desejo de viver em toda a plenitude; fenómeno comum a todos os lugares do Universo e que se vai intensificando em final de milénio: «*Heidegger a perçu très tôt la planétarisation de l'errance comme évènement majeur des temps modernes*». ³³

Ruth Holzberg põe em paralelo a errância com o necessário questionamento sobre a condição humana. Faz convergir a pessoa na multidão donde emana, não num processo estéril de massificação, mas de profundo entendimento de dramas existenciais comuns: «*On*

*assiste ainsi à l'odyssée de l'homme ambulant, personnage qui représente toute l'humanité».*³⁴

De facto, o que moverá tantos homens e mulheres a deslocarem-se do seu país de origem, quando, em muitos casos, e em tempos remotos, foram, precisamente, essas terras objecto de desejo e conquista?

Se a osmose é apontada para os povos primitivos, que sofriam toda a influência dos invasores, poder-se-á dizer que hoje são os *invasores* que mais sofrem a influência da civilização que escolheram ou onde, a custo, se infiltraram. Não tendo facilidade de nela se inserir, restam-lhes formas de vassalagem na realização de trabalhos que essa sociedade rejeita para os seus membros.

Justificar-se-á, portanto, a busca de possíveis alternativas. Tal como Antonin Artaud referiu em 1936, *Le Clézio* – profundo conhecedor da sua obra – poderá dizer: «*Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l'Homme*», porque este autor afirma que «*L'homme d'Occident doit reinventer tout ce qui faisai la beauté et l'harmonie des civilisations qu'il a détruites*».³⁵

Se de facto a viagem foi encetada no sentido de a tornar libertadora, de transformar o olhar e a palavra num acto de entendimento humano, o movimento é, frequentemente, circular, sempre em busca de um tesouro passível de ser encontrado. E o maior tesouro é o encontro da primordial e redentora identidade, da mãe, da raiz, da terra, do oásis que se acende à luz do dia. Diz Laïla, no final de *Poisson d'Or*: «*...en posant ma main sur la poussière du désert, je touche la terre où je suis née, je touche la main de ma mère*».³⁶

4. A busca da comunicação total

Errância e comunicação são lexemas recorrentes nos textos de *Le Clézio*. Refere o autor sobre este processo de participação cósmica:

«*Comment puis-je être moi, comment puis-je ne pas communiquer? Je suis de tout mon corps, de toute mon âme, impliqué dans cette société*».³⁷

A comunicação pretendida não se limita ao domínio humano, mas alarga-se a outros ínfimos seres que povoam a terra, manifes-

tando esta a sua força telúrica que dispõe de elementos que confortam, pela possibilidade da instauração da memória, situações de carência do presente.

Jean Onimus, partilhando do desejo mais vasto de comunhão do ser humano com a natureza, espaço mítico e vital para o homem e de junção dos múltiplos e ambivalentes elementos, acrescenta:

*«On trouve ainsi réalisé le vieux rêve édénique de communication totale, non seulement avec les animaux mais avec tous les éléments; l'air, le feu, la lumière...».*³⁸

Em narrativas mais curtas, tais como **Zinna**, **La saison des pluies**, ou mais longas como **Poisson d'or** a voz humana, através do canto, e a música provocam o encontro sublime em cenários onde o homem se eleva em estados de felicidade, prescrutando toda a musicalidade do mundo. A linguagem não compreende apenas palavras. Para além deste precioso tesouro humano, interagem gestos, cores, símbolos, olhares que convergem em entendimento mútuo, identificação plena, complementaridade, fusão no uso dos sentidos, sem recurso às necessárias e sempre incompletas justificações. Diz o narrador, no conto **La saison des pluies**:

*«Ini est resté nuit et jour dans la chambre, auprès de Gaby (...). Il tenait sa main serré contre la sienne, comme il faisait, quand il voulait qu'elle voie par ses yeux. Une seule fois elle a parlé».*³⁹

Ao longo da sua obra, Le Clézio esboça, insistentemente, o retrato simbólico de crianças, pleno de pureza e autenticidade. Quanto a esta escolha e no âmbito da comunicação, explica Jean Onimus:

*«Il célèbre l'enfant (infans, celui qui ne parle pas), parce qu'il est "ce qu'il y a de plus vrai et de plus animal dans l'homme"».*⁴⁰

Se é um facto que para comunicar não são imprescindíveis os sons ou sinais das palavras, também o olhar pode não ser o único recurso. Os sentidos não se esgotam nele. Porém, olhar e ver permite aceder mais facilmente aos lugares onde convergem as múltiplas luzes do mundo. Assim, o autor ajuda a prosseguir um caminho de sentidos atentamente disponíveis para a plenitude e mudança.

5. Excurso ao outro lado das coisas no tesouro (i)limitado do real

Na obra **Voyage à Rodrigues**, Le Clézio adverte: «*Je ne parle pas du trésor du Corsaire inconnu (...) mais de cette enquête*». Remetendo para a valorização do processo e não apenas do fim; exalta a importância do ser em detrimento do ter.

Sendo a criança e o adolescente as personagens comumente adoptadas nesta extensa obra literária, a busca de um tesouro assume formas e sentidos plurais, no sentido de encontrar maior visibilidade. E se existem livros de Le Clézio em que essa procura pode ser mais explicitamente consumada, como em *Le chercheur d'or* (1985), em muitas outras situações o tesouro é procurado a nível ontológico, em contacto com a essência do real. E o autor afirma, perante o choque da estéril distração, que se dilata na indiferença: «*Personne ne s'émerveille de rien. Les gens vivent au milieu de miracles et ils n'y prennent pas garde*».⁴¹

Assim, os tesouros não estão nos objectos procurados tradicionalmente, geradores de riqueza imediata e talvez efémera, mas tendem para o encontro de elementos que enformam a perenidade, a harmonia do homem na sua relação com o mundo. Definem-se também pelo «*bonheur de l'émerveillement (qui) nous saisit et nous comprenons que ce monde – même sans recours à aucune philosophie, ni à aucune transcendance – est une source de joies sans nombre*».⁴²

Deste modo, os tesouros escondem-se próximos ou distantes de quem se encontra disponível para os desvendar. Existem à espera de luz, que os revele na sua interacção com o mundo. Assim, a finalidade da busca não se confina à descoberta de um objecto material, confundível e perecível, mas pressupõe a atenção que preside ao processo que a obra do autor ajuda a descobrir:

«*À l'écoute des voix silencieuses, sa littérature n'est pas une littérature d'évasion mais de recherche; celle d'un trésor caché que le lecteur attentif finit toujours par trouver*».⁴³

Esta busca é também a dos sentidos para os diferentes percursos que se encetam e se desenvolvem, reiterando a ideia de que «*Il n'y a de trésors qu'au fond de soi, dans l'amour et l'amour de la vie, dans la beauté du monde*».⁴⁴

5.1 - A Escola: aprendizagens em errância

Na sua obra **Le livre des fuites** (1969), Le Clézio afirma: «// y a tant de choses à apprendre!». Se é um facto que esta frase remete para o mundo abrangente de quotidianas aprendizagens e reformulações constantes, poder-se-á circunscrevê-la à escola, espaço recorrente em várias narrativas do autor, insistindo, a nosso ver, na importância da educação no desenvolvimento das sociedades.

