

Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

INTERCÂMBIO

nº 5, 1994

FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

Publicação anual

Propriedade: Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto

Sede e Redacção: Rua do Campo Alegre, 1055 — 4150 PORTO Portugal

DIRECTOR: António Ferreira de Brito

CORPO REDACTORIAL: Maria do Nascimento Oliveira, Fátima Outeirinho, Serge Abramovici, Teresa Praça, Rosário Pontes, Ana Paula Coutinho, Cristina Marinho, José Domingues e Ana Sofia Laranjinha

Depósito Legal N.º 40533/90

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

Capa de: Luís Mendes

ÍNDICE

NOTAS SOBRE O TRAJAR DOS PORTUGUESES À REVOLUÇÃO FRANCESA <i>Luís A. de Oliveira Ramos</i>	7
BERNARD LABROUSSE DE BEAUREGARD, AUTEUR DE "LA RÉVOLUTION DE FRANCE", MANUSCRIT ANONYME 159, DU XVIII ^e SIÈCLE, DE LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE MUNICIPALE DE PORTO <i>Claude Lacombe</i>	21
LE MERVEILLEUX DANS TEMBLOR DE ROSA MONTERO <i>Christian Manso</i>	47
UN CATÉCHISME FRANÇAIS AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION — UN POÈME À LA RAISON ET À L'ÊTRE SUPRÊME — <i>A. Ferreira de Brito</i>	57
OS MUNDOS POSSÍVEIS DE OLGA GONÇALVES — A TENSÃO REFERENCIAL EM MANDEI-LHE UMA BOCA <i>Maria Graciete Besse</i>	91
POÈTE, PASSEUR DE FRONTIÈRES, SUR L'OEUVRE DE NADIA TUENI <i>Gidèle Vanhese</i>	103
RÉFLEXIONS SUR LE POÈME <i>Léopold Peeters</i>	115
ENCRUZILHADAS DO FANTÁSTICO E DA LOUCURA NO HORLA DE MAUPASSANT <i>Maria do Nascimento Oliveira Carneiro</i>	133
MAX JACOB: L'ART DU GAUCHISSEMENT <i>Christine Van Roger-Andreucci</i>	143

A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE J.-J. ROUSSEAU EM PORTUGAL. <i>Fátima Outeirinho</i>	155
THÉMATISATION DE RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES, IRONISATION DE LA FICTION ET PARODIE DANS L'HÉRITAGE MYSTÉRIEUX (1857), DE PONSON DU TERRAIL..... <i>Mathias Jacckel</i>	205
DE L'ILLUSION DE LA RÉALITÉ À LA RÉALITÉ DE L'ILLUSION: PRATIQUES NARRATIVES À L'ÉPOQUE DU SYMBOLISME <i>Maria Teresa Praça</i>	215
EN FACE — LE POÈME DU MONDE DE LORAND GASPARD À CERISY-LA- SALLE <i>Ana Paula Coutinho</i>	225
D. FRANCISCO DE MELO E MOLIÈRE: REAVALIAÇÃO DE UM DIÁLOGO <i>Cristina A. M. de Marinho</i>	233
DISTANCES DE MARCEL THIRY: PARALLÈLES ET SIMULTANÉITÉS <i>José Domingues de Almeida</i>	247
A DESCRIÇÃO NO CONTO FANTÁSTICO DE MAUPASSANT <i>Judite Gasparinho</i>	261
O DEMÓNIO NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA E NO CONTO DE GOGOL A FEIRA DE SOROTCHINTSY — GROTESCO, MARAVILHOSO E FANTÁSTICO <i>Ana Sofia Laranjinha</i>	281
RECENSÕES	289

NOTAS SOBRE O TRAJAR DOS PORTUGUESES À REVOLUÇÃO FRANCESA

Durante o século XVIII, a cultura francesa predomina na Europa em virtude da irradiação da língua, do pensamento, das artes e das modas de França (Louis Réau).

Elemento actuante na divulgação, em Portugal, do legado cultural francês foi a colónia gaulesa radicada em Lisboa e, em particular, o núcleo de livreiros franceses disseminados pelas nossas cidades.

De facto, grande número de livrarias estava nas mãos de franceses em maioria oriundos do Delfinado, e apesar da acção da Mesa Censória contra a penetração de livros proibidos, no tempo de Pombal e de Pina Manique houve uma constante infiltração de obras francesas vedadas.

Entre os livreiros que faziam propaganda da literatura do pensamento europeu, podem citar-se: Bertrand, Bounardel, Guibert, Dubens, Colomb, Génieux.

A livraria Roland, por exemplo, publicou, no fim do século, a 'Colecção de Teatro Estrangeiro', que inclui: **O Avaro**, de Molière; **O Jogador**, de Regnard; **O Pai de Família**, de Diderot e a **Alzira**, de Voltaire. As traduções deste eram frequentes. A da **História de Carlos XII** remonta a 1739, **As Sátiras** surgem em 1781, a **Zaira**, em 1785, **Maomé** e **Alzira**, 1785, a **Henriade**, em 1789 e **Brutus** em 1790.

Porém, Brunot observa que a língua francesa era pouco familiar dos portugueses, uma vez que nunca foi tirânica a ponto de colocar o idioma pátrio numa **situação reduzida e inferior**, como sucedeu noutros locais da Europa, designadamente na Rússia. Os grandes nomes da literatura, das artes e da jurisprudência portuguesa usaram o latim ou o português, enquanto em Itália, por exemplo, Gorani, P. Veni e Beccaria adoptaram o francês em obras suas. Também as **Memórias** da Academia de Ciências de Turim, por exemplo, foram, redigidas ou em latim ou em francês, até 1783.

Nos finais do século XVIII, esta última língua era falada por 26 milhões de indivíduos, vivendo colónias francesas de vulto em muitas cidades grandes estrangeiras. O francês era a língua diplomática, a língua dos filósofos e dos sábios e estava, por isso mesmo, muito difundida entre as classes cultas da Europa.

Em Portugal, mau grado as limitações apontadas por Brunot, beneficiou de efectiva penetração, embora as dificuldades opostas à livre expansão das ideias filosóficas tenham comprimido o alargamento do seu campo de influência.

De qualquer modo, a língua viva estrangeira mais conhecida no país

e a mais admirada era o francês. Gosto dos peraltas da época era alardear, por botequins e cafés, as noções adquiridas durante supostas ou reais permanências em França, país do inegalável. Nas conversas, diz-nos Tolentino, o peralta:

“.....
*Baluciará às vezes
Fingindo que lhe esqueceram
Muitos termos portugueses...”*

e, ao mesmo tempo, exprimirá a sua cultura em “elegante” versificações do tipo:

*“Eloquência, Monsieur
tem alto rango
É o afare do dia: Os teus elevos
Belos espiritos, chefes de bom gosto
Tem dado a linguagem tais nuanças
Que nunca em golpe de ôlho recamararam
Os antigos na afrosa obscuridade...”*

Ao lado destes exemplos caricaturais, pode-se citar uma lista de palavras em voga, ou melhor, incluídas no vocabulário corrente. Ei-las: **abandonar, apares, belas letras, belezas de eleguência, bom gosto, cadete, dessert, passagem (extracto de texto), suplantar, resurce**, etc.

Resumindo a situação, Cruz e Silva, afirma, no **Hissope**, pela boca de um dos personagens:

*“... Ao pé de cada esquina hoje, sem pejo
Se tratão de Monsiur os Portugueses.
Isto, senhor he mòda, e, como he mòda
A quizemos seguir; e sobre tudo,
Mostrar ao mundo, que Francez sabemos.”*

Na realidade, como nota nos interrogatórios inquisitoriais o futuro lente João Manuel de Abreu, o francês, era então um agente de cultura essencial e o seu culto explica os exageros que provocam a reacção dos escritores transcritos.

Mais violentos nas suas críticas mostra-se Filinto Elísio ideologicamente próximo de França e tradutor de várias obras francesas e, bem assim, Correia Garção e o abade de Jazente, todos filhos espirituais da França.

O movimento purista em que estes nomes da nossa literatura avultam tinha como objectivo eliminar da língua portuguesa dos elementos inúteis e demonstrar as potencialidades do idioma pátrio, embora muitas vezes eles

próprios caíam, por oposição, na preferência pelos latinismos e arcaísmos. Filia-se tal reacção no movimento europeu de galofobia, que tem como característica a exaltação das tradições nacionais.

O seu clássico representante, em Espanha, é Feijóo. Procura-se, no terreno linguístico evidenciar o valor dos idiomas autóctones. Senão vejamos a elucidativa reacção de Cruz e Silva quando proclama: **“Como se a bela e fértil, língua nossa / Primogénita filha da Latina / Precisassem de estranhos atavios”**.

E acrescenta:

*“Desta audácia (a invasão do francês)...
Quem mais sente as temíveis consequências.
É o nosso português, certa linguagem
Que em tantas traduções anda envasada”*.

Por todas estas razões, em 1810, a Academia Real das Ciências, em programa da classe de literatura, propõe a elaboração de um “glossário das palavras e frases francesas que por descuido ou ignorância se introduziram na língua portuguesa.

Só que não bastava um catálogo de palavras e frases, pois também pesava nos espíritos a maneira de pensar à francesa, isto em virtude da leitura assídua de livros no idioma parisino e da falta de um bom dicionário português-francês, factos que a Academia também sublinha.

Daí que, constituindo o português setecentista uma “língua literária”, nem por isso o francês deixe de estar bastante difundido e funcione como agente de cultura, da língua e da moda, um pouco por causa dos franceses residentes em Portugal e muito por força de razões de origem histórica e cultural. Mas, no país, como atrás notamos, o português mantém incontestado domínio. Mesmo os escritores amigos da França mostram evidente preferência pelo idioma de origem e atacam, às vezes com violência, a invasão dos galicismos.

Conhecedor destas realidades e desejoso de defender o património lusitano, o Intendente Geral da Polícia, Pina Manique, revela clara antipatia pelos professores estrangeiros sobretudo franceses, e bem assim pelos livros escritos em francês, língua de **“um povo tão desnaturado, e tão rebelde qual era a França da Convenção”**. As suas orientações tinham pois uma origem mais política que cultural e foi à luz de tal posição que, em Janeiro de 1794 em ofício enviado aos Corregedores das Comarcas do Norte, adverte os magistrados de que **“... se tem espalhado hum grande numero de franceses mascarando-se, para melhor se encobrirem e se não fazerem suspeitar, por alemaes e italianos, e ... deste modo se tem introduzido em algumas cazas das pessoas principaes das mesmas**

terras, huns a título de mestres, e outros de creados...”. Recomenda, portanto, aos juizes de fora a feitura de listas de estrangeiros, com a indicação do motivo porque estão em Portugal e quem lhes serve de fiador.

Ao corregedor da comarca de Torres Vedras diz, por em Lisboa constar, que nessa vila, está um mestre de língua francesa em busca de discípulos e que ele **“não deve consentir estrangeiro algum, que transite, ou se estabeleça nas terras da sua jurisdição sem passaporte ou licença e... muito menos empregar-se alguns dos referidos estrangeiros no ensino e instrução da mocidade sem que tenha para este fim obtido licença da Real Mesa da Comissão Geral...”**. A seu ver, como acenturá em officio ao marquês mordomo-mor, o ensino era um veículo apropriado à difusão do espírito francês. A título de exemplo, cita Pina Manique o caso do dinamarquês Cristiano Schuller, que instruía as suas discípulas pelos **Contos para rir ou Recreacoens Francesas**, livro perigoso. Pede, portanto, que, no ensino da juventude, não sejam admitidos mestres estrangeiros já que a **“filosofia mal entendida”** tem produzido **“tristes efeitos”**.

Do mesmo modo, o assalariamento de aias e criadas estrangeiras, nomeadamente francesas, preocupava as autoridades, pois as famílias portuguesas encarregavam-nas da educação dos filhos.

Mas atenção maior incidiu sobre as agências e os agentes, supostos ou verdadeiros, da propaganda revolucionária, de que havia notícia em Lisboa. Constava que, em vários países, tinham surgido agências de propaganda, apoiadas pelo ministério das relações exteriores parisiño, cuja actividade estimulava o que espontaneamente ia acontecendo.

Assim, em 1793, fundou-se para Espanha um comité revolucionário a que pertenceram os refugiados José Marchena e Vicent Maria Santivanez, cujo papel foi reduzido, visto que o tratado de paz de 1795, pôs termo à guerra do Rossilhão.

Não possuímos elementos que nos levem a afirmar que em Portugal existiu qualquer organização congénere, a actuar nas vésperas da invasão do país (como na Suécia), ou durante a própria ocupação (como na Itália). De facto, o curso dos movimentos estratégicos do exército francês não incidiu de modo visível sobre Portugal antes de 1807, o que poderá explicar tal facto. Todavia **“à côté de ces agences, certains individus, sans être ni ambassadeurs, ni diplomates ne furent pas moins chargés, officiellement de la propagande révolutionnaire”**. Assim em Paris, no ano de 1791, fundou-se uma associação, o Cercle Social, ligada à dos jacobinos, com a intenção de difundir, nos países europeus e americanos, as novas doutrinas, nomeadamente através da **Constituição Francesa** e da **Declaração dos Direitos do Homem**. Ora, em fins de 1791, o embaixador de Portugal em França, comunicando estes sucessos para Lisboa, informa que o autor

do livro **Les Liaisons Dangereuses**, Pedro de Laclós, e mais três desconhecidos, tinham partido da Rochela rumo a Portugal. Laclós era tão conhecido como entusiasta das novas ideias e, por outro lado, sabia-se que, sob a capa de missões científicas, o **Cercle Social** tinha em mente um plano de propaganda revolucionária envolvendo o Brasil, razão por que deviam ser tomadas todas as preocupações.

Desconhecemos em absoluto até que ponto a matéria destas informações da legação em Paris se concretizou e se, de facto, a acção de tais agentes se sentiu no nosso país.

A verdade, porém, é que na capital de França (informa também o embaixador D. Vicente de Sousa Coutinho) Diogo Borel mandara imprimir 12.000 exemplares da Constituição Francesa de 1791 e igual número de folhinhas do **Pae Gérard**, autor tido por exaltado em doutrinas revolucionárias. Ora, este Diogo Borel chegou a Portugal a bordo do navio **Duas Irmãs**, juntamente com Luís António Martins Calhassen, natural de Sore, Languedoc, o qual dizia vir para secretário da legação francesa, com o objectivo de ocupar o posto de encarregado de negócios, logo que o Conde de Challons fosse destituído do cargo de embaixador. No mesmo barco viajou o parisiense Thomas António Lequens, irmão de outros comerciantes do mesmo nome, todos estabelecidos em Lisboa e de tendências revolucionárias.

Seria Borel um agente especial ao serviço do governo revolucionário?

Eis uma interrogação que surge. Não se afigura provável que, pessoalmente, se decidisse a investir os capitais necessários à impressão de tantos exemplares de um texto considerado subversivo em Portugal. Aventamos, de preferência, a hipótese de que tenha recebido um subsídio governamental ou particular para realizar a tarefa em causa.

Em época anterior, reinava ainda Luís XVI, fora, aliás assinalada em Portugal a presença de um possível emissário francês, o inglês Kerc, acusado pelo Superior dos Barbadinhos franceses de agente da Assembleia Nacional. Abandonou, porém, o território nacional em Março de 1791, acompanhado até à fronteira por uma **mosca** de Pina Manique. Do lado espanhol, em Badajoz, aguardava-o um carro de cavalos, bestas e trem. **“Sinal evidente, para Luz Soriano, de que naquele reino se achavam já estabelecidas correspondências políticas para a propagação das doutrinas revolucionárias”**.

As bucas do Intendente e a vigilância exercida sobre um outro francês, Fontaine, mostraram, de modo evidente, que o mesmo se ocupava de questões políticas e tinha correspondência via Madrid, com alguns membros da Assembleia Nacional francesa. A sua detenção, e conseqüente expulsão, determinou até um protesto do embaixador de França, ainda o Conde de Challons, sob a alegação de sequestro de bens, situação que não se provou.

No ano de 1794, vemos de novo, Pina Manique atento à possível

vinda de agentes de propaganda francesa. Na realidade, por notícias chegadas de França, acabavam de partir, rumo à Europa, cinquenta emissários especiais com o objectivo de espalhar a nova ideologia. Vinham munidos de passaportes chancelados por altas personalidades, uma das quais era o ministro da Rússia, em Turim, que aí colaborara numa intentona revolucionária de feição francesa.

A serem certas as suposições do Intendente, os indivíduos que até agora citámos, teriam sido factores efectivos de propaganda revolucionária, sob a égide de organizações particulares porventura, directa ou indirectamente ligadas ao governo. Ao lado destes encontramos outros que foram agentes involuntários da propaganda de novas ideias e instituições. Trata-se de indivíduos seduzidos pelo ideal francês e que não faziam segredo dos seus estados de espírito e os tornavam públicos. A este número pertenceria talvez um grupo de franceses **“... que andavão, espalhados por esta Corte, sem fim que os obrigasse a vir a ella, entrando pelos cafés, bilhares, a referir os factores da liberdade que havião praticado os franceses para se tirarem da escravidão em que se achavão, sujeitos ao poder de hum homem, que era o rey, que os governava, e os tinha como em escravidão, contando, para abono, o socego e tranquillidade, em que estava a França, as festas de alegria, que o povo de hum e outro sexo tinhão por terem conseguido a sua liberdade...”**. Por todas estas razões, foram expulsos do país. Os seus nomes eram os seguintes: João Sabin, Luiz André Desclays, João Pedro Segri, António Barli, João Baptista Devereste e Miguel Dame.

Desconhecemos o que faziam tais indivíduos em Portugal, mas o Intendente não os julgava enviados especiais, doutra forma tê-lo-ia referido ao marquês mordomo-mor.

A polícia não lograva, porém, o aniquilamento da propaganda. Na casa de pasto e jogo da bola da rua Formosa, locais visitados por inúmeros estrangeiros, sobretudo Franceses, num domingo, de princípios de Agosto de 1794, grande quantidade de pessoas, entoou, em português, cantigas revolucionárias e proferiu liberdades semelhantes às que na França visavam a pessoa real. Propôs-se, até, que no Terreiro do Paço se plantasse a árvore da liberdade, substituindo a estátua de D. José. Ora, se em Lisboa se pensou no caso, em Constantinopla, os jacobinos da cidade executaram esse acto e cantaram o estribilho **ça ira**, à sua volta. As autoridades mostraram preocupação face ao acontecimento, sobretudo, porque na zona da Rua Formosa existia uma fábrica de chapéus. Seria, pois, natural que os artífices frequentassem o jogo da bola e a casa de pasto aí existentes, e se expusessem ao contágio ideológico, porventura, consigo arrastando, uma vez convertidos, os operários de outras fábricas. Era, pois, necessário dar um exemplo repressivo que deveras assustasse os assíduos de tais

reuniões. Uma vez provados os factos atrás relatados, Pina Manique, à guisa de exemplo, encarcerou os donos italianos das casas de pasto.

Que havia contágio ideológico, demonstram-no certos rumores. Anos atrás, sabia-se, franceses e portugueses havia que, em público, concordavam, com o modo de agir da Assembleia Nacional, dizendo que a França livrara os homens da sujeição arbitrária aos príncipes e lhes conferira o gozo da liberdade. Ora, os franceses em causa trabalhavam, na maioria, nas fábricas das sedas do reino. Pina Manique admitia que o seu informador, o embaixador de França, os tinha denunciado para que voltassem à França, onde havia falta de artífices especializados, asserção que não impede que sugira a nomeação de outrem para realizar um rigoroso inquérito.

Mas se sobre estes operários franceses apenas incidia uma suspeita, resultante de uma denúncia, o mesmo não aconteceu em relação com um trabalhador gaulês, da fábrica de caixas, que costumava fazer propaganda das **liberdades que os insendiários franceses infelizmente estão praticando em Paris**. Os propagadores dos novos princípios não pertenciam contudo exclusivamente, ao operariado. Outros indivíduos são acusados de exercerem idênticas actividades, é o caso do cravador de diamantes Luís Madry e do pintor Pedro Nobel, o último dos quais veio a ser expulso do reino por má conduta. Todavia, existiam também negociantes de Lisboa ligados aos ideais revolucionários. Assim, em 1792, no fim do verão, Pina Manique teve conhecimento de reuniões secretas que se efectuavam em casa do cirurgião João Baptista Champeaux (um dos que mais tarde frequentou a residência do enviado da Convenção António Derbault — quando este veio a Lisboa — como veremos) com a presença de negociantes franceses. O resultado natural das reuniões de franceses foi, inclusive, a expulsão de José Dubié — célebre mercador de livros, que no nosso país vendia obras revolucionárias — e de António Manthevon de Curnieu e seus filhos, facto que ulteriormente há-de provocar uma reclamação apresentada pelo ministro da França, General Lanes. Demais foi banido do Reino o mestre de espada Lebrau, que costumava proferir algumas liberdades revolucionárias. Não admira pois, que o viajante Carrère diga que a vida social da colónia francesa em Lisboa sofreu modificações. Sob o peso da perseguição de Manique, diminui por exemplo, o número e a frequência das reuniões.

Ora, se por via da colónia francesa em Portugal chegam, a par dos livros e das artes, alguns sinais da Revolução que aqui mesmo tem os seus adeptos, também de França vinha, com ênfase maior, a partir de Luís XIV, toda a espécie de modas, a acabar nas modas revolucionárias.

Com efeito, já antes de 1789 a sociedade portuguesa deixava transparecer claros vestígios de afrancesamento entre as pessoas de condição, em particular na Corte, como ainda nos postos e nos círculos

onde é maior a influência externa. E o mesmo sucede em matéria de costumes.

Sem embargo, a grande massa da população aqui, a exemplo de Espanha, continua fiel ao gosto tradicional. Falando **“de trajos ordinarios e usuaes”**, o Padre Rebelo da Costa elucida que **“há diferença entre os Cidadãos e os Camponeses”**. Aliás, a observação vem corroborada nas páginas do viajante Carrère, o qual anota em concisa generalização válida para os dois sexos: **“as pessoas de qualidade vestem à francesa”**.

Em tais circunstâncias, abunda, em Portugal, quem arranje o cabelo à parisiense e de França vêm estabelecer-se em Lisboa cozinheiros e alfaiates, peruqueiros e mestres de dança. Um ofício em ascensão é o de cabeleireiro e o cabeleireiro francês da Princesa do Brasil, chamado Pierre Marie, há-de cair sob a alçada da polícia por ser partidário da Revolução.

Grassa, na verdade, o costume de copiar, trajos e gostos da corte de Versalhes, cuja irradiação europeia se acentuara como dissemos, a partir de Luís XIV. Por exemplo, D. João V manda fazer em França os seus fatos e de corte francês era o traje dos escudeiros da Casa Real e de quantos podiam imitar o monarca.

A adesão incondicional às modas estrangeiras, sobretudo gaulesas, e os exageros daí decorrentes não-de também eles provocar forte reacção por parte de intelectuais lusófilos, empenhados em denunciar o ridículo e os inconvenientes da situação.

O poeta satírico Nicolau Tolentino, por exemplo, ora critica os peralvilhos que, em cafés e botequins, contam viagens inventadas umas, reais outras, à França, ora ridiculariza o penteado alto usado pelas damas e inventa o caso duma senhora que trazia um colchão dentro do toucado, o que lhes proporciona ocasião para gabar a superioridade da gente francesa, cujo gosto e maneiras copiavam em detrimento dos usos portugueses.

Com o advento da Revolução francesa alteram-se as atitudes em relação às modas gaulesas. O traje e o padrão de feição revolucionária merece o desprezo dos portugueses tradicionalistas, que se mantêm fiéis aos estilos da corte de Versalhes, mesmo quando já antiquados. A embaixatriz Laura Junot regista que, no princípio do século XIX, foi compelida a usar no Palácio Real português um traje protocolar do tempo de Luís XV, ou seja um vestido fora de moda.

Mas se os tradicionalistas repudiam o trajar, os hábitos e os costumes da Revolução, os que simpatizam com a França constitucional e os prisioneiros da última moda assumem uma atitude contrária: perfilham o vestuário tipo dos revolucionários, usam como adorno símbolos das novas instituições de além Pirinéus.

Tal posição motiva, naturalmente, reacção por parte dos adeptos da

linha do Antigo regime para os quais é ponto de honra irradiar o uso de tudo o que lembre ou signifique a Revolução.

Nesta cruzada, distingue-se uma vez mais o Intendente da Polícia, Pina Manique, visto ser o agente do poder a quem incumbe perseguir todas as formas de comunhão com o processo revolucionário, sejam ou não propostas.

Não só por dever de ofício, mas também por entranhada convicção, Manique espia a actividade dos estrangeiros que vêm a Portugal e dos franceses aqui residentes que olham com simpatia a Revolução, sem poupar à vigilância sacerdotes emigrados e outros refugiados gauleses. Do mesmo passo, flagela a maçonaria e os jacobinos portugueses, vigia o comércio dos livros proibidos no Reino, colabora com a Inquisição e com a censura intelectual.

Relativamente a modas, o severo magistrado defende e preconiza a proibição de tudo o que seja **“adoptar huma lembrança dos mesmos malvados”**, quais são os revolucionários de Paris.

O facto de três franceses concorrerem, em 1791, ao baile das nações com chapéus ostentando o cocar da liberdade determina a proibição do uso de tal adorno.

Posteriormente, foi conhecido, através do escrivão do Porto de Belém, que reaparecera, outra vez, o cocar no **“chapeú de alguns franceses viageiros”**, tal qual fora já denunciado pelo Padre Superior dos Barbadinhos franceses.

Embora de somenos, o evento merece à Polícia toda a atenção. Pina Manique determina uma inquirição policial específica e desde logo solicita instruções ao ministro da tutela, marquês do Lima, a fim de, novamente, extirpar o mal.

Com o andar do tempo, o acinte de Pina Manique contra os portadores de cocares encontrou forte eco entre o povo. O facto ocorreu na sequência da intervenção do exército português na guerra do Rossilhão entre 1793-1795, ao lado da Espanha, contra a Convenção. A marcha dos confrontos bélicos estimulou a animadversão dos povos contra os revolucionários de Paris, combatidos pelo corpo expedicionário português, e deu origem a manifestações da Convenção que a Lisboa veio tentar a manutenção da neutralidade por parte de Portugal.

No contexto da animosidade contra a França, o oficial de um navio francês em reparação em Lisboa passeia-se com o seu cocar à noite. As autoridades convidaram-no a tirar esse símbolo por excelência da liberdade. Como ele reincidiu, temeu-se que o povo o atacasse e para evitar tal situação, foram dadas ordens para apressar as reparações do navio a que pertencia.

A repressão das autoridades exerceu-se, todavia, com ênfase maior

sobre os portugueses que de algum modo comungaram com ideias ou modas, ou trajos de índole revolucionária, ou que lembravam a revolução.

Ainda no tempo da Convenção e da guerra do Rossilhão, aí temos Pina Manique a denunciar a murmuração pública provocada por transgressões dos regulamentos do exército do Reino, em especial protagonizado por um comandante afrancesado, onde era evidente o cunho da França revolucionária. O oficial em questão era o conde de Assumar, herdeiro da casa de Alorna, que há-de morrer durante a campanha da Rússia, ao serviço de Napoleão, chefiando tropas portuguesas integradas nos exércitos imperiais.

Mas então o que acontecia? Ouçamos Pina Manique:

... **“Há também huma murmuração geral em se estar tolerando a transgressão do Regulamento da Tropa nos cocares que uzão alguns Regimentos do Exercito deste Reyno, de se lembrarem disto depois do anno de ontenta e nove, de terem adoptado o cocar dos Franceses, que pozerão em divisa da liberdade, ainda que de diferentes cores, mas tem a denominação de cocares.**

Há outra igual murmuração geral também nas guarnicoes das espadas, que o Conde de Assumar mandou fundir para os Officiaes do seo Regimento, que dizem he sahir de huma Barretina, e de hum cocar, a que chama o Povo o Barrete da liberdade huma setta que vai passar huma cobra, que está enroscada, formando o Povo contra o Conde humas ideas negras, e taes, que Vossa Excelencia pode supor, apuntando mais aos seus discursos o mesmo Povo o novo uniforme, que adopta o Conde de Assumar de mandar fazer as fardas do seo regimento à imitação do fardamento dos Francezes actuaes, e isto he no modo com que são feitas as fardas, alterando o que manda o Regulamento, e o Padrão, que está nos Armazens do Exercito, por onde manda o Regulamento sejam feitos os fardamentos dos diversos Corpos Militares, e estas novidades na prezente Epoca são perigozas, e dão lugar a dicursos”...

Ofício de Pina Manique ao Marquês mordomo-mor de 5 de Novembro de 1794.

Entretanto outras informações alusivas a modas revolucionárias de índole anti-monárquica irrompem nos gabinetes de Lisboa, provenientes do Norte.

Constava em Lisboa que na região se tinham **“... por moda espalhado algumas luvas de homem e mulher, as quaes tem insculpida uma tarja em que se vêem algumas figuras alegóricas do juramento que prestão à Convenção nacional os Franceses, e que igualmente se tem disseminado o uzo de cocares... ainda que tem cores diversas daquelles que trazem os malvados franceses”.**

Significava isto que aos simples cocares se juntavam outros objectos

de uso, ou seja, luvas com gravuras expressivas, atinentes a um dos grandes actos da Revolução republicana, na aurora do **“tempo das antecipações”**.

E o campo de penetração de tais artigos não se confinava ao Porto, cidade marítima com expressiva colónia estrangeira. Segundo as informações policiais, as modas revolucionárias alcançavam já terras do interior, nomeadamente províncias de além Douro.

Para obstar à divulgação dos artigos cuja voga preocupava os tradicionalistas, Pina Manique recomenda ao corregedor do Porto que os proíba, mas não através de cartazes, antes advertindo pessoal e particularmente os portadores das citadas luvas e cocares e mostrando-lhes o perigo a que estavam sujeitos usando-os.

Mas o referido magistrado devia, primeiro e principalmente, averiguar a identidade dos distribuidores e o nome dos que os traziam com **“ciência e premeditação”**. A estes, manda: **“Vossa Senhoria deve prendê-los e dar-lhes exactas buscas não só para apreender-lhes os cocares e luvas; mas tão bem os seus papeis e livros tanto manuscritos como impressos”**.

Por último, pede ao corregedor para estar atento a fim de que **“jacobinos”** não usem processos novos na introdução de alguma sedição, motivo porque se impunha severa vigilância sob o trânsito de viajantes. É que por trás da divulgação de modas revolucionárias, Manique via a mão dos jacobinos.

Não sabemos qual o resultado da aplicação das medidas recomendadas ao corregedor do Porto pelo Intendente da Polícia, sabemos sim que pela mesma surgiram em Lisboa diversos artigos possíveis de manter viva a Revolução na lembrança do povo. De facto, na Alfândega de Lisboa foi apreendido significativo material de propaganda constante de uma caixa onde vinham leques com pinturas e cantigas consideradas sediciosas, de mistura com outras inócuas.

Para Pina Manique, o fito dos autores da encomenda era fazer correr os artigos **“entre o povo grosseiro com algum motivo sinistro”**, daí o preço baixo, ao alcance de bolsas pobres a que seriam vendidos: custavam só um tostão e vinte reis.

A despeito de tantas cautelas e da constante repressão policial, a despeito de, em concreto, estarem impedidos de usar cocares, luvas e leques com gravuras e de dizer poesias de significação revolucionária, os elegantes e modernistas portugueses nem por isso deixavam de simpatizar e de acompanhar a moda europeia originária de França.

Na indumentária, já não são os fardamentos que estão em causa, mas sim o traje francês de feição jacobina.

Com pesar seu o Intendente anuncia que o **“sexo feminino adere à moda indiscreta nos vestidos os quais denominam a jacobina, com**

que desfiguram os corpos e os cabelos para imitar os malvados de Paris", e os homens começam a usá-los, abandonando as fivelas nos sapatos e preferindo chapéus redondos com copas altas **"affectando no modo de discorrer e de regular as acções serem desabusados"**. E a jeito de conclusão nota: **"o mais que estas fracas cabeças podem obrar depois destes princípios aqui tudo deixo... à ponderação de Vossa Excelência"**.

Quer dizer, na rota iniciada por pequenos símbolos de comunhão com a Revolução usados por alguns sem intenção especial, ganha terreno o traje e a atitude de natureza jacobina, a que aderem senhoras e cavalheiros da sociedade portuguesa. E não só. Segundo o relato do Dietário do mosteiro beneditino de S. Bento da Saúde de Lisboa, que outros documentos relativos, por exemplo, a Coimbra e Bragança garantem, parte do clero, quer regular, quer secular, vivia em **"relaxação escandalosa"**, **"... trajando aquelles contra a modéstia que pelo seu santo instinto lhes é recomendado... uns e outros usando chinelas com bicos á jacobino e fitas á republicana"**, bem como o cercilho crescido à imitação dos libertinos. Segundo Manique, eram hábitos dignos de reprimenda, hábitos que importava proibir.

Todavia, não obstante os esforços do Intendente geral da polícia conjugado com o galofobismo provocado pelos excessos da Revolução e pelas hostilidades militares no Rossilhão, as pessoas de qualidade, como dizia Carrère, mostravam preferência pela moda francesa, havendo um largo sector fiel ao gosto clássico e outro a pender para a linha jacobina, e isto tanto na Corte e nos burgos litorâneos, como noutros pontos do país, onde civis e eclesiásticos aderiam ao novo estilo.

E entre os artigos considerados revolucionários surgiram, como vimos, alguns ao alcance das bolsas mais débeis, estantes no seio do povo que, regra geral, permaneceria fiel aos seus trajos peculiares sem perder a tradição de a pouco e pouco imitar a moda dos grupos sociais superiores.

Em conclusão, de acordo com o ritmo das transformações históricas, um sector pequeno mas decidido da sociedade portuguesa começa a perfilhar quer intencionalmente, quer por ostentação (snobismo) e elegância a moda francesa revolucionária com escândalo dos tradicionalistas e sob o olhar punitivo e vigilante de Pina Manique. Segundo a caricatura de Oliveira Martins, as suas orientações traduzir-se-iam num ofício enviado para a Madeira, onde mandava ao corregedor: **"Aquele que v. m. vir de sapatinho bicudo e mui brunido, atilhos nos calções, com gravata por cima da barba, colarinho até meia orelha, cabelo rente no toitiço e tufado sob a moleirinha com suíças até aos cantos da boca (o retrato do nosso futuro jacobino de 20) — agarre-me logo dele, tranque-mo na cadeia carregado de ferros, até que haja navio para o Limoeiro: é iluminado**

ou pedreiro-livre!” Juntamente com literatos e artistas, o núcleo dos seguidores da moda revolucionária serviu a difusão do espírito francês, testemunho de aparências que exprimem uma mentalidade e uma cultura. Accionou directa ou indirectamente a propaganda revolucionária, porquanto o uso de determinados trajos, sinais e adornos trazia à lembrança os sucessos da revolução e deles dava conta junto dos espíritos progressivos, sem, outrossim, deixar de motivar o azedume dos tradicionalistas. Por isso se diz, que a moda deixa transparecer as contradições do tempo, por isso se afirma que a actualidade política serviu de inspiração aos seus criadores, por isso é bom não esquecer que no tempo da Revolução se pensava que a moda regenerava os homens, devia educar as crianças, não sem privar que, nesse século, os homens testemunhem, através do vestuário e sobretudo dos adornos, as suas opiniões políticas. E quanto mais inútil era o acessório maior era o seu simbolismo. Como hoje.

Lúís A. de Oliveira Ramos
Universidade do Porto

BERNARD LABROUSSE DE BEAUREGARD

auteur de "La Révolution de France", manuscrit anonyme 959, du XVIII^e siècle, de la Bibliothèque Publique Municipale de Porto

Résumé: La publication en 1989 de La "Révolution de France", manuscrit anonyme 959, du XVIII^e siècle, de la Bibliothèque Publique Municipale de Porto, révélait l'une des premières histoires de l'ensemble de la Révolution et de la Contre-Révolution qui l'a accompagnée, car écrite entre septembre 1792 et juin 1794. L'étude que voici permet d'attribuer avec certitude ce manuscrit à un périgourdin, chanoine chanceladais, Bernard Labrousse de Beauregard, député du clergé de Saintes aux États Généraux de 1789 à 1791, qui émigra en Espagne en 1792 et qui écrira ce volumineux mémoire durant son exil.

En 1989, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, António Ferreira de Brito publie "La Révolution de France", sous-titrée "La mort de Louis XVI, ou, Tableau historique sur l'origine et les progrès de la Révolution française qui ont conduit cet infortuné monarque à l'échaffaud" (1). Il s'agit de l'édition en français du manuscrit 959, anonyme, du XVIII^e siècle, de la Bibliothèque Publique Municipale de Porto (Ferreira de Brito A., 1989), dont A. Ferreira de Brito avoue n'avoir pu en identifier l'auteur. C'est à un heureux concours de circonstances que nous devons d'avoir eu connaissance de cette publication (2) et d'avoir réussi à résoudre cette énigme.

Rappelons que ce volumineux manuscrit ne fait pas moins de 536 pages dont 10 constituent la préface, 454 le récit. 72 pages enfin sont occupées par les 176 notes-didascalies qui commentent le texte narré.

Témoin visuel et privilégié de la plupart des événements qu'il évoque, l'auteur écrit là, au travers d'un récit nécessairement partial et partiel, sans distanciation historique, une des premières histoires de l'ensemble de la Révolution, mais aussi de la Contre-Révolution qui l'a accompagnée. Au travers de son récit, il donne une vision plutôt apocalyptique des événements qui aboutissent à la fin de la monarchie et à l'exil du clergé, ou s'opposent dans une vision moralisatrice et manichéiste de la société française, les bons français (qui défendent leur Roi et l'Église catholique) et les mauvais (les Assembléistes du côté gauche et les révolutionnaires qui les soutiennent). Il y décrit avec beaucoup de sensibilité tous les courants de pensée et les forces qui se conjuguent ou s'opposent durant les cinq premières années du processus révolutionnaire.

Partisan intransigeant de la royauté et convaincu du bien-fondé du mariage du catholicisme avec la monarchie, l'auteur apparaît comme un "historien-panégyriste" de Louis XVI et Marie-Antoinette. S'il n'entend rien

aux mécanismes sociaux en présence, il offre une galerie très vivante et abondante de portraits, souvent très incisifs, des acteurs de la Révolution (Lacombe C., 1994, p. 248-249).

Cette étude est l'occasion de réunir les indices d'identification de l'auteur fournis en particulier par le manuscrit, nous l'accompagnerons d'une biographie de cet auteur sorti, après juste deux siècles, de l'anonymat.

Les indices d'identification de l'auteur

Pour identifier l'auteur du manuscrit, il nous a fallu jouer les Sherlock Holmes, traquer dans le texte les moindres indices, deux siècles après la rédaction du manuscrit, presque entre les lignes, en quelque sorte, "faire parler" le manuscrit (Lacombe C., à paraître).

Pour A. Ferreira de Brito (Ferreira de Brito A., 1989, p. 89), par l'étendue de sa culture et de son érudition, l'auteur devait sûrement appartenir au Haut-clergé, étant certainement archevêque ou évêque, son diocèse d'origine étant, pour notre collègue portugais, le diocèse d'Angers dans la mesure où l'auteur transcrit dans sa note 160 (p. 518-519) une lettre de l'évêque d'Orense au vicaire général et doyen du chapitre d'Angers, César-Scipion de Ville-Neuf. Nous saluerons ici la prudence d'A. Ferreira de Brito qui, évoquant les députés du clergé d'Angers:

- Pierre-Jérôme Chatizel, curé de Soulaines;
- Jacques Rangeard, archiprêtre d'Angers, curé d'Andar (et non Audard, curé d'Augéard, comme il est écrit par erreur);
- Laurent-François Rabin, curé de Notre-Dame de Cholet (3),
- et Louis-François Martinet, chanoine régulier de Saint-Augustin, appartenant à la Congrégation de Sainte-Geneviève, prieur-curé de Daon, se refuse cependant à identifier, par souci de méthodologie historique, l'auteur avec le dernier ecclésiastique cité.

À la différence de bon nombre de ces "manuscrits de l'exil" (selon l'heureuse expression d'A. Ferreira de Brito), l'auteur laisse le moins possible d'indices qui pourraient permettre de l'identifier, évitant ainsi que sa famille puisse être inquiétée par les Comités de surveillance en France. Il revendique cependant le droit de témoigner «... *M'objecterait-on (écrit-il) que je parle quelquefois de moi-même? Retraçant la seule période de ma vie où se soient passés sous mes yeux des événements dignes d'être transmis à la postérité, est-il surprenant que je dise ce que j'ai vu, et comme je l'ai vu? Acteur dans une grande tragédie (où je n'ai) joué d'autre rôle que celui de désapprobateur attentif, me serait-il défendu de rappeler quelques circonstances particulières qui m'honorent autant qu'elles me sont chères? ...*» (p. 101).

Dès la "préface" de sa "Révolution de France", l'auteur précise: "*j'ai le triste avantage d'avoir vécu avec les personnages que je mets en scène*"

(p. 98). En effet, il participe à la séance d'ouverture des États Généraux, non pas comme simple spectateur, mais comme on le comprend très vite comme l'un des députés pour le clergé. Ce que confirme l'extrait suivant évoquant les événements survenus lors du départ des députés de Versailles pour Paris, "... nous y arrivâmes le 19 octobre (1789); nous fûmes obligés de nous travestir et de quitter notre costume pour n'être pas les victimes d'une populace féroce qui abhorrait tout ce qui pouvait lui rappeler la religion sainte dont il avait secoué le joug salutaire..." (p. 211).

Une trentaine de pages plus loin, nous pouvons lire: "... Le lendemain, dimanche (soit le 13 décembre 1789), mon digne ami, mon inséparable collègue, le vertueux Monseigneur de La Porte et moi, nous fûmes dîner à la Chartreuse de Paris ou nous étions invités" (p. 240) et l'auteur anonyme ajoute en note (note 96, p. 500): "**Pendant tout le temps que dura la première Assemblée, Mr La Porte et moi avons toujours habité (et) vécu ensemble, soit à Versailles, soit à Paris** (4). L'excellent caractère de ce pasteur zélé, sa fermeté, ses lumières, lui ont justement acquis l'estime de tous ses collègues; et la constante amitié qu'il n'a cessé de me témoigner lui assurent les droits les plus imprescriptibles à tous les sentiments de mon cœur." Pour une personne qui ne veut laisser aucun indice d'identification, une telle déclaration est surprenante car elle démasque presque complètement son auteur pour un enquêteur (même au XVIIIe siècle) rompu aux techniques de base du métier, en particulier la vérification des adresses des personnes sur lesquelles il enquête.

Mais que sait-on de cet excellent ami de l'auteur? Il s'agit de François Laporte, né le 4 mars 1736, à Pleaux (Cantal) et mort le 21 juillet 1822 à Angoulême (Charente) (Lemay E-H., 1991, tome 2, p. 522-523; Bouet R., 1994, tome 2, notice 1137, p. 75-77). Curé de la petite paroisse périgourdine de Saint-Martial-d'Hautefort depuis 1768, il a été élu premier député du clergé du Périgord aux Etats Généraux le 23 mars 1789. D'avril 1789 à octobre 1791, il est à Versailles, puis à Paris, où il siège à l'Assemblée Nationale. Connaître ses adresses pendant toute la durée de la Constituante permet d'identifier à coup sûr son compagnon d'appartement. C'est l'énorme "Recueil de documents relatifs à la convocation des États Généraux de 1789" de A. Brette qui nous donne sans difficulté la réponse (Brette A, 1896, tome 2, p. 194, n° 703).

En 1789, François Laporte habite à Versailles au 34, rue Saint-Honoré; en 1790, il s'est établi Cour des Jacobins, rue Saint-Honoré, à Paris, et en 1791, il est toujours à Paris mais au 492, rue Saint-Honoré, à l'hôtel d'Auvergne. Après lecture attentive des 1318 notices établies par A. Brette des députés ayant siégé, un seul autre député, lui aussi du clergé, a vécu aux mêmes dates, aux mêmes adresses; il s'agit de Bernard Labrousse de Beaugard, chanoine régulier de Chancelade (en Périgord), curé-prieur de

Champagnolles (en Saintonge, c'est à dire en Charente), représentant le clergé de Saintes (Saintonge).

Comme nous l'allons voir un autre indice, un autre extrait du texte, vient conforter cette identification. Le 21 juin 1791, après la fuite du Roi, c'est l'"*émeute dans Paris*" et l'auteur du manuscrit précise: "... **Les appartements que nous occupions avec monsieur La Porte, et six autres de nos plus vertueux collègues, donnaient sur les Tuileries** ⁽⁵⁾. *Tout près de nos fenêtres, se trouvait une issue qui conduisait de la rue Saint-Honoré à ce palais. Nous pouvons certifier que dans l'espace de cinq à six heures, nous vîmes entrer ou sortir du jardin et du château plus de 200 000 âmes, qui venaient s'assurer s'il était bien vrai que le roi fût parti...* " (p. 361). En 1791, huit ecclésiastiques vivent donc dans le même immeuble, l'hôtel d'Auvergne, 492, rue Saint-Honoré. Grâce à A. Brette, nous en connaissons sept, avec certitude:

— François Laporte,

— Bernard Labrousse de Beauregard, tous deux déjà nommés,

— Jean-Bernard Font, prêtre gradué de l'Université de Toulouse, chanoine et curé de Notre-Dame-du-Camp à Pamiers, représentant le clergé du Comté de Foix,

— Mathieu Guiraudes de Saint-Mézard, docteur en théologie, archiprêtre de Lavardens, représentant le clergé d'Auch,

— Claude Guyon, curé de Baziège, représentant le clergé de Castelnaudary,

— Charles-Jean-Baptiste Pinnelière, prêtre, docteur en théologie, curé de Saint-Martin-de-Ré, représentant le clergé de La Rochelle,

— et Paul-Augustin Pous, curé de Mazamet, représentant le clergé de Toulouse (Brette A., p. 139, n° 470; p.167-168, n° 587 et 590; p. 273, n° 1059; p. 278-279, n° 1086).

Le huitième ecclésiastique, compagnon du groupe, n'ayant pas donné son adresse exacte dans la rue, n'est pas précisément identifié mais représente lui-aussi, selon E.-H. Lemay, le clergé du Sud-Ouest.

L'appartement occupé par nos deux députés périgourdins à Versailles au 34 de la rue Saint-Honoré semble donner au niveau d'un carrefour sur le 22 de la rue de Satory à moins que ce ne soit, à Paris, l'hôtel d'Auvergne qui semble être du côté sud de la rue Saint-Honoré, quasiment au niveau de l'Arc de triomphe du Carrousel, en face du carrefour avec la rue Traversière (rue Molière actuelle). C'est ce que semble indiquer cet extrait du manuscrit: "*Chapelier* ⁽⁶⁾ *dont nous avons particulièrement connu la détresse à l'ouverture des États Généraux, parce que son appartement était vis à vis de celui que nous occupions, avait à peine de quoi subsister et couvrir sa misère...*" (p. 298).

Selon E.-H. Lemay (Lemay E.-H, 1987, p. 117), c'est dans la rue Saint-

-Honoré, la plus longue, la plus bruyante et la plus boueuse des rues de Paris qu'habitent en fait, durant la Constituante, cent trente-cinq députés aux États Généraux (soit un peu plus de 10% de ceux-ci). Au n° 198, au café du Garde-Meuble, c'est le curé Barbotin; plus loin, chez les Capucins, on trouve quatorze membres du clergé; enfin, comme nous le savons déjà, huit ecclésiastiques, tous députés du Sud-Ouest, logent à l'hôtel d'Auvergne, au n° 492. Habitent aussi dans la même rue, neuf députés de la noblesse et soixante-dix-sept membres du Tiers État. L'état désastreux de la rue Saint-Honoré est confirmé par la lecture du manuscrit. On lit ainsi que le 14 juillet 1790, "... une pluie abondante fondait sur les patriotes et lavait amplement leurs têtes constitutionnelles. Nous les vîmes débarquer et défilier à travers la longue rue Saint-Honoré, mouillés jusqu'à la peau, la boue jusqu'à la ceinture, conservant néanmoins l'air de petits césars prêts à traverser le Rubicon..." (p. 333).

Un autre élément extrait des notes qui terminent le manuscrit confirme notre attribution de celui-ci à Bernard Labrousse de Beauregard. Lorsqu'il évoque les conditions d'émigration, il raconte par le menu la façon dont le prieur de Meux, le curé de Saint-Thomas de Cognac, les sieurs Lanaud, curés de Villar et de Meung, tous saintongeais, ont été délestés du pécule qu'ils essayaient d'emporter avec eux (p. 518, note 159) (7). Plus qu'un simple récit anecdotique, nous avons là la transcription d'un récit de personnes proches de l'auteur, car, ainsi que nous le verrons, en 1774, Bernard Labrousse de Beauregard a été prieur de Meux...

Définitivement, l'auteur du manuscrit ne peut donc être pour nous que le chanoine Bernard Labrousse de Beauregard.

Un dernier élément extrait du manuscrit et de ses notes permet de noter l'intérêt et la sensibilité de Bernard Labrousse de Beauregard aux événements touchant son "pays" périgourdin. Ainsi évoque-t-il, en des termes très incisifs, le cas de la prophétesse Suzette Labrousse et de ses relations avec le clergé périgourdin: "... Pontard, véritable énergumène, le rival de Dom Gerle, préconisait, comme ce moine imbécile et pervers, les rêves sanguinaires de la prophétesse du Périgord, les commentait et en a composé un journal..." (p. 271), ajoutant en note: "Cette folle dont il serait trop long de rapporter les extravagances était née et vivait dans une paroisse du Périgord appelée Vauxen (Vanxains), près de la communauté des Chartreux de Vauclerc (Vauclaire). Dom Gerle avait été lié avec elle avant l'assemblée des États Généraux. À peine ce moine apostat eut-il renoncé à sa profession que cette prétendue prophétesse inonda toute la France de ses rêveries, annonçant que l'église allait sortir de l'esclavage et redevenir aussi florissante que dans les premiers siècles, ajoutant que pour parvenir à ce degré de splendeur, il était nécessaire qu'elle fût purifiée par un baptême de sang. Pontard, évêque intrus de Périgueux, député de la seconde Assemblée,

l'emmena avec lui à Paris. Il eut la bêtise d'entreprendre un journal, où il rapportait la vie et les prophéties de cette fille enthousiaste. Il fut même assez simple pour assembler un grand nombre de prélats constitutionnels, afin de leur faire part des mérites, vertus, et prodiges de cette illuminée. Ces prélats l'examinèrent, l'entendirent prophétiser, se moquèrent de Pontard et lui conseillèrent de faire baigner sa prophétesse et de lui procurer de bons bouillons..." (p. 502-503, note 110).

Pierre Pontard, curé de Sainte-Marie à Sarlat, avait été élu évêque constitutionnel de la Dordogne le 29 mars 1791. Le 8 septembre de la même année, il est élu député à l'Assemblée législative, résidant dès lors pendant un an à Paris. C'est alors qu'il publie entre janvier et septembre 1792 "*Le Journal Prophétique*". En 1797, il publiera aussi un "*Recueil des ouvrages de la célèbre Mlle Labrousse*" (Bouet R., 1994, p. 247-248, notice 1513). Dom Christophe-Antoine Gerle est en 1777 prieur de la chartreuse de Vauclaire en Périgord. C'est alors qu'il fait la connaissance de Suzette Labrousse. Son intérêt pour le mysticisme fait qu'il emmène la prophétesse à Paris en février 1792 et qu'il participe à des séances de mysticisme. À noter au passage que l'abbé Jean Siffren Maury, l'un des principaux orateurs de l'Assemblée nationale dont nous reparlerons plus loin, a porté alors un certain intérêt et donné, semble-t-il, une certaine créance à la prophétesse. En témoigne une lettre signalée en ces termes: "Lettre de l'abbé Maury à l'incomparable demoiselle S. Labrousse, prophétesse périgourdine, résidente à Paris, chez Mme la duchesse de Bourbon. Rome, au palais de S. E. Mgr le cardinal Zelada. 10 janvier 1792" (Maury Abbé J.-S., 1792). Suzette Labrousse mourra en 1821, à l'âge de 74 ans (Lemay E.-H., 1991, tome 1, p. 401).

Éléments d'une biographie de Bernard Labrousse de Beauregard:

A - De l'enfance sur les rives de la Vézère aux États généraux à Paris:

Bernard Labrousse de Beauregard est né le 2 juin 1735 sur les rives de la Vézère, à Montignac (alors Montignac-le-Comte), dans la paroisse Saint-Georges-de-Brénac relevant alors du diocèse de Sarlat (8). Bernard est le cinquième enfant de Jean Labrousse du Claux, bourgeois et marchand de Montignac, et de Catherine Martel, qui se sont mariés dans la même paroisse vingt ans plus tôt. Bernard Labrousse de Beauregard tient son patronyme "de Beauregard" de l'une des terres possédées par la famille dans la plaine de Montignac (Le Roy E. 1889, p. 17). Par son activité, Jean Labrousse, son père, est alors un bourgeois aisé qui va pouvoir payer des études à son fils.

Comme le souligne F.-A. Boddart (Boddart F.-A., 1988, p. 350), "le milieu familial est culturellement propice à l'éveil d'une vocation ecclésiastique.

L'appel à Dieu chez le jeune Bernard peut s'épanouir sous la direction et l'exemple de son oncle, l'abbé Bernard Martel, qui le porta sur les fonts baptismaux. Vicaire de Brénac et chapelain de la Grande-Filolie, l'abbé Martel vouera une longue affection à son jeune neveu".

En devenant novice à l'abbaye de Chancelade le 28 juin 1751, à l'âge de seize ans, puis en y faisant profession le 1er juillet 1752 (9), Bernard Labrousse de Beauregard se retrouve au milieu d'un des plus importants foyers intellectuels périgourdins où "l'étude des belles-lettres s'allie à celle des sciences divines à condition que les premières soient toujours subordonnées aux secondes". Aussi n'est-il pas surprenant que le jeune chanoine sacrifie à la muse poétique, entre vingt-deux et vingt-cinq ans. Il y acquiert, semble-t-il, une certaine notoriété car on le retrouve cité dans le catalogue de "La France Littéraire" de 1769 (Querard, 1769, p. 244):

- *Poème sur la guerre d'Allemagne (1757)*,
- *Ode sur la mort de M. de La Grange-Chancel (1759)*,
- *Ode sur les progrès de la philosophie (1760)*,
- *Épître à M. Baudeau, chanoine de Chancelade*,

et plusieurs autres pièces de vers. Nous n'avons, pour l'instant, pu trouver d'exemplaire de ces oeuvres qui, si elles "honnorent l'emploi des moments de loisirs" de leur auteur, "n'ont pas un grand mérite" selon l'abbé Audierne (Audierne, 1851, p. 98). A souligner que Bernard Labrousse de Beauregard côtoie alors un groupe de Chanceladais, parmi lesquels on trouve Baudeau, Prunis ou Leydet, qui constituent une sorte d'école historique. De telles fréquentations ne sont certainement pas étrangères à la rédaction de la "*Révolution de France*".

En août 1760, alors que le jeune chanoine régulier n'a que vingt-cinq ans, on le retrouve professeur de philosophie et de théologie à l'abbaye de Sablonceaux (Tonnelier Chan., 1984, p. 40) (10). Quelque temps plus tard, il revient, selon F.-A. Boddart, enseigner la philosophie à Chancelade, faisant dès lors des séjours successifs dans les deux abbayes. Il devient, probablement à la même époque, prieur de Sablonceaux. À la fin des années 1760, il est de plus prieur de l'abbaye de Verteuil, en Bordelais.

Il va cependant se fixer définitivement en Saintonge, en obtenant en octobre 1774, à trente-neuf ans, le prieuré de Meux doté de 1800 livres (Seguin M., 1986, p. 20), puis en décembre 1778 en prenant possession du prieuré-cure de Champagnolles, assez richement doté de 4000 livres. Champagnolles alors est un prieuré-cure qui ne manque pas d'agrément, car il offre, en particulier un logis presbytéral "*d'une amplitude surprenante*" avec une "*vaste cour environnée de servitudes, une maison d'habitation composée de pièces énormes et nombreuses, ... des corridors interminables et un jardin de cinquante ou soixante ares de surface, environné de hautes murailles*" (Rainguet P.-D., 1864, p. 82).

Son établissement en Saintonge ne l'empêche pas de conserver des intérêts en Périgord et d'être, depuis le 14 novembre 1787 et au moins jusqu'en mars 1791, prieur du prieuré simple de Saint-Jean-de-la-Fayette dans la paroisse de Sarlande (11).

Aux cours des semaines qui précèdent les élections aux assemblées baillagères, Bernard Labrousse de Beauregard manifeste "*beaucoup d'agitation*" (Audiat L, 1897, p. 120) pour se faire remarquer. Influent et estimé dans son diocèse, il doit pouvoir rencontrer les faveurs des "bons curés" si longtemps écartés des organes représentatifs du clergé de France. Le 5 février 1789, près de cinq cents représentants des trois ordres se pressent dans la grande salle du palais royal de Saintes. Bernard Labrousse de Beauregard y est désigné quatrième commissaire du clergé. Il fait, après le 16 mars, partie des dix-sept commissaires nommés pour travailler à la rédaction du cahier de doléances collectif du clergé (Bonnerot J., 1976, p. 21). Le 24 mars, "*Monsieur Beauregard, chanceladais, prieur-curé de Champagnolles en ce diocèse, réunit plus de la moitié des voix*", il est donc déclaré "*premier député aux États Généraux*". A la séance du soir, près des trois-quarts des voix se réunissent sur l'évêque de Saintes, Pierre-Louis de Larochefoucault-Bayer.

L'élection saintongaise est saluée par un témoin de l'époque Augustin-Alexis Taillet, vicaire général du diocèse de Saintes, qui connaît le chanoine chanceladais et qui le retrouvera en exil quelques années plus tard: "*Justice soit rendue à l'assemblée primaire de Saintes... Le choix des députés fut fait avec discernement; il tomba sur Monseigneur l'évêque dont la vertu du moment triomphe des prétentions, et sur un curé déjà ancien, Monsieur de Beauregard, distingué parmi ses confrères pour ses talents, considéré comme un des meilleurs pasteurs et dont la conduite ferme et invariable qu'il a tenue devant une très longue et très périlleuse assemblée, est un bel éloge*" (Bonnerot J., 1976).

À Versailles puis à Paris comme nous l'avons déjà souligné, Bernard Labrousse de Beauregard forme vite société avec les députés du clergé périgourdin François Laporte et Guillaume Delfau (ce dernier habitant lui aussi au 34, rue Saint-Honoré à Versailles) (Brette A., p. 115, n° 363), ainsi qu'avec le député de La Rochelle, Charles-Jean-Baptiste Pinnellière.

Comme le confirme largement la lecture de son volumineux mémoire, notre député saintongais n'est pas homme des idées nouvelles. Hostile aux réformes, il siège à droite et son nom est en effet présent sur trois listes de droite les 28 mars, 29 juin et septembre 1791, et il vote avec les partisans de l'Ancien Régime (Robinet Dr et all, tome 2, p. 263, Lemay E.-H., 1991, p. 490). Bernard Labrousse de Beauregard ne semble pas avoir pris la parole devant l'assemblée et son activité de député semble se résumer à des

interventions en faveur de sa ville natale, à des participations à différents votes ou à des "protestations".

Après les événements de la nuit du 5 au 6 octobre 1789, où la famille royale est ramenée par le peuple de Paris, de Versailles aux Tuileries, notre député saintongeais signale que plusieurs députés "*qui abhorraient les scènes exécrables qui venaient de se passer (...) se sont déjà évadés (dont l'évêque de Castres, Jean-Marc de Royère), trois cents autres, j'étais de ce nombre, se disposaient à les suivre...*" (p. 207). Mais le décret déclarant traître à la patrie quiconque abandonnerait son poste dans les circonstances présentes et qui révoquait les passeports contraint Bernard Labrousse de Beauregard et ses collègues "... à être les malheureux témoins des nouvelles horreurs qu'on préparait..."

Lors de la création des districts, la ville de Montignac demande dès la mi-décembre 1789 que soit créé un district de Montignac. Toutefois, les députés du Périgord ne semblent pas très pressés d'intervenir en faveur de cette demande. La ville sollicite alors l'appui du député natif de leur ville. Cette association porte très vite ses fruits et le 16 janvier 1790, Bernard Labrousse de Beauregard "*notre compatriote, et député de la Saintonge*", peut écrire au Comité patriotique de sa ville natale que Montignac sera chef-lieu d'un district. Dès le 3 février, messieurs les représentants formant le Comité patriotique écrivent à leur compatriote, ainsi qu'aux députés du Périgord pour les remercier de leur aide; le Comité décidant même que les noms de ces bienfaiteurs de la cité seraient gravés sur une plaque de marbre placée à l'entrée de l'Hôtel de Ville. Le projet ne sera pas exécuté, mais le texte avait été préparé (Labadie J.-C., 1985, p. 120 121) (12).

Bernard Labrousse de Beauregard proteste le 2 octobre 1790 contre le rapport de Chabroud sur la procédure du Châtelet concernant les événements des 5-6 octobre 1789 lors desquels la foule ramène la famille royale à Paris. Après lecture du rapport, l'Assemblée décharge Mirabeau et le duc d'Orléans de toute responsabilité dans cette affaire.

Il est de ceux qui tendent avec dom Gerle à faire déclarer les 12 et 13 avril 1790 religion d'état la religion catholique, apostolique et romaine.

Il vote le 29 septembre 1790 contre l'émission de 800 millions d'assignats, transformés en papier monnaie sans intérêt, et la mise en vente d'une tranche équivalente de biens nationaux.

Il adhère le 19 novembre 1790 avec 127 autres ecclésiastiques députés à l'Assemblée à l'*Expositon des principes sur la constitution civile du clergé par les évêques députés à l'Assemblée nationale* publiée le 30 octobre 1790. Elle a été rédigée par Boisgelin et donc signée par trente évêques députés (Barruel Abbé, 1791, tome 1, p. 236).

Entre le 27 décembre 1790 et le 4 janvier 1791, il refuse de prêter le serment schismatique de la Constitution civile du Clergé.

Il adhère aussi à la formule restrictive de serment d'adhésion à la Constitution civile du Clergé portant réserves pour ce qui est du domaine spirituel, formule proposée le 2 janvier 1791 par l'évêque de Clermont, Bonal.

Le 28 mars 1791, il est de ceux qui signent la "protestation contre le décret concernant le cas de déchéance de la royauté" (Marival J. et all., tome XXIV).

Le 4 mai 1791, il vote contre le rattachement d'Avignon, du Comtat Venaissin et de leurs territoires à la France.

Le 29 juin 1791, il vote la "déclaration sur les décrets qui ont rendu le roi et la famille royale prisonniers, sous la garde de soldats sur lesquels le roi n'avait aucune autorité, ainsi que sur le droit, qu'on lui ôte, de présider à l'éducation de l'héritier présomptif de la couronne" (Marival J. et all., tome XXVIII).

Il proteste enfin le 8 septembre 1791 avec 282 autres députés contre la Constitution française.

C'est durant sa députation que son portrait a dû être réalisé par le peintre Charles-Toussaint Labadye. René Reymond s'en est, sans doute, inspiré au milieu du XIXe siècle pour l'un des cinquante-six médaillons constituant l'"Iconographie des célébrités du Périgord" (Reymond R., 1863; Secret J., 1976, p. 146) (13) (Fig. 1).

Peut-être est-ce lui qui publie chez Guerbart, à Paris, vers la fin de l'année 1791, et sous la signature: "Abbé de Beauregard", une brochure de 32 pages intitulée: "Lettre sur le rapport fait à l'Assemblée nationale, le 9 octobre 1791, par MM. les commissaires envoyés dans le département de la Vendée" (Martin A. et Walter G., 1936, tome 1).



Fig. 1

Bernard Labrousse de Beauregard, chanoine, député en 1789. Né à Montignac, le 2 juin 1735.

Médaille extraite de l'Iconographie des célébrités du Périgord, par Pierre Reymond, Paris, 1863. Musée du Périgord B 1478¹.

B - Le retour en Périgord et l'exil:

"Enfin le 29 septembre de l'année 1791 vit luire le jour de la séparation de l'Assemblée et du terme de la pénible et déchirante position où nous étions réduits depuis près de deux ans et demi (...) Munis du privilège et de l'égide de notre prétendue inviolabilité, prolongée encore pour un mois entier, nous regagnâmes tristement, non pas nos foyers, puisque la plupart en avait été dépouillé, mais au moins des demeures retirées et inconnues..." (p. 397-398). Ne pouvant s'établir dans sa ville natale, que la Révolution a rebaptisé Montignac-sur-Vézère, il s'installe à quelques kilomètres de là, sur la paroisse de Châtres, dans un domaine familial, une vaste maison de maître discrètement enchassée dans la colline de Larres (14).

Ayant pris en charge les intérêts de son jeune neveu, Jérôme Labrousse de Beauregard, ancien garde-du-corps du Roi qui s'est engagé dans l'armée des Princes, et étant déclaré son légataire universel depuis le 18 octobre 1791, Bernard Labrousse de Beauregard assiste, le 25 avril 1792, à Montignac à l'apposition des scellés et à l'inventaire des biens de son neveu (15).

Le 1er et 2 mai suivant, il affronte les commissaires du Directoire de Montignac qui dressent l'inventaire des biens des émigrés, en particulier de la maison ayant appartenu à son oncle Bernard Martel et qu'il occupait à Montignac en tant que fondé de procuration de sa tante, ainsi que du domaine de la Saladie (16). Le 3 mai, c'est à Larres que l'on procède à l'inventaire.

Comme le souligne F.-A. Boddart, la retraite périgourdine est de courte durée. Le décret du 26 août frappe les ecclésiastiques réfractaires qui ont refusé de prêter le serment Constitutionnel (et Bernard Labrousse de Beauregard en fait partie) ou qui l'ont rétracté, tous *"sont tenus de sortir dans la quinzaine du royaume sous peine de déportation en Guyane"*.

"D'abord réfugié dans une province à une grande distance de la capitale, puis transporté dans une terre étrangère..." (p. 399), Bernard Labrousse de Beauregard n'est plus témoin des événements parisiens qu'il évoque dans son mémoire. En effet, début septembre, Bernard Labrousse de Beauregard obtient, semble-t-il, un sauf-conduit pour se rendre en Espagne. Il rejoint Bordeaux, nous ignorons comment, et le voyage vers l'exil se poursuit non sans difficulté: *"Arrivé à Bordeaux, je fus loger avec douze de mes collègues d'infortune et compagnons de voyage dans une auberge assez retirée, choisie exprès pour être moins exposés aux insultes que nous craignons. Là nous attendions, avec impatience que le navire que nous avions frété partît et nous transportât en Espagne. Après trois ou quatre jours, on vint un soir nous avertir que nous mettions à la voile le lendemain après le lever du soleil. Nous fîmes nos paquets et nous nous couchâmes dans l'espoir de nous éloigner bientôt d'une terre qui dévorait ses habitants*

et qui n'était plus pour nous qu'un véritable enfer. À une heure après minuit, un grand bruit se (*fit*) entendre dans toute la maison: des cris, des huées, des blasphèmes retentissent dans tous les appartements.

J'occupais avec un de mes confrères une chambre séparée de toutes les autres. Réveillés en sursaut et transis de peur, nous ne savions d'où provenait ce vacarme ni quel en était l'objet. Tout à coup on frappe à notre porte. Je demande: Qui est là. On frappe encore avec plus d'impétuosité, en criant. Ouvrez tout de suite de la part de la municipalité. Je me lève en chemise. Je tire le verrou. A peine avais-je regagné mon lit que nous vîmes entrer huit alguazils nationaux, armés de piques, de fusils, de coutelas, les yeux hagards, la physionomie enflammée de colère, portant écrits sur leurs fronts et les forfaits qu'ils avaient commis et les crimes qu'ils se proposaient de commettre. L'un d'eux tenait à la main un sabre nu qu'il faisait voltiger sur nos têtes, proférant des menaces propres à intimider les plus intrépides. Un autre c'était un grand diable de nègre plus affreux que Belzébuth. Il portait à sa ceinture un énorme pistolet dont la culasse lui couvrait presque le menton. Rangés autour de nos deux lits dont ils avaient tiré les rideaux avec violence, l'un de ces forcenés revêtu d'une vieille écharpe municipale dont la figure paraissait un peu moins patibulaire que celle de ses associés, nous demanda d'une voix qui retentit encore à mes oreilles qui nous étions? où nous allions? et quel était notre état? Je lui répondis d'un ton assez ferme, car la crainte et le danger me donnaient du courage, que nous étions deux prêtres, que pour obéir aux décrets qu'on avait portés, allions en Espagne chercher l'asile que notre patrie refusait. Avez-vous des passeports? nous répliqua l'écharpé. Nous les lui montrâmes, il les lut tout haut, prétendit qu'ils n'étaient pas en règle, qu'ils étaient infestés d'aristocratie, parce qu'on nous y donnait le nom de pasteurs des bénéfiques dont nous avons été expulsés. Les autres sept non écharpés, mais bien nationalisés, appuyèrent cela en disant que c'était un délit irrémiscible et nous traitèrent de traîtres qu'il fallait pendre. Cette scène dura près d'une demi-heure; elle finit par nous enlever nos passeports et nous forcer d'en aller prendre d'autres le matin à l'Hôtel de Ville, que l'on fit bien payer où l'on nous fit essuyer de nouvelles avanies, en nous disant que nous devons bien nous féliciter que l'officier municipal eût empêché que nous ne fussions égorgés..." (p. 517-518, note 158).

Un autre extrait du mémoire permet de connaître les conditions d'embarquement "... Embarqué avec cinquante-trois de nos plus vertueux confrères dans un navire à demi pourri et qui faisait eau de toutes parts, nous pouvons attester que pendant vingt-deux jours, nous avons souffert la faim, la soif, toutes les incommodités de la plus périlleuse navigation; nous devons ajouter qu'entassés pêle-mêle les uns sur les autres n'ayant pour manger qu'une modique ration de pain moisi, pour boire que de l'eau

infecte, tous ces dignes confesseurs de la foi de J. Ch. possédaient leur âme en paix..." (p. 417-418).

"... L'Espagne, le Portugal, l'Italie, la Suisse, l'Allemagne, la Hollande, l'Angleterre, jusqu'à la Russie, sont peuplées (de prêtres émigrés). Partout, ils ont rencontré des coeurs généreux et sensibles. Toutes les églises du monde chrétien se sont empressées de compatir à leur infortune. Celle d'Espagne, dont nous éprouvons personnellement les bienfaits, a accueilli avec un tendre intérêt, ceux de nos confrères, qui, comme nous, a cherché un asile entre ses bras..." L'Eglise d'Espagne "a reçu les prêtres français exilés avec les marques de la plus touchante commisération. Le saint évêque d'Orense les a placés jusque dans son palais (...) Son digne émule le pieux et savant évêque de Santander ne s'est pas contenté de leur tendre une main secourable, il a publié un mandement en leur faveur, ou il épanche avec autant d'énergie que d'onction les sentiments dont il est animé..." N'oublions pas "les excessives bontés et l'inépuisable charité de monseigneur le cardinal de Tolède, ... protecteur et véritable père de tous les prêtres français exilés qui ont imploré son secours..." (p. 419-420). "... Le Portugal (...) exerce également une noble hospitalité envers les prêtres français. Ceux de nos collègues qui s'y sont réfugiés, y reçoivent les marques du plus haut intérêt. L'illustrissime archevêque de Braga les a accueillis avec une bonté aussi touchante que généreuse..." (p. 420).

Rien n'indique dans le mémoire la date exacte d'embarquement. Si Bernard Labrousse de Beauregard parle de vingt-deux jours de traversée (alors qu'elle n'aurait dû en faire que trois), un autre prêtre périgourdin émigré témoigne dans une lettre d'une durée identique de voyage; ce dernier voyage étant bien situé chronologiquement. Il s'agit du récit du vicaire de Saint-Paul-la-Roche, Jean-Baptiste Bost, qui écrit le 12 octobre 1792, de Bilbao, à Madame de Montardi (Brugière Abbé H., 1893, p. 32-34; Bouet R., 1993, tome 1, p. 117, notice 236) (17): "... nous avons éprouvé sur mer comme sur terre toutes sortes de désagrémens, car nous ne croyons rester en mer que trois jours, nous y avons restés vingt et deux, et avons couru les plus grands risques (...), nous sommes arrivés à Bilbao, ville frontière d'Espagne, le neuf octobre..." Jean-Baptiste Bost a donc dû embarquer le 17 ou le 18 septembre.

On peut proposer ces mêmes dates d'embarquement et de débarquement pour Bernard Labrousse de Beauregard ce que pourrait confirmer une "lettre de recommandation" concernant Jean Veyssière, curé-prieur de Peyrignac ainsi que Bernard Labrousse de Beauregard (tous deux natifs de Montignac et chanceladais), datée de "Bordeaux, le 16 septembre 1792", veille probable de l'embarquement, signée par les prêtres bordelais "Lasserre, Rozie & cie" et destinée à "M. V. Ignacio Barbachano & fils à Bilbao" (18) dont voici la teneur: "M. Martin **trois** de nos amis nous a priés

de donner une recommandation auprès de vous, Messieurs, pour accueillir à leur arrivée, M. Jn Veyssière & M. Labrousse Beauregard, nous vous aurons une grande obligation de les metre à portée d'occuper un azile honnête, & les haider (de) vos conseils dans le séjour que ses messieurs fairont en votre ville, vous ne sauriez vous employer plus cordialement pour nous, vous offrant à la revanche tout ce qui est a vos ordres".

Principal port de l'immense diocèse septentrional de Calahorra dans la province de Biscaye, Bilbao est l'une des trois plaques tournantes du grand exode ecclésiastique vers l'Espagne, dans la mesure où la province reçoit environ 1477 prêtres émigrés, la ville de Bilbao en accueillant jusqu'à 727 (Sierra Nava L., 1970, p. 407)... Jean-Baptiste Bost y décrit la situation de la manière suivante: *"... le nombre de prêtres émigrés est immense; nous avons reçu de ce bon peuple les marques les plus sincères de bonté. Les habitants de cette contrée sont parfaitement honnêtes, bons prévenants, et s'intéressent vivement à son sort. Il est vrai que Bilbao est une des villes les plus riches d'Espagne; tout y est brillant, grand, majestueux, et riche, les églises surtout"* (Brugière Abbé H., 1893, p. 32).

"... Presque tous les archevêques et évêques d'Espagne à l'exception d'un très petit nombre, ont imité l'exemple de son Éminence Monseigneur le cardinal de Tolède, de l'évêque d'Orense et ont accueilli les prêtres français avec les marques de la plus générale compassion. Mais c'est surtout dans les diocèses de Cordoue, de Grenade, de Séville, de Placencia de Mondonedo, de Ciudad-Rodrigo, de Leon, d'Astorga, d'Oviedo, de Palencia, de Siguenza, de Burgos, de Valladolid qu'ils ont reçu et reçoivent des preuves de la plus bienveillante charité...." (p. 519, note 161).

Si le mémoire ne révèle pas le lieu de débarquement, la présence de Bernard Labrousse de Beauregard est attestée à Bilbao dès le 14 octobre lorsqu'il signe avec cinquante-quatre autres ecclésiastiques saintongeais une supplique adressée au nonce apostolique en Espagne (Theiner A., 1858, tome 2, p. 390; Taillet A.-A., 1902, p. 239-241) pour demander la nomination d'un nouvel évêque pour le diocèse de Saintes après la mort aux Carmes, à Paris, le 2 septembre 1792, de leur évêque Pierre-Louis de La Rochefoucault-Bayers.

On retrouve, sous le numéro 12, Bernard Labrousse de Beauregard dans le "catalogue des prêtres du diocèse de Saintes réfugiés à Bilbao" établi en latin le 9 décembre de la même année (19) par quatre représentants du clergé de Saintes en exil, dont Alexis-Augustin Taillet. Il y est présenté de la façon suivante: *"Bernard La Brousse de Beauregard, prêtre sarladais, chanoine régulier de St Augustin et de la congrégation de Chancelade, âgé de 58 ans; depuis 18 ans, prieur et curé de la paroisse dite de Champagnolles dans le diocèse de Saintes, auparavant prieur de l'abbaye de Verteuil dans le diocèse de Bordeaux et auparavant professeur de*

philosophie et de théologie ainsi que prieur de l'abbaye de Sablonceaux, diocèse de Saintes, enfin député à l'Assemblée Nationale française en 1789. Il a de quoi vivre de lui-même". Parmi ces ecclésiastiques saintongeais, on peut relever la présence d'une dizaine de chanoines chanceladais.

Nous n'avons qu'une mention indirecte des relations que Bernard Labrousse de Beauregard garde durant son émigration avec sa famille, et en particulier sa soeur aînée Catherine, religieuse, alors âgée de soixante-sept ans, en consultant la "liste de ceux des reclus qui, n'ayant pu à raison de leurs infirmités ou de leur âge, être transportés dans la maison de réclusion du Bugue, sont consignés chez eux ou chez leurs parents (20). On y lit en effet *"Catherine Labrousse, la soeur Labrousse, a été déclarée suspecte et n'a jamais donné des preuves de civisme. Il est prouvé qu'elle a formé des demandes contre la Nation sur les biens de son frère émigré, et que tout ce qu'elle demandait ne lui était pas dû. Il est prouvé de plus qu'elle a fait ces demandes dans l'intention de conserver à son frère des biens pour l'époque de son retour. Tous ces détails sont puisés dans une lettre de l'émigré"*. Cette condamnation à la réclusion, décidée par le Comité de Surveillance établi par Pinet, dans sa séance du 1er jour du 2e mois de l'an 2 (22 octobre 1793) est confirmée le 12 du même mois (2 novembre 1793). La soeur Catherine Labrousse est alors consignée chez Borredon, à Montignac.

Durant l'hiver 1793, le 26 novembre (6 frimaire an II), on procède à Montignac à l'inventaire des biens de Bernard Labrousse de Beauregard (21), puis, six jours plus tard, le 2 décembre (12 frimaire), le district de Montignac prend l'arrêté décidant du partage de ses biens ainsi que de ceux de Labrousse du Claux (22).

Dans les premiers mois de 1794, l'abbé Jean-Siffrein Maury, qui a été député pour le clergé de Péronne aux États Généraux et l'un des principaux orateurs de l'Assemblée nationale, qui a émigré en Allemagne, puis a rejoint Rome, vient d'être nommé évêque de Montefiascone par le pape. Lorsqu'il l'apprend, Bernard Labrousse de Beauregard lui envoie un compliment de félicitation en lui annonçant qu'il travaille sur son "Tableau historique de la Révolution". Le cardinal Maury lui répond, le 16 avril, en ces termes: *"Je vous remercie, mon cher Abbé, de m'avoir donné de vos nouvelles; je ne savais pas ce que vous étiez devenu et c'est une véritable jouissance pour mon coeur de vous voir en sûreté, hors de notre marâtre patrie (...). Je suis charmé que vous ayez utilement occupé vos loisirs par la composition de l'intéressant ouvrage dont vous me parlez. Le sujet en est beau et je suis bien sur d'avance que l'exécution sera digne de la matière. Vous me ferez grand plaisir de me l'envoyer sous double enveloppe en l'adressant à son éminence Monseigneur le cardinal Zélada, secrétaire d'Etat à Rome. C'est toujours par cette voie qu'il faut m'écrire. Divisez l'envoi en*

plusieurs paquets. J'aurai l'honneur de présenter de votre part à Mesdames l'exemplaire que vous leur destinez..." (p. 513-514, note 146) (23).

En Périgord, les événements se précipitent en ce qui concerne la vente des biens des émigrés. On procède ainsi le 17 mai (28 floréal an II) (24) au partage en trois lots d'une valeur moyenne de 12 000 L. chacun, des biens de "Labrousse du Claux, émigré, et de Labrousse, prêtre exporté avec Marie et Toinette Labrousse, soeur et tante". Le 21 juin (3 messidor an II), Ribeyraut Jeune, commissaire nommé par le district de Montignac, procède à l'"état estimatif des effets ayant appartenu a Boregard, prêtre déporté" (25). L'ensemble est évalué à 682 L. La vente est prévue pour le surlendemain 23 juin (5 messidor) (26).

"La Reine vivait encore lorsque j'ai commencé mon tableau" (p. 99) note Bernard Labrousse de Beauregard et il précise qu'il écrit les premières pages de son manuscrit lorsque le duc d'Orléans substituait à son nom celui de Philippe Égalité "afin de mieux concilier la faveur populaire" (p. 481, note 7), c'est à dire le 14 septembre 1792. Alors "j'ai entrepris un ouvrage aussi intéressant par son objet que par les circonstances ou je l'ai écrit. Je me suis proposé de faire connaître l'origine et les progrès de la plus étonnante, de la plus inconcevable, de la plus terrible révolution politique qui soit survenue dans l'univers: et c'est dans le temps ou elle achevait de s'opérer que je me suis déterminé à en faire la peinture..." (p. 95).

Par ailleurs, il souligne: "... En sortant de France, il m'a été impossible d'emporter aucuns mémoires que j'avais recueillis avec soin concernant l'Assemblée. Les perquisitions qu'on faisait dans les poches et dans les malles des prêtres émigrants, la crainte d'être surpris et arrêté en chemin m'obligèrent non seulement à laisser, mais encore à brûler ces mémoires intéressants. Ce que j'ai trouvé le plus à dire et ce que je regrette le plus, ce sont les nombreuses et sublimes opinions de l'abbé Maury, qu'on transcrivait par le moyen de logographie (27), à mesure qu'il les prononçait. Cette perte irréparable pour moi dans ma position, la difficulté d'y suppléer dans un pays où le gouvernement, par des motifs de sagesse et de prudence a empêché jusqu'à l'introduction de tous les papiers, qui ont rapport à la Révolution française, me mettent dans le cas de ne pouvoir presque rapporter que la substance des discours qu'ont débités les orateurs les plus célèbres..." (p. 504, note 117). La rédaction du manuscrit n'a donc commencé qu'après l'arrivée en Espagne, "... n'ayant absolument d'autres ressources, d'autres matériaux que ceux que me fournit ma mémoire, autrefois si facile aujourd'hui affaiblie par mon âge avancé [en fait, 57 ans...], encore plus par nos malheurs, et par les inquiétudes inséparables d'un long et pénible exil..." (p. 97) "... Presque réduit à répéter ce que la voix publique ou des gazettes ont annoncé, une foule de circonstances qui rendent les événements plus ou moins intéressants nous échapperont infailliblement..."

(p. 399) "... n'ayant même pas un livre français qui puisse me rappeler ma langue, réduit à la lecture de quelques bons livres espagnols, que j'entends à peine...." (p. 102).

On trouve un dernier élément concernant la chronologie de rédaction du manuscrit dans le mémoire lui-même. En effet, son auteur précise: "... *Mon Tableau historique de la Révolution était achevé lorsque Robespierre est tombé sous les coups qu'il préparait à ses collègues et à ses complices....*" (p. 520, note 165 et 522, note 172), soit le 28 juin 1794. Un peu plus loin, Bernard Labrousse de Beauregard modifie très légèrement son information: "... *Mon tableau historique était achevé, lorsque j'ai appris que Robespierre venait enfin de subir le même sort qu'il destinait à ses adversaires....*" (p. 522, note 172). Ainsi donc, les 536 pages du manuscrit ont été écrites entre septembre 1792 et juin ou juillet 1794.

Après juin-juillet 1794, on perd complètement la trace de Bernard Labrousse de Beauregard en Espagne et rien ne permet d'affirmer qu'il y soit mort ou qu'il soit revenu en France. Les auteurs s'accordent cependant à dire qu'il est mort en émigration. Divers auteurs déclarent ainsi, sans en fournir la preuve, que le chanoine chanceladais est mort en Espagne (Riboulet Abbé E, 1883, p. 217, note 3; Brugière Abbé H., 1893, p. 22; Saint-Saud de, 1918, p. 199), et même plus précisément à Bilbao (Tonnelier Chanoine, 1984, p. 41) ⁽²⁸⁾. Il n'apparaît pas non plus dans les martyrologes des ecclésiastiques émigrés.

Par les multiples références, dans le mémoire, à la générosité de l'accueil de l'évêque d'Orense pour les prêtres émigrés, on pourrait croire que Bernard Labrousse de Beauregard en a personnellement bénéficié. Il n'en est rien, à la différence du vicaire de Saintes, Alexis-Augustin Taillet qui y arrive le 24 novembre 1794, si l'on s'en réfère à la liste établie par A. Vásquez Núñez des ecclésiastiques français qui sont venus chercher refuge à Orense (Vásquez Núñez A., 1902). S'il n'est pas à Orense, peut-être a-t-il rejoint le Portugal, malheureusement aucune liste, même partielle, du clergé français émigré dans ce pays n'a été publiée. Seules existent quelques études à caractère général sur le sujet, telle celle de Castelo Branco Chaves (Chaves C. B., 1984).

Près d'un siècle et demi plus tard, dans les années 1930, le souvenir de Bernard Labrousse de Beauregard est quasiment oublié par les descendants de sa famille en Périgord. En témoigne un questionnaire à caractère généalogique envoyé le 2 septembre 1934 à Mme de Védrines, arrière petite-fille du neveu du chanoine chanceladais, Jérôme Labrousse de Beauregard, garde-du-corps du Roi, et de la princesse Marguerite Elisabeth de Hesse-Darmstadt ⁽²⁹⁾. En effet à la question: Parenté avec le député du clergé en 1789?, Mme de Védrines répond: "*Parenté de cousin, mais je ne sais à quel degré*". Le même questionnaire nous apprend que la famille de

Labrousse de Beauregard possédait depuis 1500 ou 1600 la propriété de Larres, commune de Châtres, et que les armoiries données en 1696 à la famille Labrousse dont descendent les Labrousse de Beauregard sont d'argent à trois fasces d'azur. Le questionnaire nous apprend enfin qu'il "existait en 1934, au château de Badefols, un chapeau de garde du corps du Roi de l'Ancien Régime, celui de Jérôme Labrousse de Beauregard, dont Mme de Védrines a encore l'épée, ainsi que la croix de Saint Louis, de même que le portrait en miniature de son arrière grand-mère, l'épouse de Jérôme de Labrousse de Beauregard". À noter que l'on ne parle pas alors du portrait de Bernard Labrousse de Beauregard...

Un manuscrit original copié sous la dictée par un tiers:

Dans l'introduction en portugais de son ouvrage, comme dans son résumé en français, A. Ferreira de Brito (Ferreira de Brito A., p. 33-36 et 89-90) s'interroge pour savoir s'il s'agit d'un manuscrit original ou d'une copie et fait, à l'occasion, les commentaires suivants: "Nous croyons que ce manuscrit est l'original tel qu'il est sorti de la plume de son auteur. Quelques ratures pourtant peuvent soulever des difficultés et faire penser à des corrections du copiste, mais une analyse plus poussée permet de vérifier qu'il est plutôt question d'hésitation de la part de l'auteur, homme assez âgé, comme il le dit, déprimé par la solitude de l'exil et qui écrit dans une sorte de catharsis pour se débarrasser des cauchemars révolutionnaires (...). Ce qui devient pour nous une preuve irréfutable du fait qu'il s'agit d'un original, c'est qu'il y a dans son récit quelques vides qu'il pensait [il faudra l'admettre] remplir plus tard (...) Beaucoup d'incohérences syntaxiques, quelques-unes propres à cette synchronie linguistique, d'autres dues à sa vieillesse, paraissent confirmer que si ce manuscrit n'est pas unique, il est l'original à l'état brut".

Labrousse Beauregard
fusillé de conviction de mort pour cause de affaires

Fig. 2, 1

Texte et signature autographes de Bernard Labrousse de Beauregard (Arch. dép. Dordogne Q 770; 1er mai 1792.

Préface

j'ai entrepris un ouvrage aussi intéressant par son objet, que par des circonstances où je l'ai écrit. je n'ai pu proposer de faire connaître l'origine et les progrès de la plus étonnante, de la plus inconcevable, de la plus terrible révolution politique qui soit survenue dans l'histoire: et c'est dans le temps où elle se levait de l'épave que je n'ai pu déterminer à en faire la peinture. L'assassinat de Louis seize m'en fit naître l'idée, et m'engagea

Fig. 2, 2

Extrait de la page 1 (Préface) du manuscrit de La Révolution de France (écrite vers septembre-octobre 1792).

La simple observation d'un fragment de texte écrit à Montignac par Bernard Labrousse de Beauregard (Fig-2,1) permet d'affirmer, immédiatement et sans nul doute possible, que le manuscrit de la Bibliothèque de Porto n'est pas de sa main (Fig. 2, 2). Cela ne réduit pas cependant à néant toute l'analyse de notre collègue et ami. Il semble bien s'agir d'un manuscrit original. Tout au plus doit-on admettre qu'une autre personne écrivant parfaitement le français, l'un de ses compagnons d'exil probablement, a copié sous sa dictée ou recopié les brouillons du manuscrit. Quant à d'autres copies, rien ne permet d'affirmer, par exemple, que celles que Bernard Labrousse de Beauregard propose d'envoyer au cardinal Maury ont été expédiées; si cela a été fait, leur existence n'a jamais été évoquée dans une publication concernant le cardinal Maury et leur présence n'est signalée dans aucun fond d'archives.

Reste à savoir si Bernard Labrousse de Beauregard destinait ce mémoire à une publication. Cela n'est pas impossible car notre chanoine a déjà fait éditer certains de ses écrits dans les années 1757-1760. A. Ferreira de Brito, avec la collaboration de M. Bonnet, bibliothécaire de l'Université de Poitiers, n'en ont trouvé aucune trace dans les catalogues de publication en France, sous son titre exact ou sous un autre titre; de même au Portugal. Resterait à vérifier s'il n'a pas été édité en Espagne, mais cela est peu probable dans la mesure où, malgré son importance, aucun historien de la période n'y fait référence. Comme l'écrit A. Ferreira de Brito, le mémoire "sommeillait donc depuis deux cents ans environ et attendait patiemment le moment de voir le jour"...

Au terme de cette première étude, l'identification de l'auteur de la "Révolution de France" donne maintenant une dimension profondément humaine au manuscrit permettant d'en faire une relecture d'un oeil neuf et d'en apprécier d'autant plus l'intérêt, permettant de mieux comprendre les commentaires, les avis et les jugements portés par Bernard Labrousse de Beauregard sur ses collègues députés ou permettant de mieux saisir le choix des événements "provinciaux" évoqués.

Ainsi, avec sa culture encyclopédique et son érudition, l'auteur du manuscrit, en tant que chanoine, est bien du Haut-Clergé comme le présentait A. Ferreira de Brito (Ferreira de Brito A., 1989, p. 15-16 et 89). On sent bien chez cet homme une très bonne formation intellectuelle et une culture littéraire, religieuse mais aussi politique. Dans ce sens, la qualité littéraire et historique du manuscrit confirme l'importance et la qualité, jusqu'au delà des frontières du Périgord, de ce que l'on serait tenté d'appeler l'"école historique de Chancelade". Bernard Labrousse de Beauregard en serait avec Joseph Prunis, lui-aussi député aux Etats Généraux, "censeur royal et historiographe du Périgord" (Bouet R., 1988, p. 216-217; Bouet R., 1994, tome 2, p. 259-261, notice 1537), Leydet ⁽³⁰⁾ et Nicolas Baudeau (Chevé J., 1993, p. 16) ⁽³¹⁾ l'un des meilleurs représentants.

Mais, certains points de sa biographie demeurent encore obscurs. Nous ignorons toujours où est mort Bernard Labrousse de Beauregard; nous ignorons aussi comment son manuscrit a pu parvenir dans la Bibliothèque Publique Municipale de Porto. Seule la poursuite des recherches dans les archives espagnoles ou portugaises devrait, nous l'espérons, permettre d'y répondre.

Claude Lacombe *

NOTES

* Claude LACOMBE, Professeur, Diplômé E.H.E.S.S., Le Bourg, 24590 ARCHIGNAC (France).

(1) Si la page 1 du manuscrit porte ce titre et ce sous-titre en en-tête du texte, la page de titre porte d'une autre main (peut-être celle du bibliothécaire de la Bibliothèque de Porto au début du XIXe siècle, Alexandre Herculano, ou de C. Araújo dont les initiales figurent au coin de la page) le titre suivant: *La mort de Louis Seize et de Marie-Antoinette, Roi et Reine de France, ou, Tableau historique de l'origine et des progrès de la Révolution, qui a conduit ce Prince et cette Princesse sur l'échaffaud*". Lorsque nous citerons des extraits du manuscrit, nous renverrons simplement, dans une parenthèse, à la page de texte ou de note de la publication d'A.Ferreira de Brito.

(2) Tous nos remerciements vont particulièrement à M. Jean-Claude Drouin, directeur de l'UFR d'Histoire de l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, qui nous confia en novembre 1993 l'ouvrage d'A. Ferreira de Brito qu'il venait d'acquérir lors d'un récent séjour au Portugal afin d'essayer d'identifier l'auteur du manuscrit. L'ouvrage d'A. Ferreira de Brito a depuis lors fait l'objet d'un compte-rendu par nos soins dans les Annales du Midi.

Qu'António Ferreira de Brito trouve ici aussi l'expression de notre reconnaissance pour nous avoir invité à publier notre découverte dans la revue *Intercâmbio*.

(3) À noter que les curés de Soulaïnes et de Notre-Dame-de-Cholet ont démissionné de leurs postes de députés. Le premier, Pierre-Jérôme Chatizel est ainsi remplacé le 19 avril, 1790, le second, Laurent-François Rabin, est remplacé quant à lui dès le 13 novembre 1789 (Brette A., 1896, tome 2, p. 91, n. 262 et p. 282, n° 1103).

(4) C'est nous qui soulignons le passage livrant l'indice d'identification.

(5) De nouveau, c'est nous qui soulignons le passage.

(6) Il s'agit, en fait, d'Isaac-René-Guy Le Chapelier, député de Rennes pour le Tiers État. En 1789, il habitait 22, rue de Satory à Versailles, en 1790, il est à l'hôtel d'Autriche, rue Traversière, à Paris, en 1791, il loge 5, rue Favart.

(7) "... *Monsieur Caye, prieur de Meux et monsieur le curé de Saint-Thomas de Cognac, tous deux du diocèse de Saintes, étaient sur un navire tout près de Blaye où le mauvais temps les avait forcés de s'arrêter. La patache vint faire la visite de ce navire. Les gardes qui la conduisaient enlèvent au prieur mille écus et au curé soixante louis, sous prétexte qu'il ne leur était pas permis d'emporter l'or du royaume. Ils eurent beau se plaindre, faire des représentations, ils perdirent tout ce qu'ils possédaient. Ce qu'il y a de plus horrible, ils furent condamnés à payer une amende de quinze cents livres sous peine de se voir arrêtés, eux et tous leurs compagnons de voyage, de sorte que tous les passagers furent contraints de se cotiser et de livrer les quinze cents livres en assignats, que les pirates nationaux exigeaient.*

Les messieurs Lanaut, curés de Villar et de Meung, deux frères également recommandables par toutes les qualités de l'esprit et du coeur qui font chérir les ecclésiastiques pénétrés de l'esprit de leur état, furent également dépouillés de toutes leurs ressources. Pendant une visite qu'on faisait sur le navire qu'ils montaient, ils

crurent sauver leur pécule, en jetant leur or dans une barrique d'eau sur le pont. Le capitaine s'en aperçut. La nuit il fait disparaître cette barrique sous prétexte d'en renouveler l'eau et s'empare des sommes qu'on y avait jetées..."

(8) Nous puisons la base de notre information dans l'étude que Francis A. Boddart a menée il y a quelques années sur ce personnage (Boddart F.-A., 1988) qui est, en fait, l'un de ses ancêtres; c'est en effet le grand-oncle d'un de ses trisaïeux...

(9) Arch. dép. Dordogne 3 H 2.

(10) L'abbaye saintongeaise de Sablonceaux avait formé congrégation en 1663 avec les abbayes soeurs augustiniennes de Chancelade et de Cahors. Dès lors, l'abbaye de Chancelade et celle de Sablonceaux, qui relèvera bientôt de la première, vont s'échanger volontiers leurs élèves et leurs professeurs.

(11) Arch. dép. Dordogne 12 J 353.

(12) Cette intervention auprès de Bernard Labrousse de Beauregard et les lettres qui en découlent sont révélées par un registre portant en couverture la mention "Bureau d'administration" qui était conservé à la Mairie de Montignac. Si l'original a aujourd'hui disparu, il en existe une copie réalisée par M. Marcel Secondat.

(13) Arch. dép. Dordogne 2 J 928. Dans un cahier manuscrit rédigé en 1862, René Reymond recense alors, p. 36, trois portraits de Bernard Labrousse de Beauregard:

— un dessin faisant partie des collections de la Bibliothèque Impériale, NF 62 A, f° 144, Labadye del.

— le portrait gravé et lithographié dans son "Iconographie des célébrités du Périgord".

— un portrait appartenant à la famille. Ce dernier a peut-être disparu en 1944 dans l'incendie par les Allemands du château de Badefols-d'Ans.

(14) Ce domaine familial est l'usufruit de sa tante, Suzanne Martel, mère supérieure de l'hôpital d'Hautefort, dont il est le fondé de procuration.

(15) Arch. dép. Dordogne, Q 770.

(16) Arch. dép. Dordogne, Q770. Ces inventaires ont bien lieu début mai et non début avril comme l'écrit F.-A. Boddart.

(17) Arch. dép. Dordogne 12 L 36. C'est Jean-Baptiste Bost qui est l'auteur de la lettre et non Léonard comme l'écrit l'abbé Brugière.

(18) Archives privées. Document coté V C b 1°- 11. Le millésime est incomplet sur la lettre, mais nous ne partageons pas l'avis de l'abbé M. Manière qui a établi le classement de ce fonds d'archives privées et qui considère que le dernier chiffre est un 3 et que le millésime est donc 1793. Pour l'abbé Manière, dans cette lettre qui se présente comme une lettre d'affaire, les signataires seraient pour lui des prêtres bordelais et les sieurs Barbachano et fils ne seraient pas d'authentiques Espagnols mais ce nom correspondrait à une communauté de prêtres français dans laquelle vit, en particulier, le curé de Saint-Bonnet-la-Rivière, Charles de La Rouverade. Celui-ci est à Ciudad-Rodrigo avec Jean Veyssière et paie même les frais de sépulture de ce dernier le 30 mai 1797. C'est peut-être alors que Charles de La Rouverade récupère la "lettre de recommandation" dans les affaires laissées par Jean Veyssière.

(19) Archivo general del Señorío de Vizcaya. Casa de Juntas de Guernica. Reg. 1, Leg. 8, N° 8. "*Catalogus sacerdotum Santonensium qui commorantur exules in urbe Bilbao*".

(20) Arch. dép. Dordogne 5 L 64.

(21) Arch. dép. Dordogne, Q 773.

(22) Arch. dép. Dordogne, Q 717/2.

(23) Il s'agit de Mmes Victoire et Adélaïde, tantes de Louis XVI, émigrées à Rome.

(24) Arch. dép. Dordogne, Q 717/2.

(25) Arch. dép. Dordogne, Q 773. À noter que Bernard Labrousse de Beauregard a émigré comme nous venons de l'évoquer et qu'il est faux de dire qu'il a été déporté.

(26) Arch. dép. Dordogne, Q 718.

(27) Il s'agit d'une sorte de sténographie primitive.

(28) Pour justifier la mort de Bernard Labrousse de Beauregard en Espagne, M. de Saint-Saud précise qu'on ne trouve pas trace de lui dans le clergé concordataire de la Charente-Inférieure. Dans le même sens, F.-A. Boddart nous précisait par lettre du 15 novembre 1993: "Le décès de Bernard de Beauregard à Bilbao relève à la fois de la tradition familiale et de l'assertion de nombreux auteurs. Je n'ai pas en ma possession de certificat de décès qui trancherait définitivement ce point. Une recommandation auprès du Consul général de Bilbao m'a permis de faire quelques recherches, par correspondance, dans les archives de la Ville. Sans résultat à l'époque".

(29) Arch. dép. Gironde, 9 J 67. Cahier n° 32, p. 117-118. Jérôme Labrousse de Beauregard est le neveu dont Bernard Labrousse de Beauregard s'occupe des intérêts parce qu'il a émigré. Son épouse mourra à Montignac en 1809.

(30) Joseph Prunis travaille avec Leydet à une "Histoire du Périgord", effectuant ses recherches historiques à Pau, Nérac et à travers tout le Périgord. Leurs manuscrits forment les tomes 1 à 22 de la Collection Périgord à la Bibliothèque Nationale à Paris.

(31) On lui doit des oeuvres d'économie politique mais aussi un *Mémoire sur les anciens Druides gaulois*, publié en 1777.

BIBLIOGRAPHIE

— AUDIAT L., *Deux victimes des septembriseurs*, Lille, 1897.

— AUDIERNE Abbé, *Le Périgord illustré*, Périgueux, 1851.

— BARRUEL Abbé, *Collection ecclésiastique ou recueil complet des ouvrages depuis l'ouverture des Etats généraux*, dirigée par l'abbé Barruel, Paris, 1791, tome 1.

— BAUDEAU N., *Mémoire sur les anciens Druides gaulois*, 1777.

— BEAUREGARD Abbé de, *Lettre sur le rapport fait à l'Assemblée nationale, le 9 octobre 1791, par MM. les commissaires envoyés dans le département de la Vendée*. Paris, Guerbart, 1791, in 8°, 32 p. (Cat. Biblio. Nat.: 8° Ld4. 4617)

— BODDART F. A., Un chanceladais méconnu: Bernard Labrousse de Beauregard. *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, tome 115, 1988, p. 349-356.

— BONNEROT J., *Pouillé du diocèse de Saintes*, 1976.

— BOUET R., Les chanceladais de Saint-Cyprien à l'épreuve de la Révolution.

Bull. de la Société Historique et Archéologique du Périgord, tome 115, 1988, p. 216-217.

— BOUET R., *Dictionnaire biographique. Le Clergé du Périgord au temps de la Révolution Française*, 2 tomes, Piégut, Deltaconcept éd., 1993-1994.

— BRETTE A., *Recueil de documents relatifs à la convocation des États Généraux de 1789*, tome 2, Paris, Imp. Nat., 1896.

— BRUGIÈRE Abbé H., *Le livre d'or des diocèses de Périgueux et de Sarlat ou le clergé du Périgord pendant la période révolutionnaire*, Montreuil-sur-Mer, 1893.

— CHAVES C. B., *A emigração francesa em Portugal durante a Revolução*, Lisbonne, Biblioteca Breve, 1984.

— CHEVÉ J., De la Sainteté aux Lumières: l'abbaye de Chancelade, une exception à la règle? *Les Cahiers du Cercle d'Histoire et de Généalogie du Périgord: "De la perfection à l'érudition: l'abbaye de Chancelade"*, n° 3, 1993, p. 11-18.

— FERREIRA DE BRITO A., *Revolução francesa — Emigração e Contra-Revolução* (Publicação duma História da Revolução Francesa, segundo um manuscrito inédito da Biblioteca Pública Municipal do Porto contemporâneo dos acontecimentos narrados), Porto, N.E.F.U.P., 1989, 539 p.

— LABADIE J.-C., *Recherches sur le conventionnel Élie Lacoste (1745-1806). Définition de l'homme d'Ancien régime. Visages du Révolutionnaire, Mémoire de maîtrise d'histoire*, Dijon, 1985, multigraphié, tome 1.

— LACOMBE C., Compte-rendu de l'ouvrage d'A. FERREIRA DE BRITO: "Revolução francesa. Emigração e Contra-Revolução...", Porto, N.E.F.U.P., 1989. *Annales du Midi*, tome 106, 1994, n° 206, p. 248-249.

— LACOMBE C., Bernard Labrousse de Beauregard, un Chanceladais historien de la Révolution française à la fin du XVIIIe siècle. Etude en cours. À paraître dans *les Documents d'Archéologie et d'Histoire Périgourdines*.

— LEMAY E.-H., *La vie quotidienne des députés aux États Généraux 1789*, Hachette, 1987.

— LEMAY E.-H., *Dictionnaire des Constituants. 1789-1791*, 2 tomes, Paris, Universitas 1991.

— LE ROY E., *Recherches sur l'origine et la valeur des particules des noms dans l'ancien comté de Montignac en Périgord*, Bordeaux, 1889.

— MARIVAL J., LAURENT E. et al., *Archives parlementaires de 1787 à 1860. Recueil complet des débats législatifs et politiques des chambres françaises. Première série: 1787-1790*, 82 volumes, Paris, 1867-1913. Voir plus particulièrement tome XXIV, p. 439-443 et tome XXVIII, p. 93-98.

— MARTIN A. et WALTER G., *Catalogue de l'histoire de la Révolution française*. Tome 1: Écrits de la période révolutionnaire, Paris, 1936.

— QUERARD, *La France Littéraire*, tome 1, 1769.

— RAINGUET P.-D., *Études historiques, littéraires et scientifiques sur l'arrondissement de Jonzac*, 1864.

— REYMOND R., *Iconographie des célébrités du Périgord*, Paris, 1863.

— RIBOULET Abbé E., L'abbaye de Chancelade, *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, tome 10, 1883, p. 217.

— ROBINET Dr, ROBERT A. et LE CHAPLAIN J., *Dictionnaire historique et biographique de la Révolution et de l'Empire. 1789-1815*, 2 tomes, Paris, s.d.

— SAINT-SAUD de, Demande d'informations sur Bernard Labrousse de

Beauregard, *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord* (compte-rendu de séance), tome 45, 1918, p. 199.

— SECRET J., À propos de l'iconographie des célébrités du Périgord par Pierre Reymond. *Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord*, tome 103, 1976, p. 14S-147.

— SEGUIN M., *Jonzac pendant la Révolution*, Université Francophone d'Été, Jonzac, 1986.

— SIERRA NAVA L. Mil abates franceses, fugitivos de la Revolución, huespedes del señorío (1792-1798). *Estudios Vizcainos. Revista del centro de estudios históricos de Vizcaya*, nº 1, 1970, p. 79-133.

— TAILLET A.-A. (publié par AUDIAT L., avec des pièces et notes de l'abbé LEMONNIER), L'Église de Saintes depuis 1789 jusqu'à la fin de 1796 (Mémoire concernant l'état de la religion dans le diocèse de Saintes durant la Révolution et le schisme de France, à commencer depuis l'année 1789 jusqu'à la fin de 1796), *Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*, tome XXXI, 1902.

— THEINER A., *Documents inédits relatifs aux affaires religieuses de la France, 1790 à 1800, extraits des archives secrètes du Vatican*, Paris, 2 tomes, 1857-1858.

— TONNELIER Chanoine, *L'abbaye de Sablonceaux. Étude historique et archéologique*, Saintes, 1984, p. 40-41.

— VÁZQUEZ NÚÑEZ A., Documentos históricos XXXVIII. Relación de todos los eclesiásticos franceses que con motivo de la persecución de la Iglesia y clero de Francia, han llegado á la ciudad y obispado de Orense, con la expresión del día, mes y año de su venida, de sus nombres de familia y de bautismo, de sus órdenes, empleos y dignidades, y de las diócesis á que pertenecian en aquel reino. *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos de Orense*, tome II, nº 24, 1902, p. 237-244, 249-259.

LE MERVEILLEUX DANS *TEMBLOR* DE ROSA MONTERO

En février 1990 Rosa Montero — alors âgée de 39 ans — publie son cinquième roman, *Temblor* (1). Il détonne considérablement par rapport à toute sa production antérieure dont la référence était exclusivement la réalité espagnole contemporaine. En effet cette oeuvre — qui, certes, admet plusieurs niveaux de lecture — transporte d'emblée le lecteur dans un univers dont maints aspects renvoient à un merveilleux qui, selon Lesage, "frappe l'imagination" (2), à un merveilleux dont la définition qu'en donne Aragon semble des plus pertinentes: "Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel." (3)

Ce roman que ses coordonnées spatio-temporelles charpentent solidement, n'a véritablement qu'une seule protagoniste. C'est le récit de l'existence mouvementée de cette dernière durant une période de dix ans couvrant son adolescence. Toutefois le lieu et le temps où s'écoule celle-ci vont être des facteurs de dépaysement qui vont faire immédiatement basculer le lecteur dans un monde qui n'a plus d'attache avec celui où habituellement il vit. Tout d'abord l'espace: un très vaste territoire — un empire — dont la capitale porte le nom de Magenta. Cette ville n'a rien à voir avec son homonyme lombarde car on y observe, côtoyant les traditionnelles bêtes de somme de nos régions, des chameaux et des éléphants, ou encore des peuplades dont les caractéristiques physiques portent le sceau d'un exotisme des plus marqués:

"De rudes colosses à la crinière rougeâtre dont le nez était percé d'une boucle d'argent garnie d'osselets." (T., p. 30)

De ce centre géographique un itinéraire qui conduira à l'Est puis au Nord — finistère de cette étendue continentale —, permettra de découvrir peu à peu une topographie, une toponymie qui vont asseoir du reste la réalité de ce pays, qui vont être ses points d'ancrage sur une carte imaginaire. Au sortir de Magenta c'est tout d'abord une longue plaine, plate et monotone, où s'accumulent villes et villages, à l'extrémité de laquelle, sans transition aucune, surgit dans toute son imposante masse La Cordillère Blanche dont le franchissement est inéluctable pour gagner l'Est. Passée cette montagne, apparaît au loin, sur un plateau torride,

Aural, ville minière,
"où l'eau était tout aussi prisée que l'or." (T., p. 99)

Au-delà commence
"la mer immobile du désert de pierre" (T., p. 98)

où se conjuguent

"l'enfer du soleil et celui de la terre" (T., p. 109)

qu'il faut traverser pour rejoindre le Nord. A cette surface embrasée succède un paysage fort contrasté et des plus amènes —

"collines bleutées et bois odorants" (T., p. 114)

où s'est installée la petite communauté de Renaissance. A l'approche du Nord la végétation se raréfie. Quelques villes d'importance ponctuent le chemin, aux consonnances moyen ou extrême-orientales: Lulabay (T., p.137),

Daday (T., p.141) et enfin Tindah,

"la porte de la toundra", "endroit où finissent les routes."
(T., p. 151 et 152)

Quelques centaines de kilomètres plus avant ces terres septentrionales expirent sur les

"blocs blancs et tourmentés de la mer de glace." (T., p. 152)

Au Sud-Est de semblables confins, à proximité de la côte, sur un massif montagneux, Les Roches Noires, vit un peuple primitif, les Uma. Hormis ces références — où prévaut la précision —, il est fait mention de deux autres villes: l'une, Rhus, appartenant à la région des lacs de l'Ouest (T., p.126-127), l'autre, Bilis, située au Sud-Ouest, qui est

"la deuxième ville de l'empire." (T., p. 221)

A l'Ouest il est à remarquer que les toponymes semblent davantage empreints de consonnances gréco-latines! Quant au temps durant lequel se déroule le récit — la période de l'histoire, s'entend —, il n'est véritablement révélé que dans les dix dernières pages du livre. Tout au long du récit sont fournis un certain nombre d'indices qui, il faut le dire, sont contradictoires. En premier lieu c'est à une période quelque peu reculée dans l'histoire de l'humanité — le moyen âge — que maints faits semblent se rapporter. Dès le début est évoquée

"l'époque de la grande peste." (T., p. 10)

On accède à la ville de Magenta par des portes qui sont gardées. Dans

l'enceinte de celle-ci s'élève un palais-forteresse. Les activités commerciales d'envergure se réalisent au cours de grandes foires qui ont lieu périodiquement: ainsi Magenta reçoit-elle deux fois par an une immense caravane de marchands qui sillonnent le pays à dos de mules, de chevaux, de chameaux, vivent sous des tentes, achètent des produits précis dans tel endroit pour les revendre ensuite dans un autre:

"Teintures de Omal, ambre du Lac Noir, épées et charrues de Manat; les meilleurs produits des différentes régions par lesquelles ils passaient étaient évalués, marchandés, achetés et revendus..." (T., p. 85)

Au nombre des ustensiles de cuisine figurent

"l'écuelle et la cuillère en bois, le gobelet en laiton." (T., p. 38)

Toutefois dans un tel faisceau de convergences — qui prédominent —, émergent des discordances qui jurent avec la période historique qui semble être suggérée. En effet les ampoules électriques d'une maison qui se trouve, il est vrai, en dehors du commerce du monde, ses piles atomiques génératrices, entre autre, de l'eau chaude dans sa cuisine, son garde-manger

"où il faisait si froid que ses murs et son plafond étaient couverts de givre" (T., p. 162),

même si pour le commun des mortels de semblable époque ce ne sont que "merveilles" (T., p. 162), "prodiges" (T., p. 161) dont la dénomination scientifique ressortit à l'ésotérisme, la période de l'histoire qu'ils impliquent fait que le temps du récit oscille entre deux époques très disparates, ce qui ne manque pas d'accentuer la contradiction mise en exergue plus haut. L'examen des coordonnées spatio-temporelles permet donc de montrer comment par un affranchissement des données tangibles de la réalité qui nous entoure, comment par la reconstruction d'un espace et d'un temps qui s'abreuve tant à l'utopie qu'à l'uchronie pour qu'un cadre de rêverie se définisse, un effet de merveilleux peut naître.

Dès la première page du roman la protagoniste qui se prénomme Talika (T., p. 11) est présentée sous le nom de Agua Fría, nom qu'elle a reçu voici deux années lors de son entrée dans la Casa de los Grandes alors qu'elle était âgée de dix ans. Dans cet établissement son initiation a été confiée aux soins d'une Anterior appelée Corcho Quemado, dont elle tient ce nom définitif. Cette initiation a consisté pour elle à recevoir l'ensemble

du savoir qu'a accumulé son Anterior au cours de son existence, compte-tenu du fait que dans la société où elle vit il est vérifié que faute de cette transmission d'une Anterior à son apprentie, le monde physique environnant subit une dégradation, des parcelles plus ou moins importantes de son essence disparaissent et sont remplacées par la brume du néant:

"Là-bas, au loin, il y avait une bribe de brume grise, un minuscule emplâtre, un néant glutineux où auparavant, Agua Fría en était quasiment sûre, se dressait un arbre. Un peuplier, peut-être. Ou un eucalyptus. Un arbre qui appartenait à un souvenir perdu. Comme le disait son Anterior, il était impossible de tout raconter." (T., p. 11)

Semblable transmission d'une part, et le nom, d'autre part, que choisit de donner l'Anterior à sa disciple en fonction du souvenir de son existence qui à ses yeux est assorti de l'intensité affective souveraine, assurent à la mystagogue sa survivance dans la mémoire de sa novice. Ils lui garantissent également qu'à sa mort les honneurs suprêmes seront rendus à sa dépouille lors d'un cérémonial de funérailles à l'issue duquel son corps sera déposé sur la grande roue en bois de la colline des défunts pour être dévoré, par la suite, par les vautours:

"Devenir la substance d'un oiseau formidable était une fin superbe." (T., p. 16)

En effet en pareil monde il est une hantise qui accompagne chaque individu: faire partie du lot des promis à la mort vraie, destin tragique de tous ceux qui ne se sont pas vu conférer le statut d'Anterior par le pouvoir en place, et qui par conséquent sont privés d'apprenti. C'est d'ailleurs le cas de la propre mère d'Agua Fría. Ceux-ci sont condamnés à l'oubli qui est le facteur essentiel de l'extinction du monde, aussi leur est-il réservé une inhumation des plus hâtives

"comme si leur corps était un déchet honteux qu'il fallait faire disparaître au plus vite de la face de la planète." (T., p. 16)

L'initiation se parachève par une révélation qui vaut, réellement, baptême: l'explicitation par l'Anterior à sa novice du nom qu'elle lui a attribué, alors que cette dernière concentre son regard, tout au long de cette cérémonie, sur un cristal que tient dans sa main l'initiatrice. La conclusion de cet acte marque le passage de l'initiée dans le monde des "adultes"; c'est aussi pour

Agua Fría le moment de sa transition vers la puberté. Elle a douze ans; son corps à présent se revêt de belles formes pleines ...et de la façon la plus naturelle

"son ventre fleurit... Agua Fría restait debout, sentant fluer à la commissure de son aîne la substance rouge de la vie." (T., p. 16)

Cette initiation qui fixe une mémoire avec les conséquences positives que l'on sait, qui pour l'initiée est formatrice, et qui débouche sur un passage capital au terme d'un rituel de consécration pourrait relever d'une mentalité primitive propre à une société archaïque quelconque. Toutefois le texte de Rosa Montero n'est pas une production d'anthropologue, c'est une fiction qui va se construisant en intégrant des éléments constitutifs d'un monde autre, d'un monde rêvé non dépourvu pour autant de structures. Et le merveilleux est bien là, dans cette élaboration imaginaire où l'on voit poindre, à travers une transposition fictionnelle, de grandes questions qui de tout temps ont hanté l'humanité. En outre, face à un monde agonisant en raison d'une carence croissante d'apprentis et partant d'une stérilité galopante qui sévit dans tout l'empire, Agua Fría est perçue, déjà, comme le recours potentiel. N'est-ce pas là, non plus, la situation du Héros merveilleux qui ne manque pas d'être aux prises avec des problèmes démesurés mettant bien souvent en jeu le sort de tout un peuple, l'existence même des hommes sur terre?