No entanto, nos textos de Le Clézio, nomeadamente nas narrativas antes nomeadas, a Escola é referida como espaço gerador de voluntária e frequente evasão, em vez de desejo de permanência pelo acolhimento integrador. A instituição escolar afigura-se para o ser humano errante como uma passagem para a continuada fuga, em vez de uma entrada benfazeja e compensadora. É espaço intermédio em busca de outros tesouros possíveis, indescobertos naquele não-lugar.

Assumindo o papel de mera transmissora de saberes, que a sociedade reproduz acriticamente, não corresponde às expectativas dos que por ela passam, se impelidos pelo desejo de clarificação do mundo, em que estão inseridos, de aquisição de saberes que ajudem a (re)definir o percurso de socialização compensadora e de enriquecimento humano. Para os que se interessam, criativamente, pela evolução do ser, saber e saber fazer, a educação equipara-se à construção de uma obra de arte, se se pretende formar «*Um ser humano cumprido, inteiro, esculpido com a precisão e harmonia dos sentimentos e da inteligência(...)*».⁴⁵

A nosso ver, está aqui implícita uma concepção quase sagrada de ensinar e de aprender, enquanto caminho para a inatingível perfeição. Significa que o diálogo encetado entre os vários intervenientes possa produzir o encontro de luzes conducentes ao desejo de implicação mútua, de atribuição de valores, como a beleza, no desenvolvimento das capacidades, nas suas vastas dimensões humanas.

O trabalho educativo, espaço de relação, de crescimento humano por excelência, que se aproxima da criação artística, sempre em processo, implica o labor de aprender a descobrir capacidades, alargando-as, dando-lhes a pujança autónoma e criativa do direito descomplexado à produtiva diferença. Nos textos referidos, movimen-

tam-se personagens que se afastam da Escola, não se recusando, contudo, a aprender, embora pré-exista o desfasamento entre os saberes veiculados na instituição e a realidade experiencial revelada. Diz Jean Onimus, a propósito de personagens de Le Clézio e da sua previsível rejeição pela Escola:

*«Ces personnages atypiques sont souvent des adolescents en rupture avec l'ordre, qui font l'école buissonnière et tuent le temps, faute de mieux (...) immatures non "formés", non intégrés, demeurés sauvages sur le seuil de la civilisation».*⁴⁶

A Escola, por sua vez, rejeita muitas vezes comportamentos e atitudes que escapam aos seus cânones e para os quais não tem soluções imediatas, tornando-se um novo espaço de *manque*. Da multidão indiferenciada ressalta a incomunicação, a indiferença, a ausência de laços afectivos que conduzem ao melhor conhecimento do interlocutor: *«(...) elle (Zobeïde) n'avait pas d'amis (...), elle ne parlait à personne (...), elle croyait qu'elle était invisible».*⁴⁷

Perante a crueza da percepção clara e incómoda de invisibilidade, as crianças revelam-se inadaptadas, denunciando ausências de mãos e vozes afectuosas que as poderiam ter esculpido de outro forma. Abandonam, assim, periódica ou definitivamente a Escola, em busca de espaços de maior cumplicidade.

Le Clézio revela, desta forma, preocupação com a formação dos jovens, olhando particularmente para os que crescem sós, na inconstância de sentimentos avulsos. O que estas crianças esperam da Escola não é a reprodução de modelos estáticos, estranhos e ultrapassados, num lugar de monólogos vazios, de adopção de redutores estereótipos, de estatuto de frio e anónimo receptor, porque os seus olhos abrem-se em busca de um tesouro da comunhão sem réplica: *«...la mer était bleu sombre (...), Lullaby regarde tout cela, et elle se sentit soulagée d'avoir décidé de ne plus aller à l'école».*⁴⁸

A criança deixa-se, então, tomar pelas forças da natureza: imensa, apelativa, infinita, distante de muros encarceradores da liberdade. A fuga à Escola é momento de abolição de muitas ausências, a aproximação de um tempo e de um espaço mais intensos, reveladores de um *outro lado*.

No entanto, como qualquer outro espaço do mundo, onde existam pessoas ou o mais pequeno ser, pode representar a

esperança de passagem para o encontro de outros tesouros, assim como legítima a crença na existência de seres humanos que percorrem e partilham espaços, gerando sentimentos de abertura ao sempre renovado fenómeno de atenção à vida e ao desenvolvimento de si próprio e do outro. M. Filippi, professor de Lullaby, é capaz de estabelecer a comunicação, porque o seu olhar extravasa os muros do edifício, não agindo prisioneiro de preconceitos nem adornado de neutros lugares comuns. Sabendo ouvir, interagindo em liberdade, partilha, criativa e naturalmente, espaços de atracção e cumplicidade: «*Et vous me demanderez ce que vous voudrez, tout à l'heure, après le cours. J'aime beaucoup la mer, moi aussi*». ⁴⁹

Assim, poderá inferir-se que, nas obras de Le Clézio, se explicita uma recusa do ensino tradicional e formal, no exagerado vazio de *clichés* de uma escola massificada, redutora, em que os saberes e atitudes são caução de um passado que estagnou, perante a sôfrega mutabilidade da sociedade.

Verifica-se a dicotomia entre a definição/aceitação das enormes diferenças de concepção do mundo pelas crianças e pelos adultos, prevalecendo a identificação do leitor com a personagem criança, que surge como símbolo, despoletando vivências que apenas esperam a hora de irromper: «*Mais étrange est que ces enfants éveillent en nous ce qui dort, font renaître en nous des désirs morts*». ⁵⁰

Despertam, por sua vez, o desejo de uma escola onde se instaure uma pedagogia que privilegie a construção de saberes, desenvolvendo, criativamente, uma comunicação em que os interlocutores se conhecem, o que implica uma formação continuada de todos os agentes educativos.

A Escola actual, sobretudo nos subúrbios das grandes cidades, onde circulam multidões de errantes de variados continentes, constitui um vasto núcleo de problemas para todos os seus intervenientes. A Literatura, instaurando a sua capacidade reveladora e reflexiva, pode facilitar o conhecimento da alma humana, o encontro de algumas soluções e contribuir, assim, para uma melhor comunicação interpessoal.

5.2 - A luz: tonalidades de um mundo visível

Na escrita deste autor, a luz é fonte fecunda de claridade, força

poeticamente criadora, pela emergência de elementos, cuja junção produz novos corpos que, por sua vez, vão repercutindo a claridade recebida: «...le renouvellement du langage et l'invention de formes nouvelles aboutit à une écriture de lumière où Le Clézio se révèle comme un authentique poète». ⁵¹

Está explicitamente presente em narrativas do autor, nomeadamente em ***Celui qui n'avait jamais vu la mer***, com tonalidades que lembram *l'azur* de Mallarmé ou sonoridades de Verlaine.

Desenham-se espaços com conotações do sul: **Désert, Onitsha** (1991); de ilhas de cromatismo austral: **Voyage à Rodrigues**; de cor dourada: **Chercheur d'or, Printemps et autres saisons, Poisson d'or**; de aproximação clara da luz do Sol, que se assume como herói na obra deste autor.: **Etoile errante, Peuple des nuages...**

Em **L'inconnu sur la terre** – ensaio de olhar em grau zero de pureza sobre o cosmos – a luz surge, para além do sentido poético, como símbolo e como metáfora. O autor contempla o tema do olhar e articula-o com a luz, dando-lhe uma dimensão dinâmica e renovadora, convergindo para uma fecunda penetração no mundo. Teresa di Scanno refere a propósito da união dos elementos que a luz facilita:

«*Cette insistance sur le thème de la lumière (et par conséquent du regard) – leitmotiv répété presque comme une obsession – devient une espèce de mystique fondée sur la magie de la contemplation*». ⁵²

A palavra Luz assume carácter iniciático no conto **La saison des pluies**, numa emissão de voz infantil que é descoberta e, simultaneamente, criação: «*Ini marcha jusqu'à la fenêtre, il touche le vitrail, "lu-mière". Ce furent ses toutes premières paroles*». ⁵³

Assume a luz da memória em **Villa Aurore**, estabelecendo uma ligação viva a um passado, a uma história, a um lugar, quase reavivando o que o tempo obscureceu.

A luz é sinal de matizes de outros espaços, contribuindo para a descoberta e completamento do mundo, cujos espaços humanos e geográficos não são, cada um por si só, suficientes para serem separados dos restantes, antes se enriquecem pela sua junção. É também anuladora da distância entre o presente e o passado, fazendo renascer a memória, despoletadora de novas e intensas claridades.

Le Clézio atribui à palavra Luz plurais dimensões, como sintetiza uma estudiosa da sua obra:

«Le premier caractère de la lumière, dans l'oeuvre de Le Clézio est celui de l'ascension. La lumière venue du fond du ciel à travers le temps et l'ivresse pure de l'envol». ⁵⁴

Contrastando entre o ser e o parecer, a luz faz realçar a presença humana, como o caso de uma cigana visível pela ambivalência cromática que a envolve:

«Le vent agitait ses habits, ses cheveux. La lumière rouge faisait une auréole bizarre autour de son corps». ⁵⁵

E a luz do Sol transporta toda a carga de opostos na bela violência de astro poderoso, que tanto dá vida como a destrói; que afaga e simultaneamente agride.

Reduto do belo e do frágil, a luz repercute-se. Essencialmente libertadora, purifica o homem, revela novas imagens: «La lumière allume les choses. Jamais je n'avais vu comme ça». ⁵⁶

Exerce uma atracção substantiva, confirmando a inevitabilidade da sua presença para manutenção da vida: «C'est dans la lumière que les êtres vivent et respirent». ⁵⁷

5.3 - O mar: indício de (in)finitos rumos

O mar, como espaço de libertação, como indício motivador da viagem, é procurado como um dos principais tesouros disponíveis na terra. É espaço de separação e união; de partida e de retorno; de movimento e quietude; de exaltação e apaziguamento. Dele pode irromper o inesperado pela rejeição do definitivo:

«Quand on est devant la mer tout peut apparaître, disparaître, comme sur une pierre qui n'a pas été sculptée». ⁵⁸

Na narrativa **Celui qui n'avait jamais vu la mer**, o mar abre-se míticamente à infinitude dos possíveis, à busca do absoluto no apelo à verdadeira vida. O narrador refere sobre Daniel, personagem para quem o mar significa o mágico acesso ao núcleo de um vital mistério: «Il avait tellement pensé à cet instant-là, il avait tellement imaginé le jour où il la verrait enfin, réellement(...)». ⁵⁹

Na colectânea **Printemps et autres saisons**, muitas personagens estão ligadas ao mar, porque o atravessaram na ânsia de, no outro lado, encontrarem o Éden, cujas árvores e flores o betão cristalizou ou destruiu.

No conto **Zinna**, o primeiro encontro desta personagem com

Tomí ocorre nas proximidades do mar, mesclado de um cariz iniciático. Ela parecia provir da água, como uma menina do mar: «*Zinna était si étrange. C'était comme si elle sortait de la mer*». ⁶⁰

Também o corpo de Lullaby era, aparentemente, espaço de travessia com laivos de maresia: «*La mer était si belle qu'il lui semblait qu'elle traversait sa tête et son corps*». ⁶¹

Em *Zinna* o mar afigura-se como espaço de recordação, de sossego de alma, de errância interior, lugar onde repousa o olhar e o pensamento.

Sendo o mar espaço de transição para uma possível vida nova, para uma reflexão mais profunda, permite também a actualização de linguagens inatas, espontâneas, das quais sobreleva a linguagem vivificadora da água, que escorre transparente em *L'inconnu sur la terre*. Nesta obra, como nas outras colectâneas já referidas, desenvolve-se o mistério, a sugestão, o cromatismo, a musicalidade e encantamento inerentes a um perene Simbolismo.