La protagoniste, à laquelle cette terrible menace n'a pas échappé, ne peut cependant réagir immédiatement, toute pénétrée qu'elle est de la foi qui lui a été instillée par un membre du système politico-religieux — dont elle est, elle-même, une partie intégrante. D'essence matriarcale, ou plutôt gynécocratique, très hiérarchisé, ce système repose sur une Loi — qui, en fait, est un catéchisme — imposée par l'autorité suprême, qui stipule que le monde est un, immuable, éternel, que chacun y a une place assignée, la prépondérance de la femme résidant dans le fait qu'à elle seule est dévolu le pouvoir de procréer et qu'elle l'emporte sur l'homme par son sens de la mesure, sa dimension spirituelle et son abomination de la violence. Cette Loi, des plus implacables envers les éventuels récalcitrants, émane du Cristal, l'emblème de cet ordre politico-religieux qui a son siège au palais-forteresse, le Talapot, de Magenta, une construction monumentale qui compte cent étages où sont formés prêtres et prêtresses qui ensuite iront exercer leur ministère aux quatre coins de l'empire et perpétueront ainsi le système. Tout comme pour les Anterior, les prêtres et les prêtresses sont choisis depuis le plus haut degré de la hiérarchie du pouvoir. Agua Fría

le sera qui durant quatre ans recevra une deuxième initiation échelonnée sur trois palliers successifs. L'apprentissage s'effectue au sein de Cercles concentriques qui, au fur et à mesure que progresse la novice vers le coeur du palais, la feront s'enfoncer dans une obscurité de plus en plus dense. Le premier répond au nom de Cercle Extérieur: c'est celui de la discipline, de l'abrutissement physique et moral et du lavage de cerveau des novices. Le second s'appelle Cercle des Ombres: y commence l'apprentissage de la connaissance sous forme de dialogues conduits par une tutrice, l'apprentissage du regard préservatif qui permet de protéger le monde — autant que faire se peut — contre l'envahissement des brumes du néant, de l'apprentissage de l'hypnose en général, ces deux dernières sciences demandant à la novice une concentration extrême qui s'acquiert au prix de maints exercices. Enfin le troisième est le Cercle des Ténèbres où les élus se consacrent essentiellement — en bibliothèque — à l'étude des Savoirs Anciens consignés en de vieux livres. Cette initiation prend fin, ainsi, par le couronnement de l'érudition. Seules quelques apprenties — de sexe féminin — peuvent être admises dans le saint des saints, le Cercle Intérieur, où demeure la Grande Prêtresse. Elles seront appelées à de hautes destinées. Agua Fría gravit les trois étapes et au moment où elle est avertie qu'elle a été jugée digne d'intégrer ce dernier Cercle, elle s'enfuit — non sans encombre — du Talapot. C'est la rupture avec l'ordre établi. Un certain nombre d'événements qui la touchent personnellement, certaines observations propres qui s'accumulent tout au long de cette deuxième initiation, la font se détacher du système dans lequel elle est entrée, se rebeller contre celui-ci, puis le fuir, consciente de son dysfonctionnement, de son non-sens, de sa vanité. 1) Son Anterior lui avait laissé entendre que la Loi n'était qu'une invention dont les prêtres tiraient le plus grand profit, lui avait enjoint de ne pas franchir les portes du Talapot et de lutter contre la détérioration du monde qu'elle trouvait déjà alarmante. 2) La nouvelle de la mort de sa mère — encornée par un taureau — qu'elle apprend d'une mendicante qui lui insinue qu'elle eût pu être sauvée si le Talapot avait bien voulu dépêcher ses médecins, mendicante qui par ailleurs, à travers un langage énigmatique dont elle percevra plus tard la signification lui signifie que le monde n'est en rien immuable, l'exhorte à ne pas pénétrer dans le Cercle Intérieur et l'invite à prendre la route du Nord pour la revoir, la perturbe, l'ébranle. 3) La découverte que quatre-vingt-dix-sept étages du palais sont dans un état d'abandon et de délabrement et que seuls, à son arrivée, ne sont habités que les trois derniers — qui faute d'apprentis seront progressivement fermés — introduit un sérieux doute dans son esprit d'où petit à petit va jaillir la vérité. 4) L'amputation de l'auriculaire de sa main gauche que lui fait subir sa tutrice du deuxième Cercle car elle a osé lui déclarer sans détour qu'elle a acquis la conviction que le

monde change vertigineusement et qu'il est proche de sa fin, l'amène à se rebeller et à penser à fuir. 5) L'irruption, enfin, contre toute attente, de l'Intendant du Cercle Extérieur, dans le Cercle des Ténèbres, qui l'informe que plus aucun enfant ne naît dans l'empire depuis deux ans, qu'il appartient à un groupe de conjurés qui veulent en finir avec la dictature de l'ordre et que pour éviter la destruction du monde il est impératif de se rendre dans le Nord auprès de la Grande Soeur qui seule connaît le moyen de dissiper ce grand malheur, la décide à s'enfuir — coûte que coûte — du palais et à tout mettre en oeuvre pour tenter de remédier à la catastrophe.

La crise est dans sa phase aigüe. Au terme des quatre ans qu'a duré son initiation, Agua Fría a retiré du système — que par ailleurs elle rejette — nombre de connaissances — dont le pouvoir hypnotique —, s'est forgé un esprit critique à travers un long cheminement dialectique qui parfois a été douloureux en raison de la foi vive et ardente qui l'habitait initialement. Elle se sent à présent investie d'une mission d'une urgence extrême dont l'objectif est on ne peut plus noble. Agua Fría va donc entreprendre une longue quête en direction du Nord en faisant cependant un détour obligé par l'Est, mais toute quête saurait-elle se définir autrement que par le détour? Après ses deux initiations intra-muros, c'est une autre initiation qui commence, c'est un chemin initiatique d'une autre nature qui s'ouvre devant elle. Avec la complicité d'un jeune caravanier elle quitte subrepticement Magenta et à partir de cet instant elle va devoir affronter sur sa route maints obstacles, maintes épreuves, — dont les assauts mortifères de la brume du néant — qu'elle va surmonter seule ou grâce au secours que va lui porter quelque adjuvant inopiné ou essentiel. Elle va connaître aussi des moments d'intense bonheur, d'amour tranquille ou impétueux, qui lui feraient oublier sa mission si les brumes du néant ne venaient pas rallumer ses angoisses. Son périple jusqu'à l'extrême Nord va lui faire rencontrer toute une série de personnages insolites, monstrueux, saugrenus: lilliputienne, prostitué hermaphrodite, chasseur de prime cyclopéen ou encore vénérables vieillards dont la longévité est telle qu'on dirait des momies enveloppées en de somptueux atours. A côté de celles-ci la Grande Soeur, Oxygène, est encore plus surprenante:

"Son visage était si incroyablement ridé que ses yeux, deux grains brillants et noirs, étaient ensevelis dans un monceau de plis de peau. C'était un être si fâné qu'à ses côtés les vieillards eüssent été prises pour des jeunes filles en fleur." (T., p. 157)

Elle apprendra à Agua Fría que seule sa soeur jumelle la Grande Prêtresse, Océan, est susceptible de connaître la solution qu'elle recherche eu égard au fait qu'au Talapot elle a accès aux Annales Secrètes. Après un séjour chez les Uma, primitifs qui ne sont pas affectés par la stérilité, mais que peu à peu inquiètent les brumes, Agua Fría retire un enseignement qui la conforte dans sa quête: même les primitifs luttent au plus haut point contre la mort. Aussi est-elle bien déterminée à réunir à Magenta qu'elle retrouve — après avoir bouclé sa longue boucle — en proie à l'anarchie la plus totale, conséquence de l'affolement et de la révolte que provoque l'extinction du monde parmi les populations de l'empire qui affluent à la capitale pour renverser le pouvoir en place. Elle parvient non sans mal au Cercle Intérieur où la Grande Prêtresse lui fait une longue révélation d'autant plus volontiers qu'elle est persuadée qu'elle la fera exécuter ensuite. Il en ressort que la cause de la désintégration du monde est à rechercher dans l'existence, dans la perpétuation même du Cristal qui n'est plus présentement que l'illustration de la perversion du système qu'il avait inauguré jadis. Agua Fría pressent qu'il y a donc lieu de procéder à la destruction du Puits Sacré où il est entreposé. Elle est précédée par l'une des rebelles qui le fait voler en éclats. Et les brumes s'évanouissent!

Ce roman, par la lecture qu'on en a faite, renoue avec une tradition du merveilleux: géographie fantaisiste fortement empreinte de tropisme oriental, cadre historique nébuleux à forte imprégnation moyenâgeuse, drame de grande ampleur exigeant une solution aussi rapide qu'efficace, héros dont la double initiation est pleinement justifiée par la logique même du récit, qui se lance dans une quête se matérialisant en un long voyage où alternent embûches et plaisances, dans le but de conjurer le mal qui frappe le monde sans merci, ordre politico-religieux matriarcal que l'aveuglement du pouvoir conduit à perpétrer un abominable crime contre l'humanité, etc. Il y a là, pour reprendre les termes de M. Daniel Poirion, "déploiement de l'imaginaire", "construction intellectuelle", mais encore "politique fiction" (4). Ce roman est sans nul doute également un roman de formation; formation en premier lieu de la protagoniste elle-même, mais aussi formation proposée à tout lecteur, à travers l'itinéraire spirituel d'Agua Fría, qui peut servir de support, d'illustration du message que l'on veut faire passer. C'est un roman allégorique sur le pouvoir et ses perversions, mais fort heureusement c'est aussi sa remise en cause par le vieux fonds de sagesse et de clairvoyance qui semble de tout temps être l'apa-

nage de l'humanité. C'est un roman métaphysique en ce qu'il relance le débat sur la mort et sur la façon de lui survivre , sur le problème de la destinée de l'homme et de l'univers, etc. C'est enfin un long apologue dont la portée morale est des plus évidentes. Autant de facettes qu'assume le merveilleux dans sa radiance fictionnelle!

Christian Manso
Université de Pau et des Pays de l'Adour

NOTES

- 1 — Rosa Montero. *Tembloir*. Seix Barral. Barcelona. 1990.
- 2 — Alain-René Lesage. *Gil Blas*, VII. Classiques Garnier. Paris. 1942.
- 3 — Louis Aragon. *Le Paysan de Paris*. Gallimard. Paris. 1948.
- 4 — Daniel Poirion. *Le merveilleux dans la littérature française du moyen-âge*. Que sais-je? n° 1938. P.U.F. Paris. 1982.

N. B. Le roman de Rosa Montero n'étant pas traduit en français, les citations traduites dans le présent exposé n'engagent la responsabilité que du seul conférencier.

UN CATÉCHISME FRANÇAIS AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION

— UN POÈME À LA RAISON
ET À L'ÊTRE SUPRÊME —

“Désormais la Sainte Raison
Fera notre religion
Ah plus de superstitions
Ni prêtres fainéants
Nourris à nos dépens.” (1)

Une des figures les plus emblématiques du processus révolutionnaire français fut l'Abbé Grégoire qui a traversé toute la bourrasque depuis les États Généraux et a survécu à la Terreur. Il commença sa lutte révolutionnaire en chantant en procession avec les trois Ordres réunis le “*Veni Creator*”, pour demander au Saint Esprit de planer sur eux afin que tous trouvent les meilleures solutions politiques pour une France en crise économique et morale. Il mourut en 1831 en marmottant l'hymne *Urbs Jerusalem beata* (2). Son cycle biographique de révolutionnaire et d'homme de foi résume en quelque sorte tout le cycle de la Révolution Française même sous Napoléon et en manifeste la terrible équivoque. Homme des Lumières, il a lutté pour la liberté, pour l'égalité des hommes et des races, pour le total progrès humain qu'il trouvait impossible sans le concours de la Religion. Pour lui, une République sans religion était inconcevable. Ses points de vue, pourtant, se sont avérés inapplicables au fil des dix années de Révolution. Avec la Religion, la Révolution serait impossible. Il fallait donc la supprimer. Les historiens contemporains de la Révolution comme Bernard Labrousse de Beauregard (3) et Barruel (4) ne cachaient pas que la Révolution fut surtout un phénomène culturel et religieux, oeuvre d'énergumènes athées et libertains, héritiers de l'esprit satanique des Lumières qui voudraient dissoudre à la fois et dans la même démarche les fondements sacrés du Trône et de l'Église. Le livre **Le Mouvement religieux à Paris pendant la Révolution (1789-1801)** trace les lignes essentielles de cette révolution religieuse, équivoquée au départ. La Révolution de France fut, de prime abord, une révolution dans l'Église, avec l'Église au début et contre l'Église à partir de l'An II. L'Église était dans l'État et l'État n'était pas dans l'Église, mais étant donné les liens séculaires entre la féodalité et la chrétienté, séparer, fût-il du point de vue méthodologique, les deux pouvoirs, organiquement et juridiquement unis (si nombreuses qu'aient été les querelles historiques entre le Trône et l'Autel), c'était à l'époque une affaire inimaginable pour la plupart

des français qui réalisaient que le mariage politique et religieux était indissoluble. Les assises de ce double pouvoir étaient théologiques et selon, la théorie du droit divin, elles correspondraient au degré maximal de la perfectibilité sociale et morale. Bref, Dieu serait monarchique dans son essence et dans sa manifestation la plus visible — son Église ayant pour sommet le souverain Pontife romain, et l'Empereur ou le Roi. Or la Constitution Civile du Clergé, excellent échantillon du vieux gallicanisme français, n'était ni hérétique ni même volontairement schismatique. Mirabeau soulevait à l'époque, avec beaucoup d'entrain, la question de la possibilité de réformation des vieilles structures ecclésiastiques et observant le phénomène du processus religieux en marche, apostrophait:

“Ainsi, nous n'aurions pu briser les chaînes de notre servitude sans secouer le joug de la foi?... Non; la liberté est loin de vous prescrire un si impraticable sacrifice ... regardez cette Église de France dont les fondements s'enlacent et se perdent dans ceux de l'empire lui-même; voyez comme elle se régénère avec lui, et comme la liberté, qui vient du ciel aussi bien que notre foi, semble montrer en elle la compagne de son éternité et de sa divinité! Voyez comme ces deux filles de la raison souveraine s'unissent pour développer et remplir toute la perfectibilité de votre sublime nature et pour combler votre besoin d'exister avec gloire et d'exister toujours” (6).

Flirt trompeur de la part de Mirabeau qui, paraît-il, dans les contradictions permanentes de cette Révolution, aurait affirmé quelque part: “Vous n'aboutirez à rien si vous ne déchristianisez pas la Révolution” (7)? La Révolution Française fut, par conséquent, refusée par le Roi et par le pape Pie VI, lequel le 29 mai 1790, lors d'un consistoire, condamna officiellement, quoique secrètement, les maximes présentes dans la Déclaration des Droits sur la liberté et l'égalité, qui étaient, pourtant, dans son ensemble, d'inspiration chrétienne. Ce fut donc cette opposition systématique de la Royauté et de la papauté à la Constitution qui a fait pousser le principe de la souveraineté populaire laquelle finirait par provoquer la chute de la monarchie et déterminer malgré elle la rupture violente avec l'Église de Rome. Pour remplacer la première, on proclama la République, annoncée comme elixir politique pour tous les maux économiques, sociaux et religieux dont souffrait la France. Pie VI mit aussi en garde, bien que trop tard, Louis XVI sur les dangers de la Constitution Civile du Clergé, mais les deux ensemble n'ont pas pu empêcher le mouvement accéléré de la Révolution et le découpage en deux de “la fille aînée de l'Église”. Les jureurs constitutionnels

et les non-jureurs, réfractaires, n'étaient pas nécessairement pour ou contre la Révolution en tant que phénomène économique en marche après les pluies et les inondations de 87, la sécheresse et la grêle du 13 juillet 88 qui a ravagé tout l'Ouest de la France et a anéanti la moisson de l'été 88, inscrivant par là le cycle révolutionnaire dans un cycle économique indéniable, portant au paroxysme les tensions sociales existantes (8). Parmi lesquelles, et non moins importantes, celles du haut et du bas clergé dont témoignent longuement les cahiers de doléances. Les changements de mentalité ne se font jamais au même rythme d'une révolution politique et juridique. Un exemple des difficultés insurmontables de cette Révolution, au début réformatrice et par la suite totalitaire: le 2 mars 1791 le maire de Paris, Bailly, un radical, signait et faisait annoncer à son de trompe que pendant le carême il serait permis d'exposer des oeufs dans sa municipalité, mais après avoir obtenu une autorisation préalable de la part de l'Église (9). La cohabitation de cette part de l'Église qui refusait la Constitution et de celle qui la prônait comme condition première du progrès social et politique, provoqua un choc violent de mentalités et déchira la France, en créant les conditions idéales pour que les vrais ennemis du catholicisme puissent l'attaquer de partout. L'Église constitutionnelle aurait bien pu se transformer en une nouvelle branche du protestantisme à l'instar d'autres querelles politico-religieuses européennes entre les princes et les Papes. En effet, la réaction la plus farouche à la marche civique de la Révolution surgissait de la part de cette Église française en état de schisme. Étant donné son ancien gallicanisme, elle se voulait, plus que jamais, catholique et romaine, dans un effort désespéré de survie dans l'ouragan de la persécution aux non-jureurs:

*"Une foi tu professeras
celle de Rome uniquement. /.../
Des Intrus tu rejetteras /.../
Messes, Sermons également. /.../
Ces maximes enseigneras
À tes enfants soigneusement "* (10).

Le schisme avec Rome était inévitable même si la Constitution Civile du Clergé ne contenait rien d'hérétique. Elle essayait de réformer l'Église, en poussant trop loin les principes gallicans, mais ayant le souci de ne pas toucher aux dogmes.

Elle n'osa même pas proposer la séparation de l'Église et de l'État — ce qui, une fois acquis, aurait évité maintes confusions pour l'avenir de la Révolution. L'ultramontanisme avait cependant ses atouts. Le **Petit catéchisme national et impartial à l'usage des bons citoyens**, publié en

1791, considérait que l'Assemblée était le fléau dont Dieu se servait pour punir les iniquités de la nation:

“ Or le peuple, en général, sauf un très petit nombre d'exceptions, a péché par une orgueilleuse incrédulité, qui est le fruit de la philosophie moderne; il a péché en adoptant le système de la tolérance, et par l'accueil qu'il fait aux productions impies de nos insensés philosophes; il est donc juste qu'il soit écrasé par cette abominable philosophie dont il a fait son idole, ainsi que par cette Assemblée soi-disant nationale, qui n'est autre chose que l'aéropage des philosophes et la Synagogue de Satan” (11).

La Constitution Civile du Clergé, en dernière instance, finissait par consacrer l'inséparabilité du Trône et de l'Autel lorsqu'elle s'engageait à protéger le clergé catholique, en faisant de ses prêtres des salariés de l'État, et en excluant de cette protection officielle les protestants et les juifs. Elle créait ainsi une situation de privilège incompatible avec la lettre et l'esprit révolutionnaire du moment. C'est vrai que la Constitution Civile du Clergé ne reconnaissait au pape qu'une primauté honorifique embarrassante, mais ce fut l'Église, et non l'État révolutionnaire, qui se mit en état de schisme pour freiner la marche des événements politiques, sociaux et économiques. La seule chance de survie de la Révolution serait donc l'inévitable et difficilement conçue séparation totale du pouvoir ecclésiastique et civil. Le principe selon lequel l'Église est dans l'État, mais que l'État n'est pas dans l'Église devint de plus belle présent aux esprits éclairés. La sauvegarde des principes et des maximes révolutionnaires imposait dès lors que la protection offerte et opiniâtrement refusée se transformerait vite en haine envers l'Église romaine, considérée comme ennemie des réformes qui la conduiraient à la pureté de l'Église primitive caractérisée par la solidarité fraternelle de tous ses croyants.

De la Grande Peur à la Terreur ce ne fut qu'un seuil vite franchi. Le régicide ouvrit les portes à la République, hostile à l'Église dans la mesure où elle était la charpente de la monarchie et hostilisait elle aussi l'État révolutionnaire. L'Église fidèle à Rome et au Roi fut par conséquent persécutée, agissant en cachette dans son pays ou en exil. Le clergé constitutionnel, lui, fidèle au message évangélique de la fraternité, aurait bien voulu éviter les excès évidents d'une Révolution incontrôlable, sans pour autant renoncer aux signes politiques prometteurs d'un temps nouveau et d'un nouvel ordre social, modèle à exporter dans d'autres pays catholiques, de façon à réussir une sorte de régénération universelle. Mais les 'patriotes', fussent-ils catholiques au athées, comprirent assez vite (et on ne pourra

nier la force de leur logique!) que la Révolution totale ne serait pas possible avec l'Église et qu'il faudrait la faire contre l'Église. Les philosophes déistes ou théistes l'avaient déjà prévu. Pour la plupart des philosophes des Lumières, Voltaire en tête, un État athée serait la pire des positions religieuses dans cette recherche convulsive du progrès et du bonheur individuel et collectif. Le fanatisme de l'Ancien Régime (cet "infâme" que Voltaire aurait voulu écraser) ne pourrait être remplacé par un autre type d'intolérance religieuse suscitée par l'État, qui dénierait d'ailleurs le droit fondamental de liberté religieuse consacré par l'Assemblée révolutionnaire. Sans un fondement éthique et métaphysique, tout le pouvoir de l'État, même s'il jaillissait de la souveraineté populaire, perdrait son échelle de valeurs morales et s'estomperait dans la plus dangereuse des anarchies. Bref, il faudrait à la République une religion modératrice, après la tentative violente de la suppression du catholicisme. À la République donc de créer sa religion à elle. On assiste par la suite à des efforts plus ou moins frustrés selon le moment, les régions d'évacuation du sacré de la liturgie traditionnelle des églises implantées en France et de création de nouveaux rites et de nouveaux mythes qui puissent remplir ce vide béant laissé par l'Église catholique, exilée ou souterraine. Ce fut l'onde déchristianisatrice, négative et positive dont parlent les auteurs des livres *La pique et la croix* et *La Révolution contre L'Église — De la Raison à l'Être Suprême*. Les innombrables contradictions où se trouvait piégé le clergé constitutionnel ont poussé un nombre considérable de prêtres, de religieux et de religieuses à l'abandon de leurs charges ou de leurs vœux. On estime à environ 20 000, soit 15%, le chiffre d'abdicataires (13). La fermeture des églises et les manifestations d'iconoclasme se multiplient partout. La suppression des Ordres religieux avait passé comme un raz de marée sur la France. L'ouvrage de soeur Marie de la Trinité Kervingat, *Des Moniales face à la Révolution Française* en dit assez. Jean Dumont, dans *La Révolution Française ou les prodiges du sacrilège* (13), complète le cadre, malgré son style polémique et apologétique, en la voyant comme "une révolution antipopulaire assoiffée de sacrilège". La pique se proposait de remplacer la croix. Les patriotes aux affres du catholicisme décidèrent de supprimer le symbole majeur du christianisme: la croix. Elle représentait pour eux une religion de la souffrance, inutilement tragique et masochiste. La révolution républicaine, complètement égarée dans son labyrinthe de contradictions sociales et politiques, a essayé d'éliminer les symboles de ce tragique chrétien à première vue incompatible avec l'idée du bonheur si chère à l'*Encyclopédie* et aux citoyens, parce que la Révolution a éliminé par son pragmatisme rationaliste les mystères eschatologiques. Ils proclamèrent que la raison, la science et l'industrie, en un mot, le progrès, conduiraient la société à un état de tolérance et d'équilibre, principe de la régénération universelle.

Plusieurs siècles de domaine féodal et catholique n'avaient pas procuré ce progrès. Le moment était arrivé de croire définitivement au triomphe du rationalisme sur le mysticisme et de faire remplacer les religions révélées par la raison et la science. On comprend donc dans ce contexte politique et socio-religieux le surgissement du culte de la Raison. De l'éblouissement au sacre ce ne fut qu'un pas. Ces cultes révolutionnaires républicains en général n'osèrent évacuer la divinité de l'histoire "in fieri", ce qui prouve qu'ils se rangeaient davantage sous la bannière de Voltaire que de Diderot, matérialiste et athée.

La triade révolutionnaire liberté, égalité, fraternité, était en soi chrétienne, quoique l'État ne puisse décréter la fraternité, parce qu'elle relève du charisme et non de la loi (14). Aucun gouvernement ne peut légiférer que les citoyens sont tous frères. La fraternité résulte d'un vœu communautaire où tous les membres s'engagent à devenir frères d'esprit. C'est pourquoi la fraternité révolutionnaire fut un mot d'ordre tardif et inconséquent. Plus que jamais, s'imposait la distinction rationaliste entre le sacré et le profane, le civil et le religieux, qui devraient correspondre à deux ordres de grandeur sociologique, sans que l'un puisse étouffer l'autre, sans que l'ecclésiastique écrase dans l'oeuf le fort courant d'émancipation civile que ce siècle a transformé en torrent irrésistible au moment de la Terreur. Et la preuve en est que, sans Église et contre l'Église, les patriotes n'ont cessé d'inventer de nouveaux cultes pour sauver la Révolution civile, tant ils étaient convaincus de la nécessité d'une religion, non pas opium du peuple, mais garantie éthique d'une nouvelle réorganisation juridique et administrative de l'État. La fête de l'an II, en même temps qu'elle ne se contente pas d'évacuer les cérémonies et les croyances traditionnelles, s'efforce de lancer les fondements de nouvelles célébrations. Lorsque Fréron en mission à Marseille, en 1793, veut instaurer le culte décadaire, il se justifie en ces termes:

"Considérant la nécessité de remplacer par des fêtes nationales dignes de la majesté du peuple français et de ses hautes destinées, les cérémonies puériles d'un culte qui, rétrécissant les âmes et les façonnant à l'esclavage, servait de pierre angulaire au trône des despotes écroulé sous nos mains vertueusement régicides, arrêtent que..."
(15)

Les révolutionnaires durent aller beaucoup plus loin. Ne leur suffisant pas d'éliminer la croix en tant que symbole d'une religion qui, à leurs yeux, avait desservi le peuple le soumettant docilement à l'esclavage pendant de longs siècles, ils firent un pas en avant en supprimant le calendrier grégorien qu'ils remplacèrent par un temps zéro qui marquerait une nouvelle étape

de la marche de l'humanité vers son émancipation d'une religion qui, tout au long des siècles aurait desservi les causes du peuple, qui, en France avait secoué le joug de la servitude. La culture grecque et latine antérieures au christianisme fournissaient à cette mutation culturelle et culturelle des éléments sans doute plus dangereux que la suppression de la dîme et ou d'autres droits féodaux. L'arbre de la liberté, si cultivé dans toute la France, aurait bien pu succéder à la croix; le culte des martyrs de la liberté voulut substituer ou faire oublier l'ancien martyrologe chrétien. Mais le vide ontologique creusé par cette vague déchristianisatrice spectaculaire, pas nécessairement profonde au niveau des masses, ne pouvait pas être compensé par tant d'éléments disparates d'un culte civique sans homogénéité. Il aurait fallu lui trouver un substrat philosophique crédible. Le culte de la Raison en est un échantillon important. Le XVIIIe siècle se présentait comme le sommet de la philosophie rationaliste par opposition aux lumières divines de la Révélation. Le culte de la Raison fut facile à créer, avec ses temples et sa déesse incarnée dans une femme. Le 20 brumaire an II eut lieu à Notre-Dame la fête de la Raison qui servirait de modèle aux provinces françaises. Il conviendra de rappeler que la Convention a décrété que le corps de Descartes serait transféré au Panthéon, sacralisant ainsi le symbole par excellence du rationalisme qui serait le trait essentiel de ce qu'on a appelé à juste titre "l'esprit français". Il s'agissait d'un culte très vague et intellectuel pour les masses auxquelles il faut une religion sensible, ritualisée dans des manifestations extérieures. Le refrain qui scande les couplets chantés par un clubiste de La Châtre à l'occasion de la fête de la Raison:

*"Effaçons jusqu'à la trace
Du joug superstitieux
La raison en prend place
La raison nous vient des cieux."* (16)

résume l'ambiguïté de ce culte cérébral. Le dernier vers qui indique la source céleste de la raison toute-puissante est une maladresse idéologique du poète incapable de se libérer des entraves de l'imaginaire catholique. Mais le dernier but de ce culte était l'abandon de l'irrationalisme qui légitime les croyances religieuses considérées par ce poète patriote comme des superstitions à éliminer dans la mesure où elles étaient la source de tout fanatisme du temps et de l'espace liturgiques du catholicisme. Il proposait une toponymie qui évoquait les grands héros de la Révolution et les grands événements et personnages de la culture gréco-latine. La mascarade anti-religieuse de la Section de l'Unité du 30 brumaire à la Convention était une arme à double tranchant: elle paraît cueillir des résultats contraires à ceux qu'elle prétendait. La déclaration de Milhau à Béziers ne représentait

sûrement pas le sentiment collectif du peuple français désorienté dans toutes ces contradictions révolutionnaires, mais toujours très attaché à l'idée de surnaturel:

"Toute religion révélée est une convention purement humaine, une imposture dans son principe, un tissu de superstitions dans ses effets" (17).

Comme ce culte ne relevait pas du surnaturel, il eut une durée assez courte. Considérer la liberté et l'égalité comme les seules divinités capables de mériter nos hommages et de transformer la Constitution Française dans le seul évangile régénérateur de la France et du monde, transformer les tombeaux des martyrs de la République en lieux de pèlerinages, c'est vraiment peu de chose lorsqu'on compare ce culte nouveau-né aux vieilles et profondes racines du christianisme, système cohérent et totalisant de la vie de l'homme en société. Le culte de la Raison illustre un courant d'athéisme philosophique qui ne représenterait pas les grandes lignes des philosophes du XVIIIe siècle. Robespierre était bien conscient de tous ces dangereux écarts et pour sauver la Révolution agonisante lui imprima une nouvelle orientation religieuse. Aux Jacobins, il prononça un discours sur la liberté des cultes avec sa vigueur rhétorique habituelle:

"Le fanatisme est un animal féroce et capricieux; il fuyait devant la raison, poursuivez-le avec de grands cris, il retournera sur ses pas... L'athéisme est aristocratique, l'idée d'un grand être qui veille sur l'innocence opprimée et qui punit le crime triomphant est toute populaire." (18)

Si le culte de l'Être Suprême prolonge ou non le culte de la Raison est une question très polémique. Pour nous, il s'agit plus d'une question de degré que de nature. Mais qu'on le veuille ou non, le culte de La Raison dans ce contexte socio-politique n'était qu'une forme larvée d'un athéisme à long terme. La création de nouveaux dieux acceptés par la foule conservatrice ou révolutionnaire ne semblait pas vraisemblable. Les mythes ne s'imposent pas par décret, vu qu'ils correspondent à une longue et lente élaboration collective.

Toujours est-il que plusieurs leaders révolutionnaires (et on ne peut pas déterminer où commence et finit la sincérité de leurs aveux) n'ont cessé de répéter leurs protestations contre l'athéisme plus ou moins diffusé. Le discours de Danton à la Convention est une pièce exemplaire dans cet enjeu:

"Nous n'avons pas voulu anéantir le règne de la superstition pour établir le règne de l'athéisme" (19)

Le message est d'une clarté foudroyante. D'ailleurs, il faudra le rappeler, Anacharsis Cloots fut exclu du Club des Jacobins, comme riche, étranger et *athée*. Robespierre revint aussi sur cette idée de Danton, le 5 nivôse:

"Le fanatique couvert de scapulaires et le fanatique qui prêche l'athéisme ont entre eux beaucoup de rapports". (20)

Le vandalisme sous-jacent à l'iconoclastie des vieux signes du catholicisme a mérité une véhémence protestation de la part de l'Abbé Grégoire. Et dans cet état fébrile de la Révolution le plus souvent marquée par des précipitations d'ordre religieux, le 18 floréal, Robespierre extermina par décret le culte de la Raison et dans un rapport à la Convention sur les principes de morale politique qui doivent la guider, détermina comme pontife:

"L'idée de l'Être Suprême et de l'Immortalité de l'âme est un rapport continu à la justice. Elle est donc sociale et républicaine" (21).

Et la Convention a fini par décréter:

"le peuple français reconnaît l'existence de l'Être Suprême et de l'Immortalité de l'âme" (22)

La dimension surnaturelle et métaphysique était par là introduite dans la révolution religieuse en cours. Nous sommes donc enclin à nous situer dans la controverse d'Aulard et Mathiez au sujet du relais du culte de la Raison par le culte de l'Être Suprême du côté de Michel Vovelle. À son avis, le culte de la Raison associé au décadi, aux fêtes des martyrs de la Liberté eut une implantation inégale sur le terrain et fut le résultat d'un mouvement à la fois spontané et assumé ou même imposé par les autorités en place, se déroulant sur 10 mois, au total. En effet, le culte de l'Être Suprême eut une durée encore plus courte, trois mois en tout.

Il fut imposé d'en haut et d'une façon brutale mais eut un accueil massif (23), dans la mesure où l'expression "Être Suprême" recouvrait une ancienne désignation théologique bien antérieure à sa proclamation révolutionnaire. En plus, la reconnaissance de l'immortalité de l'âme, réintérait ce nouveau culte dans une des grandes angoisses collectives de la pensée religieuse de l'époque. Mais, à la rigueur, le culte terroriste de l'Être Suprême, avec une distribution géographique qui ne recouvrait pas tout à fait celle du culte de la Raison, finissait par accepter le concept de

providence divine agissant sur l'histoire des hommes, et l'approchait du culte religieux traditionnel. Au sommet de ses contradictions violemment étouffées par l'insatiable guillotine, ce culte fut, cependant, la plus grande illusion de la Convention. Sylvain Maréchal, littérateur libertin, avait fait circuler sur le 14 juillet un poème que nous ne saurions nous passer de citer ici :

— *“Eh non! peuple imbécile,
Tes piques ont tout fait. Des vingt siècles d'airan
Le joug pesait sur toi. Tu t'es levé! Soudain
Les despotes ont fui. Ni ton Dieu ni ses prêtres
N'avaient osé jamais lutter contre tes maîtres.
Ton Dieu laissait en paix exister les tyrans.
Ses prêtres, bas flatteurs, leur présentaient l'encens.
Peuple! connais ta force et fais tout par toi-même;
Tu peux tout! N'attends rien de cet Être-suprême
Qui servit trop longtemps d'asile aux scélérats.
Peuple! Oppose à tes rois, non un dieu, mais ton bras...”(24)*

Le portrait tracé était impitoyable. Avec Dieu et sous sa protection providentielle, le crime et l'injustice ont proliféré, et le peuple en était la grande victime. La religion catholique face à la subversion du régime féodal et au combat pour la liberté et l'égalité était accusée d'avoir été un débrayeur aux Etats Généraux, mais de tenir en bride la Révolution dès qu'elle se mit à dépasser son plan au début purement réformateur. Maintenant, les droits de l'homme et du citoyen proclamés et devenus code social et politique de référence universelle, l'Église (jugée dans les vers cités ci-dessus d'une façon légère et sommaire) faisait ses prêtres parler surtout de devoirs du peuple. La théologie du XVIIIe paraissait en effet ignorer les droits de l'homme. Et pourtant l'évêque de Bordeaux, Champion de Cicé, et Boisgelin, évêque d'Aix, ont activement participé à la discussion et à la mise en forme des articles du nouveau code des droits de l'homme et du citoyen, sans opposition formelle. Mais un historien contemporain de la Révolution et un de ses ennemis les plus acharnés, Beauregard, considéra tous ses articles comme “apophetèmes” inutiles. Mais lorsque l'Église se vit sous la menace de l'exil, de la prison et de la guillotine, elle a miné le terrain de la République utopique, violente et anthropophage. Cette Révolution bourgeoise aurait très peu de chances de s'établir sur le culte de la Raison ou de l'Être Suprême. Ce furent les bourgeois installés dans l'idée de la propriété comme droit sacré qui ont essayé de freiner le déroulement démocratique terroriste de la Révolution. Pourtant, l'affirmation péremptoire de la dignification des valeurs civiques en tant que telles, sans rapport à la religion, ne suffisait pas non plus à la rendre solide. La contre-révolution monarchique et

catholique menaçait de partout. La suppression du budget du culte et la séparation de fait de l'Église et de l'État le 2e sans-culottide de l'An II et sa confirmation le 3 ventôse de l'an III témoignent d'une prise de conscience parfaitement clairé du chemin que la Révolution avait faite et ferait après le 10 thermidor. Les dirigeants des dernières années de la Révolution n'ont pas été capables non plus d'imaginer de nouvelles solutions pour le problème religieux. Ils insistèrent quand-même sur les fêtes de la religion républicaine; celles de la fondation de la République, de la jeunesse, des époux, de la reconnaissance, de l'agriculture, de la liberté, de la souveraineté du peuple, de la mort de Louis XVI et des héros morts pour la Révolution. Le culte décadaire subsistait encore, bien que d'une façon résiduelle, et le Concordat finirait par lui donner le coup de grâce. Il conviendrait peut-être d'isoler dans ce vaste processus religieux la théophilanthropie qui eut pour base le **Manuel des théoanthropophiles**, du libraire Chemin, qui conseillait une religion simple et naturelle, qui récupérerait d'ailleurs l'idée de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme préconisée par Robespierre. Ce culte eut très peu de fidèles, lesquels célébrèrent leurs premières cérémonies en 1797, et trouva dans certains membres du Directoire quelques appuis importants. Les théoanthropophiles devinrent les théophilantropes. Ils ont célébré leur culte dans certaines églises de Paris, les partageant avec le clergé catholique dans une drôle de cohabitation souvent conflictuelle. Les auteurs de *La pique et la croix* rapportent qu'à Notre-Dame de Paris les catholiques abandonnèrent le chœur aux théophilantropes et décidèrent de ne plus se servir de l'orgue utilisé par leurs concurrents. Ce culte eut 19 temples dans Paris et se répandit aussi en province.

Après le coup d'État de brumaire, les théophilantropes ont été réduits à un petit nombre et leurs partisans prirent le nom "Amis de la religion naturelle". Bonaparte les a exclus des édifices nationaux en 1801.

Nous avons survolé les principaux problèmes et cultes engendrés par le processus révolutionnaire civil qui voulut inventer une religion pour le peuple. Tous ces cultes se sont vite révélés incapables de s'imposer à la mentalité religieuse ancestrale française d'inspiration chrétienne. Ils eurent des adeptes fervents et sincères comme dans le culte catholique majoritaire. Ils connurent aussi des martyrs, victimes de la contre-révolution. Ils voulaient démontrer par un effort de laïcisation totale que le théologisme, dans les pays éclairés, était épuisé comme forme civilisatrice. Les patriotes fidèles aux cultes civiques prétendirent dans un dernier temps éliminer tout court le catholicisme romain et constitutionnel qui empêchait, au nom de la religion, la Révolution sociale et politique d'atteindre ses buts libertaires et égalitaires dans un jeu de massacre entre la tolérance et l'intolérantisme, selon les spasmes de la convulsion politique. On reconnaîtra que les vagues références à l'immortalité de l'Âme et à l'existence de l'Être Suprême du culte meurtrier

et rétrograde de Robespierre ou au culte plus souple des théoanthrophiles ne suffisaient pas à remplacer une religion mythique et affective comme le christianisme. La tragédie de la Révolution Française consiste en ce que, sans le Catholicisme, elle s'est avérée impossible et qu'avec le Catholicisme elle l'était tout aussi.

Et toute cette réflexion théorique n'a pour but que nous introduire dans un texte très peu connu et très peu cité dans ce contexte de la révolution culturelle et cultuelle de l'An II mais qui nous semble paradigmatique du déisme en général et l'incarnation parfaite de la religion républicaine. Il porte comme titre ***Catéchisme Français ou Principes de Philosophie, de Morale, et de Politique républicaine, à l'usage des Écoles Primaires*** par LA CHABEAUSSIERE, datant de l'An VI de la République. Il fut publié à Poitiers, chez Catineau, Imprimeur-Libraire, rue de la maison commune. Un bon nombre de graphismes d'enfants écrits sur les feuilles de l'exemplaire que nous avons consulté prouvent qu'il fut utilisé par un écolier qui apprenait à peine les premières lettres. Le 28 brumaire de l'An II (le 28 octobre 1793), la Convention avait décrété qu'aucun ecclésiastique ou religieux ne pourrait être nommé instituteur. La mesure prise avait comme premier but d'étouffer dans l'oeuf la transmission du catholicisme enseigné aux enfants par les défenseurs de la religion romaine. La Convention elle-même avait décidé d'organiser un enseignement catéchétique propre aux enfants républicains ou seraient exposés les principes religieux qui guideraient les instituteurs et les enfants. Le gallicanisme du titre est manifeste. Le jury chargé du choix des livres élémentaires soumit ce catéchisme au comité d'instruction publique de la Convention nationale, qui, à son tour, l'envoya au Conseil des Cinq-Cents, sur le rapport du représentant Lakabal. Ce catéchisme fut adopté par la sanction du Conseil des Anciens sur le rapport de Barbé-Marbois. Il fut approuvé le germinal et présente deux caractéristiques originales: la première c'est qu'à la fin du petit in-folio le lecteur peut trouver en appendice la *Déclaration des Droits et des Devoirs de l'Homme et du Citoyen*. Deuxième curiosité et non moins étonnante: ce catéchisme est rédigé en vers pour faciliter la mémorisation par les enfants auxquels il se destinait, mais l'ensemble doctrinal pourrait tout aussi bien être utile pour une nouvelle instruction des adultes républicains. D'une seule pierre deux coups... Le mot catéchisme dans ce texte prosodique a certainement une dénotation différente de celle des cathécismes traditionnels qui étaient organisés sur la catéchèse historique et liturgique, comme ceux de Pierre Canisius, du Concile de Trente, du Cardinal Bellarmin, de Bossuet. Il n'était pas question dans tous ces manuels catéchétiques d'une pédagogie pour enfants dans l'apprentissage de la foi. Luther et Calvin insistèrent les premiers sur le besoin d'une catéchèse pour enfants. Or, ce catéchisme révolutionnaire, omis exprès ou par méconnaissance dans toutes les listes

encyclopédiques de catéchismes, est une pièce qui devra attirer notre attention. Les histoires de la Révolution Française analysées sous l'angle de la révolution religieuse l'oublie également. Les livres sur le bicentenaire ne lui font aucune allusion. Pourtant, ce catéchisme nous paraît d'abord une pièce fondamentale de l'histoire de la révolution religieuse et culturelle à laquelle on aspirait vivement. La révolution des mentalités ne serait possible que si elle commençait par les enfants.

Le déisme ou le théisme encyclopédiste trouva en lui son incarnation la plus réussie et perverse. Sans aucune dimension kerygmaticque, ce catéchisme, héritier à la fois du culte de la Raison et de celui de l'Être Suprême, fut tout à fait novateur en matière de religion. Ainsi, il vidait d'un seul coup toute la substance historique de la catéchèse, c'est-à-dire, la Bible et la tradition patristique. Les points de repère éthiques de quasiment tous les articles de "foi" ne sont jamais la Bible, la Révélation, la Tradition des Pères de l'Église, mais tout simplement les Droits, les Devoirs de l'Homme et du Citoyen et la Constitution. Son message religieux ne dépasse jamais le domaine restreint de la théodicée. Il offre, bien au contraire, une religion naturelle, sans dogme ni fondateur, qui se résume en appel à la conscience civique, indispensable en tant que base essentielle de la morale sociale et de la pratique de la vertu républicaine. Voltaire et Montesquieu avaient préconisé la religion en tant que naturellement indispensable. La religion serait plus utile et nécessaire dans un État libre que dans un État absolutiste et la crainte des dieux serait le frein et pour les tyrans et pour leurs sujets. La République exigeait tout simplement un fondement éthique pour son maintien dans l'ordre et dans le respect mutuel. Le code constitutionnel, la *Déclaration des Droits et des Devoirs* assureraient, à eux seuls, l'équilibre social entre ceux qui exercent le pouvoir et ceux qui le subissent. L'enfant au catéchisme apprendrait dans son premier quatrain qu'il est un "homme libre, Français, républicain par choix", et non un fils de Dieu, dont la mission serait de servir son frère et sa patrie, travailler pour vivre à ses dépens, en abhorrant l'esclavage et en se soumettant aux lois. Son auteur et la Convention qui l'a approuvé acceptent cependant dans le deuxième quatrain l'idée de création par un Dieu tout puissant, invisible et lointain, une sorte d'horloger universel qui, au sens pascalien du terme, fait tourner la machine de l'univers. Il n'exige aucun des terribles sacrifices demandés par Iahvé aux humains et se contente d'un culte intérieur, mélange de respect et de reconnaissance. Et sur terre, cet être libre devra suivre une route prescrite qui le conduira du berceau au tombeau, sans peur de la mort, puisqu'elle conduit au seuil d'une vie sans travail et sans souffrance, que seul l'homme méchant pourra craindre de peur d'un châtement. Ce catéchisme accepte également dans la ligne de la religion de Robespierre l'existence et l'immortalité de l'âme. La mort est le pont entre les deux vies. La vertu

est le ressort de tout le système républicain. Le critère de distinction entre le bien et le mal est d'ordre purement rationnel: c'est la raison qui guide la conscience.

La raison est le frein de toutes les passions. Plusieurs quatrains sont un hymne à la Raison, sentinelle de l'âme et de la conscience qui évite le désordre et le déséquilibre passionnel. Les vertus soi disant morales, justice, prudence, courage, tempérance, constituent le chemin du bonheur personnel poursuivi par chaque homme libre, citoyen d'une patrie d'hommes libres qui doivent éviter la colère, l'orgueil, l'avarice, l'envie, le mensonge et l'hypocrisie laquelle était un péché mignon du temps de *Tartuffe* de Molière, mais considérée dès lors comme le degré suprême de la corruption du fait que "l'art de masquer le vice est un vice de plus" (art. 28).

De l'individu face à son Dieu éternel et à sa conscience, ce catéchisme conventionnel passe aux Droits et aux Devoirs du Citoyen qu'il résume dans des formules sculptées en médaille qui reprennent l'idée de liberté ("Dieu fit la liberté: c'est son plus bel ouvrage"). Contre l'idéal égalitaire de Babeuf, ce catéchisme au service de la bourgeoisie définitivement triomphante imposait la propriété comme un droit sacré. Le babouvisme fut le dernier soupir de la Révolution égalisatrice. Écoutons donc son trente-neuvième précepte: "Ne désirons jamais ce que possède un autre: / Respectons, défendons et sa vie et ses biens: / La sûreté d'autrui nous garantit la nôtre: / Blesser les droits d'un seul, c'est annuler les siens". Mais l'article le plus habile de ce catéchisme, qui en compte 55, est selon nous le quarantième. Celui-ci érige en question le problème délicat des droits égaux pour tous devant la loi et des inégalités réelles, non à cause de la naissance et du sang, mais par la suite d'une division inégale de talents et de moyens dans chaque individu. Le poète/catéchiste contourne les difficultés de cette théorie dans ce contexte révolutionnaire effervescent et scande en toute sérénité:

*"Un pacte dont le noeud unit la masse entière,
Du grand nombre au moins grand oppose la barrière;
Fort de l'appui de tous, le faible, par les lois,
Inégal en moyens, devient égal en droits" (art. 41).*

Les injustices de la nature seraient ainsi corrigées par l'ordre social et l'égalité tant proclamée par la Révolution trouvait ainsi un appui moral qui l'annéantissait en même temps qui l'affirmait.

Un autre aspect vraiment intéressant de ce catéchisme consiste en ce qu'il invoque non seulement les droits de la propriété qui limite au départ l'idée théoriquement triomphante d'égalité de tous les citoyens devant la loi, mais pareillement la Constitution, qui se porte garante de tous les droits et qu'il appelle "palladium" de la liberté. Dans le contexte socio-politique de

l'époque, on constate que la mentalité collective était encore si imprégnée de religion qu'aucune révolution sociale ne serait possible sans toucher à chaque pas à la religion et vice-versa. Cette allusion à la Constitution du pays dans un catéchisme n'est pas sans nouveauté. La Constitution aurait pu faire appel au catéchisme, mais pas le contraire. L'histoire des catéchismes présentait la doctrine à croire sans traces politiques et culturelles comme celles de la République Française qui rendait Dieu républicain. Or, l'auteur de ce catéchisme, nourri encore par le souffle révolutionnaire, incorpore l'historique dans l'éternel, le civique dans le religieux, dans un mélange pour le moins scandaleux pour les ouailles. Il pousse encore plus loin cette intégration des valeurs civiques dans les valeurs métaphysiques, en raisonnant sur les qualités sociales et les occupations qui doivent distinguer les bons citoyens, sur le patriotisme, sur l'utilité de l'étude, sur l'amitié, sur les devoirs des enfants envers leurs parents, les devoirs réciproques des époux, des instituteurs, des maîtres envers leurs serviteurs. En ce qui concerne l'étude, l'auteur affirme:

*"L'ÉTUDE instruit l'enfance, embellit la vieillesse,
Augmente le bonheur, console la détresse;
Et contre l'ignorance armant la vérité,
Aux pièges de l'erreur oppose la clarté"* (art. 48).

Pour lui, l'étude est la source de tous les biens dans la mesure où elle élimine l'obscurantisme, le fanatisme et l'esclavage et évite la dégradation de la nature (art. 49). La Révolution s'était affirmée dès le début comme une guerre sans frontières à l'ignorance, à l'intolérance et au fanatisme, qui permettrait de respecter les différences d'opinion et d'expression de la société et de l'individu.

Mais le dernier article de ce code est très conservateur dans son contenu. Sans la moindre marque révolutionnaire, il rétablit le fondement théorique de la fin de la révolution égalitaire. Il aurait bien pu s'inscrire dans n'importe quel catéchisme catholique et monarchique. Il prescrit aux serviteurs par rapport à son maître:

*"Qu'il soit sûr, vigilant, sobre, actif, circonspect:
Aucun devoir n'est vil; le vice seul peut l'être:
Un valet vicieux n'est qu'un esclave abject;
Un serviteur honnête est l'égal d'un bon maître"* (art. 55).

L'article précédent nuance quand même cette intégration idéologique consentie par l'agonie révolutionnaire dans ses quelques rôles post-robess-

pierristes, en exigeant du maître, lequel échange de l'or superflu pour de longs et pénibles services, qu'il soit doux, raisonnable et juste.

Bret, ce catéchisme révolutionnaire résume en quelque sorte toute l'histoire religieuse, sociale et politique de la Révolution de France, en exprimant d'une façon précise la lutte entre le laïcisation et le catholicisme. Il s'inspire du point de vue religieux des cultes de la Raison, de l'Être Suprême et de la théophilanthropie, en retirant à ses propres fondements théoriques toutes les marques bibliques, patristiques et ecclésiastiques. Du point de vue socio-politique, ce catéchisme s'abreuve à la Constitution et à la *Déclaration des Droits et des Devoirs de l'Homme et du Citoyen* en tant que bases éthiques d'une nouvelle vision du monde et de la société révolutionnaire. Il jette l'ancre d'un humanisme qui avait encore Dieu comme point de départ et d'arrivée, mais qui se penche surtout sur les conditions contemporaines de la vie en société sous le régime républicain. L'importance de ce document dans l'histoire globale de la Révolution Française nous paraît énorme lorsqu'on le considère sous l'angle culturel et religieux.

L'affaire Catherine Théot, "la Mère de Dieu" montée par le Comité de Sûreté Générale contre l'Incorruptible le 27 prairial et la Lettre de Payan suppliant Robespierre de prendre position contre tout cabotinisme et tout mysticisme le 9 messidor sont deux moments privilégiés des terribles contradictions de cette révolution religieuse et anti-religieuse à la fois sous le messianisme robespierriste, dernier espoir de survie de la révolution religieuse qui s'avérait impossible et annonçait le coup d'État de Napoléon, consul et empereur. La preuve indiscutable en est qu'une des premières mesures napoléoniennes fut la publication d'un nouveau catéchisme, le *Catéchisme à l'usage de toutes les Églises de l'Empire Français* (25), de 1806, 5 ans après le Concordat entre Bonaparte et Pie VII, qui avait pour exergue: "Unus Deus, una Fides, unum Baptisma", et condamnait au silence définitif un texte précieux en tant que témoin vivant d'une révolution religieuse avortée, parce que totale et même totalitaire sous la Terreur, mais lourde de conséquences socio-culturelles et politiques, que Napoléon n'a pas voulu (ou n'a pas pu) freiner. Le catéchisme de Napoléon s'intégrait à nouveau dans l'histoire du genre théologique et fut approuvé par le Cardinal Légat Jean Baptiste et par l'Archevêque de Paris, De Beloy. Le style empire est patent dans ces mots de son mandement:

"Le prince qui nous gouverne, quoique élevé par la Providence au faite de la puissance humaine, fait gloire de reconnaître que ce n'est point aux Empereurs, mais aux Pontifes, qu'il appartient de prêcher les dogmes de la Sainte Église de Dieu" (26).

Le gallicanisme de ce catéchisme impérial atteint son sommet

historique, séquelle évidente de l'émancipation progressive du pouvoir laïque par rapport au sacré. Il s'affirmait dans la plus pure tradition de celui dont fut auteur l'évêque de Meaux, Bossuet, qui fit adopter en France les libertés gallicanes. L'archevêque de Paris, lui, sentant comme, du reste, les autres évêques de France que Napoléon leur avait procuré la paix et garanti la survie du catholicisme, se justifie du fait que ce catéchisme contienne plus de doctrine politique sur les devoirs envers les princes que ses précédents:

"parce que les circonstances du temps où nous vivons ne ressemblait point à celles des temps qui ont précédé" (27).

Et il y ajoute d'une façon très subtile:

"Mais les principes qui y sont enseignés sont de tous les siècles; parce que la Religion ne change pas de principes. En publiant aujourd'hui les obligations qu'elle nous impose envers l'empereur, nous ne faisons que ce que firent les premiers chrétiens; nous nous servons des mêmes expressions dont ils se servirent" (28).

Ce "sacre" de Napoléon vint couronner le "mandement" qui le déclare un second Constantin, protecteur de la vraie religion. Napoléon et Portalis, ministre des cultes, l'ont signé et imposé. C'était la fin de la révolution culturelle et cultuelle et la confirmation ecclésiastique de l'aventure consulaire et impériale qui détruisait à la fois et les idéaux républicains et les tentatives de la construction d'une société sans religion, au moins, sans églises.

C'était l'enterrement définitif de ce catéchisme civique de l'An VI, syllabaire d'une société républicaine vertueuse, non en raison du charisme, mais d'un effort laïque collectif de perfectionnement dans la liberté et par la liberté morale et politique, donc sans mystères, sans miracles, sans Révélation.

La Leçon X du catéchisme napoléonien sur le sixième commandement était un coup de hache sur l'esprit sans-cultotte de la Convention:

*D. À quoi sommes-nous obligés par ce ce précepte?
R. À nous contenter de l'état ou il plaît à Dieu de nous mettre, et à souffrir la pauvreté avec patience, quand il lui plaît de nous l'envoyer" (29).*

La Révolution avait pourtant jeté les semences d'une nouvelle mentalité culturelle moderne que les fers de l'Empire et de la Restauration n'ont jamais réussi à exterminer.

Elle avait beau être muselée par tout le système politique impérial mégalomane, ce catéchisme sous Napoléon lui fournissait le soutien

idéologique indispensable à sa dictature. La Leçon VII, à propos du quatrième commandement, lui était exclusivement consacré interdisant aux catholiques toute idée de révolte et/ou de révolution contre le pouvoir établi:

"Les chrétiens doivent aux princes qui les gouvernent, et nous devons en particulier à Napoléon 1.er, notre empereur, l'amour, le respect, l'obéissance, la fidélité, le service militaire, les tributs ordonnés pour la conservation et la défense de l'empire et de son trône; nous lui devons encore des prières ferventes pour son salut et pour la prospérité spirituelle et temporelle de l'État." (30)

Mais ces fiançailles entre l'église catholique française et Napoléon I.er, troc pour troc, avaient d'autres raisons que ce catéchisme n'a pas escamotées:

"car il est celui que Dieu a suscité dans les circonstances difficiles pour rétablir le culte public de la religion sainte de nos pères, et pour en être le protecteur. Il a ramené et conservé l'ordre public par sa sagesse profonde et active; il défend l'État par son bras puissant; il est devenu l'oint du Seigneur par la consécration qu'il a reçue du souverain pontife, chef de l'église universelle" (31).

La conclusion de son auteur ne se fait pas attendre:

"Honorer et servir notre empereur est donc honorer et servir Dieu même" et résister à l'ordre établi par lui c'est se rendre digne de la damnation éternelle" (32).

Et la boucle est bouclée lorsque qu'il prévoit que l'empire est un don de Dieu transmissible aux successeurs légitimes de l'Empereur...

On est, en fait, bien loin du catéchisme de l'an VI, pièce unique dans son genre, laquelle, nous osons le dire, constitue un des chapitres les plus vivants de l'histoire de la Révolution de France. Il incarne un peu tardivement l'apogée des cultes de la Raison, de l'Être Suprême et de la théophilanthropie, qui ont essayé de remplacer, en désespoir de cause, le vieux culte catholique, ennemi avoué de la Révolution égalitaire, colonne inébranlable de l'Ancien Régime qui prenait féodalité / catholicité et perfectibilité sociale et politique pour synonymes absolus.

A. Ferreira de Brito
Université de Porto

NOTES

(1) — VOVELLE, Michel, **La Révolution contre l'Église — De la Raison à l'Être Suprême**, Bruxelles, Éditions Complexe, 1988, p. 158.

(2) — **L'Abbé Grégoire Évêque des Lumières**, textes réunis et présentés par Frank Paul Bowman, Paris, Editions France-Empire, 1988, p. 16.

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

O autor da **Révolution de France** foi identificado por Claude Lacombe, como se poderá ver no seu artigo publicado em **Intercâmbio**, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, nº 5, 1994, pp 21-56

(4) — BARRUEL, **Abrégé des Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme**, Hamburgo, chez C. P. Fauche Libraire, 1800.

(5) — ROBINET, **Le Mouvement religieux à Paris pendant la Révolution (1789-1801)**, tome I, **La Révolution dans l'Église**, Paris, Léopold Cerf/Charles Noblet, 1896.

(6) *Idem*, pp. 303-304.

(7) *Idem*, p. 304, en note.

(8) FURET, François et RICHEL, Denis, **La Révolution — Des États Généraux au 9 - Thermidor**, tome I, tome II, **Du 9 - Thermidor au 18 - Brumaire**, Paris, 1965.

(9) — ROBINET, *op. cit.*, p. 395.

(10) — COUSIN, Bernard, CUBELLS, Monique et MOULINAS, René, **La pique et la croix — histoire religieuse de la Révolution française**, Paris, Centurion, 1989.

(11) — ROBINET, *op. cit.*, p. 395.

(12) — Paris, Buchesne, 1989.

(13) — Limoges, Criterion, 1989.

(14) — DAVID, Marcel, **Fraternité et Révolution française, 1789-1799**, Paris, Aubier, 1987.

(15) — **La pique et la croix**, *op. cit.*, p. 188.

(16) — **La Révolution contre l'Église**, *op. cit.*, p. 67.

(17) — *Idem*, pp. 67-68.

(18) — *Idem*, pp. 272.

(19) — *Idem*, p. 273.

(20) — *Idem*, *ibidem*.

(21) — *Idem*, p. 274.

(22) — *Idem*, *ibidem*.

(23) — **La Révolution contre l'Église**, *op. cit.*, p. 156.

(24) — **Le Mouvement religieux à Paris pendant la Révolution (1789-1801)**, *op. cit.*, p. 108.

(25) — Paris, chez la veuve Nyon, 1806.

- (26) — **Idem**, p. VI.
- (27) — **Idem**, p. VIII.
- (28) — **Idem**, **ibidem**.
- (29) — **Idem**, p. 62.
- (30) — **Idem**, p. 58.
- (31) — **Idem**, p. 59.
- (32) — **Idem**, **ibidem**.

CATÉCHISME FRANÇAIS
ou
PRINCIPES

De Philosophie, de Morale et de Politique
républicaine,
À l'usage des Écoles primaires

PAR LA CHABEAUSSIÈRE

On y adjoint la Déclaration des Droits et des Devoirs de l'Homme et du
Citoyen

À POITIERS
CHEZ CATINEAU, IMPRIMEUR-LIBRAIRE

Rue de la Maison commune
An VI.e de la République

La décision du jury des livres élémentaires, confirmée par le comité d'instruction publique de la Convention nationale, a passé en résolution au Conseil des Cinq-Cents, sur le rapport du représentant *Lakanal*, membre de la commission chargée de l'examen; et depuis en loi par la sanction du Conseil des Anciens, sur le rapport du représentant *Barbé-Marbois*. C'est d'après cette loi, du 6 germinal, que le *Catéchisme français* a été reçu de devoir être mis au nombre des livres d'élèves à l'usage des écoles primaires.

CATÉCHISME FRANÇAIS

Qui êtes-vous?

1. HOMME libre, Français, républicain par choix; (*Droits de l'H.*, art. 5)
Né pour aimer mon frère et servir ma patrie,
Vivre de mon travail ou de mon industrie,
Abhorrer l'esclavage et me soumettre aux lois. (*Devoirs*, art. 3)

Qui vous a créé?

2. CELUI dont le pouvoir a tout fait en tout lieu,
Le ciel, les éléments, les animaux, les hommes,
Les astres, la lumière et le globe où nous sommes:
J'y crois en l'admirant, et je l'appelle DIEU

Qu'est-ce que Dieu?

3. JE ne sais ce qu'il est; mais je vois son ouvrage:
Tout à mes yeux surpris annonce sa grandeur:
Mon esprit trop borné n'en peut tracer l'image;
Il échappe à mes sens, mais il parle à mon coeur.

Comment faut-il honorer Dieu?

4. L'ORDRE de l'univers atteste sa puissance;
Tout est, pour les humains, ou merveille, ou bienfait.
Son culte est le respect et la reconnaissance:
L'hommage qu'il préfère est le bien que l'on fait.

Qu'est-ce que la vie?

5. CHAQUE pas, du berceau nous conduit au cercueil;
C'est la route prescrite: on y voit maint écueil.
L'homme qui la parcourt d'un oeil sûr, d'un pas ferme,
En embellit l'espace, et n'en craint pas le terme.

Qu'est-ce que le cercueil ou la mort?

6. LE repos des douleurs, le seuil d'une autre vie;
Un instant que craint seul l'homme lâche ou pervers;
Désirable, s'il sauve ou l'opprobre ou les fers;
Glorieux, s'il devient utile à la patrie.

Qu'est-ce que l'âme?

7. JE n'en sais rien; je sais que je sens, que je pense,
Que je veux, que j'agis, que je me ressouviens,
Qu'il est un être en moi qui hors de moi s'élançe;
Mais j'ignore où je vais, et ne sais d'où je viens.

L'âme est-elle immortelle?

8. TOUT change sans périr; l'âme est donc immortelle:
L'âme survit entière au corps décomposé:
J'en ressens le désir; Dieu m'eût-il abusé?
Pour sitôt la détruire, où il tant fait pour elle?

Quel est le sort qui nous attend après la mort?

9. DES prix pour la vertu, des peines le crime.
C'est le frein du méchant, l'espoir du malheureux,
la consolation du juste qu'on opprime.
Espérons dans le doute, et soyons vertueux.

Qu'est-ce que la vertu?

10. REMPLIR tous ses devoirs, craindre et fuir tous les vices, (*Devoirs*, art. 2)
N'est point assez pour le bon citoyen:
En faisant ce qu'on doit on est homme de bien;
Mais on n'est vertueux que par des sacrifices.

Comment un sacrifice est-il méritoire?

11. S'IL sert à la patrie, à la société: (*Devoirs*, art.3)
Toute oeuvre, sans ce but, est une oeuvre stérile:
Pour être vertueux, servons l'humanité;
Le sacrifice est nul quand il n'est pas utile.

Comment distinguer le bien et le mal?

12. DIEU mit, pour diriger notre inexpérience,
Près de nos sens grossiers un sens plus délicat;
Il suit nos mouvements, les guide ou les combat:
C'est la raison qui parle à notre conscience.

Qu'est-ce que la conscience?

13. C'EST cette voix secrète et cet instinct suprême,
Qui de la volonté précède et suit l'effet.
Qui l'écoute est toujours en paix avec lui-même,
Et qui veut le tromper y trouve son arrêt.

N'avons-nous pas des passions? Quelle en est la source?

14. LE plaisir, la douleur, la crainte et l'espérance
Sont les instigateurs de tous nos mouvements;
Leur borne est la raison, leur frein la tempérance:
Au-delà c'est le désordre; ils deviennent tourments.

N'est-ce pas Dieu qui nous donna nos passions?

15. OUI, pour notre salut Dieu nous donna sans doute
Le désir d'être heureux, la crainte de souffrir:
Mais un faux bien qu'on aime, un faux mal qu'on redoute,
Nous en ferment la voie, au lieu de nous l'ouvrir.

Comment définissez-vous les passions?

16. LA révolte des sens, d'immodérés désirs,
Du feu céleste en nous obscurcissant la flamme,
Détruisant, en tyrans, la liberté de l'âme,
Et menant aux regrets par l'appât des plaisirs.

Pourquoi l'Être Suprême mit-il en nous les passions auprès de la raison?

17. D'UN char à deux coursiers l'âme est comme le guide;
L'un est paisible, l'autre vif et fougueux
L'un attend l'aiguillon, l'autre appelle la bride;
L'un a besoin de l'autre, et le char de tous les deux.

N'eût-il pas mieux valu ne pas nous donner de si grands ennemis?

18. S'il fit mes ennemis, il les fit pour ma gloire:
Pour les vaincre, il m'a mis les armes à la main;
Si je sais m'en servir, le triomphe est certain.
Le péril du combat embellit la victoire.

Comment éviter les surprises?

19. LA raison fait toujours exacte sentinelle;
À son premier appel armons-nous aussitôt;
Signalons le tyran, frappons-le au premier mot;
Et de peur d'incendie étouffons l'étincelle.

Quelles sont les vertus principales?

20. SOYONS justes, prudents, tempérants, courageux;
De ces quatre vertus naîtront toutes les nôtres:
De la société l'une affermit les noeuds;
Le bonheur personnel est le prix des trois autres.

Quels sont les vices opposés aux quatre vertus principales? Quel en est le danger?

21. LA haine universelle attend l'iniquité;
Le malheur est souvent le fruit de l'imprudence;
Les douleurs et la mort suivent l'intempérance,
Et le mépris public poursuit la lâcheté.

Que prescrit la justice?

22. NE fais à nul mortel ce que tu crains pour toi; (*Devoirs,art.2*)
Religieusement garde toujours ta foi;
Sois bienfaisant par goût, sans vouloir le paraître;
Ne crois point aux ingrats, et garde-toi de l'être.

À quoi sert la prudence?

23. LA prudence avertit, fait prévoir et choisir,
Affaiblit les dangers, prépare les ressources,
Maîtrise les hasards, en démêle les sources,
Garantit le présent et fonde l'avenir.

Qu'est-ce que la tempérance?

24. SAVOIR régler ses goûts, modérer ses besoins;
Qui fuit les excès, jouit et mieux et davantage:
Le plus sage est celui qui désire le moins;
L'abus même du bien en corromprait l'usage.

Qu'est-ce que le courage?

25. CE n'est ni la froideur ni la témérité:
Mais bravons de sang froid un danger nécessaire;
Supportons les revers avec tranquillité:
Savoir les dominer, c'est presque s'y soustraire.

Quels sont les vices principaux où nous entraînent nos passions?

26. LA colère, l'orgueil, l'avarice et l'envie,
Faux calculs de l'esprit, écarts de la raison.
Il en est deux plus vils par leur combinaison:
Ce sont ceux du mensonge et de l'hypocrisie.

Le mensonge est donc un grand mal?

27. LE menteur s'avilit et renonce à l'estime,
On ne croit plus quiconque a menti plusieurs fois:
À la vérité seule on doit prêter sa voix;
Tout mensonge est un tort; et s'il nuit, c'est un crime.

Qu'est-ce que l'hypocrisie?

28. De la corruption c'est le degré suprême,
Qui prend pour se masquer, les dehors des vertus;
Mais tôt ou tard il perce et se trahit lui-même.
L'art de masquer le vice est un vice de plus.

Qu'est-ce que la colère?

29. LA colère est l'accès d'une courte démence:
Il égare l'esprit, fausse le jugement;
Honteux, s'il est l'effet d'un premier mouvement,
Il devient criminel s'il mène à la vengeance.

Quel est l'inconvénient et le préservatif de l'orgueil?

30. TROP d'estime de soi mène au mépris d'autrui,
Nuit même au vrai mérite, et fait douter de lui.
Le vrai moyen d'atteindre au plus haut point de gloire,
C'est d'y toujours prétendre et ne jamais s'y croire.

Qu'est-ce que l'avarice?

31. L'AVARICE veut gagner, et c'est pour enfouir:
Dur, chagrin, inquiet, toujours dans les alarmes,
Il vit sans vivre, et meurt sans arracher de larmes:
La soif de posséder détruit l'art de jouir.

Qu'est-ce que l'envie?

32. DE l'émulation distinguez l'envie:
L'une admire un succès et veut le surpasser;
L'autre en fait son poison et voudrait l'effacer:
L'une mène à la gloire, et l'autre à l'infamie.

La paresse n'est-elle pas aussi un vice?

33. DANS le corps social chaque membre placé,(*Devoirs*,art.3)
S'il n'a pas part aux travaux, n'a droit aux bénéfices
La paresse bientôt conduit à tous les vices;
L'homme oisif est souvent en méchant commencé.

Quels sont les différents états auxquels l'homme est appelé? Que doit-il être?

34. BON citoyen, bon fils, bon époux et bon père;
Titres saints! Trop heureux qui peut tous vous porter!
Que de soins, de devoirs font votre ministère:
C'est en les remplissant qu'il faut vous mériter.

Quels sont les devoirs généraux du citoyen?

35. À son pays on doit ses facultés entières;(*Devoirs*,art.9)
Secours aux malheureux, obéissance aux lois;(*Art.2et3*)
À ses frères des soins, au monde ses lumières.
Qui trahit ses devoirs perd à l'instant ses droits.(*Art. 7*)

Quels sont les droits du citoyen?

36. DE librement penser, croire, agir, s'exprimer;(*Droits*,art.1er)
De posséder les fruits que son travail lui donne;
D'être sûr dans ses biens, et sûr dans sa personne,
Et d'opposer sa force à qui veut l'opprimer.

Qu'est-ce que la liberté?

37. DIEU fit la liberté: c'est son plus bel ouvrage;(Droits,2)
Mais il faut des coeurs purs pour goûter ses bienfaits:
À l'autel des vertus épurons notre hommage,
Adorons-la toujours, ne la souillons jamais .

La liberté donne donc le droit de tout faire?

38. LA liberté n'est pas ce penchant de nature(Droits,art.2)
De repousser tout frein, de haïr tout pouvoir:
Elle est le droit d'agir comme on doit le vouloir:
La justice est sa règle et la loi sa mesure.

La propriété est donc un droit sacré?

39. NE désirons jamais ce que possède un autre:(Droits,art.5)
Respectons, défendons et sa vie et ses biens:
La sûreté d'autrui nous garantit la nôtre; (Id.,art.4)
Blessier les droits d'un seul, c'est annuler les siens.(Devoirs,art.7)

Comment le faible peut-il résister au plus fort?

40. L'ÉTERNEL qui nous fit d'inégale mesure,(Droits,art.3)
Inégaux en talents, en force, en faculté,
Lui-même a réparé ces inégalités,
Et l'ordre social corrige la nature.

Comment la corrige-t-il?

41. UN pacte dont le noeud unit la masse,(Droits,art.4)
Du grand nombre au moins grand oppose la barrière;
Fort de l'appui de tous, le faible, par les lois,
Inégal en moyens, devient égal en droits.

Qu'est-ce que la loi?

42. La volonté de tous, la règle universelle,(Droits,art.6)
L'effroi des malfaiteurs, l'appui des innocents.
Respect aux magistrats ses organes puissants!(Devoirs,art.3)
Sitôt qu'elle a parlé, courbons-nous devant elle.

Qu'est-ce que la constitution?

43. LE garant de nos droits, de notre volonté;(Const.,tit.14)
De nos moeurs, nos devoirs, la règle et la mesure.
Républicains! veillons pour la conserver pure!
C'est le palladium de notre liberté. (*Disposit. génér.*,art.377)

Quel est le résumé des devoirs généraux de l'homme en société?

44. CRAINS Dieu, sers ton pays et chéris ton semblable;(Devoirs,art.3)
Respecte le malheur, honore les vieillards:
Admire les talents et rends hommage aux arts.
Sans l'outrager surtout, plains un frère coupable.

Suffit-il d'être accusé pour être cru coupable?

45. LE soupçon quelquefois plane sur l'innocence; (*Droits*,art. 8, 9, 10, 11
et 13)
Suspend tout jugement jusqu'à l'arrêt légal:
Ne condamne sur la simple apparence:
Sois prompt à croire au bien et lent à croire au mal.

Quelles sont les qualités sociales et les occupations qui doivent distinguer le bon citoyen?

46. ÊTRE humain, juste et franc; repousser sans pitié(*Devoirs,cet article les renferme tous*)
L'egoïsme, l'intrigue et toute tyrannie;
Cultiver avec soin, pour embellir sa vie,
L'amour de son pays, l'étude et l'amitié.

Qu'est-ce que l'amour de son pays, ou le patriotisme?

47. UN mouvement sublime, un élan plein de flamme,
Dont le vrai citoyen sent son coeur transporté;
Lui seul fait les héros, exalte, aggrandit l'âme;
C'est l'enfant de l'honneur et de la liberté.

À quoi sert l'étude?

48. L'ÉTUDE instruit l'enfant, embellit la vieillesse,
Augmente le bonheur, console la détresse;

Et contre l'ignorance armant la vérité,
Aux pièges de l'erreur oppose sa clarté.

L'ignorance est donc nuisible?

49. Tous les maux de la terre ont été son ouvrage;
Elle a produit l'oubli, l'abandon de nos droits,
Servi le fanatisme, enfanté l'esclavage,
Dégradé la nature et profané ses lois.

Qu'est-ce que l'amitié?

50. UN sentiment fondé sur les plus doux rapports,(*Devoirs,art.4,Bon ami*)
Flatteur pour qui l'inspire, heureux pour qui l'éprouve,
Où l'on rend à son tour le charme qu'on y trouve:
L'amitié partagée est une âme en deux corps.

Quels sont les devoirs des enfants envers les auteurs de leurs jours?

51. DOCILITÉ, respect, soins et reconnaissance:(*Devoirs,art. 4,Bon Fils*)
Mes enfants pour moi-même en auront à leur tour.
Puis-je autrement payer que par un saint amour
Tous les maux qu'à ma mère a coûté ma naissance?

Quels sont les devoirs réciproques des époux?

52. ESTIME mutuelle, égards et complaisance;(Devoirs,art. 4,*Bon époux*)
Communauté de soins, de travail, de plaisir:
Égalité de droits, rapports de confiance:
C'est pour se rendre heureux qu'on a dû se choisir.

Quels sont les devoirs des pères et mères et des instituteurs?

53. TRACER aux jeunes coeurs les routes du devoir;(Devoirs,art. 4, *Bon père*)
Au civisme, aux vertus y préparer des temples;
Par la douce amitié tempérer le pouvoir,
Et joindre à ses leçons l'ascendant des exemples.

Quels sont des devoirs des maîtres envers leurs serviteurs?

54. MON semblable, forcé de me vendre ses soins,(*Droits,art.15*)

Attend de moi douceur, égards, raison, justice;
Contre un or superflu j'échange un long service;(Devoirs,art.2)
- Dans ce troc inégal, c'est moi qui donne moins.

Quels sont ceux du serviteur envers son maître?

55. QU'IL soit sûr, vigilant, sobre, actif, circonspect:
Aucun devoir n'est vil; le vice seul peut l'être:
Un valet vicieux n'est qu'un esclave abject;
Un serviteur honnête est l'égal d'un bon maître.

DÉCLARATION DES DROITS ET DES DEVOIRS DE L'HOMME ET DU CITOYEN

LE PEUPLE FRANÇAIS proclame, en présence de l'Être suprême, la déclaration suivante des droits et des devoirs de l'homme et du citoyen.

DROITS

Art. 1.^{er} Les droits de l'homme en société sont la liberté, l'égalité, la sûreté, la propriété.

2. La liberté consiste à pouvoir faire ce qui ne nuit pas aux droits d'autrui.

3. L'égalité consiste en ce que la loi est la même pour tous, soit qu'elle protège, soit qu'elle punisse.

L'égalité n'admet aucune distinction de naissance, aucune hérédité de pouvoirs.

4. La sûreté résulte du concours de tous pour assurer les droits de chacun.

5. La propriété est le droit de jouir et de disposer de ses biens, de ses revenus, du fruit de son travail et de son industrie.

6. La foi est la volonté générale, exprimée par la majorité ou des citoyens ou des représentants.

7. Ce qui n'est pas défendu par la loi, ne peut être empêché.

Nul ne peut être contraint à faire ce qu'elle n'ordonne pas.

8. Nul ne peut être appelé en justice, accusé, arrêté ni détenu, que dans les cas déterminés par la loi, et selon les formes qu'elle a prescrites.

9. Ceux qui sollicitent, expédient, signent, exécutent ou font exécuter des actes arbitraires, sont coupables et doivent être punis.

10. Toute rigueur qui ne serait pas nécessaire pour s'assurer de la personne d'un prévenu, doit être sévèrement réprimée par la loi.

11. Nul ne peut être jugé qu'après avoir été entendu ou légalement appelé.

12. La loi ne doit décerner que des peines strictement nécessaires et proportionnées au délit.

13. Tout traitement qui aggrave la peine déterminée par la loi, est un crime.

14. Aucune loi, ni criminelle, ni civile, ne peut avoir d'effet rétroactif.

15. Tout homme peut engager son temps et ses services, mais il ne peut se vendre ni être vendu; sa personne n'est pas une propriété aliénable.

16. Toute contribution est établie par l'utilité générale: elle doit être répartie entre les contribuables, en raison de leurs facultés.

17. La souveraineté réside essentiellement dans l'universalité des citoyens.

18. Nul individu, nulle réunion partielle de citoyens, ne peut s'attribuer la souveraineté.

19. Nul ne peut, sans une délégation légale, exercer aucune autorité, ni remplir aucune fonction publique.

20. Chaque citoyen a un droit égal de concourir, immédiatement ou médiatement, à la formation de la loi, à la nomination des représentants du peuple et des fonctionnaires publics.

21. Les fonctions publiques ne peuvent devenir la propriété de ceux qui les exercent.

22. La garantie sociale ne peut exister si la division des pouvoirs n'est pas établie, si leurs limites ne sont pas fixées, et la responsabilité des fonctionnaires publics n'est pas assurée.

DEVOIRS

Art. 1.^{er} La déclaration des droits contient les obligations des législateurs: le maintien de la société demande que ceux qui la composent, connaissent et remplissent également leurs devoirs.

2. Tous les devoirs de l'homme et du citoyen dérivent de ces deux principes gravés par la nature dans tous les cœurs:

Ne faites pas à autrui ce que vous ne voudriez pas qu'on vous fit.

Faites constamment aux autres le bien que vous voudriez en recevoir.

3. Les obligations de chacun envers la société consistent à la défendre, à la servir, à vivre soumis aux lois, et à respecter ceux qui en sont les organes.

4. Nul n'est bon citoyen, s'il n'est pas bon fils, bon père, bon frère, bon ami, bon époux.

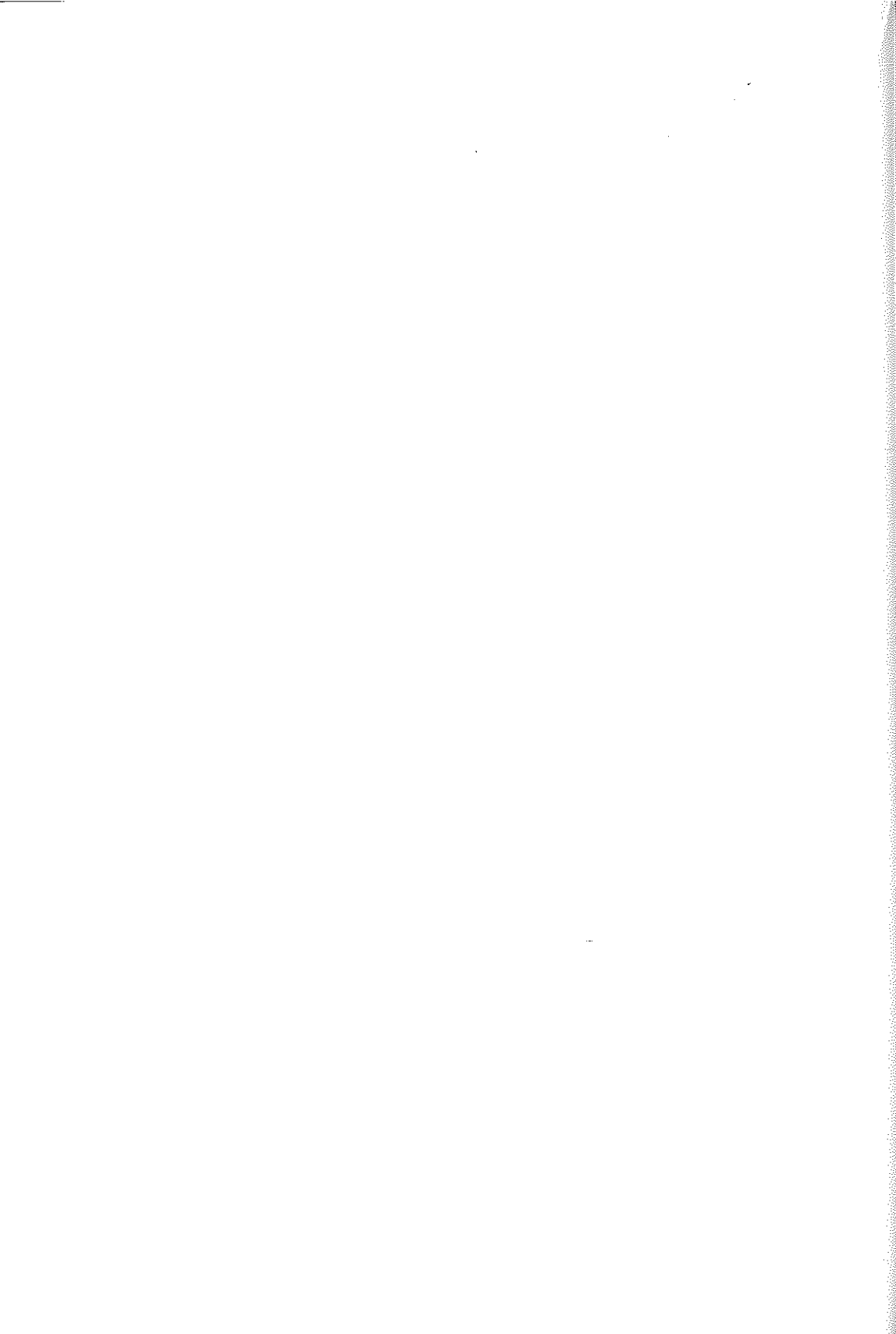
5. Nul n'est homme de bien, s'il n'est franchement et religieusement observateur des lois.

6. Celui qui viole ouvertement les lois, se déclare en état de guerre avec la société.

7. Celui qui sans enfreindre ouvertement les lois, les élude par ruse ou par adresse, blesse les intérêts de tous: il se rend indigne de leur bienveillance et de leur estime.

8. C'est sur le maintien des propriétés que reposent la culture des terres, toutes les productions, tout moyen de travail et tout l'ordre social.

9. Tout citoyen doit ses services à la patrie et au maintien de la liberté, de l'égalité et de la propriété, toutes les fois que la loi l'appelle à les défendre.



OS MUNDOS POSSÍVEIS DE OLGA GONÇALVES — A TENSÃO REFERENCIAL EM MANDEI-LHE UMA BOCA

Retomando uma problemática essencial dos estudos literários, Roland Barthes constatava há alguns anos que: "Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirais brutalement: le réel" (1).

A questão do real em literatura é complexa e alimenta uma grande variedade de reflexões, desde a Antiguidade (Platão, Aristóteles) até à crítica mais recente (Auerbach, Genette, Hamon, etc.). A tentação mimética dos dispositivos de enunciação articula-se com um pacto referencial estabelecido tacitamente entre o narrador e o leitor. Nesta perspectiva, o romance pode apresentar-se como o equivalente de um real extra-ficcional a que serve de espelho e funcionar assim como o portador de uma forma de transparência *realista*. No entanto, como afirma Genette, "la fiction n'est guère que du réel fictionalisé" (2). Ao abordar esta questão, Umberto Eco propôs a noção de "mundos possíveis, apontando para a elaboração de um universo semântico que não passa de uma "construção cultural" (3), o que significa que o referente se encontra sempre do lado do simulacro.

Entre as múltiplas pistas que segue actualmente a literatura portuguesa produzida por mulheres, é de salientar o trabalho sobre a "ilusão referencial" (4), levado a cabo sobretudo por Olga Gonçalves. A obra ficcional desta escritora (5) tem-se desenvolvido a partir de um núcleo formado pela interrogação do real e pela mobilização de jogos de alteridade, isto é, pelo confronto entre a instância narrativa e a diversidade do mundo que a rodeia, entre uma voz e um espaço captados através de um meticuloso trabalho sobre o registo da oralidade que pretende restituir a Verdade. Ao dinamizar uma veia de representação que actualiza aspectos importantes da sociedade portuguesa, como as consequências da Revolução de Abril, o confronto de gerações e a problemática juvenil, as questões ligadas à emigração, ou ainda à marginalidade e à prostituição, o discurso de Olga Gonçalves revela uma notável tensão referencial. **Mandei-lhe uma boca**, publicado em 1977, parece-nos ilustrar exemplarmente a problemática que nos ocupa (6).

Nesta obra, Olga Gonçalves apresenta-nos o longo discorrer de uma adolescente (Sara) em busca de si própria. A personagem constrói-se pouco a pouco, através de um discurso directo, aparentemente espontâneo, dirigido a Riva (uma amiga da mãe) que assume as funções de narratária silenciosa, e cujas reacções vamos conhecendo de forma indirecta.

O ponto de partida da ficção é constituído por um dispositivo comunicacional, anunciado já desde o título e definido por um registo linguístico particular que tem como quadro de referência a juventude. Sara

preenche a função narrativa ou função de representação, mas desenvolve também uma função comunicativa com um duplo destinatário, interno (Riva) e externo (o leitor).

O projecto identitário anuncia-se desde o *incipit*: a obra começa pela afirmação "Sou". Sara procede a uma revisitação do seu mundo juvenil, pontuado por uma série de preconceitos e estereótipos, e o seu discurso propõe um registo onde se anuncia a metamorfose do tempo e do espaço pela dilatação da consciência subjectiva. O monólogo testemunhal designa a posição temporal do acto narrativo em relação à história: é a narradora quem determina a organização da ordem e da duração, evocando acontecimentos passados, fazendo antecipações, condensando em sumários de algumas linhas longos períodos da infância, adoptando simultaneamente a posição de contempladora e contemplada, de narradora e de actriz da narração. As experiências actualizadas pelo monólogo retrospectivo permitem-nos o acesso a um tempo da perda da inocência, a um universo em processo de desagregação. Desta forma, a história constrói-se a partir de um duplo registo do olhar, marcado pela alternância de introspecção e extrospecção, de narração da experiência e de reflexão espectadora.

Apesar da sua preocupação narcísica, Sara vive também da relação com os outros e com o mundo. Ao falar de si, ela descobre-se Outra e serve de espelho a uma sociedade em constante evolução (não é por acaso que, numa das epígrafes, Olga Gonçalves convoca Balzac). É neste desajuste de identidades, nesta tensão existencial, que se encontra, a nosso ver, um dos aspectos mais estimulantes da obra. O foco narrativo na primeira pessoa funciona duplamente como um espelho — reflectindo, por um lado, a polaridade entre a Sara do passado e a Sara do presente — e, por outro lado, a multiplicidade das experiências alheias: o percurso de Riva, os conflitos no seio da família, a relação com os amigos, os valores de uma parte da juventude portuguesa, em particular o meio da alta burguesia lisboeta, caracterizado pela importância do grupo, dos carros, dos namorados e de uma certa visão negativa do mundo dos adultos.

Trata-se de uma escrita ao mesmo tempo reflexiva e concreta, sempre orientada pela subjectividade de Sara. A mobilidade do seu discurso cria uma "ilusão referencial", pelo tom coloquial que lhe é imprimido, embora haja uma selecção dos elementos essenciais constituídos pelas suas obsessões ou preocupações que desenham uma unidade de tensão: a ausência da mãe, por razões desconhecidas e a ausência de Diogo, a grande paixão juvenil. No testemunho da personagem elaboram-se formas específicas como a alusão, o subentendido, a repetição, que supõem um interlocutor ao corrente do espaço que é evocado: Riva, a velha amiga da mãe, aureolada de certas qualidades que Sara parece apreciar e dotada de grande capacidade de escuta e compreensão que favorecem a confiança:

"Sabe por que é que dos amigos todos dos meus pais a Riva é a única de quem eu gosto? Porque consigo é possível dizer a verdade. Não tenho medo que julgue que aquilo que diga ou pense seja muito mau." (pp. 92-93)

O universo diegético do romance compreende um fim de semana no espaço fechado da casa de Riva, onde Sara vem procurar reconforto:

"Para lhe dizer a verdade, faltei ao ioga! Faltei. De certeza hoje não era capaz de me concentrar. Tenho tanta coisa na cabeça!" (p. 45)

É este excesso (de palavras, ideias, sentimentos) que vai alimentar o longo monólogo-diálogo da personagem. Mas o que conta ela?

Dividido em três partes, o texto obedece à configuração temporal em que se estende o discurso de Sara. Na primeira parte (sexta-feira), a personagem aborda, numa euforia desordenada, típica da urgência de se contar, múltiplos aspectos que serão recorrentes ao longo da obra, como: a idade, os irmãos, os amigos, entre os quais Diogo, com um estatuto especial; a importância do grupo; a virgindade; a Revolução; a desilusão em relação aos rapazes, definidos pelo "jogo de engano" que não convém à narradora, apaixonada pelo "jogo da verdade"; a visão negativa dos pais, mergulhados no adultério, no fingimento; os modelos culturais (Londres, discotecas); a droga; a importância da aparência que permite distinguir entre jovens e adultos; a diferença entre as classes sociais; as atitudes dos avós que "nos testamentos faziam as vingançazinhas todas" (p. 36); a partida da mãe para a Suíça; as interrogações sobre a relação dos pais ("Diga-me: os pais acabam ou não acabam por se cansarem dos filhos?") (p. 37); a projecção no futuro, como forma de escapar aos simulacros do mundo adulto ("Deixe-me ter a maioridade e vai ver!" p. 37); a importância da velha criada, Cândida, que troca os recados; o após 25 de Abril e as suas consequências ("Depois do 25 de Abril ficámos todos despassarados" p. 42); a espera de Diogo que partiu para o Brasil; as férias em Moledo, espaço em que Sara lê claramente o contraste social, deixando transparecer o seu racismo de classe, quando se refere às superstições do povo ("Mas o mais cómico é aquela gente — os pacóvios, sabe, o Zé Povinho — julgarem que a seca é um grande milagre" (p. 44).

Na segunda parte (sábado), a totalidade do discurso modifica-se ligeiramente e passamos da superficialidade a uma reflexão mais aturada sobre a difícil transição da infância para a adolescência. O discurso de Sara inicia-se com a referência a um sonho perturbador (pp. 47-48) que permite apreender o funcionamento do seu inconsciente. Sabemos que, na concepção

de Freud, o sonho é revelador da projecção de um desejo ou de uma inquietação. Ora, a narração do sonho de Sara revela um espaço dominado pela presença do mar ameaçador (14 ocorrências), que alterna com a figura da mãe/boneca (respectivamente, 4 e 5 ocorrências). O que revela então o trabalho do sonho? Em primeiro lugar, a condensação de um medo fundamental que atravessa todo o romance, baseado na suspeita de que a relação dos pais conhece uma crise e a expectativa da notícia da eventual separação. Por outro lado, a identificação da mãe com o espaço simbiótico do mar aponta para uma ideia de luta, concretizada na evocação da "guerrilha" e do movimento ascendente das ondas. O deslocamento do discurso para o domínio do simbólico reflecte uma elaboração secundária que camufla a inquietação fundamental de Sara e denota uma negatividade que permite enunciar simultaneamente o lógico e o não-lógico, o ser e o não-ser. Contudo, paralelamente ao desencanto, à disforia, o que o sonho confirma é uma forma de afirmação da identidade, pois Sara conclui:

"o mar vai. eu estou aqui. eu estou."

Esta necessidade de auto-afirmação acentua-se nos momentos em que a personagem se demarca em relação a outras classes sociais e evoca, por exemplo, os retornados: "uns pirosoos, não suporto esses retornados (...) é gente que não tem nada a ver comigo. É como aqueles de pé descalço lá no monte. Povinho" (p. 84).

O seu discurso reflecte um mundo de contradições e preconceitos que encontraremos ao longo de toda a obra, denotando a sua incapacidade para aceitar as marcas da Diferença naqueles que não pertencem ao seu meio social. Assim, ao falar de Gica ("Um menino muito bem com quem ando a sair agora"), Sara deixa transparecer as suas próprias opções:

"tem cá uma mania das famílias. Está furioso por causa de as boîtes agora serem invadidas por uma gente qualquer. Diz que são plebeus, que não têm classe nenhuma, que bebem uisque por copos de três. Vestem-se bem, claro, (...) mas toda a gente lhes topa o jogo da promoção. A promoção socialzinha. Querem ser como nós. Nunca tiveram acesso a nada, julgam que daqui para diante é tudo deles." (pp. 90-91).

Com este tipo de amigos "Nunca se fala a sério, nunca". (p. 92). Ora, falar a sério, é justamente o que parece procurar Sara no seu encontro de fim de semana com Riva.

Na terceira parte (domingo), as imagens parentais ocupam um lugar

de destaque. Sara verbaliza o medo inconsciente que lhe atravessa os sonhos e desenvolve uma revolta contra os pais:

“Que ao meu pai já lhe mandei uma boca. Mandei uma boca aos dois, ao meu pai e à minha mãe. Que, se resolvessem separar-se, não pensassem que eu me ia pôr a aturar madrasta ou a aturar padastro. Então é que iam ver. Então é que ia mesmo viver sozinha. Ia, pois. Não, me custava nada, asseguro-lhe.” (p. 86)

O seu discurso orienta-se para a crítica do culto das aparências, típico do mundo adulto. No entanto, também ela, sem se dar conta, mergulha em estratégias de simulacro, sobretudo quando exalta o consumismo, o gosto por certas roupas ou pelos carros vistosos, a importância, afinal, das aparências como forma de respeitar um estatuto social:

“Olhe que ser acompanhada por um destes meninos é qualquer coisa! Faz-se cá uma destas vistas!” (p. 91)

No entanto, ao evocar o encontro com Diogo, o que parece fasciná-la é justamente a diferença, a qualidade do diálogo, a sensibilidade da relação, visto que, com ele, descobre a dimensão da poesia:

“O Diogo. Como é que eu hei-de explicar? O Diogo é um rapaz que se não parece em nada, absolutamente em nada com os outros”. (p. 102)

Contudo, devido a um mal entendido, o encontro com Diogo não chega a dar-se realmente e Sara queixa-se dos desajustes em que evolui:

“tudo o que me acontece é contra mim, desde os rapazes com quem ando até à merda da minha família” (p. 113)

Na medida em que não é capaz de encontrar um equilíbrio entre aquilo que parece e aquilo que é profundamente, Sara prossegue o seu investimento afectivo nas relações de fachada e o romance termina com a exaltação da personagem que, depois de um telefonema da criada, abandona Riva para ir experimentar o novo carro do Gica.

Concentrada em três dias, a história de Sara ganha um tom suspensivo: não sabemos que decisão irão tomar os pais, ignoramos a posição de Diogo em relação ao mal-entendido das férias, desconhecemos a forma como funciona a relação com o Gica.

A linha estrutural dominante em **Mandei-lhe uma boca** é assim pontuada por três planos:

— o cronológico — narração apresentada em 3 sequências (3 dias) que permitem a conjugação do presente, do passado e do futuro;

— o espacial — Sara penetra num espaço diferente, a casa de Riva, lugar da palavra, palco oferecido ao discurso da experiência imediata, mas pela dinâmica da memória, o espaço multiplica-se e assim encontramos lugares tão variados como o Apolo 70, a Praia da Rocha, as boîtes de Lisboa ou de Cascais, Moledo, a fluidez da praia na noite do encontro com Diogo, etc;

— o da oposição entre personagens que se dividem em duas classes: a faladora/a silenciosa; os burgueses/os plebeus; os jovens/os adultos.

Ao sublinhar a dimensão do olhar de Sara, o romance funciona como espelho de uma sociedade em processo de decomposição, à maneira de Balzac, citado em epígrafe por Olga Gonçalves, como já vimos. O campo social aberto pela narradora é o da alta burguesia lisboeta, de jovens bem nascidos, politicamente próximos da direita ou assumindo mesmo posições extremistas, como o Gica que:

"tem muita honra em ser fascista. Que fascistas são todas as pessoas de bom gosto e de categoria." (p. 92)

O texto veicula um saber particularizante sobre um momento histórico (o após 25 de Abril), através da transcrição de vivências imediatas e graças a um olhar retrospectivo que permite tanto o processo de deformação do presente, como a memória do passado. O passado e o presente enredam-se constantemente. O presente é o tempo da confiança, da reflexão e da espera. O passado, pontuado sobretudo pelas histórias de namorados, inclui como marco importante o 25 de Abril. Mas o tempo dilata-se na voz de Sara, para alcançar também as fronteiras do futuro, feito essencialmente de projectos ou de expectativas (ir viver sozinha, esperar a mãe nas férias do Natal ou esperar pelo regresso improvável de Diogo nas férias do Verão).

A técnica do ponto de vista reflecte, em primeiro lugar, o tipo de relação que Sara alimenta com o mundo e com os outros. A transparência alterna com a opacidade, conjugando-se contudo como os dois pólos de uma interrogação sobre o amor, a adolescência, os valores do mundo adulto. O enunciado elabora-se entre duas pessoas, uma vez que o discurso de Sara está orientado para uma interlocutora que com ela partilha experiências comuns (os jantares em família, Londres, Moledo...). No entanto, a sociabilidade do discursos camufla dificilmente o seu aspecto intermitente e excepcional. O que se exprime sobretudo pela voz de Sara é a solidão e a ansiedade. Parece-nos que não é por acaso que Riva se mantém

silenciosa. Com efeito, como nos ensina Blanchot (7), o paradoxo de toda a comunicação é a sua impossibilidade, mesmo se, aparentemente, o diálogo se baseia na igualdade, na troca, na recíproca conciliação dos pontos de vista.

Enquanto agente e testemunha, Sara assume uma dualidade complementar e o seu processo de acumulação discursiva cria um efeito de circularidade que encontra no espaço fechado da casa, na intimidade acolhedora propícia à confiança, uma polarização evidente.

Enquanto discurso imediato orientado na perspectiva de uma voz que comanda a instância narrativa, a partir da experiência da memória involuntária que é investimento afectivo, ilustração da subjectividade da personagem-narradora (é notória a frequência de locuções modalizantes), **Mandei-lhe uma boca** propõe-nos uma interessante reflexão sobre a questão da identidade. A voz de Sara é o eixo do romance, mas, a partir do momento em que o sujeito da enunciação coincide com o sujeito do enunciado, produz-se uma alteração, pois como afirma Todorov "Parler de soi-même signifie ne plus être le même soi-même" (8).

A visão que Sara dá de si mesma e do mundo que a rodeia é filtrada pela sua subjectividade, visto que contar uma história implica sempre uma posição do narrador em relação a essa história. Encontramo-nos assim perante um duplo registo: o que Sara é no momento da narração já está longe do que ela foi aos 13-15 anos. Do longo discorrer de Sara, o que sobressai é uma carga de negatividade que se aplica tanto aos namorados, como ao próprio amor:

"Acho que as pessoas-gostarem é só um atraso de vida"
(p. 50)

O mundo dos adultos, referência imediata ao universo familiar, parece-lhe ameaçado:

"Já reparou que os seus amigos, sim, as pessoas da sua idade e da idade dos meus pais está tudo a divorciar-se?" (p. 52)

Ao aceitar "o horror que é a vida da gente crescida" (p. 53), Sara toma, de súbito, consciência do perigo das palavras:

"Parece que a nossa vida se estraga nas palavras. Parece que é no silêncio que fica tudo inteiro" (p. 60)

No entanto, são justamente as palavras que lhe permitem constituir-

-se como sujeito, mesmo se se trata de um sujeito em processo de dispersão, fragmentação, sem identidade fixa, atravessado pela dimensão da alteridade. Mas não podemos esquecer que estas palavras que dizem a frustração (em relação a Diogo ou à mãe) e a agressividade (relativa ao mundo dos adultos), são dirigidas a Riva, espelho que permite a articulação do narcisismo de Sara com os diferentes reflexos da sua ansiedade de sujeito desejanter. Desta forma, é a presença atenta de Riva enquanto Outro, exterior, que proporciona a condição do enunciado, confirmando a concepção de Lacan, segundo a qual: "L'Autre est donc le lieu où se constitue le je qui parle avec celui qui entend" (9).

Assim, Riva é necessária para que se desenvolva a consciência individual de Sara, a percepção que ela tem de si enquanto totalidade (10), tal como o leitor é importante para que o texto exista realmente (11).

O romance inscreve-se portanto num contexto de comunicação no qual o contar se afirma como acto elocutório específico que depende do afecto, do desejo de saber do destinatário, da sua capacidade de escuta. Mesmo silenciosa, sabemos, pelas reacções de Sara, que Riva participa activamente no que é dito, pelo riso ("Por que é que se riu agora?", p. 21), pela activação de uma memória comum ("Lembra-se daquelas férias da Páscoa que passou connosco na quinta dos meus avós?", p. 20) ou pela partilha de experiências antigas ("Só gostou de dois homens?", p. 74, ou "As freiras não achavam graça nenhuma, não era?", p. 89).

Mandei-lhe uma boca pode ser encarado segundo uma dupla perspectiva: quer enquanto sequência de acontecimentos, quer enquanto acto narrativo. Como já vimos, o romance é um acto de comunicação dupla: em relação a uma interlocutora implícita no diálogo (Riva) e em relação ao leitor virtual. A presença do "eu" explícito que se impõe desde a primeira frase do romance ("Sou"), aponta não só para a narradora mas também para a heroína da narração. Surgem então duas questões: serão os acontecimentos simples pretexto para desenvolver um tipo? Na medida em que o discurso de Sara circula em torno de eixos obsessivos (os pais, o amor, o futuro), como é feita a selecção do narrado? Parece-nos difícil analisar esta problemática devido a alguns factores. Por um lado e durante muito tempo, reduziram-se os problemas da presença daquele que conta a história, ou seja, do narrador, aos que se relacionam com o "ponto de vista". Por outro lado, identifica-se quase sempre a instância narrativa, o acto narrativo, com a instância da "escrita", com o acto real de escrever o texto. Se aceitarmos estes pressupostos, a narração de **Mandei-lhe uma boca** poderia ser caracterizada pelos seguintes factos: sendo o romance um discurso na primeira pessoa, em que o herói conta directamente a sua história e em que os acontecimentos são narrados do interior da personagem, teríamos o que Jean Pouillon (12) definiu como uma "visão com", ou

uma narração subjectiva em que o “eu” do discurso se identificaria com o “eu” da história, segundo Todorov (13). Por outro lado, a instância narrativa é diferente da autora real. Ora esta narração não pode ser reduzida ao “ponto de vista”, uma vez que este pode resolver questões relacionadas com o “quem vê?”, mas não com o “quem fala?”. Além disso, o tempo do discurso de Sara não é o tempo da escrita do romance. Portanto, a situação narrativa não se pode identificar com a situação da escrita. Como afirma Barthes:

“qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est” (14).

Todos estes aspectos que evocámos sumariamente interligam-se no tecido complexo que é a situação narrativa. A coincidência da história e da narração oferece-nos um primeiro critério para poder responder à questão sobre a distinção entre o tempo da situação narrativa (Dezembro de 1974) e o tempo da situação da escrita (Agosto de 1976). A distância de quase dois anos não parece marcada no texto, embora exista na organização romanesca. Genette nota que uma prática corrente da narração na primeira pessoa vê “le récit conduire son héros jusqu'au point où l'attend le narrateur, pour que ces deux hypostases se rejoignent et se confondent enfin” (15). Ora isto não acontece em **Mandei-lhe uma boca**, visto que a narração termina, tal como começou, sem nenhuma referência à situação narrativa.

Um outro aspecto interessante do romance é a questão da ilusão de realidade. Com efeito, na obra de Olga Gonçalves todos os elementos romanescos, mesmo os estados psicológicos e os valores morais, correspondem a aspectos concretos, determinados, da realidade. O social tem para ela um valor psico-dramático que põe em jogo relações interpessoais, complexas e diferenciadas. O real é, em primeiro lugar, um mosaico linguístico. Com efeito, a manifestação do idiolecto provoca um “efeito de real”. Por outro lado, o texto caracteriza-se por uma forte redundância, típica, segundo P. Hamon, do romance realista (16). Esta redundância sobre, por um lado, a descrição da esfera social de actividade da narradora (boîtes, férias, praias, festas...) e, por outro lado, as actividades ritualizadas da vida quotidiana.

Ao abordar o mundo dos jovens, a obra de Olga Gonçalves levanta questões sobre a função da representação em literatura. Interessa-nos sobretudo salientar que o seu projecto mimético passa pela riqueza de informação sociológica e pela utilização de estratégias discursivas que permitem a legibilidade de um espaço mental e social bem definido.

Como vimos, em **Mandei-lhe uma boca**, a modalidade narrativa utilizada é o discurso directo que encena três elementos fundamentais: as acções (passadas, presentes e futuras); o tempo e o espaço — que pode ser

fechado (a casa) ou aberto (o mundo). No entanto, estes três elementos inscrevem-se num mesmo território de representação que articula uma presença e uma ausência, a partir da sucessão de sequências temporais que individualizam a pouco e pouco o sujeito da enunciação, caracterizado por uma forma peculiar de discurso, cheio de tiques, hábitos linguísticos específicos, estereótipos.

Normalmente, é considerado como realista o que nos dá a impressão de ser verdade, quer pela disseminação, à superfície do texto, de um enunciado informativo, de um saber, de uma descrição-reflexo, quer pelos índices de realidade (o amor, a sexualidade, as relações jovens/adultos, etc.). Ora, Genette já insistiu suficientemente sobre a ideia de que nenhuma obra pode “mostrar” ou “imitar” a realidade:

“aucun récit ne peut “montrer” ou “imiter” l’histoire qu’il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, “vivante”, et donner par là plus ou moins l’illusion de mimésis qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter” (17)

No termo deste breve percurso através de um romance dado como “realista” podemos descortinar um efeito de autenticidade, criado por múltiplas estratégias discursivas. O mundo “real” de referência é constituído pelo espaço da juventude, coerente e verosímil, mas tal realidade deve ser interpretada, na perspectiva de Umberto Eco, como o resultado de um trabalho de escrita:

“Dans le cadre d’une approche constructiviste des mondes possibles, même le monde “réel” de référence doit être entendu comme une construction culturelle” (18)

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

NOTAS

- (1) Roland BARTHES, **Leçons**, Paris, Seuil, 1978, p. 21.
- (2) Gérard GENETTE, in "Les actes de fiction", **Fiction et Diction**, Paris, Seuil, 1991.
- (3) Umberto ECO, **Lector in Fabula**, Paris, Grasset, 1985, p. 170.
- (4) Fórmula utilizada por M. Riffatterre para qualificar a relação que os leitores estabelecem muitas vezes entre ficção e real: "les usagers de la langue s'accrochent à leur illusion que les mots signifient dans une relation directe à la réalité", in "L'illusion référentielle", **Littérature et réalité**, Paris, Le Seuil, 1982, p. 93.
- (5) Salientamos os seguintes títulos: **A Floresta em Bremerhaven** (1975); **Mandei-lhe uma Boca** (1977); **Este Verão o Emigrante Là-Bas** (1978); **Ora Esguardae** (1982); **Rudolfo** (1985); **Sara** (1986); **Armandina e Luciano, o Traficante de Canários** (1988); **Contar de Subversão** (1990) e **Eis uma História** (1992).
- (6) Todas as nossas citações serão feitas a partir da 3ª edição, datada de 1987.
- (7) Na perspectiva de Maurice BLANCHOT, "ce qui fonde les rapports c'est leur impossibilité, ce qui unit les êtres c'est ce qui les sépare et ce qui les rend étrangers c'est ce qui les rapproche", in **La Part du Feu**, Paris, Gallimard, 1949, p. 239.
- (8) Cf. T. TODOROV, **Qu'est-ce que le Structuralisme**, Paris, Seuil, 1968, p. 121.
- (9) Cf. Jacques LACAN, **Ecrits I**, Paris, Seuil, 1966, p. 242.
- (10) Esta dimensão de totalidade é justamente apontada por Todorov que afirma: "seul le regard d'autrui peut me donner le sentiment que je forme une totalité", in **M. Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine**, Paris, Seuil, 1981, p. 147.
- (11) Esta concepção foi desenvolvida sobretudo por Blanchot, segundo o qual ler não consiste em "obtenir communication de l'oeuvre", mas antes "faire que l'oeuvre se communique". Nesta perspectiva, qualquer leitura crítica tem como objectivo fazer falar a obra, tanto na sua superfície como na sua profundidade, desposando os movimentos de uma imaginação e os traços de uma composição.
- (12) Jean POUILLON, **Temps et Roman**, Paris, Gallimard, 1946.
- (13) T. TODOROV, **Poétique de la prose**, Paris, Seuil, 1971.
- (14) Esta perspectiva foi desenvolvida em "Introduction à l'analyse structurale des récits", in **Communications**, 8, Paris, Seuil, 1968.
- (15) G. GENETTE, **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p. 236.
- (16) P. HAMON, "Le discours contraint", in **Poétique**, 16, Paris, Seuil, 1973, p. 432.
- (17) G. GENETTE, *op. cit.*, p. 185.
- (18) Umberto ECO, *op. cit.*, Paris, Grasset, 1985, p. 172.



POÈTE, PASSEUR DE FRONTIÈRES, SUR L'OEUVRE DE NADIA TUENI

Au confluent des influences majeures de Rimbaud, du Surréalisme, de Saint-John Perse et de G. Schehadé, la poésie de N. Tuéni (1935-1983) naît du deuil et de la souffrance. Son premier recueil paraît en 1963, après la disparition de sa petite fille, atteinte d'un cancer (1). C'est sur cette "neige emmurée" (p. 38) que va s'ériger toute son oeuvre. On songe aux légendes répandues dans l'espace balkanique qu'elle avait traversé durant ses voyages, avec son père d'abord, ensuite avec son mari, tous deux diplomates. Selon les ballades archaïques, toute création surgit d'un sacrifice. Trace d'un mythe cosmogonique remontant à l'ontologie primitive, auquel Y. Bonnefoy se réfère dans *Le Nuage rouge*: "l'art des nombres, le mur aux arcatures presque divines, est maçonné sur un cri" (2).

LE LIBAN COMME ARRIÈRE-PAYS

Malgré les vicissitudes qu'ont connues sa propre vie et sa patrie, le Liban apparaît à N. Tuéni comme une terre hiérophanique où l'être se régénère et n'est plus en exil. Elle lui dédie le recueil de 1979 *Liban: 20 poèmes pour un amour*. Beyrouth, Byblos, Tripoli, Saïda, Tyr, Deir el-Kamar, Beit-Eddine, Jisr el-Qadi, Annânya, Balamand, Anjar, Baalbeck... un site pour chaque poème d'une litanie sensuelle et sacrée.

Cette terre, élargie aux dimensions du Moyen-Orient, a pris au fil des livres l'apparence fantasmatique d'un "Arrière-Pays". L'expression, employée par N. Tuéni à partir de 1968 dans *Juin et les mécréantes*, se rapproche du "Vrai Lieu" que célèbre Y. Bonnefoy dans l'ouvrage qui lui est consacré: "pays d'essence plus haute", "pays en profondeur, défendu par l'ampleur de ses montagnes, scellé comme l'inconscient" (3). Mais loin de s'inscrire dans une vision gnostique, qu'Y. Bonnefoy lui-même dénoncera ensuite, *L'Arrière-Pays* de N. Tuéni exalte la plénitude terrestre pour mieux célébrer l'ici. L'homme est d'abord un "Rêveur de terre", titre du recueil de 1975.

Au-delà de son apocalypse personnelle et du cataclysme de l'histoire, qui marque de son sceau tragique *Archives sentimentales d'une guerre au Liban* (1982), la terre aimée est recréée par l'écriture et par la mémoire:

Argilles de l'Euphrate, résines de Syrie, araignées du désert, Djebel où commence la terre, ô mon arrière-pays. Est-il chanson si vaste qu'elle puisse contenir tes larmes et tes nuits? (p. 145).

Dans *Juin et les mécréantes*, N. Tuéni énumère les quatre gardiennes de son univers:

*Quatre femmes, un même arrière-pays...
Tidimir la Chrétienne
Sabba la Musulmane
Dâhoun la Juive
Sioun la Druze (p. 98).*

Chaque femme symbolise une des cultures et religions du Liban. N. Tuéni elle-même est druze par son père et chrétienne par sa mère, double appartenance qu'elle revendique à plusieurs reprises dans sa poésie. Sans doute faut-il déceler dans les quatre personnages féminins une incarnation de chaque stade de *l'anima* selon les théories de Jung. Archétype remontant à la préhistoire, le quatre symbolise "le terrestre, la totalité du créé et du révélé" (4). N. Tuéni veut nommer tous les versants — solaires et nocturnes — de sa terre, en dévoiler tous les paysages.

Appartenant à l'imaginaire diurne, le quaternaire fait cependant "porter l'accent symbolique sur les thèmes de la défense de l'intégrité intérieure. L'enceinte carrée est celle de la ville, c'est la forteresse, sa citadelle" (5). Pourtant, l'espace ainsi tracé par les quatre sentinelles de l'Arrière-pays va s'euphémiser, acquérir des connotations fusionnelles, mouvement qui caractérisera toute la poésie de N. Tuéni:

*Je cherche quatre noms, quatre points cardinaux. Leur
rencontre s'est faite dans un cri d'équinoxe (p. 124).*

RHETORIQUE DU PAYSAGE

C'est par divers rituels de l'écriture que le poète fait surgir le paysage qui l'obsède. La rêverie sur le Liban transmue les perceptions et les sensations en images chatoyantes. Comme chez les Symbolistes et les Surréalistes, le texte tuénien présente une superposition d'isotopies différentes (6). On y reconnaît les trois grandes régions archétypales du sens qui, selon le Groupe Mu, structurent tout poème: anthropos - cosmos - logos. Les figures, et en particulier la métaphore, sont les connecteurs par excellence et permettent le passage d'une isotopie à l'autre (7).