Em *Le passeur*, o oceano significa tempo de esperança, proximidade da terra prometida, abertura e conquista de um sonho.

O mar afigura-se, de facto, como um dos motivos tutelares de Le Clézio, um espaço revelador, de busca produtiva, de passagem, de apelo a novas e sucessivas errâncias, num desejo de aceder ao outro lado. Sobre a vastidão lisa ou em movimento, sobressai o azul que confirma a atracção mítica pelo absoluto, ao qual o mar também dá acesso.

E a proximidade do mar é também espaço preferido pelo autor para o seu processo de escrita, afigurando-se, assim, como uma das suas felizes obsessões e lugar propiciador da magia da recriação.

6. Personagens errantes: Procura da identidade na alteridade de um *ailleurs*

Como já foi referido, as personagens que povoam este universo literário são seres que marcam uma passagem. Perseguem, no entanto, uma das maiores finalidades da existência humana: a liberdade. Segundo Jean-Xavier Ridon, «*Les personnages de Le Clézio (...) sont voués à l'errance. Nomades, vagabonds, étrangers, tous bâtissent leur existence sur un principe de mouvement qui est le signe de leur liberté*». ⁶²

Pela sua errância traduzem sucessivas rupturas, construindo fábulas da condição humana. Vivem, frequentemente, num espaço marginalizado, na passagem apressada das ruidosas multidões indiferentes. As personagens raramente são caracterizadas ao pormenor; apresentam-se como esboços, símbolos, retratos impressionistas. São porta-vozes, mensageiras de quem se revela disponível para a procura da felicidade, através de vozes semelhantes que não se fazem ouvir. O autor alude, sugere numa profícua intermitência da voz e do silêncio. Verifica-se a ausência de tipos psicológicos, porque estes estão desfasados do homem da modernidade que se ergue na poética de Le Clézio, reiterando o sentido humanista sem verdades pré-definidas.

Não se explica uma realidade, mas é-se dela um testemunho discreto e exerce-se, assim, uma acção transformadora. As personagens revelam a complexidade e ambivalência humanas, recusando dogmatismos castradores, em busca de um rumo fundamental para a liberdade humana.

6.1 - A criança e a mulher: seres na passagem da idade da inocência para a consciência

Se a colectânea **Printemps et autres saisons** privilegia a personagem feminina, em **Mondo et autres histoires** são crianças que protagonizam as efabulações. Nestes contos respiram personagens itinerantes como Mondo, Alia, Daniel, Lullaby... Seres de papel que traçam esboços de errâncias iniciáticas. Poder-se-á dizer que o autor busca todos os resquícios que contribuam para a abertura à totalidade, êxtase, autenticidade presentes em todas as idades, mas que mais se evidenciam no branco tempo da infância.

Alia, heroína do conto **Hazaran**, no contacto com a voz sábia do velho contador de histórias, vai tomando consciência da avassaladora construção de imóveis, que se transformarão em muros do desencontro, desencanto e separação de olhares. A idade da inocência vai adquirindo contornos de maior consciência.

Libbie, do conto **Printemps**, revela a passagem de menina abandonada pela mãe ao estádio desinibido de mulher emancipada, autónoma, na íntima relação a dois: «*Elle riait en silence. Elle l'entraînait dans le sable, dans les feuilles piquantes. Sa peau était couleur de lune, ses yeux couleur de mer(...)*».⁶³

Neste domínio, Germaine Brée afirma:

«Le thème du “passage” de l'enfance à l'âge adulte est un aspect de ce mouvement vers l'appréhension de la réalité complexe qui entraîne un tel “passage”». ⁶⁴

Assim, a presença quase obsessiva da criança em transformação poderá remeter-nos para a ideia de crença na possibilidade de reconstrução do mundo, aliada à função unificadora da Literatura.

A obra de Le Clézio revela o fluir do tempo e um reajuste continuado relativamente ao mundo contemporâneo, não no sentido de sacralizar a adopção de formas de passividade e comodismo, mas para instaurar a mudança, a diversidade, a subversão de papéis tradicionalmente distribuídos. A mulher revela as suas marcas de errância, de independência, na tentativa da redescoberta da identidade de um eu, cujo desconhecimento permite o confronto com estonteantes laivos de desdobramento, que limitam a fruição do tempo e a densa satisfação. Mulher que, em *Moloch*, é capaz de dar à luz em silêncio, dorido e solitário, revelando toda a força de mediadora na aparição de novos seres na terra, para o que alma e corpo estão prodigiosamente preparados, mesmo que grande seja o peso das ausências. Mulher que no extremo desamparo e solidão não quer perder a luz do seu rosto, como se verifica no conto *Ariane*.

Em *Villa Aurore*, outra mulher irrompe, vincando os vestígios que a sua imagem redentora deixara incrustados na luminosidade do tempo e do espaço da sua casa antiga, metáfora da infância, cujas marcas se gravaram no imaginário dos habitantes mais próximos.

Printemps et autres saisons é uma colectânea de contos, cujas personagens são essencialmente mulheres. Nela coexistem *cinq saisons, cinq nouvelles, cinq femmes*. A figura feminina emerge, impondo a sua singularidade e fascínio numa fusão feliz com o movimento ondulante de elementos que lembram o mar que, por sua vez, traduz um processo de libertação. Como refere Michel Raimond, a mulher assume, simultaneamente, o estatuto de *patient e agent*. ⁶⁵

Verifica-se, através da mulher, uma nítida «*attirance vers la nature, les espaces ouverts, la lumière, la mer, qui permettront à l'individu d'être libre, de se reconnaître*». ⁶⁶ e aquela surge como principal agente de modificação da sua existência e exerce, explicitamente, o seu domínio. Para o homem, com quem se cruza e

interage é obsessão, iluminando ou escurecendo o cenário, consoante está presente ou ausente. A mulher, à qual se liga uma exótica e macia sensualidade, está imbuída de uma maior sabedoria, provinda de uma idade de maior consciência, em confronto com um estágio de mais longa inocência relativamente à personagem masculina. Nestes contos confirma-se que «*les voix narratives qui transmettent ces histoires se relayent créant autour des (...) femmes une aura de mystère*». ⁶⁷

As mulheres revelam-se exiladas, nômadas, deslocadas do seu habitat natural, vivendo sob o peso do «*souvenir ensoleillé de l'endroit édénique*». ⁶⁸

Estas personagens deslocam-se continuamente mas circularmente – processo desencadeado pelo desejo de fuga do espaço original que passa, posteriormente, a exercer a atracção do retorno e que transforma o lugar sem referência num *ailleurs*, enquanto o tempo vai ditando novas errâncias. A vida das personagens femininas segue um comum percurso de circularidade, «*des vies(...) qui suivent la même courbe: départ triomphal, rupture, échec et retour*». ⁶⁹

O desejo do eterno retorno leva-nos a um tempo mítico anulador da oposição morte/vida, aberto à eternidade. O desejo de regresso à sua ilha implica a crença num espaço-refúgio, na existência de um centro espiritual primordial.