L'image a comme modèle fondateur la définition qu'en a donnée P. Reverdy: "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique" (8):

*Il y a des chemins de cendre quand le rôle
des fleurs est terminé
quand passe la dorure des vierges de
Byzance...
c'est la montagne jeune où marche l'incendie
où dort sous la rocaïlle comme un temple
oublié
l'envers de tes soleils... (p. 65).*

Le poète célèbre le monde en dévoilant les analogies entre les divers règnes du sensible. Les correspondances établissent une continuité ininterrompue entre microcosme et macrocosme et ouvrent ainsi à l'image un champ sémantique illimité. Médiations qu'opèrent, au niveau formel, les métaphores, comparaisons, oxymores, synesthésies... Commentant le renouveau de la poésie arabe, S. Stétie avait noté que "voici, de nouveau, surgie du passé le plus immémorial de la race, la prolifération des images qui couvrent l'homme, le monde et le destin et tentent de les éclairer analogiquement" (9). Le paysage symbolique unit, dans plusieurs poèmes, l'anthropos et le cosmos, l'isotopie érotique et l'isotopie géographique:

*Ton visage tranchant comme l'été sauvage
tiède comme une maison.
Ton visage aux mille montagnes,
aux mille portes ouvertes sur toutes les
saisons.
Ton visage brisé en deux par le matin (p. 266).*

Le plus souvent, N. Tuéni privilégie les métasémènes se réalisant *in praesentia*. Les nombreuses comparaisons s'articulent sur le "comme" (et ses dérivés comme "tel"), "outil particulier et symbole général de l'analogie, adverbe générateur du verbe poétique, [...] arcane premier" (10):

*comme un ciel qui s'en va
plus loin sous le fouet du jour [...]
comme un sommeil hissé par la roue du pavot (p. 65)*

La morte est rouge comme un feu de pastèques (p. 197)

Une variante est constituée par l'emploi de "plus que", "comparatif par définition, et introduisant une notion de degré dans le caractère commun" (11):

O rivière plus rapide qu'une larme (p. 201).

Les comparaisons peuvent relier comparé et comparant par un verbe ayant fonction de copule ("qu'on appelle"):

*Lorsqu'à la table du bédouin s'assoit l'espace rouge
qu'on appelle couchant, les mots s'écrasent alors contre
nos portes closes (p. 143)*

ou les juxtaposer en appositions:

*et ces fontaines mères du soir
bleu liquide des choses simples (p. 197).*

La méthapore est le substrat de plusieurs figures essentielles. Selon le Groupe Mu, "sa structure intersective en fait le trope connecteur par excellence. Mettant en relation deux ensembles sémiqiques distincts par certains éléments et analogues par d'autres, la métaphore réalise une structure lisible sur deux isotopies et qui conjoint celles-ci en assurant le passage de l'une à l'autre" (12). La plupart des métaphores tuéniennes sont des métaphores *in praesentia*, typiques de la poésie moderne (13).

Pour le Groupe Mu, certaines comparaisons se rapprochent de ce type de métaphore. Le comparant et le comparé peuvent être associés directement dans un syntagme où ils remplissent des fonctions différentes. Soit le syntagme sujet-verbe:

La lumière a bandé son arc (p. 136).

Ou le syntagme déterminé-déterminant:

Byblos ô mon amour à la couleur ambrée (p. 279).

La métaphore — et plus en général l'image — pressent comme le symbole, fondement du mythe, le mystère de l'être. Elle possède véritablement, dans cette perspective, une fonction d'illumination révélatrice. Ce dévoilement ontologique se donne toujours à travers le "corps" de l'image, là où le sens n'est plus seulement signification, mais sensible. L'image est bien une épiphanie. Comme l'a montré P. Ricoeur, dans *La métaphore vive*, elle permet "la liaison entre un moment logique et un moment sensible ou, si l'on préfère, un moment *verbal* et un moment *non verbal*; à cette liaison, la méthapore doit la concrétude qui semble lui appartenir à titre essentiel". Elle marque ainsi "le point où, dans le langage même, sens et sensible s'articulent" (14).

Nées de rêveries sur les substances élémentaires, les images décrivent et circonscrivent tout le visible. On perçoit ici la différence

essentielle entre la poésie de N. Tuéni et celle de G. Schehadé qu'elle considérait comme un maître et qui lui a dédié un émouvant "tombeau". La poétique schehadienne se fonde sur l'analogie mystique qui vise à relier le matériel et le spirituel, le visible n'étant convoqué que pour accéder à l'invisible qui le consume et le désubstantialise (15).

N. Tuéni exalte, au contraire, la profonde unité du sensible par les synesthésies qui en dévoilent la continuité. Reconnue comme un type de métaphore (16), la synesthésie provoque un processus de condensation sensorielle où les couleurs, ces signes sémantiquement primitifs (17), sont une composante fondamentale: "les Textes blonds", titre du premier recueil, l'"âme bleue" (p. 10), "les tempes vertes des dieux végétaux" (p. 7)... Une telle poétique du transfert, où les synesthésies ont très souvent une valeur oxymorique, engendre des alliances de mots inouïes qui dévoilent le chiffre secret du monde.

Par bien des côtés, le texte tuénien s'apparente à l'écriture automatique et à l'écriture onirique. L'automatisme qui "associe [...] des signifiants dont les signifiés sont incompatibles" (18) engendre des énoncés grammaticalement corrects mais inintelligibles. Ils sont alors analogues à la phrase célèbre de Chomsky: "D'incolores idées vertes dorment furieusement" (19).

Les syntagmes générés par l'écriture automatique sont formés par juxtaposition et composition allotropes des sèmes. La création sémantique s'effectue en altérant les deux types de traits pertinents caractérisant, selon la grammaire générative, les vocables. D'un côté, "les traits inhérents, de nature uniquement sémantique" etc, de l'autre, "les traits de sélection, de nature à la fois sémantique et syntaxique" (20). Déjà présente chez les Symbolistes, selon Riffaterre, cette technique de combinatoire sémantique a été largement exploitée et diffusée par l'avant-garde poétique.

En ce qui concerne les traits inhérents, de nombreux termes possèdent, chez N. Tuéni, un signifié personnel. On pense à "arrière-pays", "montagne", "mémoire"... Pour les traits de sélection, on observe un élargissement sémantique et syntaxique des contextes où le vocable peut être effectivement employé. Ce processus entraîne une amplification de ses sens virtuels et par conséquent une mutation de la notion d'acceptabilité linguistique.

La figure médiatrice déclenche le processus de variation isotopique et multiplie les parcours herméneutiques. "A l'intérieur de ce microcosme, une logique des mots s'impose — note M. Riffaterre — qui n'a rien à voir avec la communication linguistique normale: elle crée un code spécial, un dialecte au sein du langage qui suscite chez le lecteur le dépaysement de la sensation où les Surréalistes voient l'essentiel de l'expérience poétique" (21).

3. POETIQUE DU PASSAGE

La "rhétorique profonde" révèle les structures de l'imaginaire tuénien. La fréquence des métasémènes *in praesentia* met d'abord en évidence l'affrontement entre comparant et comparé, la dialectique du Même et de l'Autre déterminant une esthétique du choc et une dramatisation du déroulement textuel. On note, chez N. Tuéni, une conscience aiguë des confins, des frontières:

Je ne sais déjà plus les frontières de ton visage (p. 123).

Toi au visage de frontières perdues (p. 155).

différente est la nuit là-bas où la frontière se mêle au souvenir (p. 199).

*Ainsi viendra la pluie
royale et qui dérive de terre en terre
parce que nos sanglots ont mêmes frontières* (p. 202).

*parce que le rouge est couleur de la nuit,
couleur de triangles où s'affrontent nos races* (p. 157).

Elle-même se considère comme un exemple de double identité:

*Je baisse la voix pour mieux entendre
les multiples de mon appartenance,
et les choyer, ô les comprendre,
et savoir, que multiple veut dire, Pays.
Semblables et non semblables,
ô fleurs d'un même ciel,
oiseaux d'un seul climat,
et vaisseaux d'un même âge,
nous,
au bord du Moyen-Orient* (p. 329).

Cette double identité peut prendre diverses formes. L'énonciation du "je" poétique se met paradoxalement au masculin, comme le laissait prévoir par ailleurs le titre d'un recueil *Le Rêveur de terre*. L'itinéraire intérieur est écartelé entre deux postulats contradictoires: "gouffre et soleil, mes deux visages" (p. 31). Sa poésie elle-même unit l'Occident et l'Orient: une thématique associant des motifs appartenant à la culture arabe est exprimée

en français, situation de bilinguisme où s'effectue toujours un "partage des mots" (22). On sait que parallèlement à son oeuvre française, N. Tuéni a écrit des poèmes en arabe. Le critique J. Hatem observe que "grâce à sa proximité avec le surréalisme, Nadia Tuéni s'est découvert une affinité avec le mouvement de la revue *Chi'r*, avant-garde de la poésie arabe moderne" (23).

Face à la guerre où se déchirent les diverses âmes du Liban surgit l'interrogation dramatique:

*Je baisse la voix pour mieux entendre
hurler Pays; pour dire le mal
de n'avoir planté ni amour ni haine
d'avoir mélangé les racines,
et pris pour montagne la mer [...]
dire que, s'il faut mourir,
c'est à cause d'une seule goutte de sang,
différente (p. 327).*

Le poète oublie un instant le miroitement bénéfique des "multiples de [son] appartenance" pour ne plus connaître que le dualisme antithétique qui engendre mort et névrose: "j'ai dit un jour que je ressemblais à ma folle terre; elle et moi expions un crime de double identité" (24). Cri que de nombreux intellectuels à la double appartenance pourraient partager:

*Suis-je né d'un mensonge
dans un pays qui n'existait pas?
Suis-je tribu au confluent de sangs
contraires? (p. 331).*

Toute l'oeuvre de N. Tuéni tente de rédimmer le réel tragiquement divisé pour retrouver l'état ontologique originel, réintégration qui prend ici l'aspect mythique du Phénix. C'est d'abord par l'amour que s'accomplit le retour à la totalité perdue. Le couple conçu comme *coincidentia oppositorum* tend à restituer la condition originaire que les mythes, comme celui de l'androgyné, évoquent et que les rites veulent réanimer. "Il s'agit en somme, affirme M. Eliade, de sortir de soi-même, de transcender sa situation particulière, fortement historicisée, et de recouvrer une situation originaire, trans-humaine et trans-historique puisque précédant la constitution de la société humaine; une situation paradoxale, impossible à maintenir dans la durée profane, dans le temps historique, mais qu'il importe de réintégrer périodiquement, afin de restaurer, même l'espace d'un instant, la plénitude initiale, la source non entamée de sacralité et de puissance" (25).

La poésie apparaît — à côté de l'éros — comme une autre voie privilégiée pour accomplir la sortie hors du temps profane et accéder à la contemplation et à l'extase intemporelles. Telles des litanies rituelles, la plupart des poèmes sont construits par adjonctions successives de nouvelles isotopies structurées en parallélismes: récurrences phoniques, syntaxiques, sémantiques. L'anaphore — répétition du mot initial ayant un effet symétrique à la rime, absente de ces compositions — emblématise le retour cyclique du Grand Temps. A chaque nouvelle avancée du vers, le poème renaît de ses cendres, comme dans *Mon pays, Byblos, Jirs el-Qadi, Annâya, Sud...*

Le rythme emporte tout dans son devenir héraclitéen. Phrase, "avec ses ondulations, ses houles, ses arrêts brusques, ses rappels, ses reprises, ses brouillards, ses sommets subitement éclairés" (26), qui caractérise non seulement les poèmes en vers libres, mais surtout les poèmes en prose de *Juin et les mécréantes*. L'absence de ponctuation — qui pourrait briser sa course — ainsi que le relâchement des articulations syntaxiques (constructions paratactiques des métaphores *in praesentia*, composée d'une juxtaposition d'appositions) favorise la poly-isotopie textuelle et accentue le mouvement vers une indétermination primordiale.

A côté des thèmes médiateurs qu'a analysés G. Durand et qui se déploient dans l'univers poétique de N. Tuéni — la Lune, l'Arbre, le Feu, l'Androgyne, la Roue — ... certaines figures rhétoriques possèdent une véritable fonction sotériologique. Elles assument et tentent de dépasser les contradictions et les fractures de la séparation. La synesthésie et l'oxymore portent "à la limite la méthaphore", envisageant "de manière absolue son sens dynamique de 'transport', de 'méta-phore' π , c'est-à-dire de 'passage au-delà'" (27).

Comme chez de nombreux auteurs contemporains, l'oeuvre de N. Tuéni est traversée par le thème de l'exil et du nomadisme. Le poète devient voyageur spirituel. La condition même de l'écrivain libanais, contraint de s'expatrier à cause de la guerre, renforce le mouvement centrifuge qui caractérise notre modernité. Dans son étude du "Wandersmann", "marcheur", "à la fois errant et migrant; (28), M. de Certeau fait remonter au XVII^e siècle la destruction de la conception "sacramentelle" de l'espace, selon laquelle tout sujet et tout objet possédaient une place définie dans l'harmonie de l'univers. Dès la prise de conscience que le dieu est "caché", les mystiques vont se mettre à la recherche de l'Absent, non seulement à travers l'espace dialogique du discours, mais aussi à travers l'exploration du monde réel. Errance existentielle qu'éclaire la métaphysique heideggerienne.

Le nomadisme — et ses synonymes "transhumance" et "migration" — se propose comme un modèle d'énonciation créatrice:

Aujourd'hui tu t'en vas avec les transhumances, vers la

mer Morte, vers Jéricho en deuil de ses murs, vers le temps où les sages n'étaient que chameliers (p. 123).

Le "je" poétique coïncide avec l'identité nomade:

Avec les migrations je vais (p. 230).

là où je suis solidaire du nomade (p. 143).

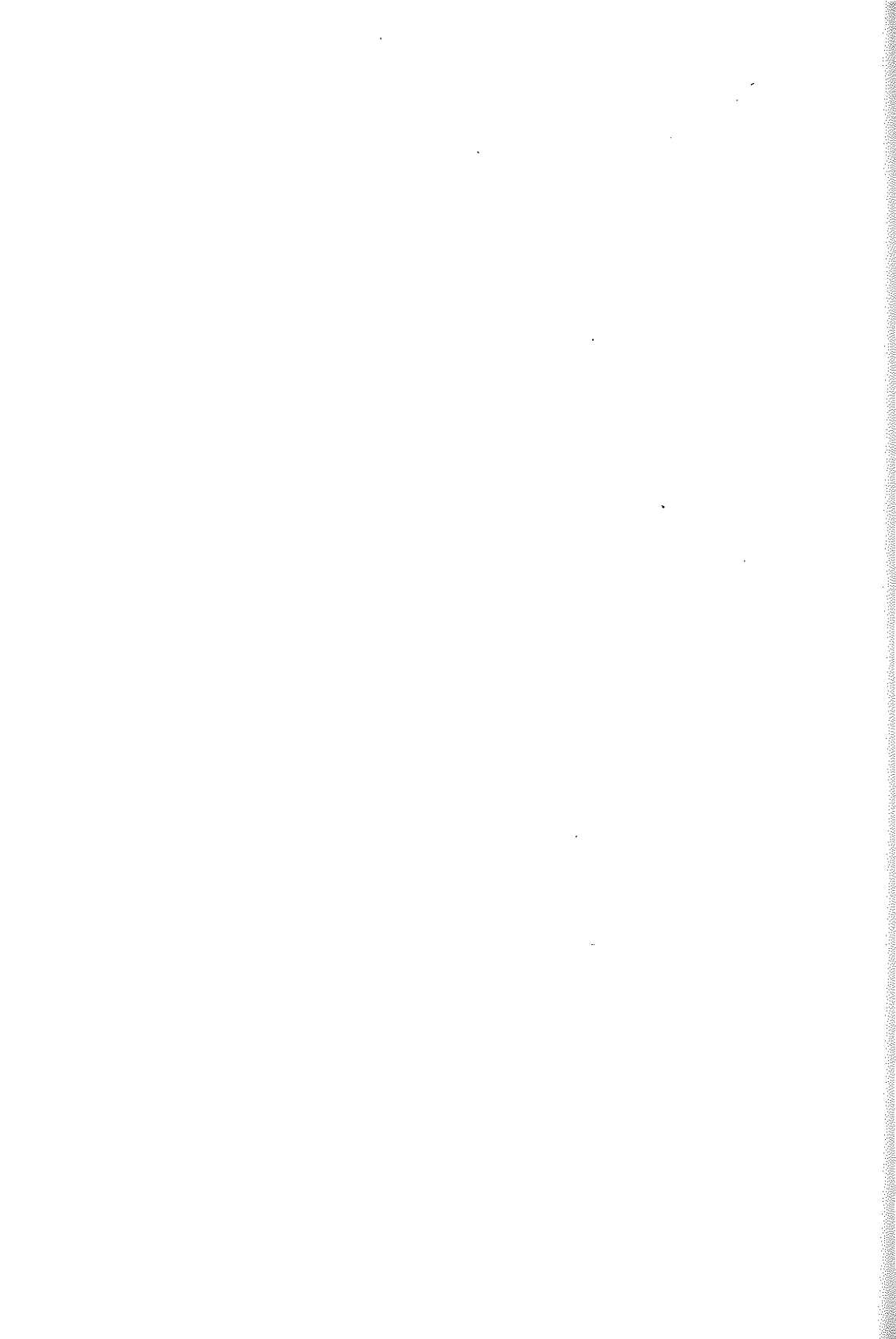
Au terme de la quête se découvriront les "Terres Promises" (p. 155). Cet espace se configure comme espace imparfait: "Moi je n'ai qu'un amour: une terre sourde. On la dit sans visage; elle n'est que terre, c'est-à-dire inachevée telle une parole..." (p. 385). Le dire poétique doit faire se "lever ce visage pathétique du monde" (29). Renouant avec une conception de la beauté, qui "avant l'Islam, était, pour l'essentiel, sensible et visuelle" (30), N. Tuéni refuse le mouvement vers l'évident et l'abstraction qui caractérise traditionnellement la poésie et l'art arabes. Par certains côtés, sa vision se rapproche donc de celle d'Y. Bonnefoy, la tâche de la poésie étant de restaurer "toutes choses simples [...] sur leurs piliers de feu" (31). A la différence de S. Stétié, pour qui la matière se volatilise afin de mieux accueillir l'invisible, l'oeuvre de N. Tuéni dessine un lieu où l'universel sensible semble devenir présence et la terre un séjour authentique. Par les nombreuses figures rhétoriques reliant et amalgamant dans une indistinction enivrante les divers règnes du sensible, la conscience séparée fait retour à la substance perdue. Rare dans le champ littéraire contemporain, elle offre une poésie de la nomination heureuse à la mesure de nos soifs et de nos faims.

Gisèle Vanhese
Université de Trieste

NOTAS

- (1) Consulter la *Notice biographique et bibliographique*, in N. Tuéni, *Les Oeuvres poétiques complètes*, texte établi, annoté et présenté par J. Hatem, Beyrouth, Ed. Dar an-Nahar, 1986, p. XXII. Les citations de poèmes seront désormais suivies directement de la page.
- (2) Y. BONNEFOY, *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 107. Pour le substrat mythique de cette légende, voir M. Eliade, *Maître Manole et le monastère d'Arges*, in *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970, pp. 112-185.
- (3) Y. BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, in *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 9 et p. 13.
- (4) J. CHEVALIER et A. CHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont, 1987, p. 794.
- (5) G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 283.
- (6) A. Greimas définit l'isotopie comme un "ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche de la lecture unique" (*Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, "Communications", 1966, 8, p. 30). Voir aussi J.-L., Fagès et alli, *Dictionnaire des média*, s. l., Mame., 1971, p. 152.
- (7) Voir le Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977, p. 56 et p. 69.
- (8) P. REVERDY, *Le Gant de crin*, Paris, Plon, 1926, p. 32.
- (9) S. STETIE, *Les porteurs de feu et autres essais*, Paris, Gallimard, 1972, p. 39.
- (10) P. CAMINADE, *Image et métaphore*, Paris, Bordas, 1970, p. 51.
- (11) Cf. GROUPE MU, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 115.
- (12) GROUPE MU, *Rhétorique de la poésie*, *op. cit.*, p. 69.
- (13) Voir en particulier F. Soublin et J. Tamine, *Métaphores et cadres syntaxiques: la juxtaposition*, "Le Français Moderne", 1973, 41, pp. 240-255
- (14) P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 264.
- (15) La distinction est reprise à A. Breton (*Signe ascendant*, in *La clé des champs*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 174-175).
- (16) Cf. J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1978, p. 122.
- (17) J. COHEN, *op. cit.*, p. 121.
- (18) M. RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 222.
- (19) Cf. N. RUWET, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1970, p. 35. Voir aussi R. Jakobson, *La notion de signification grammaticale selon Boas*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, pp. 197-206.
- (20) J. PICOCHÉ, *Précis de lexicologie française*, Paris, Ed. Nathan, 1992, p. 60.

- (21) M. RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 217.
- (22) C. ESTEBAN, *Le partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990.
- (23) J. HATEM, *Préface*, in N. Tuéni, *op. cit.*, p. XV. On doit à ce critique la première étude sur la démarche poétique de N. Tuéni (*La quête poétique de Nadia Tuéni*, Beyrouth, 1986).
- (24) N. TUENI, *Prose*, Beyrouth, Ed. an-Nahar, 1986. Cité par J. Hatem, *op. cit.*, p. XVIII.
- (25) M. ELIADE, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 163-164.
- (26) A. SPIRE, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, J. Corti, 1949, p. 300
- (27) C. M. IONESCU, *L'héliotrope du soleil noir*, "Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires", 1986, 4, p. 62.
- (28) M. DE CERTEAU, *La fable mystique*, 1, Paris, Gallimard, 1982, p. 374. Nous empruntons à cet auteur l'expression "passeur de frontières" pour le titre de cet article (*op. cit.*, p. 52).
- (29) J. COHEN, *op. cit.*, p. 214.
- (30) ADONIS, *Le signe de feu ou une esthétique du désert*, "Les Cahiers du Désert", *Pour Salah Stétié*, Spa. Ed. de La Louve, 1984, p. 35.
- (31) Y. BONNEFOY, *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 278.



RÉFLEXIONS SUR LE POÈME

Que fait le poète pour mériter ce titre prestigieux sinon écrire des poèmes? Longtemps aucun doute n'existait sur la nature particulière de la poésie, sur sa distinction, car elle signalait sa présence dans la forme même qu'elle revêtait: la parole était poétique parce qu'elle était nombreuse, chantée et versifiée. Comme la mélodie et le nombre situaient la parole au-dessus du niveau de la simple information et communication, il était facile de reconnaître la poésie: elle se trouve dans des "poèmes", souvent d'ailleurs à forme fixe. Pourtant, quand on se penche sur l'histoire de la poésie occidentale, on se rend compte qu'après tout cette union en quelque sorte substantielle entre chant et parole n'était pas sacrée, que quand même parole et mélodie n'étaient pas complètement homogènes. Au cours de cette histoire s'opère la progressive émancipation de la parole par rapport à la mélodie qui depuis l'origine lui semblait avoir été conaturale et consubstantielle: le troubadour ne "trouve" de poème que dans la coexistence de la parole avec la musique. Certes, le nombre de mélodies conservées est plus petit que celui des textes, mais on ne s'imaginait aucune performance de la poésie en dehors du chant. Le divorce entre parole et mélodie s'accomplit au cours des 15^e et 16^e siècles, quand la "versura" et le jeu des symétries et asymétries vont compenser de plus en plus l'absence de la mélodie qui jusque là avait assuré à la parole son élan, son expressivité et sa présence. Le poème obéira de moins en moins à des règles précises de composition jusqu'au moment où le poème en prose fait son apparition et où l'on touche au vers. Dès lors, le poème ne se reconnaît plus à sa forme et la prosodie se fait sentir comme obstacle. Le Surréalisme ira même jusqu'à bannir le poème et le remplacera par les textes automatiques. Une conséquence positive pour la poésie quand même: étant l'instabilité de sa forme, les poètes vont être forcés de réfléchir sur son essence ou du moins de se demander si elle persiste sous les différents avatars qu'elle a assumés au cours de son histoire. En plus, ce n'est pas seulement sa forme qui fait problème pour la poésie, mais aussi les modes de sa distribution. Chantée et récitée, la poésie s'adressait directement à son public, mais surtout à partir du 19^e siècle, elle doit se faire connaître par le livre. Dans le texte publié, la voix qui donnait vie au poème, semble éteinte et morte pour jamais. D'où en retour, dans le domaine des études littéraires, des recherches et toute une réflexion sur ce qu'on est convenu d'appeler l'oralité, réflexion également sur la voix, son origine et sa fin qui ont nom "silence". La musique cesse de constituer la limite à laquelle se réalise la parole poétique, celle-ci ne dérive plus son originalité, son authenticité, sa singularité de la voix unique qui exécute le poème, et, comme le remarque Reverdy dans **Le gant de**

crin (!), le lyrisme ne provient plus du chant, mais d'une rencontre avec le réel dans lequel le poète découvre de nouveaux aspects, témoins des liens mystérieux qui lient son âme au réel. A la même époque se fait jour l'intuition que, à la place de la mélodie, ce serait peut-être la disposition typographique qui manifesterait le sens global du poème. Voici donc une poésie qui s'adresse à l'oeil plutôt qu' à l'oreille. On peut dès lors se demander si le lecteur s'engage encore dans le texte comme devait le faire le trouvère ou le récitant? La vue n'est-elle pas le sens permettant la plus grande distance par rapport aux phénomènes? En tout cas, le lecteur solitaire est autrement situé par rapport au poème qu'il tient devant lui, il ne doit plus l'intérioriser ni recourir à son propre corps. Sa lecture sera plus passive que la récitation, cet acte corporel dans la mise en oeuvre des cordes vocales et dans sa soumission aux exigences de la respiration, souvent, certainement au début de la poésie lyrique, exécuté par le corps entier dans la danse. La parole poétique pouvait ainsi influencer ce corps, cette chair, et le partage du sens semble ainsi, sinon assuré, du moins possible.

Mais que peut-il se passer au cours d'une lecture silencieuse d'un poème imprimé? L'oeil peut glisser sans effort par dessus les signes typographiques sans les incarner. A la place du surgissement de la voix, qu'y a-t-il de nouveau, d'originale à partir d'un texte écrit et imprimé (l'autographe lui-même ne saurait jamais restaurer la voix), lu en solitude, dans un silence mortel ou mortifère? L'écriture ne saurait être que désastre en obéissant aux structures inhérentes au système de la langue que parfois on associe à celles qui gouverneraient ce qu'on a coutume d'appeler l'inconscient. Ainsi, quand le poète rédige son poème, il ne serait plus lui-même, sa voix est épiphénomène tout au plus, alors que le texte, qui se produit en quelque sorte de lui-même, ne parlerait que des différences dans le système des signes mais ne saurait ouvrir l'espace et devenir le lieu où puisse surgir une origine, celle de la voix, dans laquelle le poète risque sa singularité et la permanence de son être incarné. Au fond, le poète vient sombrer, vient mourir dans son texte qui dès lors pourra être comparé à un tombeau. De la sorte, si le poème transforme la présence de celui qui le met sur papier, voire sur son appareil à traitement de textes, en absence irrémédiable, en lui s'accomplirait un autre anéantissement, celui du réel. Produit d'une langue elle-même tenue pour système clos de signes, le poème à son tour refuse le dehors et serait donc incapable de mettre le lecteur en présence du monde et de l'expérience que le poète y aurait eue. Le surgissement, l'inattendu, l'inespéré, ce que la poésie chantée (formelle certes à ses débuts mais ses formes avaient un sens, elles étaient la manifestation d'une expérience) ne cesse de promettre et de réaliser, l'envol, l'extase ou du moins l'émergence d'une organisation (et non pas la répétition

pure et simple d'un ordre rigide, compté, déterminé) dont le résultat vibre encore de l'énergie organisatrice, tout cela serait impossible ou illusion. Pourtant, cette exigence d'une circulation du sens, de l'émergence d'une organisation signifiante continue à hanter les poètes contemporains. Ainsi Lorand Gaspar.

Dans son **Approche de la parole** (2) il pose d'abord le principe de la continuité du réel dont le langage fait partie. Il s'émerveille alors de l'ordre improbable émergeant des niveaux les plus immuables de la matière pour opposer, à la deuxième loi de la thermodynamique, des ensembles organisés en vue de leur perpétuation de sorte que cette émergence devienne naissance. Cet ordre parle un langage natal que le poète cherche et retrouve dans le chant, qu'il décrit comme "le silence qui ne repose sur rien", définition paradoxale qui nous force de concevoir le silence comme déjà degré d'organisation, comme déjà réel par rapport à rien. Ce silence n'est pas rien tout en y reposant. Confrontée avec ce que nous savons sur le chant des poètes médiévaux, chant par lequel la personne s'accomplit dans la matérialité de sa voix, cette définition de Gaspar prend un relief extrême. L'univers, qui pour le poète médiéval était plein, habité, familier dans une continuité sans rupture mais hiérarchisée et monde substantiel, ce même univers dans lequel se situe le poète moderne se déploie autour d'un vide, incompréhensiblement blotti au sein de la matière opaque, cette énigme de la vie, cette force organisatrice, ce rien apparent d'où sourd le chant. Ce ne serait pas du sujet qu'émane le chant, mais de l'énergie à l'oeuvre dans l'univers, chant qui nous restitue "dans la vivacité native de la matière du monde". Cette dernière affirmation a-t-elle un sens? Peut-on dire que la matière du monde est vivace et que nous, êtres humains, à travers le poème, en faisons partie? N'est-elle pas cette pure étendue, partes extra partes, indifférente, inerte, morte?

Eh bien non: cet espace neutre de la science classique est une abstraction et l'univers n'est pas ce champ froid énorme où rien ne se perd et rien ne se crée, c'est un univers chaud dans lequel l'énergie organisante est à l'oeuvre à tous les niveaux, dans tous les domaines. Pour Gaspar le langage poétique se situe dans le prolongement des énergies constitutives de l'univers tant matériel que spirituel. Pas de solution de continuité donc entre l'atome, la galaxie et le poème. Que tout ceci ne soit pas rêve de poète, outrecuidance ou leurre, Gaspar apporte à l'appui de sa conviction les résultats les plus avancés des sciences physique, chimique et biologique. Le poème est et n'est pas autre chose que l'action par laquelle lui et son lecteur rejoignent l'Un, dans lequel il ne saurait y avoir de séparation radicale entre sujet et objet, entre homme et nature. Quoique différent pour autant

qu'il élève sa courbe dans un univers substantiel, le chant médiéval cherche lui aussi la convenance et la consonance avec ce qui se passe dans la nature et célèbre l'unité de la création en transfigurant les processus et rythmes naturels en expérience morale et spirituelle, en organisant le poème pour lui conférer l'énergie nécessaire à fin de réussir la montée anagogique. Si ce chant s'élève, porté par la voix, dans un univers plein, pourtant le désir y ouvre une brèche mystérieuse, une blessure qu'Amors demande au poète de laisser ouverte, qui doit rester inguérissable pour empêcher la possession de venir souiller la pureté du désir. La voix ainsi témoigne d'un vide, du silence qu'elle traduit, mais ce sont le vide et le silence de l'éros, ce désir déguisé de la mort. A l'éros, le christianisme a opposé l'agapè dont l'élan ne projette pas l'homme dans le vide, mais le guide vers une transcendance qui est elle aussi amour. Au poète moderne manque cette croyance en une transcendance, pour lui le chant est immanent mais il n'en est pas moins réel et efficace, le temps qu'il dure. Cette intuition de l'Un, loin d'être quelque lubie de mystique égaré ou leurré, préside également à la recherche de pointe des sciences "dures". Pour en avoir une idée, il suffit de lire les quatre volumes de la **Méthode** (3) d'Edgar Morin. Cette méthode ne consiste pas à idéaliser, à rationaliser et à normaliser, mais à révéler le mystère des choses. Attentive à montrer la complexité des choses dans leur rapport avec le sujet connaissant qu'on ne saurait abstraire de sa connaissance, cette méthode n'est-elle pas celle du poème qui peut se concevoir comme un apprentissage du réel par un sujet qui se retrouve, se réorganise par la médiation de ce qu'il rencontre dans le réel? Tout dans ce réel est relation et relance et c'est ce qui se pratique aussi dans le poème, c'est à quoi le lecteur doit essayer de participer. Du moins les poètes nourris de vraie science, celle qui cherche et doute, demandent et espèrent cette participation. Alors, à partir de ce "chant" sourdra la poésie, inobservable certes puisqu'elle n'est pas chose, réel pourtant sensible, comme l'organisation et le rythme qui ne sont pas des choses non plus. Si l'univers est le résultat d'une catastrophe, celle-ci n'est pas de glace mais de feu et c'est de ce feu que le poème brûle. Sa forme, qui semble le forclure comme on aime dire maintenant, en fait, est la façon dont il s'organise dans le sens dynamique du mot: pas d'organisation sans ce retour sur soi mais qui, au lieu de fermer le cercle du retour, le laisse ouvert comme boucle, comme spirale allant en s'élargissant dans les retours que le lecteur peut faire au poème. Encore faut-il que le poème, qui est quand même aussi un texte, le permette. Il faudra revenir sur ce problème. Avant de le faire, retournons à la définition du chant que donne Gaspar: le silence qui ne repose sur rien. Il est vrai que les choses, l'univers sont silencieux, Pascal en était effrayé. Mais le poème est justement cette tentative de traduire ce silence. Cette remarque nous ramène inévitablement à la question s'il y a un sens

dans l'univers. Devant le nombre et l'hétérogénéité des interprétations du sens de l'univers dans tant de religions et philosophies, on serait tenté de dire avec Castoriadis (4) que cet univers doit être tolérant et indifférent pour susciter tant de créations imaginaires, que l'histoire n'a été possible que parce qu'il n'y a aucune voix qui tonne derrière les nuages et qu'il n'y a pas de langage de l'être. Certes je serais d'accord avec la dernière remarque: depuis assez belle lurette maintenant trop de poètes se sont laissés fasciner par les choses profondes qu'un certain ontologue a proférées à leur propos. Pourtant s'il est vrai que signification ou sens, peu importe le mot, ne sont pas situés dans le monde, ni non plus, il me semble, dans la conscience humaine, ils n'en sont pas moins réels entre les hommes, le sens étant dans le dialogue auquel nous participons. Et c'est ainsi d'ailleurs qu'un poète apparemment si isolé, si hermétique (quoiqu'il s'en soit toujours défendu) comme Paul Celan conçoit la poésie.

Mais bouclons d'abord notre lecture de Gaspar et retournons à cette approche de la parole qu'il a tentée, dans laquelle il évoque l'écriture du poème en ces termes:

Ecrire un poème qui ne serait pas un relevé de traces, traduction de sens ou mise en forme, décuage des différentes couches du vécu, de ses arborescences prodigieusement entremêlées — écriture d'une lecture à un autre niveau —, mais croissance et mouvement simples, issus de nul centre et de nul commencement, ses branches, ses feuilles, ses fruits n'étant pas là pour envoyer à autre chose, pour symboliser, mais pour ensemercer. Et la lecture ne serait plus déchiffrement d'un code, réception d'un message; il ne s'agirait plus de lire de son poste d'observation prudemment extérieur, mais de se couler dans le cheminement imprévisible qui est, d'un même geste, invention des formes et de l'espace qui les change, les oublie. Cette écriture aurait une qualité de poreux, en même temps qu'une tessiture ample d'énergie, de mobilité. Accueil, circulation, jaillissement. Lire: circuler librement entre sujet et objet, entre règnes. Parler enfin. (5)

Pour ceux qui ne connaissent pas l'oeuvre de Gaspar notons que ce livre se compose de fragments groupés en séquences plus ou moins longues. Le fragment que nous venons de citer se trouve vers la fin du livre et résume tout et prépare la conclusion du dernier chapitre intitulé **Chant**. Les phrases sont à l'infinitif et au conditionnel ou simplement nominales: il ne s'agit donc

pas de constatations, mais de vœux, d'intentions; Gaspar formule un programme à réaliser, une action virtuelle. Ces phrases à l'infinitif sont jaillissement, prospection. Vient d'abord ce qui est à rejeter et qu'on pourrait résumer comme activité mimétique dans le sens pauvre de ces deux termes, activité qui consisterait à rendre ce qui est déjà. Cette écriture serait le compte rendu d'une lecture préalable, faite à partir d'un point de vue isolé et séparé. Ce qui se perd ainsi, c'est la continuité de l'espace vivace dans lequel le poème devrait baigner et auquel il devrait participer sans s'en isoler. Les termes métaphoriques (image il y a, puisque l'acte d'écrire est associé à la croissance végétale) aboutissent à l'infinitif "ensemencer", le poème devant être un germe de perpétuelle transformation et expansion dans la lecture, elle non plus située hors du poème, mais y baignant comme le poème le fait dans la continuité du réel vivant. L'infinitif "circuler" dit bien cette boucle ouverte que nous avons évoquée tantôt. Participer à ce mouvement de boucle, c'est parler. Mais le fragment deux fois articule l'un sur l'autre, dans leur interdépendance, l'écrire et le lire, pour les boucler dans le dernier verbe "parler": le fragment se présente ainsi comme spirale ouverte, et réalise ce qu'il demande: le "parler" est la synthèse, l'espace sans centre ni commencement auquel poète et lecteur participent et qui participe à l'ensemble du réel vivant. L'écriture ne s'oppose donc pas à la vie, elle est invitation à la participation dans la lecture. Tout récemment, dans le numéro 494 de la n.r.f. de mars 1994 Gaspar a publié une série de remarques sur cette relation entre "écrire" et "vivre", relation que dans le cas du chirurgien Gaspar on serait tenté de comprendre plutôt comme tension et opposition. Or, il n'en est rien puisque pour ce poète l'écriture consiste à mettre au clair l'expérience, à porter la lumière dans l'obscurité de la vie, dans ce qui fut sans lumière, constatant, comme il fait dans un autre texte "une circulation intérieure entre les muscles, les os, les viscères, les choses et les mots" (on peut penser dans ce contexte à ce que je disais sur la performance du poème qui engage le corps entier). Je lirai ces remarques comme Gaspar le demande à la fin de **l'Approche de la parole**.

Gaspar commence par prendre ses distances par rapport à une des idées les plus généralement reçues et même vénérées, véritable dogme de tout ce qui a à faire avec la littérature du passé et celle à venir, qu'on commente avec raffinement et componction, avec une certaine délectation morose, l'idée qu'il y a une rupture radicale entre écriture et réalité, entre écriture et expérience: quand on se met à écrire, le désastre serait inévitable. C'est là une idée de base de toute la modernité: le tournant linguistique a lancé l'écrivain sur un trajet parallèle, à la réalité et à lui-même qu'il ne rejoindrait jamais. L'écriture, dans sa version moderne, ne saurait viser quelque réel ou dehors que ce soit, ce qu'elle peut viser, c'est elle-même pour devenir jeu avec les signifiants, se perpétuer en des enchaînements

déterminés sur les axes para-et syntagmatique. L'écriture n'aurait rien à voir avec la vie, elle en serait par conséquent le contraire, la négation et le signe ne fonctionnerait que contre ce qu'il désigne. D'où la conclusion ou déduction que l'écriture équivaldrait à une mort. Est-ce dire alors que l'acte de penser et d'écrire ne soit pas un acte d'un organisme vivant? Cesse-t-on de vivre quand on se met à produire des signes et à écrire? Et la langue dont on se sert, serait-elle autonome, arbitraire, dépourvue de toute relation avec la réalité? Le signe serait-il immatériel? Une trace, peut-on en affirmer qu'elle n'est pas? Cette pureté immatérielle, on serait tenté de l'accorder à l'ange. Mais voilà le paradoxe de la modernité: à vouloir développer la thèse matérialiste (ne serait que le monde étendu, mesurable et dont on peut reconstituer l'ordonnance) dans ses conséquences systémiques ultimes, elle aboutit, du fait même qu'elle refuse à cette matière tout sens en voulant la considérer en dehors de son rapport avec l'esprit qui en élabore la composition et le fonctionnement, aboutit donc à un immatérialisme désespéré puisque cette nature (physis) est souvent confondue avec l'irréel et le vide sans fond. La modernité est en même temps aveugle au fait que l'effort de formuler sa thèse met en oeuvre la matière vivante du cerveau et ne saurait pas ne pas être un processus charnel, mesurable lui aussi en termes de réactions électro-chimiques dans les cellules et synapses du cerveau, sans que de cette pensée à la matière grise il y ait relation causale ou déterminisme. Pour le matérialiste, le trajet inverse, à la rigueur, serait envisageable, mais, par rapport à la solide matière si stable, la conscience et ce qui se conçoit en elle ne seraient qu'épiphénomène. On pourrait se demander d'ailleurs ce que peut être un phénomène qui n'en est pas un et qui quand même se fait repérer? Autrement dit, on peut se demander ce que peut "être" un épiphénomène dans une vision résolument matérialiste du réel: la matière accoucherait-elle d'un rien? qui malgré tout est observable et pour l'annihilation duquel on contredirait les lois mêmes qu'on s'était prescrites pour l'élaboration de la thèse initiale, celle de la non-existence de quoi d'immatériel que ce soit, notamment les lois de la raison et celle de la constance? Cet aveuglement repose, il me semble, sur une fascination, celle de la mort qu'on prétend dominer en ignorant la vie. Une remarque du philosophe Hans Jonas (6) situe assez bien cet effort des sciences: jusqu'à l'avènement de la modernité, l'ensemble de l'univers était conçu comme vivant et ce qu'il fallait expliquer c'était la mort. Pour la modernité classique par contre l'ensemble du réel est mort et c'est de la vie qu'il faut rendre compte. On comprend qu'il est plus facile de la nier que de l'expliquer. S'il y a explication, elle ne saurait se faire que par réduction à des déterminismes matériels. Reste quand même paradoxale cette fascination de la mort dans sa combinaison avec l'idée d'une pureté immatérielle de la pensée et des idées ou représentations qu'elle ne cesse

de produire, mais qui nous couperaient à jamais de la réalité et nous empêcheraient de l'étreindre. Je voudrais restreindre la discussion au domaine de la poésie en posant la question du poème, mais les considérations plus générales qui précèdent ne sont pas sans pertinence pour le domaine de la création poétique et de ses produits qui participent à ce troisième monde dont parle Popper (7) et dans lequel viennent se rencontrer, en une relation d'interaction, matière et esprit. La pensée, tout en n'étant pas matière, n'est pas rien, n'est pas irréelle ni illusion et le poème est de cet ordre. Cette fascination de la mort dans sa combinaison avec un rêve de pureté qui ne tomberait plus sous l'emprise du temps, en poésie en tout cas, on peut en situer la première manifestation importante dans l'oeuvre de Mallarmé. Cet oeuvre, à son tour, a exercé une fascination pareille à celle de la mort tout au long de notre siècle finissant et se trouve à la base des théories les plus influentes. Mais bien plus que les poèmes, ce sont certaines affirmations étonnantes dans ses lettres à des amis qui ont inspiré les théoriciens de l'écriture désastreuse. On a fait grand cas de ce savoir "que nous ne sommes que de vaines formes de la matière" (8) dont les inventions sublimes (la fiction que la pensée élabore dans l'enchaînement méthodique de ses représentations) sont vaines également, d'autant plus que le langage dans lequel elles sont fixées est foncièrement inadéquat. Mais c'est la lettre à Cazalis du 14 mai 1867 (9) qui me semble la plus éclairante. Ce n'est pas Mallarmé qui allait exagérer la portée de cette affirmation, mais bien les commentateurs qui ont fait du poète un héros dont la vie se déroule déjà au-delà de la mort, et qui peut négliger celle-ci parce que déjà traversée. Plutôt que d'y reconnaître de l'héroïsme, je verrais pour ma part dans cette déclaration un effort en vue de la désincarnation (dans une autre lettre Mallarmé se plaint de ce que le temps fait déjà à lui seul tant de choses). (10) La désincarnation sera la grande tentation de tous ceux voulant poser comme "modernes". L'art au vingtième siècle, pour une part assez grande, sera profondément un art de désincarnation et succombera à cette tentation mallarméenne de vouloir créer cette oeuvre pure, absolue, dans laquelle l'artiste essaie d'oublier que nous sommes tous des êtres finis, incarnés. Le poème pur est effectivement un tombeau qui signifie que le poète n'aura plus à vivre ni finalement mourir vraiment. Ce poème qui aura éliminé le hasard sera en même temps hermétique, n'aura pas de sens puisqu'il ne dit rien. Et le poème ne peut être rien d'autre. Mallarmé pour beaucoup de théoriciens restera la pierre de touche, le maître-mètre par rapport auquel on évaluera les poèmes.

Les poèmes de Mallarmé continuent de fasciner par leur hermétisme, particularité qui a été proclamée la qualité principale des poèmes modernes, ils sont d'autant plus intéressants ou importants qu'ils sont incompréhensibles, indéchiffrables. On admettra sans peine que l'obscurité n'est pas un

critère facile à appliquer, il a pourtant profondément influencé la pratique de la lecture très souvent conçue comme décodage. Mais une fois le code décodé, le message se révèle être d'une banalité ou d'une transparence décevantes. D'où un autre trait fondamental de l'art contemporain, son ambivalence. Impossible souvent de distinguer le poème fabriqué systématiquement à l'aide de procédés mécaniques de réécriture (ceux de l'Oulipo par exemple) et celui qui dit effectivement le sentiment obscur, l'expérience singulière dans son universalité possible. Que devient le poème dans tel état de choses?

Une des oeuvres les plus difficiles mais reconnue comme authentique est celle du poète allemand Paul Celan. Pourtant c'est lui qui donne la définition la plus amicale du poème, une définition souvent citée et commentée: "Je ne vois pas de différence de principe entre poignée de main et poème." Le poème ne se distingue donc pas de la rencontre amicale, il demande une certaine façon d'être ensemble. Comment comprendre cette comparaison entre une poignée de mains et un poème, surtout que le poème de Celan a la réputation d'être hermétique? Insistons sur le fait que pour Celan le poème équivaut à un geste, symbolique certes, dont la portée pourtant ne se comprend que dans le contexte de la lettre dans laquelle il a recours à cette comparaison. Par rapport au problème de l'hermétisme d'abord et de son rapport à Mallarmé, notons qu'il n'a traduit en allemand qu'un seul poème de Mallarmé, le rondel "Si tu veux nous nous aimerons". Pour Celan, Mallarmé était surfait, surestimé. Il protestera vivement et rompra l'amitié avec Alfred Neumann quand celui-ci compara ses métaphores avec celles de Mallarmé, protestant que ses propres poèmes n'étaient pas ni ne voulaient être hermétiques. La lecture de l'article de Neumann ⁽¹⁾ sur la métaphore absolue, illustrée à partir d'exemples de Mallarmé et de Celan a profondément irrité ce dernier. D'après Neumann, la métaphore absolue serait celle qui ne vise plus le réel, elle se réaliserait sans quitter le domaine des relations verbales. Ce renversement du rapport de la métaphore avec le monde, Rudolph Kassner ⁽¹²⁾ l'a assez bien caractérisé en disant que "le monde de Mallarmé était celui où du début à la fin le verbe n'est pas devenu chair mais la chair verbe". Pour Celan il ne s'agit donc pas de déréaliser le monde en vue de quelque rêve pur, mais de partager les expériences profondes et singulières en les rendant universelles. Cette transformation s'opère dans le poème, dont les métaphores et les tropes ne sont pas des façons de dire ce qui a déjà été dit, mais correspondent exactement aux circonstances de leur naissance. Le poème est daté, tente de dire l'expérience, l'émoi singuliers, tels quels, dans leur ponctualité mais qui, à travers ce dire, deviennent universels. Il faut donc que le poème permette au lecteur de partager cette expérience, à laquelle il accédera uniquement s'il lit en ami. Pourtant, le contexte dans lequel Celan est amené

à comparer le poème à une poignée de main, donne à cette comparaison une portée plus grande, un sens plus complexe. La comparaison se trouve dans une lettre à Franz Bender (13) dont il avait accepté l'invitation de collaborer à une anthologie de poèmes devant porter le titre assez frappant "Mon poème est mon couteau". La différence entre poignée et couteau ne demande pas de commentaires. La comparaison se trouve après un long paragraphe sur le poème que Celan dit être le résultat d'un "Handwerk" (littéralement "travail à la main"), artisanat, terme qu'il souligne lui-même dans sa lettre. Cet artisanat, ce travail probe est condition de tout poème qui est l'affaire des mains (d'où la possible comparaison avec la poignée de mains) d'une personne, d'une seule personne. Il ajoute, et c'est de la plus grande importance pour notre propos, une personne c'est-à-dire "un être animé unique et mortel, qui se cherche un chemin avec sa voix et son silence". Puis vient le paragraphe fameux: "Il n'y a que les mains vraies qui écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre poignée de mains et poème". Deux aspects sont à retenir: l'idée de l'artisanat et celle de la voix, dans leur rapport avec la vérité. Cette dernière notion est difficile à définir: la vérité du poème se reconnaît au sentiment qu'il tient, c-à-d que le poète sent qu'il peut abandonner le poème à lui-même, sachant que tout poème exigeant garde son secret qu'il ne révèle même pas à son créateur. Cette indépendance du poème pourtant ne le ferme pas sur lui-même: Celan insiste que le poème est porté par l'attention que le poète porte aux choses, qu'il interroge sur leur origine et leur fin, cette question infiniment métaphysique, qui ne se contente pas de constater ou de repérer du déjà connu, ou de l'orner à l'aide des tropes et métaphores qui jouissent d'une réputation poétique et dont on vérifie une fois de plus l'efficacité rhétorique. Au contraire, le trope, Laurent Jenny (14) a eu raison d'insister là-dessus, est cette figure qui nous force de retourner au monde, de revoir les choses et les événements, tels qu'ils sont, dans leur immédiateté énigmatique. Etant venu ici, à cette intuition, je voudrais quand même donner une précision. Il ne me semble pas que ce questionnement doit rester infini: ce qui peut et doit finir cette question, c'est l'acceptation de notre finitude, comme l'a bien compris Bonnefoy, c'est le choix que nous pouvons faire et qui est guidé non par notre intelligence curieuse mais par notre amour des êtres de notre monde. Que le poème échappe en fin de compte au poète ne signifie pas que pour Celan il devrait faire appel à quelque combinatoire arbitraire ou à une écriture automatique qui permettrait les rencontres du hasard objectif, au contraire: nous l'avons déjà noté, le poème, malgré tout, sera le résultat d'un travail méticuleux, honnête et vrai, pur, parce qu'exécuté avec des mains pures. Ce n'est pas tellement par rapport à l'amitié ou la solidarité qu'il faut lire la comparaison entre poème et poignée de mains, mais plutôt par rapport à ce que nous enseigne Aristote sur les

main dans son traité **De l'âme** ⁽¹⁵⁾ (je ne veux certainement pas suggérer quelque influence, seulement "interpréter" et m'appropriier les affirmations de Celan sur le travail des mains, les comprendre dans l'horizon de ma vie): les mains sont la nudité de l'homme, le révèlent dans son identité unique, elles sont les instruments du pouvoir le plus humainement universel, celui de la saisie et de la prise, tant corporelles que spirituelles. L'âme de l'homme est comme la main. Celle-ci pourtant n'est pas seulement instrument de la saisie mais encore du don, instrument qui permet la transformation de l'unique en universel et inversement. Cette transformation s'opère dans le poème.

On peut supposer que dans la poésie médiévale et classique le signe que le poème tienne ait été avant tout formel, les vers et les rimes bien agencés, convenant exactement au sujet, tout aussi bien que les symétries et les asymétries jouent l'unique contre l'universel. Le poème moderne hésite de recourir à ces moyens rhétoriques parce qu'ils donnent au poème une éloquence menteuse.

Celan est revenu sur la question du poème, la même année dans son célèbre discours d'acceptation du prix Georg Büchner à Darmstadt, discours publié sous le titre **Der Meridian**. ⁽¹⁶⁾ Ce discours comme la lettre que nous venons de commenter a suscité beaucoup de commentaires, l'un des plus suivis étant celui de Lacoue-Labarthe dans son livre sur l'expérience poétique. ⁽¹⁷⁾ Ce commentaire nous permettra d'aborder d'autres traits du poème moderne. La thèse fondamentale de Lacoue-Labarthe consiste à nier qu'il y ait une expérience poétique, ou du moins que s'il y en a une, elle ne pourrait jamais donner lieu au poème. Etant donné que le poète moderne vise la poésie subjective absolue (ceci correspond soit dit en passant à la position de l'idéalisme allemand en philosophie et sa conception du sujet absolu, notion fort problématique dont on a du mal à savoir à quelle réalité elle peut bien correspondre dans le monde de la vie réelle), c'est-à-dire une poésie qui ne reprend pas ce qui a déjà été dit, vise le plus intime et donc le plus hermétique, ce qui par définition est incompréhensible, ininterprétable. Le poème serait alors une rupture d'avec la poésie et pour évoquer cette rupture il est courant maintenant de s'en référer à Hoelderlin et la notion du "pur jaillissement" qui figure dans les fragments des hymnes et que Heidegger a "interprétée". Pourtant rien ne dit que ces fragments datant des années de folie de Hoelderlin puissent être pris pour des affirmations définitives. Certes, étant fragments isolés, ils peuvent prendre un air absolu (comme les fragments d'Héraclite) mais quand on tient compte de la poétique de Hoelderlin par rapport à l'élaboration de l'ensemble de son oeuvre on est frappé par le fait qu'il a formulé une poétique très précise dans laquelle il soumet son poème à des contraintes extrêmement rigoureuses, à une théorie de l'alternance des tons épique, lyrique et dramatique dont la rigueur

assure au fleuve de son poème un rythme et une forme montrant comment le poète a dominé la création et la mise en forme de ce pur jaillissement. Ne pas tenir compte de cette poétique précise, comme ne le font ni Heidegger ni Lacoue-Labarthe à sa suite, c'est faire violence et même injustice à l'oeuvre de Hoelderlin. Lacoue-Labarthe applique cette notion du jaillissement pur également au poème et à la poétique de Celan, en commentant sélectivement le discours sur le Méridien sans se demander d'ailleurs quel est le sens de ce titre qui figure au début et à la fin du discours, fin à laquelle Celan affirme avoir trouvé le méridien qu'il s'était donné pour tâche de chercher au début. Certes le discours retourne sur lui-même, mais non pas comme un cercle fermé: quand Celan termine en disant qu'il a trouvé un méridien il explicite cette idée qu'il a trouvé quelque chose de terrestre et d'immatériel qui constitue une relation, une liaison entre lui-même et son public. Ainsi ce discours ne parle pas d'un échec et ne saurait être compris comme cercle fermé mais comme boucle ouverte. Ce qui permet la liaison ou la relation, il le dit, c'est le poème conçu comme chemin vers l'autre, l'autre à qui on donne une poignée de mains en forme de poème, mais aussi l'autre dont on a interrogé l'origine et la fin. Celan dit littéralement qu'il a fait ce chemin impossible, qu'il y a réussi. Interpréter ce discours dans le sens de l'impossibilité du poème est donc au moins tendencieux, surtout que le terme "méridien" désigne aussi, dans le contexte humain et non pas géographique, un équilibre atteint, voire un sommet où l'on séjourne quelque temps avant de recommencer. Certes, Celan l'admet, le poème dans les conditions historiques de la langue (difficulté pour le choix des mots, syntaxe plus rapide ou sommaire, goût pour l'ellipse) montre une forte tendance vers le silence, mais il ne s'affirme pas moins à ses propres limites, non pas comme langue, mais comme parole qui n'oublie pas que le poème parle du point de vue de celui qui est existence (Dasein) et n'oublie pas sa propre finitude (Kreatürlichkeit: l'être de celui qui se sait créature). Pour parler avec Gaspar et Bonnefoy, le poème n'est pas impossible mais improbable, il se réalise à condition que le poète s'y met comme cet artisan honnête qui a accueilli Hoelderlin devenu fou, comme le dit un traducteur éminent de Hoelderlin, Philippe Jaccottet, "dans l'application de toute (sa) personne à une tâche modeste, comme d'un artisan, sans autre prétention que de la mener à bien".

C'est ce que dit Celan dans sa lettre à Bender aussi bien que dans son discours de Darmstadt. La définition du poème dans la lettre citée contient deux autres éléments que les ontologues aiment négliger, ceux de la voix et du chemin, négliger ou mal interpréter. Que le poème soit un chemin ne signifie pas nécessairement qu'il ne mène nulle part, au contraire, le poète trouve son méridien, il trouve une orientation et un lieu de rencontre, même une chaleur, quelque chose de joyeux (heitererweise die Tropen

Durchkreizendes). Le poème est un chemin vers la rencontre avec l'autre, tant l'ami que le réel énigmatique, mais ce chemin est celui de la voix. La voix nous singularise et c'est elle qui devrait et peut se faire entendre dans le poème. Les témoignages sont irréfutables: quiconque a pu assister à une lecture publique de ses propres poèmes par Celan, en a été profondément remué, ému; après la lecture, les personnes présentes se sont retrouvées entre eux dans ce silence où il n'est plus besoin de se servir de mots, dans ce silence qui est "parler" dans le sens de Gaspar à la fin du passage sur le poème que nous avons commenté plus haut. Et cela n'est pas rien, même si cela n'a pas duré. On se retrouve ainsi dans la situation du troubadour et du trouvère: ce qui était indication pour la réalisation chantée de la parole (mélodie, vers, rime) et ce qui se donne à la lecture du livre (disposition typographique) ne s'adresse pas seulement à l'oeil ou l'oreille, mais à la voix, non pas celle, physique ou sonore, déjà extériorisée et donc possible tromperie et mise en scène, mais celle du coeur qui parle le "verbum cordis", verbe du coeur, la voix intérieure qui transforme le silence en parole; lieu de l'incarnation, elle ne s'adresse pas d'abord à l'intelligence mais à la charité. Cette capacité que nous avons d'analyser ou de déconstruire, nous empêche de nous approprier la parole de l'autre, de la coucher sur nous comme disait Montaigne. La charité en revanche nous permet de comprendre sur fond d'incompréhension et nous ouvre à l'émergence du sens. Mais d'où émerge-t-il? est-ce celui de l'Être dont nous serions les bergers? A propos de cette image célèbre de Heidegger, Jaccottet (18) remarque que l'être n'est pas un troupeau d'agneaux et j'ajouterais que la poésie n'est pas un bêlement métrique. L'être n'est pas rien non plus, se cachant quelque part dans un abîme dont on n'arrête pas de dire avec force éloquence qu'on ne peut rien en dire. Qu'on arrête donc d'abuser de mots pour dire rien et qu'on prenne enfin le risque de l'amitié. Notons à ce propos que les deux textes que nous venons de commenter, celui de Celan et celui de Jaccottet, tous les deux sont des discours de remerciement lors de la réception d'un prix littéraire, le prix Georg Büchner pour Celan et le prix Ramuz pour Jaccottet. Les deux poètes ont accepté le prix et ont profité de l'occasion pour réfléchir sur le rapport, difficile certes mais possible, du poème avec son lecteur: à la réception du prix correspond le don du poème, son envoi aurait-on dit jadis. Mais ces deux poètes se sont gardés du pathos de l'incompréhension et de la solitude. Se pose donc maintenant le problème du sens du poème. Je dirais, inspiré par ces poètes, qu'il émerge dans le poème, non pas de derrière les choses ou des étants qui couvrent et découvrent l'être et son sens. Celui-ci n'est pas là, caché, comme blotti quelque part et attendant d'être redécouvert et rendu comme tel. Ce sens tombe également sous la responsabilité du lecteur, il doit le coucher sur soi, se l'approprier et résister à la tentation de décoder le poème (retrouver

un sens plus clair, voir banal, donné d'avance mais codé à l'aide de figures de style) ou de le déconstruire. Il est vrai qu'il n'est pas décidé d'avance que le poème "dira", ce qui est dit d'abord, c'est qu'il engage la langue elle-même, non pas le système de signes qu'élabore le linguiste, mais le pouvoir de dire. Le poème est la concrétisation des pouvoirs de dire et à partir du dire devient la possibilité d'être ensemble.