7. O espaço e o tempo no (des)contínuo da mutabilidade

Na sintagmática diegética e discursiva de Le Clézio, o espaço e o tempo afiguram-se como coordenadas privilegiadas. Ainda que a temporalidade diegética seja curta, esta interage com um fluir mais longo do tempo da narrativa. A não linearidade cronológica reitera todo um processo de busca na vastidão cósmica que legitima a liberdade. O espaço assume plurais dimensões e actualiza-se em lugares do quotidiano como o apartamento, um qualquer meio de transporte, a escola, a rua, o baldio, o café, a praia, o barco, um espaço de consumo... Com eles coexistem os espaços recônditos da memória, mais perceptíveis num *aquí e agora*: aliado ao espaço físico, por vezes nomeado no atlas, presentificam-se espaços e tempos de recordação, perante lacunas insustentáveis pela ausência de outros pólos de equilíbrio. Esboça-se, assim, a nostalgia do paraíso

e da infância perdida. Pode ler-se em **Zinna**: «*Tu sais, Gazelle, quand j'étais toute petite, il n'y avait pas de plus beau quartier que le Mellah*».70 Deste modo, no plano da temporalidade, as analepses vão preenchendo vazios do processo existencial, edificando a memória como reduto a não deixar perecer para que a morte não se instale enquanto a vida se ilumina.

7.1 - A cidade: labirinto e caos

Para além de múltiplos espaços evocados, a cidade impõe-se, afigurando-se como espaço tentacular gerador de desequilíbrios. Diz o autor em **Ailleurs**: «*Ce qui est terrible dans la ville (...) c'est le sentiment de propriété, cette impression que tout est bouché, tout est pris*».71 Concentra lugares não identitários e indistintos: «*Il y a déjà cinq mois qu'ils habitent là, mais elle doit toujours regarder aussi longtemps avant de reconnaître les trois fenêtres (...)*».72 Espaços que propiciam a verificação dolorosa da duplicidade. «*Je suis deux*» diz a personagem de **Printemps**, consciente das consequências do seu desenraizamento. Surge como encruzilhada de meandros, agente de uma cilada. No conto **Ariane**, a cidade afigura-se como uma engrenagem, cujas peças se articulam e fecham como numa prisão: «*Peut-être que ces fenêtres et ces portes sont murées, aveuglées, et que plus personne ne peut sortir de ces murs, de ces appartements, de ces caves*».73 O título da narrativa nunca é nomeado ao longo do texto, remetendo, no entanto, para a figura mitológica que cede os fios a Teseu para se libertar do labirinto e afrontar as forças do Minotauro.

Em **Moloch** a cidade é essencialmente convergência e divergência de ruídos. As forças destruidoras da cidade erguem-se acutilantes e visíveis em **Villa Aurore** e **Hazaran**. A cidade tem o poder de condicionar o tempo cronológico, dando-lhe uma dimensão de estatismo, de paragem de muitos dos seus actantes, fazendo despoletar o fluxo do tempo psicológico. Ergue-se como um tempo em que a felicidade se interrompe. A vida muitas vezes fica suspensa até ao desejado retorno que um tempo cíclico vai preparando. A menos que a morte ocorra antes da estação seguinte.

A nosso ver, Le Clézio sustentará a ideia de que o contacto com diferentes realidades reforçará as vivências, logo os sentidos para a existência humana.

Ao centro da cidade opõe-se o cais, o mar, a colina..., cujos sinais anunciam resquícios edénicos a (re)descobrir e a respeitar – traços que se contrapõem à temática inicial, donde se depreendia a atracção pelo *néant*. Em vez da morte anunciada, redescobrem-se indícios da desejada e renovada vida, apesar da melancolia de que todo o corpus está eivado.

8. Escrita: infinita deambulação

Maurice Nadeau explica a génese da escrita do autor pelo encantamento inerente à vida humana: «*Avant toute spéculation formelle, dira Le Clézio, c'est l'aventure d'être vivant qu'on veut exprimer*». ⁷⁴

Jean Onimus refere a natural e espontânea comunhão escritor/mundo, proporcionada pelo acto de escrita: «*L'écriture(...), c'est une façon d'habiter le monde, de se fondre en lui*». ⁷⁵

O estilo desenvolvido, sobretudo nas obras produzidas a partir de final dos anos setenta, é simples, justificado pelo autor: «*Le véritable langage c'est celui du langage parlé, celui de la quotidienneté*». ⁷⁶ No entanto, nas suas primeiras obras, o estilo é apocalíptico. Jean Onimus classifica-o de *excessif*, aproximando-o, neste âmbito, dos surrealistas. Com o tempo, a proliferação de metáforas e imagens deu lugar a uma linguagem mais depurada e objectiva. Madeleine Borgomano acrescenta: «*L'écriture de Le Clézio est lente, répétitive, insistante dans son rythme, mais simple dans son lexique et sa syntaxe*». ⁷⁷

O autor enquadrrou-se no mundo da escrita da sua época, traduzindo uma visão ecléctica de muitas práticas, movimentos e experiências. Colocando-se fora de qualquer escola, é possível, no entanto, detectar influências. Em 1970 Gerda Zeltner, no Colóquio de Strasbourg definiu os romances de Le Clézio como sendo «*scandaleusement inclassables*». Assim, tal como o mundo, o escritor e a sua obra são entidades em construção. Reafirmando o processo de produção a partir da reunião de múltiplos actos de leitura e escrita, Germaine Brée afirma: «*toute l'oeuvre de Le Clézio est profondément littéraire, marquée par de vastes lectures*». ⁷⁸ Por sua vez, o autor anuncia em **Ailleurs**: «*La recette – pour le travail d'écrivain – me semble bonne (80% d'imagination pure, 10% d'expérience personnelle,*

2% de *réminiscence de lecture...*».⁷⁹ Logo na sua primeira obra – **Le procès-verbal**, relato de uma extrema solidão e guerra interior, despoletadora de memórias, representações, interdependências – foram detectados traços do Nouveau Roman, movimento de vanguarda instaurador da arte autotélica e da recusa explícita das técnicas tradicionais do romance.