La notion de "dire" que Levinas (19) a élaborée dans son oeuvre philosophique me semble convenir pour caractériser la façon dont le poème s'organise pour permettre au sens d'émerger. Je répète que ce sens ne se situe pas dans l'univers, ni dans la conscience humaine mais qu'il est entre les hommes dans leur rapport avec un univers qu'il peuvent transformer en horizon (horizon de Horos qui a transformé le monde en demeure). Le poème est donc concrétisation, dans une situation unique et par rapport à une expérience unique, de la langue entendue comme pouvoir de parler. Ce concret n'est pensable qu'aussi longtemps qu'il est, qu'il dure et la forme du poème sera donc ce temps concret organisé en rythme, ce concret n'est pas substance mais structure qui se réalise chaque fois que le poème sera lu. Il est clair que nous employons la notion de structure non pas dans un sens statique (qui le rapprocherait de celle de système) mais dans son sens organique et organisant, devenir d'un ordre, unique mais en même temps universel, surgissement qui fait que mêmes les poèmes les plus anciens restent toujours nouveaux et sont à redécouvrir. Le poème demeure nouveau dans la mesure où il se crée sa propre langue, les mots qu'il tient ensemble ne sont pas situés dans une langue donnée et fixée d'avance, mais ils délimitent dans leur constellation l'espace expressif qui seul peut être appelé "langue" (non pas système de signes mais pouvoir de dire) et dont à leur tour ils dérivent leur sens singulier. (20) Le poème n'a pas de langue, il est langue, même dans les cas où il se "sert" d'une langue commune, naturelle. Dans ce cas, le poème purifie cette langue, l'élève à son pouvoir de dire le plus haut. Comme structure, le poème n'obéit pas à des principes qui lui sont extérieurs mais à sa propre loi. C'est ce que Hoelderlin visait dans la notion du calcul de la loi du poème (der gesetzliche Kalkül). Mais cette loi se réalisera autrement à chaque fois que le poème sera effectivement interprété dans tous les sens de ce mot. Ce dire est indissolublement lié à la voix qui s'élève. On comprend que la poésie du passé, celle qu'on devait chanter ou réciter entretenait une relation de dépendance avec la voix humaine, la forme n'étant en fait qu'un ensemble d'indications pour son exécution, l'expérience dont il s'agissait étant entre les mots qui la disaient. Voilà le chant, que visent encore les poètes modernes et qui s'élève à partir du moment où le poème tient, où le souffle s'y fait sentir, où tout d'un coup, de derrière et à travers les mots qui le forment, un ordre se fait sentir dans son devenir. A ce moment, encore, une transformation s'opère. Le poème

se détache ainsi sur fond d'obscurité que trop souvent nous, lecteurs, sommes tentés de porter à la lumière dans une opération herméneutique. Or le fond obscur est indissociable de la lumière portée en avant par les mots. A l'opération herméneutique il faudra donc ajouter un moment hermétique qui consiste à laisser le clair baigner dans l'obscur, à laisser s'interpénétrer lumière et obscurité, à laisser la lumière transparaître à travers l'obscurité. (21) Cette lumière se détachant de l'obscurité, depuis toujours, sollicite la voix, l'émotion qui accompagne l'illumination à travers les ténèbres exige son incarnation dans la parole chantée ou prononcée. On peut observer une relation d'analogie entre lumière et voix car celle-ci s'élève des ténèbres du corps dans lequel le souffle/esprit attend le moment de pouvoir se concrétiser, de s'incarner dans un corps tendu par le sens qui passe à travers lui. Ce moment se cherche à travers le poète sans que le poète soit sûr qu'effectivement il s'élèvera. Dans ce sens le poème est une recherche, un chemin d'une voix unique comme le dit Celan. Le poème respire et c'est à cette respiration que le lecteur doit essayer de participer, grave responsabilité et tâche difficile exigeant patience et sagacité. Dans le cadre de cet essai il est difficile d'illustrer cette idée du souffle. Je voudrais essayer quand même à partir de l'oeuvre de Jaccottet. Celle-ci commence par un poème intitulé "L'effraie" (22) qui raconte comment le poète est réveillé de nuit par le cri de cet oiseau, cri qui installe en lui l'angoisse. Dans ce poème il essaie d'en comprendre le sens en s'inspirant d'éléments culturels (la 5e symphonie de Beethoven, la mythologie), délaissant ainsi le monde sensible pour celui des idées, poursuivant le cri dans son imagination, introduisant l'expérience dans l'imaginaire et finalement dans l'irréel; ce chant n'a plus de sens, ce cri ne parle plus à personne; et le poète échoue à dominer l'angoisse devant le néant. Le cri de l'effraie poursuit le poète à travers toute son oeuvre, longue tentative de conquérir cette angoisse devant la mort. A de rares moments, quand le poète réussit à rester dans le monde sensible auquel appartient d'ailleurs son corps, l'expérience donnera lieu au chant parce qu'il est capable de reprendre souffle.

L'effraie donc au début de l'oeuvre: son cri tient le poète éveillé toute une nuit durant, le forçant de méditer la mort. Mais l'effraie se trouve aussi à la fin, à la fin de **La semaison** (23) et à la fin de la dernière partie des **Eléments d'un Songe**, (24) intitulé "La perte perpétuelle". Jaccottet s'y découvre le devoir de parler, de louer le monde qui nous le rend comme vie: "Le silence qui nous gagne est aussi la mort" et à ses amis que le silence altère et détruit il s'engage d'envoyer des nouvelles de confiance, s'exprimant une fois de plus à partir de ce leitmotiv sonore qui relie un oiseau à l'effroi:

Que la nuit telle qu'elle s'ouvre autour de moi

*Vous rejoigne au milieu de votre veille effrayée
Et vous apporte le diadème de ses eaux.*

*A votre veille effrayée
J'envoie nouvelles de la nuit
De sa fin du moins sur les crêtes:
Flèches si vives qu'elles flambent
Impatientes d'allumer l'aube
Multipliées au bas de l'air.*

Suit alors une séquence en prose où le texte se resserre, le mouvement devient plus heurté, plus haletant, comme quand on halète sous le coup de l'angoisse et de la peur. Et qu'est-ce que le poète entend à ce moment le plus noir et le plus menaçant de la nuit, qui ne trouve toute sa force effrayante que par opposition à l'émerveillement de l'aube qu'il vient d'évoquer avec des images disant la résurrection, qu'entend-il au coeur de la nuit, sinon, de nouveau, mais cette fois-ci évoqué avec une précision et une force incisive, qui en dit, avec toute l'acuité requise, dans un rythme d'une correspondance précise et exacte l'impression indélébile, sinon donc le cri de l'effraie:

Un bruit ici, un autre plus loin: l'espace, la respiration. Le cri de chasse de l'effraie est morsure, déchirure, ricanement. Coup de griffe dans le silence, soie de la nuit lacérée. De cette boule de plumes si douces, si chaudes, sort ce cri recourbé, acéré, crochu. Je sais que demain les doutes reprendront, mais ceci aura été dit tout de même, et ce sol refrançhi. L'honneur à sauver perpétuellement. Que s'élèvent seulement ces débris de chansons, ce tenace murmure.

Le cri de l'effraie interrompt la nuit et son repos (soie de la nuit) comme un coup de couteau, un coup meurtrier. Mais il provoque aussi le réveil, réaction de tout l'organisme contre la pesanteur, réaction qui recourt au murmure, une parole capable de tenir tête à la mort et son angoisse:

*Murmure d'une patience
Fumée à la fin de la nuit
Lampe éteinte devant les vitres*

*Mots liés aux choses proches
Comme flamme au fagot*

Une trace aperçue à peine

L'entrebâillement de la pluie.

Au printemps, l'avalanche des eaux.

On sent dans ces quatre derniers versets que le mouvement devient plus ample, le poète retrouve son souffle qui est la vie. Les juxtapositions asyndétiques de la prose sont suivies par des syntagmes plus longs dans lesquels les noms sont situés dans l'espace plus ample d'une détermination adverbiale alors que dans l'évocation du cri il n'y a nul espace, les noms se suivent dans une série serrée de même que les adjectifs qui se disputent l'attention dans un tumulte, qui se culbutent dans des séquences asyndétiques haletantes. Le cri de l'effraie donc, par son irruption angoissante, réveille et déclenche la réaction, une réaction qui prend la forme du murmure dans lequel le poète reprend son souffle, pour donner des nouvelles de la vie et retrouver confiance. Ainsi donc la respiration se fait plus aisée, elle peut donner lieu au chant, transfiguration de la question la plus angoissante, sa mise en un ordre qui n'est pas une réponse mais n'en constitue pas moins la meilleure défense contre l'angoisse et contre le désespoir. Reprenons donc les images qui s'imposent dans une justesse aisée, ces images qui ne font pas de bruit mais sont un murmure honnête, murmure d'une patience. D'abord bien sûr le feu qui a permis de réchauffer pendant la nuit, de l'éclairer: l'aube rend inutile ce qui a permis de traverser la nuit, feu et lampe. Nécessité, continuité des mots aux choses, le mot illuminant la chose, étant leur émanation, "Mots liés aux choses proches Comme la flamme au fagot", le feu étant aussi l'énergie qui permet la transfiguration en même temps qu'il est au centre de la matière. Enfin, le monde fait comprendre quelque chose, devient trace et la pluie est à demi ouverte vers un autre monde, un monde qui recommence comme au printemps, avec le dégel. Admirable cohérence et justesse de ces images à la fin de la nuit, à la fin de ce livre. Et c'est si simple en même temps: tout d'un coup les prépositions ouvrent l'espace du langage, des liens se tissent dans l'espace et permettent une respiration et un rythme plus amples et plus aisés. Voilà que le poète dit dans le sens fort du mot, ou encore il fait avec des mots ce qu'il dit. En d'autres termes, son poème est bien cette poignée de mains inaugurant une rencontre.

Léopold Peeters
Université de Pretoria

NOTES

- 1 — P. Reverdy, *Le gant de crin*, Paris, Plon, 1927, pp.42.
- 2 — L. Gaspar, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, p. 123.
- 3 — E. Morin, *La méthode. (La nature de la nature (1977), La vie de la vie (1980) La connaissance de la connaissance (1986), Les idées (1990).)* Les 4 volumes aux Editions du Seuil.
- 4 — D. Castoriadis, *Le monde morcelé*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 363.
- 5 — *Op cit.*, p. 141.
- 6 — H. Jonas, "Life, death and the body in the theory of Being" in: *The phenomenon of life!* Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp. 7-26.
- 7 — K. Popper, "World 3 or the third world" in: *Unended quest*, Fontana Collins, 1982, pp. 180-187.
- 8 — S. Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, Paris, Gallimard, 1959, p.207.
- 9 — *Op. cit.*, p. 240.
- 10 — *Op. cit.*, p. 89.
- 11 — A. Neumann, "Die absolute Metapher": in: *Poetica 3* (1970), pp. 188-225.
- 12 — Cité in: G. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1992, p. 85.
- 13 — "Lettre à Bender" in: P. Celan, *Gesammelte Werke* 3ter Band. Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1986, pp. 177-178.
- 14 — L. Jenny, "L'événement figural" in: *La parole singulière*, Paris, Berlin, 1990, pp. 11-42.
- 15 — Aristote, *De l'âme*. Les parties des animaux: IV, 10 687 A27-31 et 687 B5. Voir aussi: J. L. Chrétien, "L'âme nue" in: *La voix nue*, Paris, Ed. de Minuit, 1990, pp. 31-60.
- 16 — "Der Meridian" in: Paul Celan, *Gesammelte Werke* 3ter Band, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1986, pp. 187-202.
- 17 — P. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 1986.
- 18 — P. Jaccottet, "Remerciement pour le prix Ramuz" in: *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 297-303.
- 19 — E. Levinas, "Le Dire et la subjectivité" in: *Autrement qu'être*, La Haye, Nyhoff, 1978, pp.58-76. Voir aussi: E. Feron, *De l'idée de transcendance à la question du langage*. L'itinéraire philosophique d'Emmanuel Levinas, Paris, Millon, 1992.
- 20 — H. Rombach, "Das Gedicht" in: *Strukturontologie*, Freiburg/Munchen, Albert, 1971, p.57.
- 21 — H. Rombach, *Welt und Gegenwelt*, Basel, Herder, 1983.
- 22 — P. Jaccottet, "L'effraie" in: *Poésie 1946-1967*, Coll. Poésie. Paris, Gallimard 1971, p. 25.
- 23 — P. Jaccottet, *La semaison*, Paris, Gallimard, 1984, p. 188 et 190.
- 24 — P. Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 182-184.

ENCRUZILHADAS DO FANTÁSTICO E DA LOUCURA NO HORLA DE MAUPASSANT

A visão da loucura no século XIX foi evoluindo graças aos enormes avanços da ciência — com especial destaque para a psiquiatria — sem esquecer, entretanto, também numa perspectiva mais ampla, outros campos de pesquisa também eles enraizados no território fascinante do espírito humano, como por exemplo, a extraordinária projecção do espiritismo, a voga do magnetismo, da frenologia, das experiências de sonambulismo, das alucinações produzidas pelo haxixe, pelo álcool, pelo ópio, etc. No dizer de Henri Ey:

"Aucune école, aucune génération de psychiatres n'ont égalé l'école française de 1845 à 1860 dans l'approfondissement des rapports de la folie, du rêve, du Délire et des Hallucinations" (1).

É sabido que o recurso à hipnose como cura da histeria desencadearia igualmente na França dos anos 80 a 90 um verdadeiro fascínio nas elites literárias e científicas. O Professor Charcot fazia encher o anfiteatro do hospital da Salpêtrière. "Le tout-Paris", ávido de sensações fortes e de ciência, aí acorria habitualmente todas as terças-feiras como salientava um médico dessa época:

"L'immense amphithéâtre était rempli jusqu'à la dernière place par un public d'une extrême variété accouru du tout-Paris — écrivains, journalistes, acteurs et actrices du premier plan, demi-mondaines à la mode, les uns et les autres possédés par la curiosité morbide d'être les témoins de sensationnels phénomènes d'hypnotisme" (2).

Mas, não deixa de ser, à primeira vista, paradoxal que, numa época que vê surgir a ciência psiquiátrica — fundamentalmente marcada pela racionalidade e preocupada em compreender a loucura numa perspectiva psicopatológica — se assista, ao mesmo tempo, à vaga imparável da ficção fantástica que, nos porá, também ela (especialmente depois de 1850), em intimidade com os meandros tortuosos do psiquismo, com a superior sedução pelos fenómenos mórbidos e ancestralmente ditos de intocabilidade ou interdição.

Como compreender que se tenham estabelecido laços tão íntimos entre a ciência que tentava, no quadro da psicopatologia, encontrar respostas

para o universo enigmático da loucura e a literatura que, na sua área muito específica, não abdicava nunca da imaginação e da subjectividade? De facto, a ficção de teor fantástico, parece inscrever-se na ordem da produção delirante, ao configurar um universo que se situa para além da razão, ao passo que a investigação científica visa despojar muitos dos factos insólitos e extravagantes do seu carácter misterioso e sobrenatural, remetendo-os para a ordem do patológico — e, portanto, de certa maneira, para o plano natural — mesmo quando esse natural se institui como desvio à norma —. Mas, do nosso ponto de vista, o paradoxo desta coexistência nada tem de estranho. Na verdade, uma análise mais atenta do problema revela não existir fosso verdadeiramente intransponível entre estas duas áreas, mas antes, que elas se interpenetraram. Ambas colocaram no centro da sua interrogação e das suas explorações a complexa e intrincada natureza humana. Em proporções e graus variáveis de intensidade e profundidade, tanto a ciência como a literatura vislumbravam no homem essas forças quase imperceptíveis aos olhos dos mais desprevenidos mas que, em determinadas circunstâncias, podem saltar o muro e transgredir o aconchego da nossa existência.

Neste campo, o romantismo tinha aberto os trilhos e dado grandes passos na direcção do inconsciente ao privilegiar a representação onírica, ao lançar o velado convite para um mergulho no mundo revolucionado e subterrâneo da alma, ao subscrever o inegável poder e o terrorismo dos instintos e do que não é reprimível. O romantismo viria, assim, favorecer uma mudança na relação do homem com a loucura, bastando para tal recordar a importância que assumiria o mito do poeta, simultaneamente génio e louco. Ser de excepção, recusando govenar-se por normas e códigos ele passará a estar, por isso, mais envolvido pelas malhas do irracional e do sobrenatural. Problema esse que Moreau de Tours equacionaria nos seguintes termos:

“La folie, l'idiotie, c'est-à-dire ce qui est l'expression des plus graves perturbations de la vie morale, contiennent en puissance, et comme la matrice contient le germe, les qualités intellectuelles les plus transcendantes, le génie, et réciproquement...” (3).

Por outras palavras, a loucura aparecia já, no contexto da literatura romântica, como o outro lado nocturno da alma, como a manifestação de um inconsciente que governa e que determina, em larga medida, muitos dos actos, rituais alucinatórios, tortuosos ou satânicos do comportamento humano. Mesmo correndo o risco de uma irremediável divisão do “eu”, de uma viagem sem retorno ao mundo geometrizante e racional, a literatura

romântica não deixará de sondar e de devassar os recantos mais escuros da alma numa descida “*ad inferos*” ao interior do labiríntico mundo do psiquismo.

Seguindo as pisadas da literatura alemã que já desde os finais do século XVIII abria a sua escrita a esse lado nocturno do “eu”, Nodier, o arauto da nova escola em França, acentuava ser a loucura um sinal de superior conhecimento.

Mais tarde Lacan viria confirmar o que aproximadamente há mais de um século o romantismo pressentira com carácter exploratório, ou seja, que o homem “*non seulement ne peut être compris sans folie, mais il ne serait pas l'être de l'homme, s'il ne portait en soi la folie comme la limite de sa liberté*” (4)

Esta cumplicidade entre as problemáticas que o texto fantástico privilegiava e a ciência, comprometida com o conhecimento da loucura, tomaria vigoroso alento por volta dos anos 50 e manteve-se persistente ao longo de todo o século XIX. E o resultado mais visível desta aproximação será o surgimento de um tipo de fantástico geralmente conhecido por “*fantástico interior*”, posto que colocava no centro dos seus interesses a problemática dos mistérios do psiquismo humano, substituindo, desta forma, o culto do macabro, do espectacular, em suma, de uma visão tradicional e convencional de um “além”.

Muito embora seja legítimo reconhecer a importância (e mais ou menos perfeita realização) que algumas obras antecessoras desempenharam neste contexto, o facto é que o fantástico das primeiras décadas do século XIX encenava preferencialmente ocorrências e figuras meta-empíricas — como o convencional e sedente vampiro, o fantasma da alma penada ou do morto-vivo — que, impelidos por um “*fatum*” ou por um diabolismo de outros mundos desciam à terra para tentar os humanos. A figura do monstro com as mais diversas ramificações e que o Frankenstein de Mary Shelley ajudou a popularizar, constituiu outro dos tipos mais manuseados desta forma de arte.

Agora, sob o impulso da investigação científica, o texto de teor fantástico abria-se claramente à mensagem de teor psicopatológico, ou seja, deixava no ar a sugestão de que talvez se devesse procurar nesse território por descobrir, nessa subtil voz do inconsciente, e para o qual as novas ciências chamavam insistentemente a atenção, a explicação plausível para os enigmas que circulavam na tessitura deste género de literatura. Mas, por outro lado, o fantástico, quando entendido como eixo de tensão e de ambiguidade, deverá evitar a todo o custo uma única via possível de explicação para os fenómenos já que isso significaria destruir o periclitante equilíbrio em que este tipo de ficção assenta.

Anotemos, só, que ao invocar-se a loucura da personagem, como via

de explicação para os factos estranhos que no texto se sucedem, se assiste à dissolução ou desmistificação do mistério levando a que a obra se inscreva, não já no género fantástico, mas numa modalidade paralela de recorte fantasmagórico e de forte ressonância psíquica.

O modelo de escrita no fantástico deve, pois, dar essa aparência de mistério capaz de tornar os fenómenos subtilmente inquietantes e ambíguos. No decorrer da trama romanesca e mesmo quando o autor, aproveitando as posturas de carácter "cientista", sugere o espectro da loucura como explicação plausível para os factos, esta nunca deve ser a única e segura miragem que se lança ao leitor. A pressão insolúvel de um mistério deve continuar a pairar e esse deve ser o princípio explosivo a partir do qual se constrói em cadeia toda a relação problemática subsequente. A razão, na sua desesperada luta por pôr ordem no enigma, embarçar-se-á e oscilará, então, entre a pura aceitação da tese fornecida pela psicologia das profundidades e a conjectura duma possível transgressão à ordem inalterável do nosso mundo pois por ele perpassam fugidias aparições, únicas e fatais, saídas dos espaços ancestrais e ganhando subitamente força de ser.

Nessa nunca resolvida dialéctica entre a tese que insinua e a tese que desdiz o mistério, têm assentado as reflexões dos mais eminentes estudiosos do género fantástico como Todorov, Louis Vax ou Roger Caillois.

Sem pretendermos cair numa leitura de inspiração psicanalítica — em que a obra de arte aparece como mera projecção dos conflitos do artista e dos seus traumas psíquicos, remetendo para o plano secundário as coordenadas estéticas do texto — mas também não partilhando a atitude antibiografista da escola formalista (que oblitera o autor enquanto sujeito empírico e histórico) afigura-se-nos relevante para a compreensão do texto *Le Horla* de Guy de Maupassant o facto de o autor ter vivido uma relação de intimidade com a loucura. Recordemos o seu internamento numa clínica psiquiátrica em 1892. Mas há mais: Maupassant foi um ouvinte atento das sessões públicas de Charcot bebendo provavelmente aí o espírito do fantástico que sopra na criação das suas figuras, na estranha capacidade de alucinação e de sonhos culpabilizantes que estas manifestam, no pormenor mórbido que empresta uma tonalidade intimidante à sua escrita como nos contos *Sur l'eau*, *La Chevelure*, *La Peur* e tantos outros.

Observemos também que a figura do médico psiquiatra ou do homem de ciência tornar-se-ia uma personagem emblemática de muitos dos seus textos. O próprio Charcot é habitualmente convocado pelo narrador como garante das hipóteses avançadas na narrativa *Un fou?*:

"Le magnétisme! Sais-tu ce que c'est? Non. Personne ne sait. On le constate pourtant. On le reconnaît, les méde-

cins eux-mêmes le pratiquent; un des plus illustres, M. Charcot, le professe; donc, pas de doute, cela existe” (5).

Em *Le Horla*, o episódio que evoca uma sessão de hipnose em que o Dr. Parent (à boa maneira de Charcot) toma literalmente posse da vontade e do espírito de Mme Sablé torna-se vivo pela cumplicidade activa que mantém com o quadro épocal contextualizante. Comprometido com o estudo desses casos marginais do psiquismo, que faziam então as delícias do “Tout-Paris”, nele está sempre subjacente, a ideia do poder invisível e ao mesmo tempo misteriosamente terrífico de que determinados seres estão investidos.

Mas talvez seja bom recordar que o texto *Le Horla* conheceu duas versões. A primeira de 1886 constrói-se como um depoimento feito por um narrador louco que fala de si, dos seus tormentos e obsessões para um público seleccionado. A segunda versão do texto é de 1887 e difere notavelmente da primeira em particular pela escolha do registo diarístico como modalidade de narração. Afigura-se-nos ser este modo de efabular um hábil meio para intensificar o dramatismo das situações e de revelar um “eu” espartilhado, suspeitando permanentemente da sua lucidez. Obra de maturação técnica, ela é particularmente bem adequada à crise, aos estados e conteúdos subjectivos — muitas vezes fragmentários e incoerentes do psiquismo do actor-narrador.

A estratégia do diário constitui de facto e só por si factor de relevo. Carregada de intencionalidade e abrindo pistas de significação esta forma deve, pois, ser entendida numa relação funcional e semântica muito íntima com o drama vivido pela personagem e com o seu percurso pelo insondável mundo da loucura e do fantástico.

Le Horla, como qualquer outro diário, projecta para o primeiro plano a imagem avassaladora de um “eu” — simultaneamente sujeito e objecto do seu discurso — que intenta traduzir a sua inquietude, o seu desespero, o carácter abismal, estranho e tirânico do seu mundo interior. O texto diarístico é pois inseparável de um sujeito monopolizador que opta decisivamente por esta solução de molde a despistar a sua clausura e os seus enredos com o mistério de um duplo. As sequências textuais do *Horla* progridem, assim, ao sabor do “eu” que as redige e que recorre à linearidade da escrita para tentar superar, através de um espírito crítico, a relativa obscuridade dos acontecimentos desfigurados pelos terríveis tormentos da sua psique. Mas, na realidade este “diário abrigo” resulta efémero porque pleno de reticências e de lacunas.

Cofre-forte onde tantas vezes os autores armazenam tudo aquilo que a sociedade com o seu poder censório rejeita (como a homossexualidade, o adultério, o sadismo, etc.), o diário afirma-se sobretudo como espelho de indeterminações e angústias de um “eu” narcísico. Mas mais do que isso.

Em *Le Horla* ele é decisivamente um processo inoperante e ineficaz visto que a sequência desses registos diários que deveria progredir no sentido do esforço de estruturação interna e do revigoramento da personalidade do herói, abrindo-lhe pistas para ultrapassar a crise, acaba por nada solucionar. E, em última instância, o "eu" gira em torno de si mesmo mais estranho e em rotura consigo próprio. O registo diarístico desta narrativa não cessa, pois, de pôr em causa a tentativa de um "eu" uno para privilegiar o antagonismo de posições, ou seja, o triunfo do desdobramento do sujeito ora a braços com o pressentimento da sua loucura, ora envolvido subrepticiamente com a suspeita do fantasma, do intruso, do "outro". Recorde-se a confissão do dia 7 de Agosto:

"Je me demande si je suis fou. En me promenant, tantôt au grand soleil, le long de la rivière, des doutes me sont venus sur ma raison, non point des doutes vagues comme j'en avais jusqu'ici, mais des doutes précis, absolus" (6).

Assim, o diário, que de certo modo neste texto de Maupassant corresponde a um desejo de retorno à unidade, de refúgio quase uterino (lembramos a cena primeira que abre o diário e em que o "eu" se abandona ao fascínio e às solicitações do enquadramento matricial), mostra, afinal, ser refúgio-ilusão. Exemplo flagrante é também o facto do registo deste diário se processar não de um modo contínuo, ou seja, em obediência ao ritmo e progressão de um enredo linear e regular mas, antes, como uma espécie de mosaico fraccionado atravessado, ora por momentos opressivos face ao invisível, ora pela ameaça de uma loucura que a todo o momento espreita. O sujeito dá-nos a conhecer os enredos misteriosos da sua vivência com o Horla numa acumulação de episódios marcados pela ruptura e pela diferença, planos soltos e fragmentados de uma crise existencial e que são o resultado da instabilidade e alienação da personagem.

Para o efeito, basta recordar que entre 8 de Maio (data do primeiro dia do registo) e 10 de Setembro (dia que põe um ponto final no diário) a sequência textual é marcada por longos dias e até longas semanas de silêncio e de vazio durante os quais o "eu" se ausenta da sua escrita como se aguardasse numa qualquer encruzilhada encontrar a luz que leva à compreensão ou as trevas que se oferecem como salvação.

De certo modo, esta significação do diário como espelho da ilusão e da diferença ganha nova dinâmica quando articulada com a famosa cena registada no dia 19 de Agosto, e que é indiscutivelmente o momento cupular do *Horla* muito embora, ao que nos parece, ela deva ser entendida também já como momento descendente uma vez que a partir daqui o texto se encaminha rapidamente para o desfecho.

A personagem, envolvida desde o início em confronto com uma enigmática presença sem contornos e sem consistência que se implantou na sua vida provocando-a, bebendo-lhe cobardemente a água e o leite, desdobrando-se em contactos escorregadios, exibindo-se e dissimulando-se ao mesmo tempo, procura, numa derradeira tentativa, perscrutar esse adversário frente ao espelho, objecto de revelação e de mil enganos onde essa coisa sem nome talvez se dê a conhecer.

A inserção do espelho no fantástico é, como se sabe, tradicional e, neste âmbito se inscreve, por exemplo, o motivo do homem que perdeu o seu reflexo (tão caro a Hoffmann).

Mas vale a pena citar a intrigante cena do espelho onde o mistério não se desvenda antes vai crescendo numa espécie de clímax:

“En face de moi, mon lit, un vieux lit de chêne à colonnes; à droite ma cheminée; à gauche, ma porte fermée avec soin, après l'avoir laissée longtemps ouverte, afin de l'attirer; derrière moi, une très haute armoire à glace, qui m'e servait chaque jour pour me raser, pour m'habiller, et où j'avais coutume de me regarder, de la tête aux pieds, chaque fois que je passais devant.

Donc, je faisais semblant d'écrire, pour le tromper, car il m'épiait lui aussi; et soudain, je sentis, je fus certain qu'on lisait par-dessus mon épaule, qu'il était là, frôlant mon oreille.

Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh! bien?... On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace!... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi! Je voyais le grand verre e limpide du haut en bas” (7).

Neste contexto, o rosto que dia a dia tem por hábito contemplar-se ao espelho, em vão, procura a sua imagem-réplica. O espelho não o reflecte. Em vez de um circularismo vicioso, de uma tendência à repetição do “eu” narcísico, a superfície lisa e transparente acaba por pôr em causa a própria existência da personagem. A impossibilidade de se ver, de se situar, soa como uma negação do “eu”. Mas se, por um lado o espelho instaura um vazio — o vazio da personagem — por outro lado, e aí surge o clima fantástico desta cena, ele sugere uma presença: a do Horla, “esse outro”, qual vampiro sugando o sangue e a alma da sua vítima. Paradoxalmente, esse “outro” resiste à inscrição na ordem do familiar e do humano, permanecendo numa liquidação sem consistência, o que problematiza

ainda mais o carácter ambíguo desse ser sem história, sem idade, sem imagem corpórea e sem nome de origem. É que o Horla permanece entre duas leis: o Além e o Aquém, a representação e a inconsistência.

Essa entidade que parece ser o estigma da presença de outros mundos e de outros seres e cuja natureza *"est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre, que le nôtre si faible, si maladroitement conçu, encombré d'organes toujours fatigués"* (8) inscreve-se finalmente no Horla como mistério de dúvida insolúvel. Face a esta ocorrência o espírito da personagem, cindido e abalado, ora suspeita de um frente a frente com a sua loucura o Horla é, então, produto imaginário de uma mente perturbada — ora, num sinal contrário, admite estar perante um ser estranho, um ser de fora (um *"hors-là"*, tal como o título sugere).

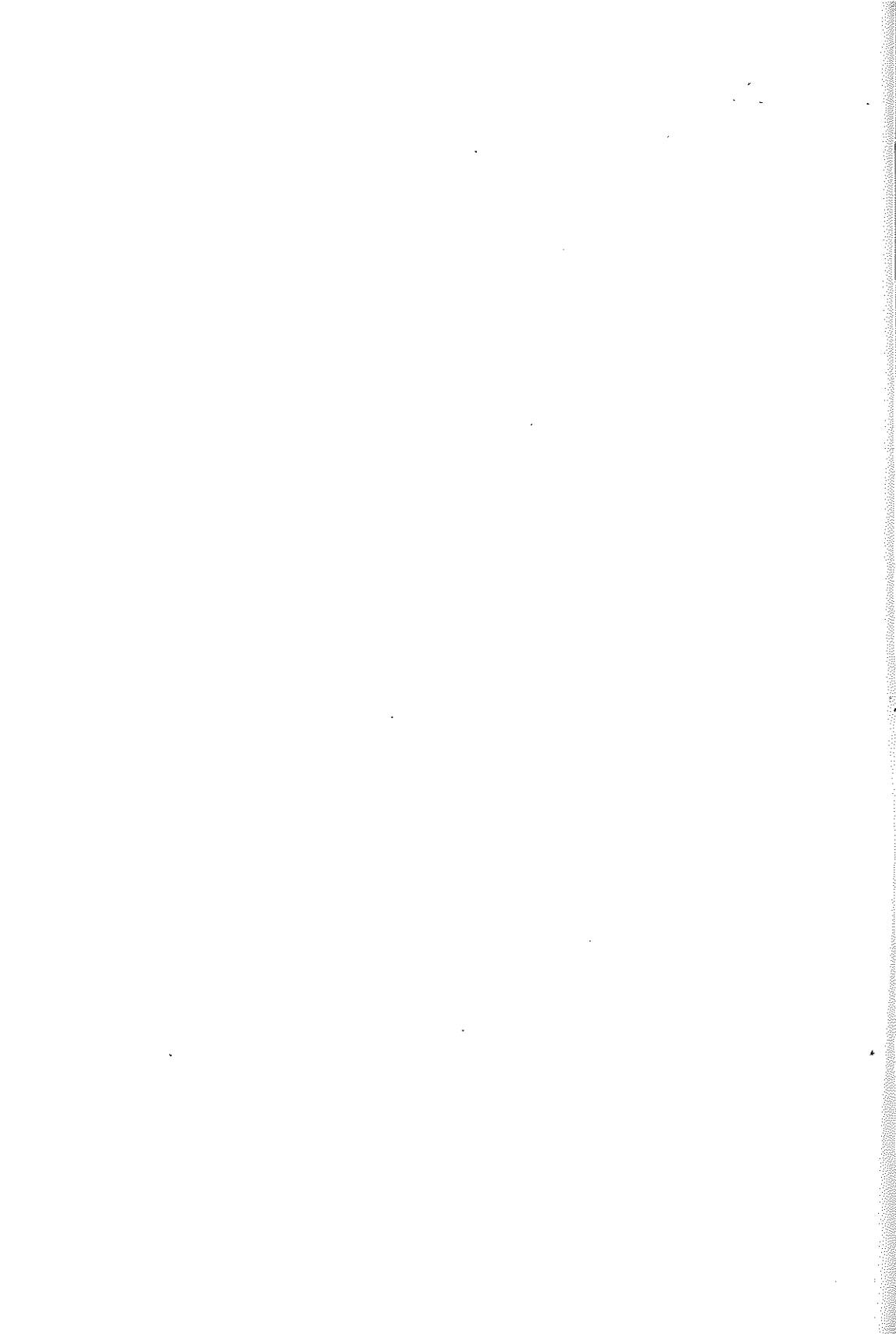
Longe de definir uma escolha, a narrativa manterá até ao desfecho, o carácter ambíguo e indecifrável dos acontecimentos o que, como se sabe, constitui o ritual por excelência da literatura fantástica. Este mistério indesvendável, esta trajectória de vazios, de medos e de sonhos onde se esboçam os limites e os sinais subversores do próprio "eu", simultaneamente carrasco e vítima, reside, afinal, bem no fundo do imaginário humano.

Maria do Nascimento Oliveira Carneiro
Universidade do Porto

* O presente texto foi objecto de uma comunicação na "Semana Guy de Maupassant" organizada pela Universidade de Aveiro em Março de 1994. A necessidade decorrente de uma passagem da oralidade à escrita levou à introdução de pequenas alterações.

NOTAS

- 1 — Ey, Henri — **Traité des hallucinations**, 2 vol. , Paris, Masson, 1973, p. 1230.
- 2 — Axel, Munthe — **The story of San Michele**, Hamburg, The Albatros Verlag, 1935, p. 230.
- 3 — Moreau de Tours, Jacques — **La Psychologie morbide**, Paris, Masson, 1859, p. 109.
- 4 — Lacan, Jacques — “Discours de clôture des journées sur les psychoses chez l'enfant”, in **Enfance Aliénée**, 1972, p. 296.
- 5 — Maupassant Guy de — “Un Fou?” in **Contes et Nouvelles**, Paris, ed. Albin Michel, 1960, p. 972.
- 6 — Maupassant, Guy de — **Le Horla**, Paris, ed., Albin Michel (Le livre de poche), 1970, p. 30.
- 7 — Idem — p. 42/43.
- 8 — idem — p. 40.



MAX JACOB: L'ART DU GAUCHISSEMENT

Tout lecteur constate rapidement combien il est difficile de parler de l'œuvre de Max Jacob, combien il est difficile de parler d'une poésie qui d'une certaine manière, refuse la poésie. Pour l'évoquer, nous nous référons aux notions habituelles par lesquelles nous définissons celle-ci. Or aucune de nos catégories préétablies ne permet de rendre compte de l'écriture jacobienne. S'il est un sentiment que l'on éprouve quand on commence la lecture du *Cornet à dés* ou du *Laboratoire central*, c'est celui d'être bête, et d'être joué par un auteur qui constamment nous fait faux bond. En 1928 Max Jacob confiera à Robert Guiette, venu l'interroger pour une biographie, qu'à l'époque de ses premiers poèmes en prose, son art était celui de "l'abrutissement des autres", "l'art de laisser l'intelligence en panne" (1). La formule rend bien compte du phénomène, dont toute l'œuvre gardera la marque.

Rien n'y est établi jamais. Bien au contraire, le texte, sa cohérence, son unité, son fil directeur, son harmonie, semblent constamment minés de l'intérieur, comme si le poème travaillait à s'auto-détruire en même temps qu'il s'écrivait, comme dans ce pseudo-conte absurde:

"Il y avait au parc Monceau, sous une porte cochère de palais, un petit prince de quatorze ans si anémique qu'il écrivait avec l'encre rose. Il y avait dans un autre palais un autre petit prince, ils ne se sont jamais connus. Il y avait au ciel un ogre qui ouvrait la bouche."

Une intrigue s'amorce pour être anéantie puisque les deux princes ne se rencontreront jamais; pourquoi donc alors les mentionner l'un après l'autre, comme s'ils devaient être à l'origine d'une aventure? L'ogre dont la figure apparaît mystérieusement dans le ciel ne semble pas destiné non plus à les dévorer, personnage attendu mais sans portée dramatique. Quand à l'anémie pitoyable du premier prince, elle produit de "l'encre rose" par analogie entre l'encre et le sang. Mais le mot d'esprit qui préside à cette notation paraît faible et hors de propos. Voilà notre intelligence bien "en panne" en effet, et nos habitudes bouleversées, puisque les ingrédients du conte sont bien là, pour ne pas servir.

Cette forme de frustration est une constante de l'œuvre. C'est toute la définition du poétique qui est brutalement mise en question. Ces courts textes semblent parfois tout droit sortis d'un article de journal ou d'échanges quotidiens. Leur platitude désamorce l'émotion et le mystère que nous laisse attendre traditionnellement le genre poétique:

Le coffret de verre était peint en rose et de telle sorte qu'on eût cru qu'il était d'acajou. Les bijoux qu'il contenait avaient été volés, puis rendus, mais par qui? "Qu'en penses-tu?" me dit ma mère. Je regardai les bijoux: plusieurs agrafes ornées les unes de pierres, les autres de petites aquarelles: "Je pense que voilà une injure du voleur! il nous rend nos bijoux parce qu'ils ne valent rien. J'en aurais fait tout autant. - Ce voleur est un honnête homme, dit ma mère tandis que toi..." (CD,100).

Que lisons-nous ici? l'histoire d'un vol tout à fait commun, sans envergure, et le retour des bijoux dont s'étonne la mère trouve son explication dans leur évidente absence de valeur. Rien d'énigmatique ni d'exceptionnel dans ce fait divers. L'ironie du fils qui irrite la mère n'a rien de bien mordant et l'on croirait surprendre les bribes d'une conversation familiale, leur simple transcription, sans effort de recomposition. Cette désinvolture est renforcée par le titre du poème: "Sans titre", comme si le poète s'était refusé à rechercher et mettre en avant l'intérêt particulier de l'anecdote, dont on ne saurait tirer ni conclusion ni sens symbolique ni prolongement intérieur. Le récit tourne court, mettant en scène des personnages qui ne nous ont pas été présentés, comme s'ils appartenaient à notre univers familier, et se terminant sur une phrase inachevée certes, mais sans mystère. Il est aisé de comprendre que dans son agacement la mère reproche au fils son indécatesse, soit qu'elle n'apprécie pas qu'il dénonce le caractère bon marché des bijoux, soit qu'elle nourrisse à son endroit des griefs plus anciens. On chercherait vainement cet écart par rapport à la langue commune dont on a pu montrer qu'il caractérisait l'écriture poétique (2); au contraire, c'est dans cette langue de la communication quotidienne que Max Jacob semble puiser pour évoquer des histoires dont on ne saisit ni l'intérêt ni la valeur exemplaire. Si écart il y a, c'est ici plutôt par rapport à notre conception du poétique. Notre première lecture est marquée par le scepticisme: que cherche l'auteur et de quel esprit devons-nous lire ces textes? "Il y a presque toujours, en effet, dans l'œuvre de Max Jacob, l'intention de mystifier." (3)

On ne peut s'empêcher d'y entendre des parodies satiriques. Quand la poésie présente tant de parenté avec le discours de la prose mais s'intitule cependant poème, quand elle reproduit la frivolité quotidienne, elle prend une portée moqueuse et dénonciatrice. De nombreuses études ont montré de près combien Max Jacob avait recours aux clichés (4). Ceux-ci peuvent être des figures rhétoriques, des thèmes, des formules d'auteurs, des tours syntaxiques ou des expressions communes, d'une manière générale des facilités ou des habitudes qui transposées dans le poème laissent à penser que l'intention de l'auteur est ironique. Le confirment les légères distorsions par rapport au modèle, à commencer par l'incongruité des ingrédients de la banalité introduits en poésie. Les titres ont alors un rôle indicateur

important. Ce sont eux qui établissent d'emblée une complicité moqueuse avec le lecteur. Ils sont nombreux dans **Le Cornet à dés** à signaler que le poème s'en réfère à un genre établi pour le parodier, tels "Roman feuilleton", "Conté de Noël" ou "Véritable Poème"... Mais également dans **Le Laboratoire central**, lorsqu'on lit "Le Citadin mort à l'amour de la nature lui adresse ses adieux", la longueur pompeuse du titre, sa mise en forme et son vocabulaire évoquant le XVIIIe, suggèrent que les vers néo-classiques qu'ils annoncent s'apparentent à l'exercice d'Ecole, non à un lyrisme authentique:

*Abandonnez au sol cette urne, humble trophée
Qu'un agreste concours valut à l'art d'Orphée
Un nouveau site éclate aux bornes du sépulcre:
Les tristes encorbellements de la nature.*

Le vocabulaire soutenu, précieux et désuet, la multiplication des références mythologiques, les périphrases accumulées, contrastant avec l'ensemble du recueil, confirment la contrefaçon. On sait combien Jacob aima la veine burlesque, intitulant son premier important recueil **Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel**. Dans celui-ci, le contraste et les ruptures qu'engendre le burlesque, renforcé par son voisinage avec les textes mystiques de la dernière partie de l'ouvrage, sont ouvertement cultivés.

Ce phénomène déstabilisant certes (puisque'on ne sait jamais si, la parodie étant un travestissement parfois discret, l'on n'est pas pris au piège d'allusions non décelées, ou d'une authenticité masquée), rejoint un autre procédé inconvenant de la poétique jacobienne, son humour. Le poème jacobin n'oublie jamais l'aire du jeu lorsqu'il cède au calembour, aux mots d'esprits, ou à la satire. Ces notes d'humour, qui semblent d'un esprit prêt à tout abandonner pour un bon mot, rejoignent doublement "l'art de la déception". Elles fonctionnent comme des pirouettes inattendues, car bien souvent elles permettent d'échapper au sérieux du propos, brisent le discours comme quelqu'un qui, lassé par trop de gravité, voudrait interrompre son interlocuteur, désamorçant toute tentative de réflexion approfondie.

Max Jacob ne recule pas devant l'énormité, le rire grossier, le comique sans finesse. Et c'est le deuxième effet de déception. Et la parodie, ou l'histoire drôle, va jusqu'au mauvais goût, comme dans cette version moderne du "Sacrifice d'Abraham":

En temps de famine en Irlande, un amoureux disait avec ardeur à une veuve: "Une escalope de vô, ma divine!" — Non! dit la veuve, je ne voudrais pas abîmer ce corps que vous me faites la grâce d'admirer! Mais

elle fit venir son enfant et lui coupa un beau morceau saignant à l'endroit de l'escalope. Est-ce que l'enfant garda la cicatrice? Je ne sais pas; il hurlait bibliquement quand on le coupa dans l'escalope. (CD, 143)

Des aphorismes recourent à l'humour pour dénoncer le caractère humain:

Le pauvre examine le manteau de Saint Martin et dit: "Pas de poches?" (Ibid., 243)

Mais d'autres notent un simple jeu de mots sans portée:

L'artillerie du Sacré-Cœur ou la canonisation de Paris (Ibid, 63),

et l'on est parfois gêné de leur platitude.

C'est que l'humour n'est pas là pour faire rire à proprement parler (on rit parfois franchement dans certains récits cocasses comme dans "Fausses nouvelles! Fosses nouvelles", où un pastiche journalistique rapporte la guerre des balcons — des balkans? —, une bataille de sièges durant dix-huit jours dans un théâtre). Plus souvent, il est surtout un moyen de mettre à distance et d'éviter tout ordre de s'installer. Le lecteur s'avère moins émerveillé par l'étincelle spirituelle que désemparé:

On débutait gravement pour tourner dans un calembour, on simulait de hautes vues sur le Cosmos avec un éclat de rire dans la bouche (5).

Parodie et humour, frivolités et prosaïsme combattent l'esprit de système. On sait la haine de Max Jacob à l'égard de l'univers bourgeois, incarnant la sclérose de l'habitude et de la pensée qui ne se remet jamais en question. Ses romans sont féroces sur ce point, caricaturant l'hypocrisie, les idées reçues, la mesquinerie des classes possédantes. Les lettres imaginaires du **Cabinet noir** stigmatisent les relations familiales dictées par l'intérêt et se rit des lieux communs de la bonne bourgeoisie. Dans les poèmes en prose, c'est une réception qui tourne à l'émeute ("Gloire, cambriolage ou révolution"). Le narrateur note, imitant les commères mondaines, "On s'habille mieux ici qu'à Paris", et s'extasie devant la beauté des dames et des "bijoutiers", assimilant probablement par un déplacement naïf leurs cavaliers aux fournisseurs de ces dames couvertes de pierreries. Et finalement les domestiques doivent surveiller la goinfrerie des invités:

Le lendemain la porte vitrée de la salle à manger fut envahie par

des amis: on mangea toute la journée: les domestiques devaient veiller à ce qu'on ne forçât point les portes.

Mais plus que par une satire ouverte, qui n'est somme toute jamais très cruelle, c'est dans son art de la discordance que cette écriture se veut anti-bourgeoise. Il y a là une évidente volonté de désacraliser toute valeur établie, et d'abord la poésie elle-même considérée comme une parole grave et noble, comme servant le cœur et l'âme aux dépens du corps. L'humour sert les ruptures de ton si fréquentes, les revirements inopinés; il permet surtout une distanciation permanente non seulement à l'égard des objets respectés, mais de soi-même. Car la dérision jacobienne n'est pas vraiment ludique. Elle atteint aussi et d'abord l'auteur. Il ne s'agit pas tant d'attaquer les vérités établies et toute forme d'assurance que de se détruire soi-même: le poème travaille à sa propre déconstruction. Ainsi même lorsque le lyrisme parvient à s'établir, ou qu'une certaine sérénité du chant semble conquise, notamment dans les poèmes en vers, Max Jacob introduit une dissonance qui vient tout briser. Se laissant aller à la confiance, le poète se reprend soudainement pour rire de lui-même. Converti au catholicisme à la suite d'une vision christique en 1909, le poète aura à cœur de convaincre de l'authenticité de l'événement et des ses répercussions intérieures. Nombreuses seront les œuvres écrites dans un esprit d'apologétique personnelle, destinées à plaider sa cause, notamment comme son titre l'indique *La Défense de Tartufe*, publiée en 1919 mais composée en grande partie à l'époque du baptême en 1915. Il est tout à fait symptomatique que même dans cet ouvrage dont l'objet est grave, tant par son contenu (il se veut un journal de la conversion) que par l'enjeu (faire cesser les accusations de comédie), Jacob ne renonce aucunement aux procédés de mise à distance. Même "La Révélation", poème en prose qui rapporte la sublime apparition, recourt à la parodie:

Ma chair est tombée par terre! j'ai été déshabillé par la foudre! Oh! impérissable seconde! oh! vérité! vérité! larmes de la vérité! joie de la vérité! inoubliable vérité. Le Corps Céleste est sur le mur de la pauvre chambre.
(DT, 101)

On y entend le mémorial de Pascal, sous le signe de qui se place dès lors la conversion du Juif, mais on s'étonne cependant que dans une minute aussi intense, l'illuminé songe à ses références littéraires.

Et de "Visitation" qui évoque l'entrée du Christ dans la pauvre chambre (déjà sur un mode discrètement burlesque, puisque l'une des inquiétudes du narrateur est de ne pas savoir si la croix pourra passer par la porte!), on aura une version sarcastique dans la seconde partie de l'ouvrage: à celui qui croit recevoir son Seigneur une nouvelle fois ("Qui est là? ouvrez!") C'est

le prêtre! C'est la croix! C'est la bannière et c'est la procession [...] Ouvrez! C'est le bon Dieu!), il n'apparaît derrière la porte qu'un "commissaire de police, un vilain moustachu avec sa ceinture." (*Ibid*, 113)

Mais à l'inverse, la fuite ludique peut déboucher sur la confiance inopinée, comme si le déguisement ne résistait pas sous la pression de l'émotion ou du besoin de se livrer.

C'est un seul vers, un mot parfois, souvent final, qui rompt avec la fantaisie précédente. Ainsi dans ce poème du **Laboratoire central**:

*Bertrande a vu des phares roussir la nuit!
Tant que la Malaisie au collier d'or aura
des phares, ô Ciel, farci les corails verts
Tant que le monopole des navires d'aujourd'hui
Aura du monstre gigantesque, aura
déçu les rocs pervers
Bertrande, tu verras
les phares roussir la nuit.
Les lamas bicolores, les crocodiles cendrés
ricanent, mâchonnant des feuilles de papier (LC, 91).*

Ces vers évoquent une énigmatique Bertrande, au prénom rare et médiéval, et manient un exotisme exubérant, où les lamas bicolores et les crocodiles cendrés suggèrent mal la Corée qui donne son titre au poème, ou la Malaisie mentionnée au deuxième vers. L'anaphore des vers 2 et 4, l'invocation ("ô Ciel"), l'épithète homérique "au collier d'or" engendrent un faux lyrisme, perverti par l'hermétisme du poème. Même la vision fantastique de la fin (les lamas et les crocodiles étrangement réunis, leur rire gouailleur et menaçant, leur geste invraisemblable) semble relever du registre parodique. Dans un tel contexte rien ne permet au lecteur de pressentir un aveu personnel. Pourtant, c'est bien de cela qu'il s'agit dans les derniers vers où le sujet lyrique exprime sa plainte:

*Moi, j'ai ma flûte où geindre
et ma barque où pleurer.*

De ces deux images, la première renvoie à l'inhabileté du poète, dont le chant ne serait que jérémiade, la seconde (que l'on trouve à plusieurs reprises dans l'œuvre) renforce la tristesse par la solitude du lieu étroit et humble qu'est la barque.

Cette façon de réintroduire *in extremis* un épanchement personnel farouchement baillonné jusque là est fréquente dans l'œuvre en vers. L'oscillation entre la plaisanterie et la gravité, l'hésitation entre la parodie

et l'authenticité, le brutal retournement du burlesque au mystique et du mystique au burlesque, pour reprendre les directions indiquées par l'auteur de **Saint Matorel**, provoque l'hésitation du lecteur. C'est sous le signe de l'instabilité et de la subversion que l'on doit placer la poésie de Max Jacob. La certitude est impossible dans un univers mouvant, où toute reconnaissance est aussitôt démentie, où toute caractérisation trouve son contraire. La personnalité de Max Jacob apparaît fuyante, ses biographes ont souligné son caractère insaisissable, ses capacités protéiformes et son goût du masque (6).

Et c'est par son insécurité fondamentale, la nôtre et celle de son auteur, que cette œuvre s'affirme dans sa modernité.

Comme Henri Michaux, Max Jacob conviendrait volontiers qu'on n'est peut-être pas fait pour un seul moi, et que la *plus* grande fatigue continue de la journée et d'une vie serait due à l'effort, à la tension nécessaire pour garder un même moi à travers les tentations continues de le changer.

On veut être quelqu'un, continue l'auteur de **Plume**, mais il n'est pas un moi (7). Ce qui pourrait être richesse, est ici vécu comme une infirmité, celle de l'inconsistance. Avant d'être l'auteur qui mène le lecteur à sa guise dans des impasses, Jacob est d'abord un homme qui souffre de son insignifiance. A une époque où Freud découvre l'obscurité du moi profond, et constate l'incapacité de l'individu à connaître ses véritables motivations, sa véritable personne, le poète exprime plus que tout autre notre étrangeté face à nous-même. Son esthétique est d'abord le reflet d'une incertitude fondamentale sur sa propre existence. Briser les normes logiques du discours, parodier le réalisme pour le détourner de sa fonction comme il le fait dans ses poèmes en prose, refuser la continuité de la confidence lyrique, bref brouiller la compréhension du lecteur, revient à nier l'unité de la personne et sa cohérence auxquelles tant de générations ont cru.

On sera frappé au fil de l'œuvre par l'abondance des figures du moi dans lesquelles le narrateur ne s'identifie qu'après coup:

Des flammes en cercle autour d'un poteau, il fait nuit. Un homme noir et suant est au poteau, ses pieds sont dans les flammes. Il n' y a pas de doute, cet homme, hélas! c'est moi [...] (B, 99).

Et cette méconnaissance est fatale, puisqu'ici elle condamne à l'enfer. Peu importe l'interprétation apostolique que le converti donnera à de telles visions. Elles impliquent d'abord le dédoublement de la personne et son irresponsabilité, puisqu'il ne peut être maître d'un moi inconnu de lui, d'un

hôte inquiétant qui l'habite sournoisement: *Si tu mets ton oreille au tic tac de ton oreille, tu entendas bien en toi quelque chose qui n'est pas toi-même et qui est un ou le démon.* (CD, 56). Plus que des contradictions internes, décelables donc surmontables, les poèmes disent la dispersion. Le corps est ainsi disloqué, perçu non plus dans son intégrité mais par parties autonomes:

Une main s'égara qui n'avait point de bras (HC, 48)
Tu es méchante en ta grave coquetterie
et fière de cette tête coupée et qui sourit. (Ibid., 25)

Et les images du corps supplicié abondent:

La jeune fille - c'est mon âme - a été introduite par les quatre démons ailés, dans la ma chambre, les bras liés. On va lui scier les poignets! (DT, 112)

Mes pieds nécropoles des lacs
ont senti les années passer mon fleuve en bacs.
Sur mes genoux on assena
les lourds canons de Masséna (HC, 51).

Le moi n'est pas seulement divisé, éclaté, il est non identifiable:

Est-ce moi qui suis moi, le philosophe en méditation derrière cette porte? (OBM, 257)

Que suis-je, qu'un esclave à genoux, un esclave dont je ne reconnais pas le regard (DT, 104).

Est-ce vous? Est-ce moi? il était de Bretagne
pays qui tient du prêtre et du tzigane!
En me rencontrant tout à coup, je m'écoute palpiter d'aise.
Reconnais-toi! le même enfant de la falaise!

Ce poème évoque la superposition des états successifs de l'être, ses étapes à travers lesquelles il est difficile de reconstituer une continuité: *Ombres de moi qui fus, reconnais-tu mes ombres?*

Apollinaire dans "Cortège" construisait sa personne grâce à l'héritage des générations antérieures, en assumant un passé qui largement débordait sa propre existence, consolidé par ce qui le précède:

Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même

*On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines.*

A l'inverse le passé n'est qu'éclatement et perte pour Jacob, des ombres éteintes qu'on reconnaît à peine; l'image de la ruine s'oppose à celle de la construction chez le poète d'**Alcools**:

*Ombre de moi qui fus, reconnais-tu mes ombres?
Imbécile rêveur, t'es-tu bien reconnu?
Je me levais sans m'attrister de mes décombres.*

Dans un poème inédit, le poète s'avoue terrifié par la multiplicité des visages qui sont *lui sans lui ressembler* et "se contemple dans une muette paralysie" (8).

Mais la multiplicité affolante se mue en une plus inquiétante vanité: *Je suis foule n'ayant pas de caractère*, confie le poète au Prince Ghika (PJ, 162). Ainsi, juste retournement, la foule dont on est habité à l'intérieur, n'est que le masque du vide:

Je me déclare mondial, ovipare, girafe, altéré, sinophobe et hémisphérique, clame le poète dans "Le coq et la perle" (CD, 54). Outre que les attributs sont incongrus, choisis pour leur sonorités ronflantes et absolument absurdes, la phrase qui succède aussitôt annule l'emphase de la première séquence par la détresse de la seconde:

*Je m'abreuve aux sources de l'atmosphère qui rit concentriquement
et pète de mon incertitude.*

La dérision de soi est totale et fondamentale l'incertitude. Mélange de supériorité affichée et d'infériorité ressentie, ces marques d'auto-dérision répondent à la définition que Judith Stora-Sandor donne de l'humour juif, *une vraie défaite qui est transformée en une fausse victoire* (9).

Les tentatives pour se définir conduisent toujours à la débâcle, où le moi se dissout en "double-six et double-zéro" (HC, 46), "endive ou chaud-froid" (DP, 20), "concombre" ou "crabe" (DP, 47), "grand banquet de néant" (FE, 135).

Mais la néantisation n'est pas seulement le fait d'un constat angoissant; on l'a souvent noté, Max Jacob participe activement à sa propre destruction. Autant qu'il est confronté à l'effroi du vide intérieur ou de la multiplicité des mois qui l'habitent, il ne cesse de fuir toute fixité et tout visage unique, de même qu'il refuse l'unité de genre qui caractérise notre littérature. L'erreur

est de croire à une personnalité. Elle se fabrique à chaque instant, ou plus exactement, on ne se fabrique qu'en tentant d'y échapper. L'œuvre et la vie de Max Jacob témoignent du désir de se soustraire à l'héritage quel qu'il soit; cette donnée première implique tantôt des attitudes de fuite, tantôt des attitudes de lutte. Et c'est probablement sa peur viscérale d'être enfermé sous une caractérisation qui ne rende jamais compte, du fait de sa fixité même, de son moi authentique, mais toujours le rattache à une hérédité quelconque, qui explique les contradictions de l'homme. Reprenant les distinctions de Hans Mayer (10), Judith Morganroth Schneider constate que d'*existential outsider* qu'il était, "un être qui existe, pratiquement, dès sa naissance en marge de la société majoritaire", le poète devient un "intentional outsider", "un être qui choisit d'exagérer sa marginalité". Certes Jacob confiera à Robert Guiette ne pas rechercher l'originalité volontairement (11), et on veut bien le croire. Désir d'intégration en effet et marginalisation volontaire se côtoient en quête d'un moi reconnaissable comme sien. Cette recherche se précise avec les années, et les conseils de vie ou de poésie distribués aux cadets se placent tous sous son signe; il faut "cultiver son âme par l'introspection continue", "avoir l'œil sur soi-même" (CJP, 68). "Il faut être soi en mal ou en bien" (LMM, 117), même si "être soi-même est ce qu'il y a de plus difficile" (LMB, 125).

Or la maîtrise de soi passe d'abord par le triple refus des legs, des influences extérieures et des habitudes (c'est-à-dire d'une filiation à l'égard de soi-même):

[...] *la vie de l'homme est un éternel essai d'affranchissement des liens* écrira le poète à M. Jouhandeau (12).

Juif, Max Jacob se convertit au catholicisme. Il ne pouvait mieux réaliser à la fois la trahison à l'égard de son origine et l'intégration rêvée dans la communauté bretonne, où son ascendance l'avait, enfant, maintenu, dans un sentiment d'exclusion.

Mais il ne pouvait mieux non plus se mettre dans une situation définitivement fautive, ni juif, ni catholique, toujours "mal reblanchi hétérodoxe" (B 147).

Il entre dans cette conversion quelque chose du "suicide symbolique" mais "optimiste" dont parle Albert Memmi (13), puisqu'il s'agit en effet de renaître autre.

Au malaise intérieur, Jacob répond par une morale et une esthétique de la volonté. Alors que l'image d'Epinal du poète veut qu'il ait été avant tout attiré par la religion comme un secours pour sa faiblesse, une approche précise de l'ensemble de ses textes religieux montre qu'il bâtit au contraire une morale volontaire visant à conquérir la liberté et réintroduire le rôle de la volonté dans l'obtention de la Grâce. Hanté par le mal, luttant contre l'angoisse, Max Jacob ne s'y soumet et entend s'en libérer au contraire en faisant

de la foi chrétienne la sauvegarde du libre arbitre et de la raison en toute situation. On sait par ailleurs qu'en marge de sa création, le poète propose une importante mise au point théorique, que ce soit sous la forme impersonnelle des aphorismes et des articles ou sous celle plus intime des lettres. L'essentiel de sa pensée était déjà dans la préface du **Cornet à dés**.

La volonté joue [...] dans la création le rôle principal, le reste n'est que l'appât devant le piège.

A l'inconsistance subie, le poète oppose une écriture maîtrisée, réfléchie; certes celle-ci rendra compte de l'absurde de notre condition, et se refusera à toute proposition rassurante, elle n'en sera pas moins conduite par une conscience toujours en éveil. Max Jacob se fera d'autant plus ferme sur ce point qu'il redoute l'abandon du contrôle de leur création par les nouveaux courants poétiques. Ainsi en réponse aux "mots en liberté" des Futuristes, il réplique dans **Nord-Sud**:

Obscurités et incohérences ne m'effraient pas mais les réelles; ce n'est que par des lois sévères qu'on se sépare du charlatanisme. (14)

C'est seulement ainsi que se trouvent conciliables un art du gauchissement et une morale du conformisme à l'orthodoxie catholique.

Christine Van Roger Andrecci
Université de Pau et des Pays de l'Adour

NOTAS

- 1 — R. Guiette, **Vie de Max Jacob**, Paris, Nizet, 1976, p. 135.
- 2 — Jean Cohen, **Structure du langage poétique**, Paris, Flammarion, 1966.
- 3 — Michel Raymond, **De Baudelaire au surréalisme**, Paris, Colin, Coll. U, 1952, p. 255.
- 4 — Annette Thau, **Poetry and anti-poetry**, Université de North California at Chaoel Hill, n° 5, 1976, et René Plantier, **L'Univers poétique de Max Jacob**, Paris, Klincksieck, 1972.
- 5 — R. Guiette, **op. cit.**, p. 135.
- 6 — Hubert Fabureau, Pierre Andreu ou Robert Guiette.
- 7 — H. Michaux, **Postface à Lointains intérieurs**, Paris, Gallimard/Poésie, p. 217.
- 8 — Coll. Kolbstein, Institut Maritain.
- 9 — **L'Humour juif dans la littérature de Job à Woody Hallen**, Paris, PUF, 1984, p. 301.
- 10 — **Outsiders: A study in Life and Letters**, Cambridge, MA: Mit Press, 1982, p. 5-7, cité par J. Morganoth Schneider, "Max Jacob et l'humour juif", **Humoresques. L'humour d'expression française**, Colloque international, Paris, p. 110.
- 11 — "Si j'ai été original, c'est que je ne pouvais faire autrement" (Guiette, **op. cit.**, p. 131).
- 12 — **Lettres à Marcel Jouhandeau**, présentées et annotées par Anne Kimball, Lauzanne, Droz, 1979, p. 60.
- 13 — **La Libération du Juif**, Paris, Gallimard, 1966, p. 61.
- 14 — "Les Mots en liberté", **Nord-Sud**, n° 9, 1917.

Liste des abréviations utilisées

- B: **Ballades**, Paris, Gallimard, 1970.
CJP: **Conseils à un jeune poète** suivis de **Conseils à un étudiant**, Paris, Gallimard, 1980.
CD: **Le Cornet à dés**, Gallimard, coll. "Poésie", 1978.
HC: **L'Homme de cristal**, Paris, Gallimard, 1967.
DT: **La Défense de Tartufe**, suivi du **"récit de ma conversion"**, Gallimard, 1964.
LC: **Le Laboratoire central**, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1978.
SM: **Saint Matorel**, suivi de **Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel et du Siège de Jérusalem**, Paris, Gallimard, 1936.
OBM: **Œuvres burlesques et mystiques**, in **Saint Matorel**.
LMB: **Lettres à Marcel Béalu**, Lyon, Vinetta, 1956.
LMM: **Lettres à Michel Manoil**, Rougerie, 1982.
FE: **Fond de l'eau**, in **Ballades**.

A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE J.-J. ROUSSEAU EM PORTUGAL

Em 1985, José López Hernández publicava, na revista **Pensamiento**, uma *Breve história de la fortuna literária y de la crítica de J.-J. Rousseau. Siglos XVIII, XIX y XX* (1). Tal estudo apresentava-se como o resultado da constatação de uma ausência de tradição crítica em língua castelhana sobre Rousseau. Ora, se nos debruçarmos sobre o panorama português, num excuro diacrónico, chega-se a uma conclusão similar no que respeita a uma presença difusa de uma actividade crítica que tome por objecto Rousseau e a sua obra, isto se pensarmos em textos mais ou menos longos de carácter ensaístico e se nos situarmos, cronologicamente, nos séculos XVIII e XIX. De facto, ao elegermos como ponto de partida o Portugal setecentista, verificamos que as referências críticas à obra rousseauiana se circunscrevem, na sua grande maioria, a pareceres, sentenças e editais emanados da Real Mesa Censória. Já no século XIX, ao longo do qual esperaríamos encontrar — até pela explosão da imprensa periódica — um maior número de escritos consagrados a Rousseau, são poucos os textos que lhe são exclusivamente dedicados. Outra será já a recepção crítica sobre J.-J. Rousseau e a sua obra no nosso século que vê surgir estudos de carácter monográfico, alguns deles marcados por imperativos de investigação universitária.

DOCUMENTOS SETECENTISTAS

É por carta de lei de 5 de Abril de 1768 que inicia o seu magistério a Real Mesa Censória, entidade censora que Pombal pretende de cariz mais laico e estadual, passando os seus agentes a ser considerados censores régios (2). Para além da censura e fiscalização de todas as publicações nacionais e estrangeiras, o novo organismo tem ainda como função a elaboração de um novo *Index Expurgatório*, já que o índice português, em vigor, datava de 1624. A Real Mesa Censória prossegue a tarefa que vinha sendo desempenhada pela censura inquisitorial cujos objectivos tinham em vista a luta contra as doutrinas heréticas, a preservação das verdades da fé católica, a defesa da ordem instituída e, por consequência, a implantação de um cordão sanitário impeditivo da chegada dos novos ideais, da chegada, em suma, de correntes renovadoras. Assim, os novos Filósofos considerados *ímpios, libertinos, materialistas*, no grupo dos quais se contava Rousseau normalmente acompanhado de Voltaire, constituem parte considerável do **Catálogo de Livros Defesos** que circulará entre 1768 e 1814.

Apesar de, em 10 de Julho de 1768, ter sido publicada uma lei do então monarca, D. José, no sentido de serem enviadas a esta Mesa relações

de livros impressos ou manuscritos existentes em todas as casas, lojas e livrarias do país, bem como a apresentação das licenças para leitura de livros proibidos, visto que o monarca tinha sido informado de "que neste Reino, e seus Dominios se introduziram, antes da criação do [seu] Tribunal da Real Mesa Censória, vários livros corruptores da Religião e da Moral, destructivos dos Direitos, e Regalias da (...) Coroa e opostos à conservação e socego publico desta Monarquia." (3), lança-se, em Edital da Real Mesa Censória, de 24 de Setembro de 1770, apelo semelhante, acompanhado agora de uma listagem das obras interditas (4). Este edital surge, aliás, na sequência do catálogo das obras coligidas com o selo da interdição e enviado ao rei em 15 de Abril do mesmo ano (5). A reiterada preocupação fiscalizadora e censora de leituras, mostra por si mesma o conhecimento que em Portugal havia das novas correntes e ideias que da Europa vinham, a circulação efectiva de obras estrangeiras entre nós, e, pelo menos, a curiosidade bem funda existente no Portugal de então, no seio da elite cultural.

No edital acima referido, proibem-se as seguintes obras de Rousseau: **Émile, ou de l'Éducation** (1762), **Lettres écrites de la Montagne** (1764), **Julie, ou la Nouvelle Héloïse** (1762), **Du Contrat Social, ou Principes du Droit Politique** (1764), e **Lettre de Mr. de Beaumont, Archevêque de Paris** (6). Porém, o **Catalogo de Livros defesos neste Reino, desde o dia da Criação da Real Mesa Censoria até ao presente** integra ainda **Discours sur l'Origine, et les Fondements de l'Inégalité des Hommes (sic)** (1759), **Oeuvres Diverses** (em dois volumes) e as **Confessions** (7) de J.-J. Rousseau. Esta última obra publicada apenas após a morte de Rousseau, ocorrida em 1778, não podia obviamente aparecer no **Edital** de 1770.

As referências críticas à obra de Rousseau surgem, deste modo, num espaço partilhado com muitos outros autores como Bayle, Du Marsais, La Fontaine, Hobbes, La Mettrie, Shaftesbury, Espinoza e, evidentemente, Voltaire, autores perigosos porque subversivos, veículos do materialismo, do deísmo ou do ateísmo, da heresia ou da libertinagem. Assim, Rousseau é visto pela censura e apresentado por ela à elite ledora de então como escritor materialista e libertino, autor de "livros libertinos" (8), um dos espíritos fortes, um dos Filósofos, responsável por "ímpios e detestáveis Escritos" (9). É o que acontece em documento da Real Mesa Censória no qual se acusa o Bispo de Coimbra D. Miguel da Anunciação do uso de um estratagema de raiz jesuítica, pois adverte hipocritamente para a proibição de leituras de certos autores, proibição de todos conhecida segundo a entidade censora, sendo o intuito o de chamar a atenção para a importância das ideias contidas nessas obras e uma exortação à sua leitura efectiva. A Mesa justifica com diversas alegações a sua suspeita, acabando por dizer: "Confirmando-se por este modo a affectação e impostura, com que o mesmo Bispo affirmou que os referidos Livros, que ele prohibiu (depois de vedados

pela Meza Censoria) tinham feito estrago nos seus Diecezanos; porque he de notoriedade publica, que se no dito Bispado se pronunciarem as palavras Voltaire, Rousseau etc. perguntarão os mesmos Diecezanos se são mineraes ou vegetaveis; se são viventes terrestres, ou aquaticos; porque no Bispado de Coimbra se não ouvirão nunca pronunciar taes nomes” (10).

É importante no entanto salientar que embora existam autores malditos, a censura também se exerce sobre as obras que são analisadas *de per sí*. Com efeito, em 1782 a Real Mesa Censória permite a entrega aos livreiros de “Idyles par M. Berquin auxquelle (*sic*) on a joint Pygmalion scène lyrique de M. J. J. Rousseau” (11), certamente por se considerar uma obra inócua. Exemplos de análise individual das obras são ainda os documentos 23, 33 e 95 da Real Mesa Censória, nos quais se emitem juízos sobre diferentes textos de J.-J. Rousseau.

No Juízo sobre os Autores impios e obscenos que devem ser condenados ou pelo Index ou pelo Edital desta Real Mesa precedido de algumas reflexões sobre a condenação e queima dos Livros, procede-se à análise obra a obra, apresentando-se inicialmente o seu autor. Assim, diz-se de Rousseau: “J.-J. Rousseau, este Philosopho impio, este Cidadão expatriado, este Vassallo factivo, anathemizado, proscrito, como inimigo da Religião, das leys, e da boa ordem, não deixa de ser reputado com justiça por hum dos formosos, raros genios que produzem os seculos. A sua profunda erudição, a força da sua eloquencia, e as suas virtudes Moraes o fazem sempre estimar de homem sabio e virtuoso. A narração dos seus infortunios o fará digno de compaixão; assim como as suas maximas revoltantes, os seus extravagantes paradoxos, e os seus Principios irreligiosos o tem feito merecedor da execreção publica”. E não podemos deixar de nos alongar na citação do extracto sobre Rousseau já que ele permite atenuar a ideia demasiado absoluta que tantas vezes se faz da censura oficial do período pombalino. O censor prossegue no seu juízo dizendo: “Na consideração destas diferentes qualidades me parece que não devem ser condenados todos os seus Escritos, mas tão sóm.te aquelles em que Religião ou o Estado se interessarem. Eu na verd.e confesso que fazia m.to differente conceito das produções deste Philosopho, porem sendo obrigado a examinar algumas dellas para lhes fazer o Processo lhes achei tantas bellezas, tantas reflexões novas, e sentimentos proprios a arrancar os prejuizos, e a superstição, q. o lamentei justamente q. ao mesmo tempo elle se tivesse servido dos seus grandes talentos, e de sua tão boa Philosophia p.^a atacar a Religião, e os principaes fundamentos do governo naquellas suas obras, q. mais podiam servir à instrução publica” (12). É uma visão mais humanizada da censura a que aqui transparece, tal como transparece a circulação cultural no Portugal setecentista de juízos estereotipados de negação de um autor e da sua obra que de facto não repousavam no seu conhecimento directo.

As obras de Rousseau que recolhem um parecer neste documento da Real Mesa Censória são **Émile**, **Lettres de la Montagne**, **Du Contrat Social**, **La Nouvelle Héloïse**, **Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes** e, por fim, o **Discours sur cette question, si le retablissemens des Sciences et des Arts a contribué à épurer les moeurs** (*sic*). Sobre o "tratamento da educação", certamente o escrito de Rousseau mais contestado no nosso século XVIII, a Mesa considera que apesar de "hua multidão de verdades", de "abundancia de reflexões judiciosas", se encontram nesta obra "um aumento de extravagancias, e das maiores impiedades" (13). Na opinião do censor, este texto contém ataques às Escrituras, desprezo pelos milagres e profecias. Entende-se ainda que o **Émile** bem como **Lettres de la Montagne** constituem atentados contra a religião. Porém, o que este documento também mostra, é um conhecimento e uma sintonia com o que se passa por essa Europa fora quando faz o rol das entidades e dos autores que condenaram **Émile ou de l'Éducation**: a Faculdade de Teologia de Paris, o Bispo de Tui, Nicolas Sylvestre Bergier com **Le Déisme réfuté par lui-même**, os Estados da Holanda, são alguns nomes e entidades que precederam esta Mesa, na censura das obras, e que são convocadas neste parecer.

Procedimento similar encontramos-lo no juízo sobre **Du Contrat Social ou Principes du Droit Politique**. Reconhece-se que a obra contém muitos pensamentos úteis e admiráveis, mas também muitas máximas perigosas, sentimentos livres e erróneos. Para além de se registar que a república de Genebra proscreve este escrito, afirma-se ainda que certos pensamentos são extraídos de autores condenáveis como, por exemplo, Hobbes. Assinala-se também a existência da sua refutação o **Anti-Contrat Social**; o censor refere-se com certeza à obra publicada com este título, em 1764, da autoria de P.-L. Beauclair, uma das quatro refutações que **Du Contrat Social** suscitou.

Julie ou la Nouvelle Héloïse surge designada como "Romance moral a q. varios Autores tem dado os maiores elogios, dizendo ser a melhor obra deste genero, ainda ao lado de Miss Clarisse; que nelle he pintada a virtude com as mais bellas cores (...)" e apesar de se lhe reconhecer mérito, como vimos, a convicção comumente aceite de que "pela maior pte. os Romances só servem de corromper os costumes" e o facto de que "neste se achem algumas passagens hum pouco libertinas" (14) aconselha-se a integração desta obra no Edital. Lembremos, por curiosidade, a presença, no **Catalogo de Livros Defesos**, de obras de cariz romanesco como os **Contes** de Marmontel, **Les Bijoux Indiscrets** de Diderot, **Voyage Sentimental** (*sic*) de Sterne ou **Liaisons Dangereuses** de Laclos.

Sobre o **Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes**, adopta-se a opinião da crítica que o apoda de "libello

infamatorio do genero humano” e, curiosamente, partilha-se, de forma involuntária, a atitude de Voltaire quando se afirma que de algum modo “se vem (...) a igualar o homem à condição dos brutos” (15). De novo se aponta para a existência de refutações, argumento que apoia e autoriza a opinião proibitiva veiculada.

Por último, trata-se, neste **Juízo**, do texto de Rousseau que lhe granjeou a fama. Ora, “como a Religião se não interessa nas Disputas literarias” — e anteriormente referia-se que foi um escrito bastante disputado por vários académicos —, “e neste entra mto. pouco, segundo o discurso do Autor do Dicionario Antiphilosophico entendo não deve ser condenado, nem tambem as mais das obras diversas do mesmo Rousseau, q. respeitem ao teatro, à Musica, e à Erudição, excepto a Carta ao Arcebispo de Paris em defesa da sua [*sic*] = Emile =” (16).

A análise destes pareceres sobre as diferentes obras permite-nos concluir que a prática censora não passa por uma interdição *in limine* das obras de um autor só porque ele se integra nas hostes consideradas subversivas, mas permite também verificar que o juízo se faz com base numa rede de informadores e de informação constituída pelo conjunto de autores e textos que se erguem enquanto cordão sanitário à circulação das ideias novas. Vemos ainda que os pareceres emitidos, ora têm como base um conhecimento directo da obra, ora tomam outrém como fonte de autoridade, sendo tal procedimento explicitado (17).

Para além desta peça da Real Mesa Censória, encontramos um parecer datado de 1 de Setembro de 1768, da autoria de Frei Manoel do Cenáculo, em que se procede ao juízo de livros que lhe foram cometidos entre os quais se contam dois volumes de escritos rousseauianos, sob a designação de **Obras Diversas**, que embora contenham textos que podem ler-se, deverão ser impedidos de correr devido ao “Tratado da Origem e fundamentos da desigualdade entre os Homens no qual estabelece huma filosofia reprovada, e bem conhecida por tal”; a **Julie** deve, na sua opinião, suprimir-se “pela sua petulante indecencia, e [porque] activissima para irritar e precipitar a concupiscencia” (18).

Registe-se por fim um parecer da Real Mesa Censória sobre **Émile ou de l'Éducation**, obra que surge sinteticamente descrita do seguinte modo: “Para reconhecer o merecimento das obras falsas Jacques Rousseau compõe em 4 tomos para educação da mocidade. Basta saber que foi proibida em Holanda e queimada em Genebra com razão por ser contraria a toda a Religião revelada e ser um Diista [*sic*] puro o seu author” (19).

As **Confessions**, obra publicada postumamente, não escapa também ela às malhas da censura e em Novembro de 1782 — no mesmo ano da sua publicação — é apreciada pelos censores portugueses. Faz-se a descrição física da obra e resumem-se os seus conteúdos: autobiografia

da mocidade do autor em que se confessam erros e faltas. Trata-se, no entender do censor, de uma "especie de romance, sem utilidade alguma para o Publico, e com algumas passagens que tem o sabor da falsa Religião" (20). Considera-se, além do mais, que constitui uma ameaça para as consciências e, por isso, não deve ser permitida.

A recepção crítica da obra rousseauiana manifesta-se ainda noutros documentos setecentistas. Exemplo disso é o prefácio à tradução de 1787 dos textos epistolares de Nicolas Sylvestre Bergier que tanta voga conheceram na Península Ibérica (22). **Le Déisme réfuté par lui-même**, publicado em 1766, assume-se enquanto refutação das ideias preconizadas e desenvolvidas por J.-J. Rousseau no **Émile**, em **Du Contrat Social** e em **Lettres de la Montagne**. O escrito de Bergier funcionará em Portugal como autoridade caucionadora do discurso anti-filosófico português que estigmatiza os **Es-píritos Fortes** nos quais se inclui Rousseau. A sua fortuna entre nós está bem patente no facto de ainda em 1808 esta obra continuar a ser encomendada, como o prova um parecer da entidade censora da época (23).

Ao apresentar a obra de Bergier, antídoto contra o veneno, afirma o tradutor: "o assumpto he de todos o mais interessante, porque estabelece invencivelmente as provas da nossa Religião contra os artificiosos, e sofisticos ataques de hum falso, e atrevido Filosofo, cujas obras discorrem hoje por toda a parte, e quem muita gente applaude sem saber porque. Elle he de necessaria utilidade, para que todos se desabusem deste errado conceito que formão de hum Escriitor tão pernicioso á vista dos absurdos, inconsequencias, e ridiculo filosofar de hum impio extravagante, que intentou fabricar sobre as ruinas da revelação o monstruoso systema da Religião Natural". E mais adiante sublinha: "Assim he que muita gente não lê Mr. Rousseau; mas todo o mundo ouve gavar a Mr. Rousseau, e he por consequencia de absoluta necessidade que saiba todo o mundo quem he Mr. Rousseau" (24). Trata-se com efeito de servir um intuito pedagógico e moralizador.

Apesar do estatuto de autoridade do texto de Bergier, Francisco Coelho da Silva não resiste, no prefácio à obra, a ele próprio erigir um libelo acusatório, apostrofando Rousseau e desenvolvendo, *in absentia* do acusado, um diálogo em que carrega argumentos tendentes a destruir os princípios da Religião Natural defendida pelo cidadão de Genebra. Pretende desta feita o tradutor combater e esclarecer os seguidores deste filósofo. Assumindo-se como paladino da fé cristã, o tradutor interpela Rousseau para em seguida desenvolver a sua argumentação: "E quem sois vós João Jaques Rousseau para insultar á nossa credulidade, e oppôr á obra de Deos hum plano absurdo, monstruoso, e quimerico, e para dizer a todo o Universo: Vós ideis errados no caminho da salvação, a Igreja não vos ensina a verdadeira Fé, vinde ter comigo, e aprendereis então a saudavel intelligencia

do Evangelho? Todas as vossas idéas são incompletas, absurdas, contradictorias, e mesmo repugnantes no bom sentido; o vosso filosofar não he exacto, nem logico, nem consequente" (25). Rousseau é ainda acusado de orgulho, capricho, cínica presunção, de hipocrisia e, claro, de libertinagem. Francisco Coelho da Silva termina a interpelação a Rousseau dizendo: "Não era minha tenção fallar comvosco, que estais no outro mundo, seguramente bem arrependido do que fizestes neste; e o objecto da prosopopeia foi animar, e aquecer mais a refutação, e confundir melhor os vossos seguidores, e apaixonados, atacando em pessoa tão veneravel mestre" (26).

Todavia a nossa expectativa sai frustrada se pensamos que o prefácio aqui termina. Na verdade, e de acordo com a reflexão por nós empreendida em estudo anterior (27), embora seguindo caminhos paralelos, Rousseau, o solitário, terá sempre com ele um companheiro de jornada: M. de Voltaire. Assim, "(...) o benigno Leitor me dará licença, para que diga duas palavras a respeito de outro grande Doutor de Filosofia moderna, que adquirindo a reputação de Author Clasico em materias profundas à força de graçolas, e não de razões. (...) adoptando este grande genio os mesmos principios de Mr. Rousseau, entendem com elle indirectamente as Cartas de Mr. Bergier; e tendo por fim desenganar a mocidade, não deve parecer estranho ajojar estes dous camaradas, cujas obras são hoje, por assim dizer, o Evangelho dos Libertinos" (28). E como não há dois sem três e levando ao extremo a sabedoria popular, o tradutor trata de matar não dois mas três coelhos de uma só cajadada; por esse motivo, insurge-se ainda, extensamente, contra o autor do **Dictionnaire Philosophique** que não sabe ser o mesmo Voltaire. Deste modo, e se quiséssemos confirmar com números o que a vista desarmada e a leitura nos faz facilmente perceber, temos 18 páginas consagradas a Rousseau e 18 a Voltaire ou antes 18 a Rousseau e 56 a Voltaire já que o autor do dito **Dictionnaire** é o próprio François-Marie Arouet. A acusação de materialismo, libertinagem e atentado à Religião reúne-os e faz deles autores proscritos.

Em **Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa**, o geometra português, Francisco de Borja Garçon Stockler, escreve o **Elogio historico de João le Rond d'Alembert** (29). Nesse texto em que se traça a biografia deste insigne enciclopedista, sua formação, vocação e registo de todos os contributos para o desenvolvimento das ciências e divulgação do conhecimento científico, inevitavelmente surgem referências a vultos seus contemporâneos que, por uma razão ou por outra, se encontram ligados à sua obra: Diderot e Rousseau mas não Voltaire.

A presença elogiosa de Rousseau ocorre a propósito do artigo **Genève** escrito por d'Alembert para o 7º volume da **Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers** (1751-1772) e que tanta polémica gerou no seu tempo. Com efeito, um dos aspectos que esse escrito

focava era o da inexistência de um teatro em Genève, lacuna que d'Alembert sugeriu que se colmatasse pela criação de um teatro de comédia. Ora, J.-J. Rousseau ao ter conhecimento deste facto, resolve escrever a famosíssima **Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles** (1758), na qual apresenta a arte da representação como meio capaz de corromper os costumes: (...) je crois qu'on peut conclure de ces considérations diverses que l'effet moral du spectacle et des théâtres ne saurait jamais être bon ni salutaire en lui-même puisqu'à ne compter que leurs avantages, on n'y trouve aucune sorte d'utilité réelle sans inconvénients qui la surpassent. Or, par une suite de son inutilité même, le Théâtre, qui ne peut rien pour corriger les moeurs, peut beaucoup pour les altérer" (30). Esta disputa é pois evocada neste **Elogio**, porém Stockler fá-lo com preocupações de isenção, na medida em que tanto d'Alembert como Rousseau são, para ele, objecto de grande consideração. Diz Francisco Stockler: "(...) e receando que esta inovação produzisse consequencias funestas aos seus costumes, se resolveo a pegar na penna contra d'Alembert, não para caluniallo, ou para dizer-lhe injurias como todos os outros adversarios, que a Encyclopédia lhe havia suscitado; mas para mostrar à sua Patria o risco a que se expunha se abraçasse aquelle conselho. A sua Carta contra os theatros, aliás chêa de utilissimas reflexões moraes sobre a natureza dos espectaculos em geral e sobre a Tragedia, e Comedia em particular, he dictada por aquelle mesmo enthusiasmo, que produzira os Discursos sobre a influencia das Sciencias nos costumes, e sobre a origem da desigualdade entre os homens" (31).

Não resistindo a emitir um juízo próprio, o autor do **Elogio** a d'Alembert acaba também por defender o Teatro como ponto de encontro de um duplo objectivo a atingir, o divertimento e a edificação moral: "(...) somente direi, que Rousseau arrebatou-me, mas d'Alembert convenceu-me; e quanto a mim o Filosofo, que possuir o talento da Poesia, combinando os escritos de hum e de outro, poderá d'elles deduzir as verdadeiras regras de hum theatro, capaz ao mesmo tempo de interessar os homens, e de corrigir os seus defeitos; de hum theatro que seja juntamente o lugar do recreio, e a Escola da moral" (32).

Elogio a João le Rond d'Alembert é um exemplo, pela positiva, da circulação de um capital de ideias e obras rousseauianas no Portugal setecentista, capital centrado à volta de obras políticas e morais como **Du Contrat Social** ou o **Émile** e não em torno de obras de cunho autobiográfico (33). Torna-se aliás importante recordar que apesar das medidas empreendidas pela **Real Mesa Censória** e, a partir de 1787, pela **Real Comissão para o Exame e Censura de Livros**, e ainda apesar da vigilância do Intendente Geral da Polícia, no reinado de D. Maria I, sobre a entrada de livros e circulação em terra lusa de cidadãos franceses, as obras circulavam e as ideias propagavam-se (34).

Luís A. de Oliveira Ramos, em **Da Aquisição de Livros Proibidos nos fins do séc. XVIII (Casos Portugueses)**, fala de diferentes alternativas que então se colocavam à entrada em Portugal de livros defesos, como por exemplo, através de militares estrangeiros, de diplomatas (cavaleiro de Lebzelter, representante da Áustria, ou do Barão de Oxensterna, ministro da Suécia). Refere ainda Oliveira Ramos, o caso do livreiro José Dubié em que o embaixador de França, o Conde de Challons, se viu envolvido. Em casa deste livreiro foi encontrado um caixote de livros que continha, entre outras obras, o **Émile**, a **Henriade** e obras de Fréret. Depois de muitas diligências em que o capelão do embaixador, intermediário no processo, reclamava para o embaixador e seu filho a posse efectiva dos livros, só a obra de Voltaire foi devolvida, o que é bem revelador do carácter subversivo e perigoso que todas as outras obras possuíam aos olhos das autoridades portuguesas (35). Também a vaga migratória desencadeada pela Revolução Francesa, faz aportar a Portugal membros da aristocracia e do clero franceses, imbuídos de leituras dos filósofos das Luzes (entre os quais Rousseau) e testemunhas das novas instituições democráticas em França. Como justamente nota Oliveira Ramos, estes emigrados funcionavam enquanto propagandistas involuntários das instituições revolucionárias e como difusores da cultura francesa (36).

É significativo que num manual de civilidade como **O Perfeito Pedagogo na Arte de Educar a Mocidade em que se dão as Regras da Polícia, e Urbanidade Christã, conforme os usos e costumes de Portugal** — e que data de 1782 — a língua francesa seja considerada a segunda mais importante: “Ella he de hum grande, e ordinario uso entre nós; e de huma necessidade tão conhecida, que seria a sua ignorancia muito criminosa. (...) Hoje se falla, lê, e escreve na lingua Franceza em Portugal com mais facilidade que faziam em castelhano no tempo dos Filippes”. E embora não se explicita a que livros o autor deste manual, João Rosado de Villa-Lobos, se refere, afirma-se cumulativamente que “A sua necessidade entre nós he tão conhecida, que nunca nos envergonharemos de dizer, que com a introducção dos seus bons Livros, se tem sensivelmente augmentado assim os progressos da nossa litteratura. Por tudo o referido, he muito necessario que o Menino a estude, e a saiba” (37).

Por fim, no que diz respeito ao século XVIII, é curioso salientar o facto de não termos encontrado nenhum texto de autor religioso português sobre J.-J. Rousseau quando o clero foi dos grandes perseguidores do cidadão de Genève. Seria talvez um campo de exploração a trilhar o estudo da literatura apologética e parenética de Setecentos.

ROUSSEAU NA IMPRENSA PERIÓDICA DO SÉCULO XIX

A instabilidade e insegurança criadas pelas invasões francesas, iniciadas em 1807, são desde logo factores impeditivos de criação de um tempo e espaço próprios para o desenvolvimento de uma actividade crítica que passaria pela análise e juízo de obras de um autor. Para além do referido, a ameaça concretizada de perda de autonomia política vai fazer emergir uma atitude francófoba que recairá também sobre escritores responsabilizados pela eclosão da Revolução de 1789 que, aos olhos de muitos, terá redundado posteriormente numa vaga imperialista francesa. Exemplo acabado dessa atitude encontramos-lo em José Agostinho de Macedo, notável polemista de início do século, cuja obra periodística revela, insistentemente, uma reacção francófoba que passa pelo ataque verrinoso — que lhe é tão característico — aos filósofos das Luzes: “Se nunca as modas, os costumes, os usos, a linguagem, os Livros da França, houvessem entrado em Portugal, elle se conservaria na sua antiga simplicidade, no seu poder, nas suas riquezas, e na fruição pacifica de seus bens, e não estaria (com todas as luzes da escola politica da França) representando tão lastimosa, e miseravel figura, sepultado na voragem, em que se tem abysmado as outras Nações, que ou por crédulas, ou por fracas, se deixarão arrastar do pestilencial espirito da Politica Franceza.” (38), opina em **Motim Literário** Agostinho de Macedo.

Esta publicação periódica, em forma de solilóquios, que surge em 1811, apresenta sucessivas arremetidas contra François-Marie Arouet, dito Voltaire, como por exemplo acontece no “Soliloquio VII”, escrito onde Agostinho de Macedo passa em revista toda a obra do patriarca de Ferney, que diz ter lido na íntegra, comentando-a, criticando-a e observando que “Entre todos os Authores, Voltaire he o lido com mais gosto, e o unico citado com mais affectação” (39). Realçando o carácter de dupla inseparável, José Agostinho de Macedo justifica assim a necessidade de se debruçar também sobre Rousseau. É o que intenta fazer no “Soliloquio IX”, “(...) porque assim como quem falla no Frade, falla no capello, da mesma maneira em razão do ajojo, quem falla em Voltaire, hade fallar em Rousseau” (40).

Apesar de referir 33 volumes de uma última edição da obra de Rousseau, José Agostinho de Macedo articulará os seus juízos em torno do *Émile*, de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, do *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes* e, por fim, sobre uma carta da correspondência de Jean-Jacques, dando a conhecer em traços muito rápidos algumas etapas da vida do cidadão de Genève até ao momento em que se torna famoso pela atribuição do prémio da Académie de Dijon. Será certamente pela postura de crítica aos progressos das artes e das ciências enquanto factores corruptores dos costumes que o frade barbadinho o apoda de “campion anteliterario” (41).

Embora venha a afirmar de Rousseau que ele é "(...) o Escriitor mais pestilencial e danoso que este seculo, que formiga em Filozofos, tem produzido" pois "nenhum causou tantas ruinas, e tantos estragos", antes mesmo de se debruçar sobre as suas obras e talvez para dar uma imagem de objectividade e justeza nas suas apreciações, ou porque Voltaire é que é de facto o grande fautor do mal, José Agostinho de Macedo diz ainda que J.-J. "(...) he a todas as luzes hum escriptor superior a seu camarada Voltaire, e como Filozofa he sem duvida hum homem muito mais extraordinario" (42). Esta peça saída no **Motim Literario** procura pôr em relevo os efeitos nocivos do **Émile**, obra que vem em primeiro lugar, e de **La Nouvelle Héloïse**, "novella lasciva" (43), cujas sequelas se fizeram sobretudo sentir entre as mulheres e o autor refere-se em particular às mulheres francesas: "(...) o abreijarado Emilio, systema da educação, falço, ridiculo, e perigoso, fez mais mal ás mulheres, do que aos costumes das mulheres; e a Senhora Nova Eloisa fez-lhe andar a cabeça á roda" (44).

Ora a negatividade da crítica de Macedo não passa por uma discussão das ideias contidas no **Émile**, contrariamente ao que sucedia no prefácio de Francisco Coelho da Silva a **O Deismo refutado por si mesmo**; ela passa, outrossim, pelo carácter irrisório e anedótico de reacções a essas obras que Agostinho de Macedo evoca, como a narrativa breve da amamentação de crianças em plena Ópera parisiense. A imagem que se pretende dar de Rousseau é a de um D. Quixote no que este personagem tem de idealista mas também de louco. Com efeito, o criador do **Motim Literario**, na parte inicial do seu escrito, considera que "ainda não existio maior architector de Castelllos em Hespanha" e termina o solilóquio afirmando que as considerações filosóficas rousseauianas são provas da "fraqueza de miolo" (45). O resumo que José Agostinho de Macedo faz dos princípios contidos no **Émile** — que ele não deixa de informar ter sido obra condenada e queimada em 1762 —, passa também ele pelo objectivo de meter a ridículo o autor e as suas ideias, fazendo-as sentir como parvoíces (46).

Outro aspecto que Macedo põe em relevo no seu texto é "o estranho genio paradoxal que este Demonio tinha" (47) e exemplifica: Rousseau condena as novelas licenciosas mas faz uma novela lasciva, **Julie**. E para caucionar a presença constante da contradição em Rousseau, confronta o **Discours sur l'Origine de l'Inégalité** com a carta escolhida da correspondência de Rousseau. Diz Macedo que, no **Discours**, Rousseau se apresenta como um verdadeiro patriota, respeitador das leis instituídas, é certo que numa Pátria ideal, ao passo que no texto epistolar ele se considera e quer-se um proscrito, um apátrida, livre de deveres, constituindo-se este escrito como uma "antesocial prelênga" (48). Agostinho de Macedo concebe J.-J. Rousseau como entidade bifronte que contribui para uma filosofia que "he huma linguagem da mentira e da impostura" (49) e, como

não podia deixar de ser, responsabiliza-o pela Revolução Francesa e suas consequências: "(...) olha para a tua Patria, vê o estado em que a pozerão a Revolução e as consequências da Revolução, feita por esses cães, que tu assulaste com as tuas ôccas theorias do melhoramento do genero humano" (50).

A faceta paradoxal do carácter e da obra de Rousseau, especificidade que data do seu primeiro escrito com sucesso, o **Discours sur les Sciences et les Arts**, essa faceta, dizíamos, constitui-se verdadeiro *leitmotiv* na história da sua recepção e o próprio José Agostinho de Macedo o mostra bem ao fazer ciclicamente referência a esta característica nos seus escritos. Se no **Motim Literario** já se recórdava este facto ao leitor (51), em 1815, nas **Cartas a Attico** interroga-se Macedo: "Que nos resta dos Systemas de Des-Cartes [*sic*], dos principios de Montesquieu, dos Paradoxos de João Jacques" (52). E em o **Desengano. Periodico Politico e Moral** de 1830 reiteradamente surge a afirmação da volubilidade de opinião em Rousseau (53).

É curioso verificar de novo que os opositores de Rousseau, que o são também de Voltaire, adoptam argumentos do autor de **Candide** para refutar posições rousseauianas. Escreve Agostinho de Macedo: "Mas discorrendo assim, não vai longe de seus principios, expostos no seu Livro da igualdade. Quando compunha tinha por certo a fantazia a vêr os homens irsutos, que passeavão em quatro pés á roda de sua carteira". E não resiste ao seu estilo truculento, verrinoso e até insultuoso, deturpando e tirando do contexto frases de Rousseau: "E com effeito nos ultimos annos de sua vida estava já tão fóra de si com a negra Filosofia que attemava que era hum Urso, e por tal o representão suas obras posthumas (...)" (54). Finalmente, não podemos deixar de chamar a atenção para este "Soliloquio IX" pelo testemunho que explicitamente dá, da circulação de Rousseau em Portugal: "Por todos os angulos da Europa, sem escapar o Padre Téjo, ressoou o de João Jacques" (55).

Noutros textos de **Motim Litterario**, o autor de **Os Burros** consegue todavia ultrapassar-se na crítica a Jean-Jacques Rousseau. Ele adopta mesmo o registo da injúria e da calúnia quando no "Soliloquio XIV" o acusa de plágio, pois, em seu entender, "(...) este Escrivão era um Hipocrita, e a sua originalidade he huma quiméra, furtava tudo, e furtava bem, mas o Diabo, tem huma manta, e hum chocalho, e furtos Literarios quasi sempre vem a apparecer". E o tom de pregador que era, continua quando mais adiante afirma "(...) e eu vi com estes olhos, que hão-de comer a Terra, em Gibon Inglez, author de certa Historia da decadencia dos Romanos, pedaços de Jacques, furtados de Montagne (*sic*), e só disfarçados no estilo. (...) Jacques he um grande mentiroso, e o primeiro Discurso de Jacques, que levou o premio em Dijon, he a cópia de huma carta, que escreveu Lilio Giraldi ao sabichão Conde João Pico, e mais de outro tratadinho de

Jorge Agricola, Author ignorado, ou esquecido, porque os homens zangarão-se, e com razão, de Livros in folio" (56).

Ainda no **Motim Literario**, "Soliloquio LVI", se fala sobre o **Contrato Social** que considera "a ultima e manca producção, que appareceo sobre politica" e cujo subtítulo erradamente indica como "Principios do Direito Publico" em vez de "Politico" (57). De novo põe a ridículo Rousseau, mostrando-o soberbo, orgulhoso, presunçoso e responsável, com a sua obra, pela germinação de ideais revolucionários, tão perniciosos, e originadores de consequências nefastas em França.

Noutros campos exerceu também José Agostinho de Macedo a sua actividade crítica e reflexiva; estão nesse caso os textos por ele produzidos enquanto censor do Ordinário que foi, entre 1824 e 1829. "No período em que José Agostinho de Macedo exerceu a Censura, era este encargo sumamente penoso, porque as ideias politicas do liberalismo eram sistematicamente confundidas com o racionalismo philosophico, e o partido apostolico, impondo o absolutismo monarchico para prevenir-se contra o pensamento moderno, submettia todos os livros a duas alçadas por vezes antagonicas, os Censores régios e os Censores do Ordinário ou da auctoridade ecclesiastica.", refere Teófilo Braga em *Breve estudo sobre a historia da censura em Portugal* (58).

Vemos deste modo que a censura sobre os livros continua a existir, bem como os autores proscritos o continuam a ser. O parecer de J. A. de Macedo sobre o Catálogo de livros de Jacques António Orcel mostra-o bem. A propósito deste catálogo o censor observa com argúcia que "o catalogo offerecido é de muito estudada simplicidade" (59) e, por suspeita e aparentemente nada haver a opôr, se pede ao livreiro a apresentação das facturas. Tal expediente levará à reprovação de obras de Voltaire: "**Contos e Romances** — com este innocente titulo se introduzia n 'este reino a preciosidade de uma collecção completa de todas as Novellas e Contos de Voltaire: **Candido**, **Micromegas**, Templo de Jatab, **Chinellas de Mahamud**, etc, etc." (60). Neste texto, Agostinho de Macedo chama ainda a atenção para o seguinte facto — e estamos em 1824: "Vêm livros de França em papel, emmaçados e encostalados; nos catalogos annuncia-se um titulo de livro que se pode deixar correr, e este titulo e algumas folhas a que chamam capilhas vêm em cima; mas no centro são os prohibidos da primeira classe! Por isso livro prohibido nunca apparece com brochura, ou encadernação franceza, mas sempre portugueza". E adverte: "Esta introdução não se pode attribuir nem a descuidos, nem a impericia dos Censores; por isso seria necessario que o Governo determinasse pessoa intélligente que na mesma alfândega fizesse abrir os costaes de livros em papel, e allí os examinasse, não só nas superficies, mas no miolo; e esta medida podia ser proposta pela Auctoridade ecclesiastica a sua Mag.de para determinar o que fosse servido" (61).

Curiosamente, no conjunto destes textos publicados por Teófilo Braga não surge nenhuma referência a Rousseau e às suas obras, ao contrário do que acontece com Voltaire. Este facto explica-se, certamente, por questões de ordem meramente circunstancial, ou então porque Rousseau seria menos lido e procurado do que o seu contemporâneo, explicação que se veria confirmada pelo menor número de traduções da sua obra nesta época quando comparado com as traduções da obra voltairiana (62).

Companheiro na virulência e até na injúria de alguma escrita de José Agostinho de Macedo relativamente a Rousseau é o periódico católico **A Caridade** que, em 1887, lança uma feroz diatribe, envolvendo os dois corifeus da irreligião do século XVIII: Voltaire e Rousseau (63). Na verdade, tanto os escritos de Agostinho de Macedo como o artigo "Voltaire e Rousseau" situam-se num registo de rousseaufobia extrema. No caso de **A Caridade** — e de resto sem laivos de qualquer caridade — todo o texto ressuma repulsa e ódio pelo cidadão de Genève.

Tendo como objectivo mostrar aos discípulos de François-Marie Arouet e de Jean-Jacques a verdadeira natureza perniciosa de seus mestres, e prevenir do mal os incautos e os inocentes, o autor anónimo reescreve a História setecentista e a vida dos dois vultos das Luzes. Assim, e qual Rousseau com a sua famosa certeza da existência de um complot erguido contra ele, também **A Caridade** é peremptória ao afirmar que "Uma coalisão de litteratos, conhecidos pelo nome de philosophos, formou horrivel conspiração para destruir a religião de Jesus Christo" (64). Dessa coalisão destaca-se Voltaire e Rousseau que apenas pelas suas vidas são "apostolos da incredulidade" e que, na opinião deste periódico, são "duas vezes culpados como apostatas da fé e profanadores do genio", tornando-se, por esse motivo, "escorias do genero humano" (65).

Voltaire e Rousseau dividem entre si a responsabilidade do mal perpretado: "Ao passo que Voltaire corrompia a mocidade e fallava aos espiritos superficiaes, dirigindo-se João Jacques Rousseau aos homens que se presam de reflectidos, e que então se intitulavam pensadores ou espiritos fortes" (66). Esta divisão e funções tê-la-á feito o articulista com base nos géneros literários em que se inscrevem as obras de um e de outro. A presença em Voltaire de uma escrita dramática, de um filão cómico e irónico e, em Rousseau, de uma escrita de cunho mais marcadamente ensaístico e reflexivo, justificará esta imputação de diferentes públicos e tarefas.

Para além da licenciosidade, pedra de toque nas biografias aqui traçadas, assinala-se no que respeita a Rousseau a ênfase colocada na leitura que o autor de **Julie** fez de romances — e a expressão "leitura de romances" vem grafada em itálico —, informação reiterada que aponta para uma concepção deste género literário enquanto veículo de corrupção e estropiamento moral da pessoa humana — e estamos já em finais de

Oitocentos. O Rousseau aqui retratado é um Rousseau mentiroso, preguiçoso, vagabundo, devasso. E a reescrita, diríamos mesmo ficcionalização da sua vida, culmina com um final melodramático: a morte de Rousseau por suicídio com um tiro de pistola e com ingestão prévia de veneno (67)!

Além dos escritos referidos que balizam o século, testemunhos de atitudes de rejeição de Rousseau e das suas ideias pedagógicas e políticas, bem como de repulsa pelo homem nascido em 1712 em Genève, encontramos, em 1842, na revista **O Panorama**, um artigo — não sabemos se original se traduzido — que se debruça sobre “O segredo da originalidade de Rousseau” (68) e que se situa, também ele, numa isotopia similar. Muito embora este artigo não apresente um carácter virulento, Rousseau é mostrado ao público leitor sob uma luz desfavorável; é o autor de algum modo excêntrico que surge, através da sua extravagância, das suas contradições, da sua misantropia e insociabilidade porque desejoso de celebridade. Rousseau teria confidenciado a David Hume, quando do seu exílio em Inglaterra, que “um escriptor já não tinha outro maravilhoso a empregar senão o maravilhoso da vida, das maneiras, dos caracteres, e das situações extraordinárias, por meio das quaes podesse imprimir emoções fortes, efeitos profundos e imprevistos, novos tanto na moral como no phisico” (69). Será então esta a chave de leitura que o autor do texto utiliza para apresentar diferentes escritos de Rousseau. Assim, o culto da originalidade com o fim de conquistar a celebridade é que o faz opinar que o restabelecimento das artes e das ciências não contribuíu para melhorar os costumes e foi também esse objectivo que o fez entusiasta da vida selvagem no segundo discurso apresentado à Academia de Dijon. A propósito da sua correspondência, afirma-se que ela não pode servir de modelo do género epistolar pois contém “exaggeração de sentimento, um desregramento de paixão” (70); e a respeito de **Émile** salienta-se as objecções contra o cristianismo aí contidas. Quanto às **Confessions**, trata-se de “uma obrinha” que manifesta “cynismo descarado” (71). O que de facto neste artigo transparece é, mais do que uma recusa da obra, a recusa do homem, chegando o ataque a ser mesmo de ordem pessoal: “Em todos os seus escritos respira uma affectada misantropia, um desgosto e aversão à sociedade e comunicação dos homens, não menos que amargos queixumes de sua indigencia; ao mesmo tempo que ninguém foi mais melindroso e irritavel, quando lhe faltavam com os applausos e admirações, ou lhe dirigiam censuras que suas imprudencias mesmo lhe acarretavam; quanto à pobreza inculcada, todo o mundo sabia que elle teve sempre seguros e ineffectiveis seus meios d’existencia” (72).

Dos poucos textos críticos oitocentistas que se demoram em Rousseau, duas tendências se registam. Por um lado, a necessidade de combater Rousseau, de o denegrir, por outro lado, a vontade e sem dúvida também

a necessidade de o reabilitar, cristianizando-o de uma forma laica, se tal é possível. De facto, nos restantes artigos que encontramos sobre Rousseau, em particular no **Archivo Pittoresco**, trata-se com efeito de redimir Rousseau através do filtro do cristianismo. Trata-se de repelir e mesmo fazer esquecer a imagem estereotipada de Rousseau enquanto inimigo e ameaça à religião. Aliás, já anterior a “O Segredo da originalidade de Rousseau” (1842), os textos de Alexandre Herculano que foram sendo publicados no **Panorama** ao longo de 1839, e que se intitulavam “Do Christianismo” (74), reabilitam o autor do **Émile**.

No primeiro dos artigos publicados neste periódico e ao expôr os objectivos que norteiam a reflexão a empreender, Herculano esclarece que se trata de tomar a defesa da religião e, para isso, recua no tempo para justificar o como e o porquê do ataque à religião no século XVIII. Em seu entender, a vaga anti-religiosa constitui-se como “reacção contra a corrupção do christianismo” (75). “Houve um tempo”, narra Herculano, “em que na Europa se alevantou um espirito de discussão, que chamou todas as idéas religiosas perante o seu tribunal, avaliou-as uma por uma, e condemnou-as sem excepção: este tempo foi o do seculo passado” (76).

Alexandre Herculano critica e chama a atenção para o facto de os filósofos não terem distinguido e pensado duas realidades diversas, o Evangelho e a história dos homens, tratando apenas de tudo condenar e recusar e daí a má fé que os escritos anti-cristãos revelam. Porém, salienta Herculano que “Um homem houve que poz a questão d'outro modo: que muitas vezes a viu á sua verdadeira luz; este homem foi Rousseau tinha uma alma religiosa: considerou o christianismo como Jesu-Christo o estabelecera, e como os seculos, e as paixões dos homens o tinham transfigurado, e não ousou amaldiçoa-lo; nem sacudiu o pó de seus çapatos na raiz do calvario; mas não pôde vencer o espirito do seculo, e deixou-se opprimir pela incredulidade. (...) Rousseau se nascera cincoenta annos mais tarde, fôra a mais fôrte columna do christianismo: aquella alma formosissima seria hoje na terra como um anjo de Deus. (...) [porque] sabia ter olhos para lagrymas, e coração para crer” (77). O destaque elogioso e reverente da singularidade rousseauniana e que aponta para uma valorização do sentimento mais do que do intellecto, é ainda realçado pelo facto de se criticar acerbamente Bergier, o grande refutador das ideias de J.-J. Rousseau. Assim, Herculano acusa o grande adversário do filosofismo de não ter compreendido o espírito do Evangelho e de ser como os filósofos “um miseravel sophista” (78): “(...) o abbade Bergier derrubou o philosophismo mostrando que os novos systemas eram contradictorios e insustentaveis; mas isto nada mais foi do que esconder as ruinas d'um edificio carunchoso e pôdre” (79). Herculano chega mesmo a afirmar que Bergier se coloca ao nível de Voltaire na má fé e justifica a nulidade dos seus escritos dizendo:

"geralmente verdadeiros na expressão, eram falsos na sua idéia geradora, ao passo que os dos philosophos, falsos em quasi tudo, falsos até na sua concepção primordial, recebiam vida da idéa verdadeira, generosa e progressiva, que entrava, ainda que só por metade, nessa concepção primitiva" (80).

Vão também no mesmo sentido de desculpabilização e até por vezes da imputação de uma auréola de santidade a Rousseau, os textos publicados no **Archivo Pittoresco** a que já aludimos, um deles sobre "Rousseau e a Revolução Franceza" e o segundo, consagrado a Bernardin de Saint-Pierre, mas em que também se fala de J.-J. Rousseau. Em "Rousseau e a Revolução Franceza" o articulista dá a conhecer o homem, através da evocação de etapas da sua vida, acentuando sempre a faceta sentimental, a sensibilidade de Jean-Jacques, e recorre mesmo a testemunhos de contemporâneos seus que lhe são favoráveis. Põe-se em relevo os padecimentos morais de Rousseau, muito embora não se negue a sua natureza imaginária, e acentua-se também a vertente religiosa: "Rousseau por mais que digam os feotas, era o homem mais religioso do seu tempo. Toda a sua vida procurou Deus na natureza" (81). E mais adiante comunga-se da opinião de Herculano quando se afirma: "A philosophia do XVIII seculo (82) passa por ter sido uma reacção contra as doutrinas e instituições, que desfiguravam o fundamento das crenças catholicas. João Jacques, principalmente, retomou a tradição christã de mais alto que as seitas protestantes: regenerou o sentimento religioso nas suas duas fontes immortaes, o amor da natureza, e o amor da humanidade" (83).

O modo como a sua obra é aqui trazida à colação concorre também para acentuar o carácter religioso de Rousseau e para chamar a atenção para o homem, mais do que para o escritor. Tomemos a título de exemplo as seguintes passagens: "A infancia que amára, a exemplo de Jesus Christo (*Sinite parvulus venire ad me*); a infancia para a qual escrevêra um tratado de educação no seu *Emilio (...)*" (84); e a adopção e adaptação de uma retórica de estilo eclesial continua quando se fala das **Confessions**: "Este livro não é sómente uma tentativa ousada, é um regresso aos usos da igreja primitiva. (...) João Jacques collocou-se no ponto de vista dos penitentes dos primeiros seculos, e mais do que elles, não é á igreja que se dirige, é á humanidade, que só ella recebeu de Deus o poder de atar e desatar. É que, o que a humanidade perdoa na terra, será perdoado no ceo" (85).

No que respeita às relações entre Rousseau e a Revolução Franceza que desde logo se manifestam neste artigo por um paralelismo entre a evolução da própria Revolução e o decurso da vida de Rousseau, considera-se que de todos os filósofos do século XVIII, J.-J. Rousseau foi o que teve mais influência sobre ela, pois as suas obras **Du Contrat Social**, **Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les**

Hommes e La Profession de Foi du Vicaire Savoyard inspiram alguns dos seus protagonistas. Considera-se que a primeira etapa que foi destrutiva se deve a Voltaire e a de reconstrução social se deve a Rousseau (86).

O texto que se distribui por dois números do **Archivo Pittresco** apresenta não apenas uma imagem favorável de Rousseau como também da Revolução, explicando e desculpando os excessos que ambos conheceram. E se, na parte sobretudo consagrada à revolução de 1789, se procura mostrar de que forma as doutrinas políticas e sociais de Rousseau se imbricam com a Revolução Francesa, de novo surge a tónica religiosa atrás referida: "Vê-se que a philosophia se reproduz na revolução franceza com todos os seus pormenores: nunca a influencia directa da idea sobre o facto foi mais sensível. João Jacques communica á revolução franceza o sentimento religioso" (87).

Outro exemplo curioso da reabilitação de Rousseau e da preocupação de o demarcar do grupo dos Filósofos das Luzes, encontramos-lo, ainda neste mesmo periódico, pela mão de D. Miguel Souto-Mayor. Na verdade, este artigo é consagrado a Bernardin de Saint-Pierre. Porém, como se pretende dar conta da especificidade do autor no século em que viveu, começa-se por caracterizar o conjunto de personalidades de Setecentos e destaca-se alguém que em diversos aspectos se encontra próximo do criador de **Paul et Virginie**; trata-se, em suma, de encontrar um precursor.