Assim, o autor escreve usufruindo da luz de correntes literárias, nomeadamente a partir do Romantismo, que abriu, na primeira metade do século XIX, as portas às rupturas possíveis, inerentes ao homem da Modernidade, num ecletismo de escrita convergente na intenção explicitada na obra **L'inconnu sur la terre: J'écris pour une vie nouvelle**». De facto, o trabalho de linguagem cruza-se na revelação da complexa consciência humana, cruzando tempos, espaços, mitos, símbolos, num dialogismo possível pela arte da escrita. Para o autor, as inovações, a nível da forma, devem repercutir-se na vida, apelando para a libertação do sujeito paralelamente à libertação da palavra. Este processo de grande abertura verbal teve grande exaltação na obra de Lautréamont, particularmente em **Les Chants de Maldoror**, de que Le Clézio também comungou.

A escrita é, assim, um possível *procès-verbal*, cuja reformulação provém de dados resultantes da evolução humana, em simultâneo com a modificação do mundo. Assim, a poética de Le Clézio pode assumir, para além da fruição estética, uma função ética – encorajamento de atitudes que permitam ao homem usufruir de todo o encantamento possível, recusando modos de estar no mundo que possam pôr em perigo a dignidade da vida humana, a continuação da vida animal e vegetal no planeta; revelando uma preocupação global propiciadora de crescente harmonia e equilíbrio cósmico, criando complicitades renovadoras com o universo.

A narrativa curta, a nosso ver, adapta-se sobremaneira à transmissão de mensagens breves, intensas. Num universo de escassas personagens evidencia-se a concentração de enredo e das coordenadas espaço-temporais. O leitor viaja, então, abolindo do mundo as barreiras. A unidade dramática e concisão da narração deste género literário imbuem as narrativas de uma maior proximidade escritor/leitor. O conto valoriza o imaginário e o extraordinário retirado de um momento privilegiado. Em **Mondo et autres histoires**, no conto **Hazaran** surgem enigmas – presentes na própria vida - traços do

conto maravilhoso, que permitem aceder à transcendência do mundo. António Quadros sintetiza, deste modo, o maravilhoso presente no conto em geral: «*O valor de todo o conto maravilhoso, “camuflagem” de um mito (...) é o de uma educação da psique, quer como caminho de maturidade e de saúde mental, quer como estímulo à imaginação que abre o acesso para verdades transcendentais à positividade do mundo sensível*». ⁸⁰

Em **Printemps et autres saisons**, o género não é mencionado. É-o, porém, em **La ronde et autres faits divers: nouvelles**. Estas privilegiam uma grande liberdade de tempo e de espaço. Nestas duas obras, porém, desenvolve-se um ritmo que converge para o patético.

No entanto, uma classificação rígida não será de adoptar, porque o autor, também neste âmbito, desenvolve uma serena libertação, não obedecendo a características gerais esquemáticas. Das novelas ressalta uma grande fidelidade ao quotidiano, muito presente em **La ronde et autres faits divers**, onde, por exemplo, a realidade dos HLM é tão opressora como o confirma o relato diário dos jornais. Está aqui patente um clima de grande intensidade dramática, reiterando o realismo da novela do século XX e a objectividade da escrita adoptada pelo autor.

8.1 - O real pela palavra

Le Clézio partilha da ideia de que olhar o real é utilizar uma dádiva que não pode ser adiada. Sendo o olhar efémero, este afigura-se como um modo de apreender mais completamente a realidade. A capacidade de penetrar o real, transcendendo o seu lado visível é motivo de ligação, como já vimos, a outras civilizações, relevando, assim, a pertinência de uma antropologia cultural, facilitadora de uma *descolagem* apenas do real aparente. Escrever é, assim, estabelecer uma relação mais profunda com o mundo e com todos os elementos que o constituem. Gaétan Picon sintetiza, assim essa comunhão: «*Écrire pour Le Clézio, c'est aller jusqu'au bout dans une relation vivante avec le monde qui n'est plus le discours déjà écrit, prononcé, d'une société aliénante – mais le monde au sens courant du terme, ce que l'on voit, en quoi nous vivons, de la galaxie au brin d'herbe*». ⁸¹

Le Clézio, nas suas narrativas, desenvolve estórias que podem

ocorrer na proximidade de qualquer ser humano. Parte do real, mas acrescenta-lhe elementos que existem na sua (in)visibilidade. Poder-se-á afirmar que, na esteira da valorização da diversidade, a ligação do visível e do invisível fomentará a adesão suprema ao infinito, a partir da emoção e do dinamismo do real, onde se abre a essencialidade dos elementos: «*Ce n'est pas vraiment conscient, mais il m'est absolument impossible d'écrire un roman sans penser à l'air, au vent, au feu, à la terre, à l'eau. Ils ont pour moi l'importance de la société humaine*». ⁸²

9. A (des)ordem do caos: estratos do mundo em processo

Se nas primeiras obras publicadas, Le Clézio revela a desordem labiríntica do mundo, a evolução apaziguadora da sua obra não deixa de denunciar traços do caos traduzidos, nomeadamente no consumismo, na solidão, na ausência de genealogia, no desenraizamento, na alienação humana, na decadência, na perda de identidade, na exclusão...

Ao longo de toda a obra do escritor é notória a busca de sentidos para a vida e, conseqüentemente, para a obra literária. Segundo Edouard Glissant, «*la violence contemporaine est une des logiques – organiques – de la turbulence du chaos-monde*». ⁸³

A escrita será um modo de clarificação do caos e um caminho para a plenitude existencial, recusa da aceitação de uma morte fragmentada. A escrita, para além de um processo estético, é também um modo de auto e hetero-conhecimento, eivando a vida da sua dimensão ética na absurda atracção da existência: «*La vie sur la terre tout en sachant que c'est une vie condamnée*». ⁸⁴

A escrita é, em Le Clézio, o suporte para a comunicação pretendida, uma consciencialização perante os sinais e ritmos que nos rodeiam. É uma construção recíproca e não unívoca. Os signos são, assim, elementos facilitadores da união do homem ao cosmos e não uma declaração explícita da sua rejeição.

10. Conclusão - Escrever é errar para modificar?

Jean-Marie Domenach interroga, na sua obra **Le crépuscule de la culture française?**: «*Qui croit changer le monde avec sa plume?*»

Os novos tempos implicam um *engagement* moldado à imagem do individualismo hedonista, contudo transbordam de motivos de escrita pela problematização do *eu*, a relação com o *outro*, o desejo do prazer, a globalização, a ameaça de destruição a nível planetário... O processo de escrita/leitura, revelando consciência e crítica, implica uma cosmovisão passível de conduzir a uma progressiva modificação dos seus agentes. O escritor, integrado num mundo dilacerado e em constante mutação, é um observador e actor privilegiado, pois que, como disse Michel Butor, aquele «*est celui qui aperçoit que les choses autour de nous commencent à murmurer, qui va mener ce murmure jusqu'à la parole*». ⁸⁵

O produtor da obra de arte é alguém que reúne e reorganiza, pacientemente, múltiplos dados do mundo, fazendo, com as suas próprias mãos, emergir um objecto novo, com vida própria. Poder-se-ia definir como *un bricoleur du monde*, porque recompõe, reconstrói uma entidade/identidade até aí fragmentada e aparentemente inútil.

No contacto com os textos de Le Clézio, ao sentir os problemas das crianças que vagueiam sem referências, no desamparo da exclusão, em busca de um qualquer *terrain vague*; ao olhar a desenraizada figura feminina em confronto com a perda irreversível do êxtase de anteriores ilusões; ao ouvir o grito sufocado de homens emigrados no surdo avanço da solitária morte; o leitor lança um olhar diferente a tudo que se move no espaço quotidiano que percorre. O escritor e o leitor participam deste processo exaltante e cíclico de descobertas contínuas. Citando de novo Jean Onimus, diremos que «*En lisant Le Clézio on a l'impression d'avoir les sens plus aigus: on voit, on entend, on sent, on s'ouvre*». ⁸⁶

A reflexão, a partir de textos de Le Clézio, acende o desejo de conhecer outros lugares, autores viajantes, sem os quais as luzes do mundo seriam menos brilhantes e duradoiras, porque o homem é bem mais efémero do que a sua obra. No entanto, felizmente, «*só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa*». ⁸⁷

Ler Le Clézio afigura-se como um processo constante de prosseguir um caminho *vers la lumière*, que conduz à união serena e profunda com a infinitude do cosmos – activo reduto de descoberta de sentidos para a vida, incluindo o prazer modificador da palavra

que vibra em toda a obra do autor. Este, abeirando-se do leitor, transmite justificadas propostas de possíveis percursos, desenhados na polivalência das palavras, que, em errância, se revelam e justificam, porque: «*Les mots font tourner quelque chose à l'intérieur de nous-mêmes, et c'est pour cela que nous sommes en route*».⁸⁸

Maria Dolores Sousa Garrido
Mestre pela Universidade do Porto

NOTAS

- ¹ Le Clézio – **Ailleurs**, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, Le Grand Livre du mois, Arléa, 1995, p. 65.
- ² **Idem**, p. 92.
- ³ Payot, Marianne – *J.M.G. Le Clézio loin de la foule*» in **Lire**, juin, 1997, p. 25.
- ⁴ **Idem**, ibidem.
- ⁵ **Idem**, p. 25.
- ⁶ Doucey, Bruno - **Désert, Le Clézio – Profil d’une oeuvre**, Hatier, 1994, p. 11.
- ⁷ No seu livro **La fête chantée**, o autor relata esta experiência : «(...) *entre 1970 et 1974, j’ai eu la chance de partager la vie d’un peuple amérindien, les Emberas, et leurs cousins germains, les waunanas (...) au Panamá, expérience qui a changé toute ma vie*» in **Le Clézio – La fête chantée**, Gallimard, Collection «Le promeneur», Paris, 1997, p. 9. Ao longo de **Le rêve mexicain ou la pensée interrompue**, Folio essais, Gallimard, Paris, 1988, o autor penetra no universo mítico do México, onde vive periodicamente, tendo escolhido as proximidades do vulcão Paricutin.
- ⁸ Onimus, Jean – **Pour lire Le Clézio**, Puf écrivains, Paris, 1994, p. 21.
- ⁹ **Le Clézio – L’extase matérielle**, Gallimard, Collection Folio essais, Paris, 1969, p.104.
- ¹⁰ **Ailleurs**, p. 59.
- ¹¹ **Idem**, p. 60.
- ¹² Termo utilizado por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henry Pageaux, no seu livro **Da Literatura Comparada à teoria da Literatura**, Edições 70, 1988.
- ¹³ Cf. **Dictionnaire des Mythes**, sous la direction de P. Brunel, Editions du Rocher, 1988, p. 8.
- ¹⁴ **Ailleurs**, p.31.
- ¹⁵ Cf. Jabouille, Victor e outros – **Mito e Literatura**, Editorial Inquérito Universidade, Mem Martins, 1993, p.45.
- ¹⁶ Laumonier, Alexandre – «*L’errance ou la pensée du milieu*» in **Magazine Littéraire**, nº 353, avril 1997, p. 22.

- 17 Le Clézio – **L'inconnu sur la terre**, essai, Gallimard, Collection Le Chemin, 1978, Paris, p. 11.
- 18 Le Clézio – **Poisson d'or**, roman, Gallimard, Paris, p. 137.
- 19 Le Clézio – **Hazaran** in **Mondo et autres histoires**, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1978, p.213.
- 20 Le Clézio – **Le passeur** in **La ronde et autres faits divers**, nouvelles, Gallimard, Collection Le Chemin, Paris, 1982, p. 171.
- 21 Le Clézio – **Le temps ne passe pas** in **Printemps et autres saisons**, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1989, p.155.
- 22 **Idem.** p. 197.
- 23 **Lullaby** in **op.cit.**, p. 88.
- 24 **La saison des pluies**, in **op. cit.** p. 205.
- 25 **Moloch** in **op. cit.**, p. 45.
- 26 **Villa Aurore** in **op. cit.**, p.115.
- 27 **Idem**, p.111.
- 28 **Idem** p. 107.
- 29 Onimus, Jean – **op. cit.**, p. 64.
- 30 Maury, Pierre - «*Le Clézio, retour aux origines*» in **Magazine Littéraire**, n° 230, mai,86, p. 96.
- 31 Cf. **Encyclopédia Verbo**, Vol. 11^o, Editorial Verbo, Lisboa, p. 804.
- 32 **Printemps** in **op. cit.**, p. 116.
- 33 Amette, Jacques-Pierre – *Pendant 35 ans, Hölderlin n'a pas erré* in **Magazine Littéraire**, n° 353, avril 1997, p. 40.
- 34 Holzberg, Ruth – «*Dialectique du silence dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*» in **L'oeil du serpent**, Edit. Naaman, 1981, p. 16.
- 35 **Le rêve mexicain**, p. 274.
- 36 **Poisson d'Or**, p. 252.
- 37 **L'extase matérielle**, p. 65.
- 38 Onimus, Jean – **op. cit.**, p. 105.
- 39 **La saison des pluies** in **op. cit.**, p. 243.
- 40 Onimus, Jean – **op. cit.**, p. 244.
- 41 **Entretiens pour la radio**, Mercure de France, 1971, pp. 65/66.
- 42 Di Scanno, Teresa – **La vision du monde de Le Clézio**, Cinq études sur l'oeuvre, Liguori- Napoli.- Nizet Paris, 1983, pp. 73/74.
- 43 Cf. Introdução ao dossier «*J.M.G. Le Clézio / errances et mythologies*» in **Magazine Littéraire**, n° 362, février, 1998, p. 17.
- 44 Le Clézio – **Le chercheur d'or**, folio, Gallimard, Paris, 1985, contracapa.

- 45 Alves, Clara Ferreira – *A Escola* in **Expresso – Revista**, 17 Janeiro 1998, p. 96.
- 46 Onimus, Jean – **op. cit.**, pp. 18/19.
- 47 ***Le temps ne passe pas*** in **op. cit.**, p. 150.
- 48 ***Lullaby*** in **op. cit.** , p. 85.
- 49 **Idem**, p. 120.
- 50 Di Scanno, Teresa – **op. cit.**, p. 54.
- 51 Favre, Yves-Alain – «*Le Clézio, Poète de lumière*» in Real, Elena e Jiménez, Dolores, eds. – **J.M.G. Le Clézio – Actes du Colloque International**, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa I Italiana, 1992, p. 304.
- 52 Di Scanno, Teresa – **op. cit.** ,p. 64.
- 53 ***La saison des pluies*** in **op. cit.**, p. 223.
- 54 Yeul, Li Sou – **J.M.G. Le Clézio - «Le voyage dans l'oeuvre de Le Clézio»** in **Actes du Colloque International, op. cit.**, p. 246.
O excerto supracitado remete igualmente para a atracção do desejo de voar, actualizando o mito de Ícaro.
- 55 ***Printemps*** in **op. cit.**, p. 31. Neste excerto, como noutros, aliás, está presente o gosto do cinema revelado pelo autor, presentindo-se a focalização da objectiva. No texto ***Fascination***, por exemplo, é possível a percepção do enquadramento das cenas, do movimento, da ilusão gerada pelas atmosferas descritas e pressentidas.
- 56 **Idem**, p. 82.
- 57 **Le Clézio – L'inconnu sur la terre**, essai, Gallimard, Collection Le Chemin, Paris, 1978, p. 55.
- 58 **Idem**, p.129.
- 59 ***Celui qui n'avait jamais vu la mer*** in **op. cit.**, p.173.
- 60 ***Zinna*** in **op. cit.**, p. 166.
- 61 ***Lullaby*** in **op. cit.**,p. 106.
- 62 Ridon, Jean-Xavier – ***Ecrire les marginalités*** in **Magazine Littéraire**, nº 362, février 1998, p. 39.
- 63 ***La saison des pluies*** in **op. cit.**, p. 214.
- 64 Brée, Germaine – **Le Monde Fabuleux de J.M.G. Le Clézio**, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, Amsterdam – Atlanta, Ga 1990, p. 42.
- 65 Raimond, Michel – **Le roman**, Armand Colin, Paris, 1989, p. 175.

- 66 Cf. **Actes du Colloque International**, *op. cit.*, p. 177.
- 67 Brée, Germaine – *op. cit.* p. 130.
- 68 **Idem.** p. 131.
- 69 Germaine Brée – *op. cit.*, p. 130.
- 70 **Zinna** in *op. cit.* p. 179.
- 71 **Ailleurs**, p. 58.
- 72 **Ariane** in *op. cit.*, p. 83.
- 73 **Idem.**, p. 79.
- 74 Nadeau, Maurice – **Le roman français depuis la guerre**, Idées, Gallimard, Paris, 1970, p. 305.
- 75 Onimus, Jean – *op. cit.* p. 166.
- 76 Lhoste, Pierre – **Conversations avec J.M.G. Le Clézio**, Mercure de France, 1971, p. 71.
- 77 Borgomano, Madeleine – **Parcours de lecture, Désert**, Bertrand, Lacoste, Paris, 1992, p. 27.
- 78 Brée, Germaine, *op.cit.*, p.127.
- 79 **Ailleurs**, p. 29.
- 80 Quadros, António – **Memória das Origens, Saudades do Futuro**, Valores, Mitos, arquétipos, ideias, Publicações Europa-América, Lisboa, 1992, p. 104.
- 81 Picon, Gaétan – **Panorama de la nouvelle littérature française**, Tel Gallimard, 1988, P. 194.
- 82 Cf **Magazine Littéraire**, mai 1985.
- 83 Glissant, Edouard – **Poétique de la relation**, Gallimard, Paris, 1990, p. 171.
- 84 Butor, Michel – **Essais sur le roman**, Tel Gallimard, 1992, p. 17.⁸⁵ **Idem**, p. 47.
- 86 Onimus, Jean – *op. cit.*, p. 162.
- 87 Saramago, José – **Viagem a Portugal**, Caminho, 1992, p. 257.
- 88 Le Clézio – **Vers les icebergs**, Fata Morgana, Montpellier, 1978, p. 20.