Assim, para D. Miguel Souto-Mayor, "Os philosophos do seculo passado eram apenas uns orgulhosos loucos, que vendo os seus contemporaneos submersos no pêgo dos vícios, procuraram dourar-lhes a torpeza, para arrancarem ás turbas os applausos, de que eram sedentos. (...) Era preciso que do proprio gremio do philosophismo se alevantassem a reacção, e que a moral, a virtude, tudo isso que os pseudo-philosophos capitulavam de illusões, despertasse em seu favor uma voz poderosa no meio mesmo das enraivecidas hostes dos livres pensadores. (...) o primeiro reaccionario foi João Jacques Rousseau!" (88). D. Miguel Souto-Mayor — e na linha de Herculano cujo artigo já referido aliás cita — chama a atenção para o facto de Rousseau ter combatido o orgulho dos homens de letras, e de ter defendido o sentimento religioso: "Rousseau esforçou-se por subtrahir á destruição geral o sentimento religioso, e tentou reabilitar a moral pelo quadro dos costumes republicanos em sua primitiva simplicidade, 'collocando-se em opposição á eschola *voltairiana*, ao passo que esta divinisa a razão que desune, Rousseau exaltava o sentimento que aproxima" (89). Ora, onde Bernardin de Saint-Pierre se encaixa é precisamente nesta reacção de Rousseau caracterizada pela valorização de uma atitude sentimentalista que, na opinião de D. Miguel Souto-Mayor, tornou possível a reconstrução da arte e do belo, e fez triunfar o predomínio da moral e do sentimento. O autor do artigo chama ainda a atenção para o facto de

que apesar da importância do sentimento religioso em Rousseau, este não chegou a compreender o cristianismo.

Vemos pois da análise breve dos artigos referidos que, para além de um processo de reabilitação mais do homem que do escritor, o século XIX e, em particular, a partir da década de quarenta, põe em relevo a faceta sentimental do homem e da obra, facto que aliás se compreende à luz da sensibilidade romântica que então se vive. Ora, não é por acaso que, em 1885, Teixeira Bastos, na **Revista de Estudos Livres**, em "Diderot", e a *Philosophia do século XVIII*, a propósito do centenário em 30 de Julho de 1884, refira Voltaire e Rousseau — de novo juntos — chamando a atenção para a superioridade mental do primeiro e para o sentimento exagerado do segundo. Embora ambos estejam integrados no grupo daqueles que reconheceram a necessidade de reformar radicalmente a concepção filosófica do mundo e do homem pela eliminação da teologia ⁽⁹⁰⁾, Teixeira Bastos considera que "Os principaes representantes d'este negativismo critico, e sobretudo os mais populares e os que mais influíram na revolução intellectual, foram Voltaire e Rousseau, que mutuamente se completavam, apesar do odio que os separava e da incontestavel superioridade mental e moral do primeiro sobre o segundo. Eram ambos mais litteratos do que pensadores e philosophos, e d'este facto resultou provavelmente a sua acção mais directa e immediata sobre o espirito publico. Voltaire, aceitando Deus como uma entidade necessaria, apenas convencional, dirigia as suas baterias com a razão inteiramente lucida contra os fundamentos da religião, dispondo os animos para receberem a nova doutrina dos philosophos. Rousseau, dotado de uma sensibilidade, digamos mesmo morbida, espirito fraco, não ousando affirmar de dia o que pensava de noite, dirigia todos os seus ataques contra as desigualdades sociaes, contra a soberania real, prégando a igualdade humana perante a natureza" ⁽⁹¹⁾. Mas como é outra a visão do mundo, do homem, uma visão agora de cariz mais positivista, já não é Voltaire nem Rousseau que surgem enquanto entidades modelares e, por esse motivo, se considera Diderot muito superior porque mais próximo de uma acção concreta. Saliente-se ainda o facto de para Teixeira Bastos Rousseau ser mais um literato, contrariamente à imagem estereotipada e tão divulgada de Rousseau filósofo.

Em 1885, no **Diario Illustrado**, surge ainda um pequeno artigo sobre Rousseau a elucidar e a acompanhar a ilustração com o retrato de Jean-Jacques. Neste texto, dá-se a conhecer em traços rápidos a biografia de Jean-Jacques Rousseau e referem-se as diferentes obras do autor. Notemos, no entanto, que quase logo no início se afirma de Rousseau: "Dotado d'um genio ardente e d'uma sensibilidade exquisita, deveu-lhes toda a sua superioridade, toda a sua gloria, e as suas desgraças" ⁽⁹²⁾; trata-se novamente de trazer para primeiro plano o filão da sensibilidade. Lembra-se ainda ao

leitor a misantropia rousseauiana, e a presença dos seus “numerosos paradoxos” (93), dois *leitmotives* na recepção crítica do autor.

Neste périplo pelo século XIX, não podíamos deixar de recorrer à imprensa periódica enquanto receptáculo de um discurso de efeméride que ela tantas vezes acolhe, como barómetro afinal de um processo de recepção. A presença diminuta de J.-J. Rousseau nas páginas da imprensa periódica é exemplarmente atestada nos anos do centenário do seu nascimento (1712) e morte (1778). Se no primeiro caso a ausência é mais do que justificada pela conturbada situação política advinda das invasões napoleónicas, a quase ausência em 1878 é, de facto, de admirar na medida em que as revistas e, em particular, os jornais registavam habitualmente este tipo de efemérides. Se atendermos porém ao modo como foi conduzida a celebração do centenário da morte de Rousseau em França, a surpresa atenua-se de forma considerável.

Com efeito, o jornal republicano **Le Bien Public** avança, cerca de dois anos antes, com uma campanha que visa a comemoração em 1878, concomitantemente ao desenrolar da Exposição Universal, do duplo centenário de Voltaire e de Rousseau. No entanto, o projecto de celebração do centenário rousseauiano acabará por ser abandonado. Em “Le premier centenaire de la mort de Rousseau et de Voltaire: significations d'une commémoration” — estudo contrastivo das duas celebrações — afirma-se a este propósito: “Rien n'empêche de croire que l'élimination a plus tenu à des motivations antireligieuses qu'à des raisons politiques et sociales précises selon lesquelles on aurait écarté Rousseau parce qu'il représentait une idéologie plus populaire”. E ainda, “On aimerait savoir pourquoi l'idée du double centenaire fut abandonnée. La lecture des journaux qui en lancèrent les premiers le projet n'est guère éclairante. Il paraît vraisemblable que la pression des libres penseurs, que **La Profession du Vicaire Savoyard** inquiétait fut décisive” (94). Seja como for, o projecto é retomado pour Louis Blanc a 2 de Julho de 1878, dia da morte de Rousseau, e a celebração decorrerá simbolicamente a 14 de Julho. Porém, e como se salienta no estudo acima citado, “Le décor est plus modeste que pour le centenaire de Voltaire: pas d'oriflammes, ni de couronnes, ni de statue” (95). Tal como para Voltaire, o que sobressairá na comemoração é o lado político, caindo no esquecimento o literato, embora no caso de Rousseau se procure articular o homem e a obra na sua totalidade. Contudo, se, em França, para Voltaire se faz publicar um livro do centenário (**Oeuvres Choiesies**), com Rousseau não há um crescimento de edições mas tão somente a reedição das **Confessions** (96).

Assim, a consulta de jornais diários de Lisboa e Porto como **A Revolução de Setembro**, **O Diário de Notícias**, **O Commercio do Porto**, **O Primeiro de Janeiro** e **A Actualidade**, confronta-nos apenas com breves

notícias. Se nos dois jornais da capital nada surge sobre Rousseau, **O Primeiro de Janeiro** apresenta duas curtas referências às comemorações do centenário em Genève a 6 e 7 de Julho de 1878 (97). Já o **Actualidade** de 7 de Julho, sob a rubrica “Correspondencia de Paris”, informa que o centenário de Rousseau será celebrado em Paris a 14 desse mês e comenta-se: “Quer-nos parecer que o centenario de J.-J. Rousseau encontrará menos adherentes em Paris do que obteve o de Voltaire, porque primeiro que tudo Rousseau foi ‘cidadão’ de Genebra” (98). A 23 de Julho dá-se conta do que foi a comemoração e de novo se regista: “Ainda que menos brilhante que o de Voltaire, o centenário de Jean Jacques Rousseau foi dignamente celebrado, tanto mais que elle lembrava ao mesmo tempo uma data célebre, memoravel na nossa história: a tomada da Bastilha em 14 de Julho” (99). E ao que o texto indica, trata-se de uma notícia escrita por um francês, não existindo sequer por esse motivo uma filtragem e comentários de responsabilidade portuguesa. Na verdade, o que estas duas observações sugerem, uma maior celebração de Voltaire do que de Rousseau, encontra correspondência, por um lado, nos jornais de Lisboa citados, assim como em **O Commercio do Porto**, e, por outro lado, nas múltiplas notícias, embora breves, sobre a estátua a erigir a Voltaire ou sobre o centenário da sua morte e respectiva celebração. Também a imprensa periódica francesa consagra um maior espaço a Voltaire do que a Rousseau pelas razões atrás apontadas. Do rastreio por nós levado a cabo, não encontramos pois nos periódicos consultados uma recepção crítica da obra de J.-J. Rousseau para além, evidentemente, dos textos já abordados.

Último eco da recepção crítica sobre Rousseau e embora não pertencendo à chamada imprensa periódica, o conjunto de textos reunidos no **Diccionario Popular, Historico, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico, e Litterario**, dirigido por Manuel Pinheiro Chagas, permitem-nos de algum modo tomar conhecimento de um estado da questão rousseauniana em Portugal já em finais de Oitocentos. Com efeito, a própria vocação deste tipo de publicação procura responder a determinados objectivos: informação, síntese e, implicitamente, juízo sobre Rousseau e a sua obra.

A entrada “Rousseau (João Jacques)” é em grande parte ocupada com a biografia do autor, com base no texto das **Confessions**, citado amiúde, obra que contém uma narrativa simples e apaixonada, um conjunto de “paginas magnificas” (100). A indicação das obras do autor surge integrada na sua biografia. No entanto, na parte final do artigo dá-se uma relação das obras que foram publicadas em vida e postumamente. Citam-se também algumas refutações de obras suas, para além de se darem informações sobre a fortuna da obra de Rousseau. Deste modo, refere-se que **Julie ou la Nouvelle Héloïse**, assim como as **Confessions**, foram reimpressas

muitíssimas vezes, tal como *Émile* que foi traduzido em várias línguas "e que é talvez de todas as obras de Rousseau a que foi mais criticada notando-se entre os censores Vernes, Bitaubé, D. Gerdil, Formey (que publicou o *Anti-Émile e o Emilio cristão*), o abbade Alberto, D. Cayot, Serane, Fievée, Moreau de La Sarthe e madame de Genlis" (101). Nada se diz porém sobre a fortuna de Rousseau em Portugal. Neste artigo em que se faz referência ao "modo de pensar tão extravagante" (102) de Rousseau, informa-se o consulente que encontrará breves notícias sobre as obras mais notáveis em artigos especiais do Dicionário, facto que também é revelador da importância do vulto por eles apelidado de "illustre philosopho" (103).

No que respeita à entrada "Confissões de João Jacques Rousseau", "obra notavel do eminente philosopho" (104), o que se destaca é a possibilidade que a obra dá ao leitor de estudar um carácter curioso. Refere-se ainda a presença de páginas verdadeiramente obscenas e de outras encantadoras que imortalizam episódios da vida de Rousseau. Apresenta-se por fim dados relativos às datas de produção do texto e sua publicação.

Quanto ao "Contracto social", interliga-se e caracteriza-se a estrutura da obra e seus conteúdos e refere-se o carácter contraditório da sua recepção, bem como suas influências: "Livro agredido com muita furia, defendido com muito entusiasmo, o *Contracto social* tem como todos os livros de Rousseau grandes sophismos e alguns elementos de verdade, utopias e idéas uteis, e tem sobretudo paixão, e por esse lado exerceu uma influencia profunda na sociedade do seu tempo, contribuindo bastante para a Revolução" (105).

Relativamente a "Emilio", a última das três obras com direito a entrada própria, dá-se a conhecer a data de publicação e curiosamente diz-se que "debaixo de uma forma romantica o grande philosopho genebrez expõe as suas idéas sobre a educação" (106). O destaque vai na verdade para o homem que voluntária ou involuntariamente cultiva o sentimento e que marcou a sociedade de finais do século XVIII e ainda o homem romântico do século XIX.

ROUSSEAU E A SUA OBRA NO SÉCULO XX

Se a crítica sobre Rousseau e a sua obra não conhece um desenvolvimento particular no oitocentos português, outra será a história da escrita em torno de Jean-Jacques e das ideias por ele produzidas, no nosso século que tantas vezes assiste a um florescimento de estudo críticos, frequentemente sinais das vagas de adesão e recusa que Rousseau conhece.

Uma das grandes vertentes nos estudos rousseaunianos incide nos textos de cariz pedagógico de Rousseau. Assim, logo em 1905, encontramos **Os Grandes Educadores**, obra que não se dedica exclusivamente ao nosso

autor mas que lhe consagra toda uma parte ao longo da qual se procura relevar a actualidade das suas propostas, procedendo-se a uma análise das virtudes e dos defeitos que o *Émile* possui. Diz-se de Rousseau: "Torrão bemdito, produz tudo. A dificuldade está em separar o trigo do escarvalho. E é o que nós pretendemos fazer. (...) Vejamos pois Rousseau, em pequeninos capítulos, no que elle nos legou de solido e profundo para o arsenal da educação dos espiritos. O *Emilio* foi escrito determinadamente para o futuro" (107).

Para além de uma abordagem crítica caracterizada pelo estudo de qualidades e defeitos, dar conta das ideias educativas de Rousseau passa também por dar a conhecer a sua biografia; ela ilumina e esclarece algumas dessas ideias. Não causa por isso estranheza que no texto se afirme: "Lêr, pois, o *Emilio*, é lêr visionando ao contrario a vida de Rousseau" (108). Notemos, de passagem, a preocupação em informar o leitor que *Émile* não pertence a nenhum género literário em particular, embora tenha lances de novela e seja veículo de uma actividade filosófica.

Curioso é no entanto constatar que no século XX se continue a pôr em relevo a presença acentuada do paradoxo em Rousseau. Na verdade, quando neste estudo se detectam defeitos, verificamos que uma boa parte é constituída por incoerências, por atitudes contraditórias. Aliás, logo na apresentação inicial de Rousseau, assinala-se que "A figura de Rousseau, como pedagogo, hade ser sempre primacial. É impecavel? Não, como nada do que é humano. Mais: o seu pendor extravagante para o paradoxo leva Rousseau, por vezes, á contradicção e á ênfase inicial" (109). E o que vai prevalecer em todo este escrito é uma visão de Rousseau e das suas opiniões bastante favorável, muito embora se matize sempre o discurso para marcar as insuficiências: "Mas Rousseau, fraco na attenção de particularidades, fica de pé, na generalidade de principios. A educação moderna deve-lhe deveras muito. Perdoem-se-lhe estes exageros e lacunas". Ou ainda: "Rousseau foi bom e soffreu. Foi talvez, pela extravagancia dos defeitos, um histerico. Mas bemdito histerismo que, no meio de muitas utopias, legou á vida humana um verdadeiro e opulentissimo tesouro" (110). O responsável por este texto acaba por veicular uma imagem modelar de Rousseau pedagogo que deverá funcionar nessa exacta condição de modelo para as gerações modernas.

Numa linha similar de análise de defeitos e virtudes se situa o texto de Agostinho de Campos em *Casa de Pais, Escola de Filhos* de 1916 que dedica ao *Émile* de Rousseau um capítulo, num conjunto de ensaios sobre educação infantil, pela influência que esta obra exerceu em pedagogos como Pestalozzi e Froebel, e pelo facto de ainda no século XX algumas das suas ideias dominarem as práticas de educação e ensino. Apesar de afirmar que o *Émile* é "um dos casos notáveis da história da educação",

o autor não deixa de peremptoriamente opinar que “Este livro está cheio de ideias falsas, de exagerações, de ilogismos, de quimeras; é tão utópico e tão inexequível, como sistema prático de educação, que o próprio autor dizia dele que mais parecia a compilação das *fantasias de um visionário*” (111). Agostinho de Campos chega mesmo a apelidá-lo de “compêndio romântico de educação, escrito por um pai que não soube nem quis educar” (112) — e alude-se ao facto de Rousseau ter deixado os seus filhos na Roda —, revelando, com a adjectivação utilizada, o carácter utópico e devaneador e por isso menos fiável, da obra rousseauiana, bem como uma atitude romântica precursora deste homem do século XVIII.

Ao elaborar um resumo das grandes ideias pedagógicas que maior divulgação conheceram, Agostinho de Campos aproveita o ensejo para mostrar o paradoxo que resulta do confronto entre a vida e a obra de Rousseau e lembre-se, a título de exemplo, o caso dos expostos anteriormente referido. Também quando se sintetiza a proposta de Rousseau relativamente ao lugar da mulher na família e se chama a atenção para o papel tão discreto que ela aí desempenha, se afirma: “(...) é por isso que o sistema educativo de Rousseau, embora cheio de grandes verdades e de admiráveis ensinamentos, quando olhado em pormenor, cai pela base como sistema, pois pretende criar a educação sem haver criado o educador. O educador é a mãe; e o Emílio de Rousseau, como Rousseau em pessoa, nunca teve disso...” (113). De novo se regista então uma feição biografista a acompanhar a crítica sobre Rousseau e a sua obra.

Se porém atentarmos em textos de António Sérgio, publicados em 1920 nos seus **Ensaio**s, apercebemo-nos desde logo da ausência deste tipo de preocupação e atitude para tão só ser levado em linha de conta um conjunto de ideias e princípios preconizados por Rousseau no seu tratado de educação. De facto, ao convocar Rousseau em escritos que não versam sobretudo nem exclusivamente sobre ele, mas visam uma explicitação da articulação de ciências e educação ou ainda a exemplificação de que “Filosofar — é formar com o universo uma sociedade consciente; filosofia, vida social, pedagogia, são três aspectos de uma mesma coisa (...)” (114), António Sérgio realça a actualidade da obra pedagógica rousseauiana, facto que o levará, em 1940, a uma tradução antológica, por ele prefaciada e anotada, em que se apresenta Rousseau como um educador moderno (115).

Em 1931, publica-se uma **História da Pedagogia** que integra, como não podia deixar de ser, um capítulo sobre Rousseau. A definição que inicialmente se dá de Rousseau é bem elucidativa da imagem depreciadora que dele se tem: “(...) é mais um escritor eminente pelo seu verbalismo sedutor do que um grande pedagogo. Foi católico até 1754. Profundamente egoísta e sentimentalista, dotado dum génio, infelizmente desamparado de estudos profundos e de verdadeira elevação moral, avistou algumas

verdades pedagógicas, mas prejudicou-as com utopias e devaneios que desorientaram inteligências bastante robustas” (116). Vemos deste modo que Rousseau continua a ter adeptos e detractores. E é próximo desta última atitude que se situa este texto, tomando o temperamento e relação marginal deste homem com o mundo como bitola na avaliação da sua obra. De Rousseau se diz ainda que ele nada teve de original, terá poetizado, isso sim, ideias de Montaigne; o *Émile* “baseia-se em verdadeiras arbitrariedades sentimentais”, “Numa palavra, *Rousseau* encara a educação mais segundo os caprichos do seu temperamento e do seu orgulho do que dentro duma orientação disciplinada e positiva” (117).

Para além de se resumirem os conteúdos da obra e os métodos indicados pelo seu autor, cataloga-se “O livro pedagógico de Rousseau (...) obra excessivamente romanesca” e conclui-se dizendo: “Rousseau expoz, portanto, algumas verdades gerais que exagerou e até romantizou. No conjunto, a sua obra pedagógica é uma utopia, cheia de contradições. Nos pormenores, deparam-se bastantes pontos de vista, de ordinário pouco originais, mas encarados com justeza, verdade e ainda maior eloquência” (118). Apesar desta observação positiva as informações que se retêm são a da sua influência nociva, a falta de originalidade e a arbitrariedade que marca o seu escrito educativo. Resulta daqui uma crítica dos defeitos e qualidades, passando a abordagem por um critério eminentemente valorativo; a prová-lo, a presença de um questionário para revisão da matéria dada e com intuito memorizador com perguntas do tipo: “Qual o seu verdadeiro valor?”, “Que se lhe deve, entretanto pedagógicamente?” ou ainda “Qual o valor da obra pedagógica de Rousseau?” (119). Notemos por fim a reiteração, em relação a estudos anteriores, do parentesco que *Émile* estabelece com o género romanesco, atenuando também deste modo a sua validade enquanto tratado de educação.

Os estudos sobre as ideias pedagógicas de Rousseau são realmente numerosos entre nós. Em 1968, Ávila de Azevedo debruça-se sobre um aspecto bem específico da fortuna de Rousseau ao estudar **A Influência das Ideias Pedagógicas de Rousseau em Portugal**; está em causa o modo como Almeida Garrett, em **Da Educação**, acolhe o texto francês do século XVIII. O autor deste estudo procura ainda dar conta da presença e pelo menos força produtora que Rousseau terá constituído para o texto garrettiano. Assim, tenta destacar os pontos de encontro mas também as divergências entre o “mestre de educadores” (120) como Garrett lhe chama e o próprio Garrett.

Ávila de Azevedo assinala com pertinência a ausência de traduções de *Émile* em Portugal até meados do nosso século, ao contrário do que sucede no resto da Europa e mesmo no país vizinho. Porém e como o título deixa entrever, Ávila de Azevedo não se limita a falar de Garrett; ele

refere ainda, embora muito brevemente, o interesse de António Sérgio por Rousseau nos escritos a que anteriormente aludimos. Não se trata de facto de uma influência mas de uma reflexão que também envolve Rousseau e a sua obra. Ávila de Azevedo não faz porém qualquer referência aos textos por nós acima tratados e conclui que “só episódicamente as doutrinas de Rousseau interessam os nossos educadores” (121).

Bem mais recente é a obra de Fernando Augusto Machado, **Almeida Garrett e a Introdução do Pensamento Educacional de Rousseau em Portugal**, obra que tem como objectivo mostrar como o ideário pedagógico de Garrett se constitui “o ponto de referência fundamental e decisivo da introdução de Rousseau pedagogo em Portugal” (122). Visando dar conta da presença das ideias educativas de Rousseau em **Da Educação**, Fernando Augusto Machado procura pôr em relevo o que Garrett adopta do autor de **Émile** e o conjunto de propostas próprias a Garrett, gizadas em função da realidade portuguesa. É com esse intuito que numa primeira parte começa por caracterizar o pensamento educacional de Rousseau, passando num segundo momento a etapa equivalente agora sobre o ideário educacional de Garrett. Ora é neste segundo momento que o autor pertinentemente se preocupa com uma contextualidade prévia e contemporânea ao surgimento da proposta garrettiana. Essa contextualização passa, por exemplo, por um estudo da penetração e influência das ideias pedagógicas de Rousseau em terra lusa antes e depois da revolução liberal de 1820. O autor conclui a este propósito que se verificou de facto uma penetração, difusão e influência de Rousseau em Portugal embora bastante limitada e que essa presença se situa em questões de natureza religiosa, política e antropológica. Finalmente, conclui-se que em termos de influência produtora, só com Garrett se assiste a uma acção criadora (123).

Apesar da diversidade de natureza e objectivos de todos estes escritos sobre as ideias educativas que **Émile** encerra, eles manifestam implícita ou explicitamente a importância e/ou a actualidade que o seu pensamento adquire também entre nós, bem como se leva a cabo, em grande parte deles, uma reabilitação do Rousseau pedagogo.

De carácter monográfico é ainda o texto de Ferrand de Almeida que se apresenta como contributo para o estudo do sentimento da natureza no século XVIII. Deste modo, em 1928 o autor publica um estudo no qual se debruça sobre **La Nouvelle Héloïse** do ponto de vista do sentimento da montanha que, no seu entender, constitui para a sociedade do século XVIII uma verdadeira iniciação (124). Ferrand de Almeida procura mostrar, exemplificando com passagens da obra de Rousseau, que “A sua montanha é a das altitudes médias, não a dos pináculos sublimes. Os seus Alpes mal se elevam acima das margens ridentes do Lago de Genebra” (125),

e que a sua obra concorre para o despertar da literatura do grandioso alpestre.

Também Alberto Xavier se vai ocupar da questão mais genérica que é o sentimento da natureza. Em **Os Aspectos do Sentimento da Natureza em Rousseau**, Alberto Xavier confronta a presença da natureza em autores anteriores a Rousseau com o modo como ela surge nos textos rousseauianos e justifica a diferença pelo mediador utilizado, o coração: "Foi J. J. Rousseau que introduziu, em meados do século XVIII, alguma coisa de novo na literatura dos países do continente europeu, e esta alguma coisa é simplesmente o coração. (...) Da reacção de todo o seu ser contra os seus sofrimentos sociais, nasceram em Rousseau dois sentimentos perfeitamente verdadeiros e sãos, sentimentos eternos no homem: o amor da natureza e o amor da liberdade. É destes sentimentos que veio a viver, em grande parte a literatura subsequente" (126). Neste estudo, o autor refere passagens de obras de Rousseau em que se manifesta a novidade que representaram os seus textos na época e posteriormente, assinalando que ela advém de um modo particular do laço estreito entre a psicologia e as coisas. Alberto Xavier, neste estudo escrito após 1947 (127) tem ainda o cuidado de indicar os herdeiros de Rousseau, porém não faz qualquer referência a escritores portugueses.

Mas se os estudos abordados apresentam um carácter acentuadamente monográfico, outros textos há ligados a um discurso de efeméride e que, por esse motivo, tocam diferentes teclas da vida e da obra de J.-J. Rousseau. Assim, em 1906 regista-se a publicação de **Figuras Literárias** de Cândido de Figueiredo, obra que reúne diversos textos sobre vultos das letras, portugueses e estrangeiros, escritos em momentos também diversos. O que terá levado Cândido Figueiredo a registar os 177 anos do nascimento de Rousseau não o sabemos; certo é no entanto que o fez, construindo o seu texto sob o signo do amor. Com efeito, o título sugestivo "Rousseau (Um filósofo amado)" introduz o leitor num texto que insiste no sucesso de Rousseau junto das mulheres do seu tempo.

Muito embora J.-J. Rousseau seja desde logo apelidado de "Filósofo audacíssimo, que escreveu o *Contrato Social*, o evangelho da Revolução" (128), o texto não irá colocar a tónica no pensamento revolucionário ou reformador de Rousseau, ele vai outrossim traçar a sua biografia, com pinceladas muito rápidas e breves, sobre as suas ideias e obras pois "Os nossos contemporâneos esqueceram um pouco o grande precursor dos homens de 89, e as mulheres de hoje mal conhecerão de nome o escritor, que tão amado foi pelas mulheres do seu tempo" (129). A afirmação que Cândido Figueiredo faz em seguida, "(...) a vida aventureira do autor da *Nova Heloisa*, a vária fortuna e as contrariedades que lhe atravancaram o caminho, ainda se impõem ao espírito moderno, como uma lenda

prestigiosa e simpática" (130), funciona como um indicador do pouco acolhimento ou pelo menos de um difuso acolhimento de Rousseau nessa época — e o texto é escrito em 1889 —, para além de situar o seu próprio texto num registo ligeiro propiciador de uma leitura que instrui mas que quer também distrair.

A reiteração em "Rousseau (Um filósofo amado)" da admiração e afecto que Rousseau conquistou junto das mulheres do século XVIII e a sugestão de que "A história dos amôres de Rousseau daria volumes" (131) é de algum modo seguida por Cristiano Lima em **A Vida Amorosa dos Homens Célebres**, obra que nos apresenta a biografia de J.-J. Rousseau sempre em função da sua vida amorosa. A fonte de informação onde colhe os dados é obviamente o texto das **Confessions**, citado aliás com frequência, não deixando no entanto Cristiano Lima de registar passos que lhe parecem de todo inverosímeis. Nesta narrativa dos amores de Rousseau, a espaços irónica (132), surge de quando em vez um Rousseau hipócrita, falso inocente — como a propósito da sua relação com Mme de Warens —, mas também um Rousseau ingénuo, objecto de compaixão quando se refere a sua vida com Therèse Levasseur, caracterizada e apelidada de megera, num registo por vezes insultuoso (133). Se o texto de Cristiano Lima resulta sobretudo numa narrativa de paixões incompletas, falhadas e ridículas, não deixa por isso de assinalar o contributo de Rousseau para a criação do Romantismo ou a importância literária e a fortuna de **La Nouvelle Héloïse** junto de um público feminino: "Sem os amores tristes de Rousseau, com Sofia, a *Nova Heloisa* não seria possível. Este homem sempre infeliz com mulheres, em regra; que nunca viu uma única tal como ela era, quando escreve esse livro célebre, que revolucionou a nossa literatura, mostra compreender admiravelmente todas as mulheres. E maravilhosamente, todas, desta vez, pela primeira, o compreenderam. Êxito assombroso o da *Nova Heloisa!*" (134).

M^a Amália Vaz de Carvalho, em **Coisas d'Agora**, lembra num "estudo de ocasião" (135), como ela própria lhe chama, e 'a propósito das comemorações em França, o bicentenário de Rousseau. Visto sob uma luz bastante desfavorável, Rousseau surge como o grande responsável pela Revolução, um vulto que pertence a "esse tempo da-negação e do morticínio" e que se destaca "pelo singular poder que teve sobre os homens da geração revolucionária, o mais sentimental, o mais ignorante, o mais incoherente d'elles todos" (136). Deste modo se sintetiza previamente os conteúdos deste escrito de 1912: a influência política que exerceu nas gerações que o seguiram, o culto do sentimento que o tornou "avô do romantismo" (137), com **La Nouvelle Héloïse**, o **Émile**, as **Confessions** — pois Amália Vaz de Carvalho partilha com Faguet a opinião de que todas as suas obras são romances —, ou, por exemplo, a presença na sua obra e na sua vida do paradoxo.

Recorrendo a críticos franceses que embora não se constituam como detractores de Rousseau, não lhe são contudo favoráveis, como Jules Lemaître ou Émile Faguet, a autora traça a biografia de Rousseau, articulando o binómio vida/obra. Recolhem-se testemunhos de escritores do século XIX que se deixaram tocar pela sensibilidade à flor da pele que Rousseau mostra possuir como Lamartine, Byron ou George Sand, mas salienta-se que não se pode ver hoje Rousseau através de um olhar romântico porque “Ao hypercriticismo dos nossos dias, Rousseau aparece bem diverso!” (138).

Ao falar das suas obras de cariz ideológico, a opinião que neste texto se veicula é a de que Rousseau conseguiu sobretudo encontrar um modo novo, desusado, para transmitir doutrinas já conhecidas e terá sido então essa novidade formal que concorreu para a larga e profunda aceitação das suas ideias: “Não eram novas as suas doutrinas; era novo o modo de as expressar e esse modo era para aquelle tempo uma delicia” (139). Além de se debruçar sobre as influências que J.-J. Rousseau exerceu nas gerações que lhe foram posteriores, notemos ainda o testemunho que Amália Vaz de Carvalho dá, recorrendo à sua vivência, da fortuna em Portugal dos textos de Rousseau em que o amor da natureza e o sentimento são por ele tratados de forma inaudita: “O seu poder sobre as almas foi immenso, incalculavel! Eu ainda encontrei na minha infância e primeira mocidade” — Amália Vaz de Carvalho nasceu em 1847, o seu testemunho coincide portanto com a sensibilidade romântica da segunda geração — “mulheres portuguesas, cujo coração, cuja imaginação Jean Jacques soubera incendiar! Julia e Saint Preux eram os heroes de todos os amantes! Emilio era o ideal de todas as mães. Uma familia, por signal muito conhecida em Lisboa, déra aos seus dois filhos, os dois nomes fatidicos de Sophia e de Emilio. E isto em Portugal! Admirar Rousseau, era um signal de cultura, e tambem de sensibilidade! Ninguem se importava com as extravagancias de que estão sementeos os seus grandes livros. E toda a *mulher sensivel* sabia de cór os trechos mais admirados em que a genial phantasia de Rousseau se expandia” (140). É esta uma valiosa informação quase única no seu género e relativa à experiência de uma marca rousseauniana na sensibilidade romântica do Oitocentos português, embora raramente consciencializada e explicitada.

Texto de efeméride e por essa razão de síntese, tanto mais porque se publica na imprensa periódica, é finalmente “Jean-Jacques Rousseau e a sua obra a 250 anos de distância” de Urbano Tavares Rodrigues. O que à partida o singulariza é o facto de claramente se considerar Rousseau e toda a sua obra como a de um romântico: “Desdobrar Rousseau em pensamento e sensibilidade não passa evidentemente de convenção escolar, cómoda mas grosseira, posto que tanto na sua obra romanescas e confessional como na que concerne à pedagogia e ao direito constitucional ele

é um só, por igual romântico, até na forma como o seu irracionalismo se resolve em doutrina, em procura de afirmativa" (141). É a sensibilidade romântica *avant la lettre* que constitui o fio condutor de todo o artigo que apresenta as diferentes obras de Rousseau agrupadas com base em dois grandes eixos, resultado de uma postura marginal ao Século das Luzes: "o das que denunciam os males da civilização, o das que aconselham a reaproximação da natureza" (142). Assim, no primeiro caso integram-se os textos de cariz mais doutrinário e ensaístico e, no segundo, obras em que se valoriza a natureza e a vida natural, em que se descobre a paisagem, com carácter individual, onde a importância do eu é fundamental e até obras em que se investe em processos oratórios que serão apanágio de autores posteriores. Urbano Tavares Rodrigues procura deste modo pôr em relevo a validade de Rousseau enquanto renovador da sensibilidade e situa-o definitivamente, na charneira do Romantismo. A importância deste artigo, no conjunto de tantos outros que encontramos no nosso século, reside, sem sombra de dúvida, na chamada de atenção para o Rousseau escritor, criador de obras literárias, mais do que para o Rousseau filósofo, objecto de estudo quase sempre privilegiado.

A abordagem destes conjuntos de textos que na sua grande maioria se situam na primeira metade do nosso século, não contempla todavia o caso Mariotte. É de facto de um caso que se trata o grupo de opúsculos **Os Meus Cadernos**, na medida em que ao longo destes escritos Mariotte, de seu nome Amadeu Cerqueira de Vasconcelos, leva a cabo uma verdadeira cruzada contra Rousseau, numa época em que se atea um nacionalismo monárquico de que Mariotte é acérrimo defensor. Amadeu de Vasconcelos que residiu largos anos em Paris, sofre a influência dos ventos nacionalistas que tanto lá como cá se fizeram sentir e que foram favoráveis à emergência de um discurso anti-Rousseau. Não é então por acaso que os textos invocados e usados como caucionadores do seu parecer condenatório sejam grandemente de proveniência francesa e Pierre Lasserre e Charles Maurras se constituam, por exemplo, referência modelar na escrita de Amadeu de Vasconcelos (143). Aliás Maurras é desde logo convocado em epígrafe, no primeiro dos seus cadernos que data de Agosto de 1913.

Constatando que "Numa sociedade onde tudo vive e pensa subordinado à sociedade do charlatanismo, ao governo da Anarchia, á crítica da Insania e á orientação do Absurdo, eu, que amo a Sciencia creadora; o Governo da ordem, a Critica judiciosa e a Orientação intellectual, só posso encontrar antagonismos e incompatibilidades." (144), Mariotte assume para si a tarefa de preservar a sanidade mental do país, procurando pôr a nú todos os males que se vivem, apontando simultaneamente os seus responsáveis e mostrando aos seus contemporâneos os caminhos do futuro. Fazendo radicar em Rousseau todo o processo de decadência política e moral que se experimenta,

pois Rousseau é “o pae de toda a barbarie mental dos tempos modernos” (145), Amadeu de Vasconcelos torna-se o grande detractor de Jean-Jacques Rousseau no século XX português, à semelhança do grande detractor de Oitocentos, José Agostinho de Macedo, pela virulência do estilo que chega a roçar o insulto (146). Assim, o discurso em torno de Rousseau percorre grande parte de **Os Meus Cadernos**, redundando em processos necessariamente parafrásticos que não só denotam a presença de uma convicção arreigada de recusa, como também visam um efeito de convencimento do leitor e mesmo um efeito mnemónico.

“Do fundo do seu supposto homem primitivo, Rousseau tira todo um novo systema de sentir, pensar e agir, fazendo tabua raza de todo um pensamento anterior da humanidade. É o Romantismo, esta revolução geral da alma humana; e não esta escola ou moda litteraria nascida em 1830, como ainda o julgam tantos descerebrados alimentados num pascigo anarchico, é o Romantismo saído em blóco, como a Minerva antiga da cabeça de Jupiter, do sentimento dissoluto o andrógyno de Genebra.” (147); esta premissa enunciada no primeiro dos seus opúsculos e a certeza de que “o mal romantico é o grande mal da Patria” (148) alimentarão toda a reflexão que desenvolverá ao longo dos seus textos. E é importante salientar que a recusa se faz de facto porque não se toma o Romantismo como mero fenómeno estético.

Amadeu de Vasconcelos, defensor de uma atitude e disciplina clássicas erradicadas por Rousseau, pois “Rousseau porá toda a potencia da sua morbida sensibilidade, toda a prodigiosa fascinação da sua imaginação desvairada ao serviço d’uma obra de ruina, a morte das disciplinas do classicismo” (149), passa em revista as mais importantes obras de Jean-Jacques. De **La Nouvelle Héloïse** diz ser a aliança do romance ingenuamente romanesco ao romance dissoluto, sob uma aparência de virtude, e dando início à dissolução dos românticos; quanto ao **Émile** apoda-o de “tratado pratico de ineducação de monstros, arrancado do pae do amor desordenado da natureza” (150). “As *Confissões*, grande obra de miseria que revolta tanto por uma insupportavel autolatria, como fascina pela elevação da fôrma, são o proprio coração de Rousseau pôsto a nú, o coração d’um impudente vagabundo. Neste livro, simultaneamente odiento e fascinador, bello e miseravel, está todo o Romantismo, pois que é toda a alma duma personagem — a do proprio Rousseau — devassada aos olhos dos indiscretos no que ella tem de mais abscondito e de mais repugnante” (151). E, finalmente, **Du Contrat Social**, trata-se de uma “monstruosidade imaginativa feita d’incoherencia e d’obscuridade” (152), que permitiu a elaboração da, na sua opinião, irracional *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*. Para Mariotte todas estas obras são manifestações do espírito romântico que ele tanto combate.

De entre todos os opúsculos em que se refere Rousseau, há no entanto dois que se destacam de um modo particular, os cadernos nºs 12 e 13, sugestivamente intitulados "O monstro" e "Os grandes envenenadores". Em "O monstro", Mariotte traça o percurso biográfico de Jean-Jacques Rousseau sublinhando tudo o que de negativo existe na sua vida e fá-lo frequentemente num registo bastante injurioso. Para além do já referido "monstro", Rousseau é ainda no dizer do autor de **Os Meus Cadernos** um "desequilibrado, minado pelas mais profundas taras fisiológicas", "paranoico", "nefando andrógino de Genebra" ou o "Semi-homem, espécie de fauno atascado na lama natal" (153), epítetos e classificações que pretendem claramente fazer chegar ao leitor uma imagem degradante e repulsiva de um dos escritores mais importantes do século XVIII.

Neste caderno, Rousseau é apresentado como o responsável por toda a anarquia revolucionária que sobreveio à sua morte e pela implantação e implementação da vaga romântica, dois males que à época do autor do opúsculo ainda se faziam sentir e que urgia destruir. Na verdade e em seu entender, "Rousseau é a síntese de todos os anteriores anarquistas do espírito de disciplina e a fonte de tôdas as correntes dissolventes da anarquia:" (154) e o **Contrat Social** "é a carta magna de tôda a dissolução social que sôbre nós hoje pesa" (155), insurgindo-se Mariotte contra as remanescências do liberalismo no seu tempo. Relativamente à questão romântica, Mariotte retoma as ideias expostas em opúsculo anterior e por nós referidas, debruçando-se um pouco mais sobre a valia artística de Rousseau no que às **Confessions** diz respeito. De facto, Amadeu de Vasconcelos reconhece o Rousseau artista, recusando veementemente o Rousseau ideólogo, que chega a apelidar de "pseudo-filósofo" (156). Outro aspecto curioso a registar é o facto de Voltaire surgir convocado já que a sua vida se cruza com a de Rousseau, saindo do confronto uma imagem bem mais positiva de François-Marie Arouet.

Este mesmo caderno será novamente publicado em pleno Estado Novo por uma editora de tendência nacionalista e cristã, arvorando-se novamente, e com uma necessidade justificada, como meio de levar a cabo uma tarefa salvífica. Estamos em 1945 e este texto de Amadeu de Vasconcelos, o "escritor nacionalista e grande evangelizador de ideias salvadoras" (157), funciona ainda como meio de propaganda de ideais disciplinadores e como libelo de denúncia dos inimigos da ordem e da religião. O motivo próximo que leva à publicação consiste no aparecimento na rubrica "Folhetim dominical" de **O Comércio do Porto** de um texto de Júlio Dantas, intitulado "Rousseau e as mulheres" (158). Ora neste folhetim, mistura de crónica de viagem e narrativa de *fait divers*, Júlio Dantas dá conta de uma ida a Genève onde visitou os lugares por onde Rousseau passou, e narra o facto de ter presenciado a leitura de **La Nouvelle Héloïse**

que duas mulheres faziam face à estátua do escritor. Esta sua experiência torna-se ponto de partida para as ilações que produz, na sua maioria em torno da relação Rousseau e as mulheres. Por esse motivo afirma que “as mulheres se sentiam atraídas pelo que houve de feminino e, ao mesmo tempo, de profundo e de vasto no génio de Jean-Jacques” ou ainda “Foi sempre sob a influência das mulheres que êle viveu; foram as mulheres que educaram a sua sensibilidade, que procuraram vencer a sua incorrigível temidez, que criaram as condições em que se desenvolveu a sua intensa vida interior” (159).

Embora a tónica no escrito de Júlio Dantas esteja colocada nesta questão e o seu estilo se caracterize sobretudo pela exploração da curiosidade, surgem no entanto aqui e além afirmações genéricas e estereotipadas que apontam para a sua responsabilidade na criação do liberalismo individualista e pela eclosão da revolução francesa. Porém, o que vai levar Amadeu de Vasconcelos a insurgir-se contra este texto e o seu autor é o facto de Dantas manifestar a sua convicção de que “O mal, ou o bem, que as obras de Rousseau poderiam ter feito no mundo, já há muito tempo o fizeram. O velho mestre é hoje, sobretudo, um padrão, uma data — data gloriosa — na história universal. E, mesmo que o génio de Rousseau permanecesse, na sua projecção política e social, vivo e activo, ninguém deve ter medo das ideias dos outros, mormente quando está persuadido de que as suas são excelentes” (160). Para Júlio Dantas, as ideias de Rousseau envelheceram e nesse momento Rousseau interessa sobretudo às mulheres.

Contudo, tal não é a opinião dos editores que decidem republicar o caderno nº 12 de Mariotte, “publicação célebre que marcou, como grande acontecimento literário, no pensamento nacionalista de Portugal” (161). Mas o polemista Amadeu de Vasconcelos vai muito mais longe no texto de apresentação do escrito saído em 1914. O tom que utiliza, o modo como apostrofa Júlio Dantas conferem ao texto “Rousseau e as mulheres” uma importância que ele de facto não pretendeu ter e uma gravidade dificilmente imputável. Nessa espécie de prefácio, significativamente intitulado “Malfeitoria literária”, Mariotte argumenta de modo insultuoso que “o Sr. Júlio Dantas nasceu filho do andrógino de Genebra, o paranoico batedor de estradas, Rousseau, viveu tôda a sua vida prêso à admiração idólatra do Monstro por excelência, o maior monstro que em tôda a humanidade se levantou a empunhar uma pena, e há-de morrer de olhos esgazeados e voluptuosos presos aos seus gestos artísticos, puros arremedos das atitudes de sensualismo literário de Rousseau” (162). E mais adiante afirma ainda que “Pelo pouco que se tenha lido do Sr. Júlio Dantas, conhecem-se-lhe o temperamento, a índole, as inclinações lascivas, as prisões à anarquia sensual e sentimental que de Rousseau brotou em torrentes caldeantes pelo mundo

além" (163). Para o polemista, Júlio Dantas é indiscutivelmente um filho espiritual de Jean-Jacques Rousseau, vulto setecentista que "fêz muito mal e continua a fazer mal imenso, porque cada geração que desponta é educada pelos guias que lhe fornecem. E a tentativa de diabólica anarquia intelectual que, neste momento em Portugal se está fazendo, é dar à mocidade portuguesa Rousseau por mestre e guia, com o aplauso escandaloso do Sr. Júlio Dantas, presidente da Academia do nosso Portugal novo, estruturalmente anti-rousista" (164).

Porém, e como atrás referíamos, dos opúsculos de Amadeu de Vasconcelos não é apenas fundamental o caderno nº 12, mas também o nº 13. Desde logo, e é importante salientar o pormenor, este texto integra-se num projecto explicitado no título geral "Uma campanha de Acção Nacional. Destruição d'uma utopia". Publicado em 1914, "Os grandes envenenadores" funciona verdadeiramente como um manifesto anti-romântico ao reunir agora num mesmo espaço de escrita reflexões e argumentos acentuadamente condenatórios do romantismo, ao traçar a sua genealogia, indicando os seus cultores — em particular Chateaubriand (165) —, ao exortar os monárquicos a que sejam anti-românticos.

Ao falar dos inimigos dos monárquicos, os românticos, diz ser Rousseau "o doido seu mestre" (166) e afirma que "O romantismo é a barbaria porque é a destruição do espírito clássico, a morte das ideias claras, a abolição da cultura tradicional, o aniquilamento da disciplina do espírito, a romagem festiva do ser mental para a morte do pensamento", é uma "endemia social" (167). Os envenenadores românticos são Chateaubriand, Senancour, Lamartine, M.me de Stäel, George Sand, Musset, Victor Hugo, ou, em Portugal, Guerra Junqueiro.

Não se encontrando neste caderno qualquer novidade mas uma paráfrase e uma súpula, apesar de tudo extensa, das suas convicções anti-rousseauianas e anti-românticas, Mariotte traça um quadro apocalíptico da humanidade, vítima da vaga romântica e exorta veementemente os monárquicos: "Sejamos anti-românticos porque somos apaixonados da ordem, da regra e da disciplina (...). Sejamos anti-românticos porque a analyse critica da razão nos mostra, com uma clareza insophismavel, a nossa Patria soffrendo, ha perto dum seculo, dum unico mal — o obscurecimento e a subversão da Intelligencia sob a montureira do romantismo (168)".

Não será certamente fortuito o aparecimento em 1947 de uma obra de Vieira de Almeida, **Paradoxos Sociológicos**, na qual se analisa o discurso político de Rousseau contido em **Du Contrat Social**, para além de nela encontrarmos também dois capítulos dedicados a Auguste Comte e Karl Marx. Na verdade, logo em nota prévia, o autor tem o cuidado de advertir o leitor para o facto de que "Melhor ou pior, a obra é de análise, não de apologia, combate ou prédica" (169). E como a dar continuidade a

esta preocupação, todo o discurso crítico assenta num exercício de lógica, em que o autor obriga o leitor a seguir a par e passo o desenvolvimento do seu raciocínio que se pretende lúcido e objectivo. No que a Rousseau diz respeito — e é só esta questão a que aqui nos interessa —, o estudo manifesta claramente a necessidade e o propósito de uma atitude neutral e rigorosa, contrariando a tão frequente postura de ser pró ou contra Rousseau; e revela também pelas razões aduzidas a remanescência de um sentimento anti-Rousseau que à época existiria e que leva Vieira de Almeida a tomar tantas cautelas.

O autor propõe-se repor a verdade, embora não seja sua intenção fazer uma defesa e, por esse motivo, encontramos amiúde observações como esta: "Até em pontos de pormenor alguns inimigos de Rousseau poderiam, com o elementar cuidado de lê-lo, evitar, por um lado, repetir julgando-se inventores, coisas que ele diz de passagem, como verdades correntes; por outro, cair em erros grosseiros quanto à sua doutrina (170)". Tendo o cuidado de exemplificar as suas afirmações, Vieira de Almeida refere ainda a descontextualização que por vezes as frases de Rousseau sofrem ou a imputação de opiniões, conceitos ou teorias ao autor do **Contrat Social** que não as defende nem emite: "Pensar que os homens no 'estado natural' que, segundo Rousseau, nem Adão pôde conhecer, se reuniram um dia para fazer o contrato social, é dar da concepção uma ideia rudemente caricata que Rousseau nunca sonhou que alguém pudesse sonhar" (171).

Deste modo, o que Vieira de Almeida acaba por fazer é o rastreio dos erros e contradições em que caem os adversários de Rousseau, simultaneamente mostrando e defendendo o carácter genérico e abstracto de **Du Contrat Social**, realidade que nem todos percebem (172). E referir-se-á o autor aos nacionalistas quando diz "e não será talvez pequena surpresa para quem detesta Rousseau por encomenda e procuração, saber que ele é o adversário da representação por deputados; e o que é mais, as razões suas parecem-se um pouco com as razões alegadas por outros modernos anti-parlamentaristas" (173)?

Opinando e concluindo no final do seu estudo que "O paradoxo de Rousseau não está na doutrina da génese, que não é da génese real mas da interpretação da estrutura social; está, ou pode estar onde com ele o compartilham os seus adversários: na confusão da ideologia com o sistema de meios propostos para fazê-la vingar. A história é apenas hipotética em Rousseau; é absurdo por isso pretender refutá-lo por um conhecimento da origem real, que ninguém possui, e portanto não passa de conjectura, de ordinário menos interessante — e muito menos bem escrita do que a sua" (174), o capítulo sobre Rousseau de **Paradoxos Sociológicos** acaba por se constituir um grande ponto de viragem na escrita sobre o cidadão de Genève e a sua obra aliás já iniciado com António Sérgio, ao tentar repor a verdade dos factos.

O ano de 1988 vê surgir dois estudos de índole distinta, ambos resultado de investigações que se enquadram num âmbito universitário: **De Rousseau ao Imaginário da Revolução de 1820** de Ana Maria Ferreira Pina e **Para uma Estilística da Carta. La Nouvelle Héloïse** de Maria Teresa Alves de Sousa Almeida (175).

“Estudar Rousseau nas Cortes de 1820, detectar a sua presença e o seu impacto nos discursos dos que, nas eleições de Dezembro de 1820, são escolhidos para elaborar a Constituição da Nação Portuguesa, começou por ser o *leitmotiv*” (176) do primeiro estudo referido que se enquadra no domínio da história cultural. O trabalho de Ana Maria Ferreira Pina torna-se fundamental para um conhecimento da presença deste autor em Portugal, particularmente no período de eclosão e tentativa de implantação do liberalismo, na medida em que ao prosseguir a sua investigação a autora constata que a possível influência exercida por Rousseau no pensamento liberal português não encontra um contraponto em termos de explicitação textual, como por exemplo na oratória liberal. Querendo situar a sua investigação “no plano das leituras, das imagens criadas sobre Rousseau, subjacente ao qual estava a ideia de uma recepção activa das palavras do filósofo, de uma postura criativa das Cortes face a Rousseau”, Ana Maria Ferreira Pina verifica que “as referências a Rousseau escasseiam, não possuindo, além do mais, conteúdo significativo” (177).

Assim, Ana Maria Ferreira Pina começa por tratar questões de natureza metodológica apresentando diferentes perspectivas históricas relativas à Revolução Francesa e reflectindo ainda sobre os conceitos de influência e inovação, para só em seguida passar ao tratamento da questão das imagens de Rousseau em França e em Portugal, confrontando a sua presença na acção e discurso políticos de ambos os países. A autora observa a este propósito que os deputados vintistas se mostram alheados da polémica que Rousseau gera em França, muito embora “A figura do filósofo [suscite], sem dúvida, algum interesse da parte do público português — provam-no traduções da sua obra, nomeadamente a tradução do **Contrato Social** feita pelos redactores do **Compilador**, em 1821 — mas não o suficiente para que as suas teorias tenham impacto no trabalho das Cortes” (178).

Neste estudo, chama-se a nossa atenção para o facto de as menções a Rousseau estarem sobretudo ligadas a “uma estratégia dos deputados para dar mais firmeza teórica às suas posições (...). (...) citar Rousseau não significa propriamente conhecimento e aderência ao seu ideário, o seu nome pode surgir nas circunstâncias mais inesperadas” (179). Finalmente, a investigadora reflecte e caracteriza a revolução liberal portuguesa, tendo no entanto como certo que “Rousseau está presente a cada momento em que a utopia de uma sociedade purificada de todos os males e vícios, aflora

à boca dos deputados vintistas, ainda que eles não se dêem conta de que estão a recriar os sonhos sociais, projectos de uma sociedade perfeita, que tiveram em Rousseau um dos cultores máximos” (180).

É de resto também um Rousseau em filigrana, uma ausência presente que a todo o momento nos surge diante dos olhos e nos questiona, quando queremos circunscrever a sua presença no Romantismo português. As referências textuais explícitas encontram-se pulverizadas, porém tal facto não significa ausência de um processo actuante entre nós da obra do cidadão de Genève.

O trabalho de Maria Teresa Alves de Sousa Almeida é ainda um estudo de natureza monográfica. Trata-se de uma dissertação de doutoramento que se estrutura, numa primeira parte em torno do estatuto da carta nos séculos XVII e XVIII, mostrando-se a sua evolução e permanência, reflectindo sobre o conceito de estilo e de estilo epistolar, dando conta das observações dos tratadistas e de um imaginário epistolar ou do carácter híbrido da carta, entre outros aspectos. Num segundo momento, estuda-se história e teoricamente o romance epistolar, definindo-se e delimitando-o em relação a outros géneros. A última parte do estudo é dedicada a “Os gestos epistolares de Jean-Jacques Rousseau. Da ficção da vida à vida da ficção” (181), tomando como obra de base **Julie ou la Nouvelle Héloïse**.

Partilhando da opinião de Paul de Man de que **La Nouvelle Héloïse** é uma obra sobre a leitura, M^a Teresa Almeida demora-se na análise do “trabalho de Rousseau — o trabalho do epistolar, o trabalho sobre o epistolar” (182), procurando mostrar toda a modernidade da obra de Rousseau. Na verdade, o que importa à investigadora não é o tão reconhecido e divulgado pré-romântico ou precursor do Romantismo, mas o homem moderno que se revela em **La Nouvelle Héloïse** pela “tortura da destinação” (183) que o processo da escrita da carta implica. É pois essa a questão que a sua conclusão põe em relevo: “Não encontrámos em Rousseau nada de novo que não tenha já sido trazido pelo chamado Modernismo ou Pós-Modernismo. Sabemos como esta afirmação é provocatória e historicamente falsa. Mas a cegueira da crítica, a cegueira das lágrimas, do sentimentalismo *démodé* não permitiu ver o Rousseau das perplexidades do homem moderno, o que detestava o Livro, o que protestava contra a Literatura, e exibia o texto e a escrita, como os únicos lugares por onde se podia perder. (...) Vimos naquele que fez dialogar Jean-Jacques e Rousseau, o homem moderno, a própria Modernidade abafada pela crítica” (184).

Apesar de não termos pretensões de exaustividade, não podemos deixar de salientar que, para além dos dois trabalhos referidos e que se debruçam um sobre o ideólogo o outro sobre o escritor, vários são os estudos menos extensos, mas ainda de carácter monográfico, que se encontram disseminados por revistas ou actas de colóquios, tomando por objecto de

análise aspectos parcelares da obra de Rousseau, seja no campo da filosofia ou do seu pensamento político (185).

A impedir o domínio absoluto, na segunda metade do nosso século, de estudos de natureza monográfica e/ou de abordagem crítica que opta agora por uma focalização da obra, encontramos o texto de Cruz Malpique, certamente de 1954 (186). Em **Rousseau-poço de contradições**, o autor antes de se debruçar sobre a questão do paradoxo que justifica o título, traça o perfil do escritor, procede à síntese das suas ideias e regista a influência política, pedagógica e literária que Jean-Jacques Rousseau exerceu. Para Cruz Malpique "Rousseau é um dobrar de esquina na história política e na história literária da França. Na sua obra política se inspirou a Revolução, e na sua maneira de sentir a natureza se inspirou uma nova literatura" (187). Refere Rousseau como o pai do romantismo e debruça-se ainda sobre o seu estilo de escrita, justificado integralmente pela sua sensibilidade ardente. Por fim, Cruz Malpique trata a presença da contradição em Rousseau, traçando-lhe o perfil psicológico. Ao longo deste trabalho o autor recorre com frequência a autores franceses e portugueses que emitiram opiniões ou tomaram posição favorável ou desfavorável a Rousseau, permitindo ao leitor um confronto de realidades críticas situadas geográfica e cronologicamente de um modo distinto.

Também **Jean-Jacques Rousseau, o Homem, o Político, o Educador e o Romântico**, de Monteiro da Fonseca, contraria, por ordens de razão diferente, a tendência de estudos referida. O efeito dissonante deste escrito que vem à luz em 1978, resulta desde logo do facto de se tratar da publicação de uma tese de licenciatura elaborada em 1924. Com efeito, trata-se de um trabalho bastante marcado em termos temporais. Pretendendo-se dar uma visão global da vida e da obra de Rousseau, a abordagem da obra faz-se em função da vida, procedendo-se a um julgamento de ambos os factores com base em critérios essencialmente morais, muito embora se produzam juízos estéticos como no capítulo em que se debruça sobre a "Influência de Rousseau na Literatura dos Românticos" (188). Asserções do tipo só conhecendo o homem "nos podemos precaver contra as tendências da sua moral viciosa. Arguto nas suas provas, convincente pela lógica dos ataques, a falsa doutrina deste apóstolo, devia produzir bem cedo os frutos venenosos da sociedade, e arrastar a França para os terrores da revolução" (189), ou ainda "Como esperar a defesa de preceitos verdadeiros, se toda a vida do autor nos revela uma negação completa pelo culto da moral e pela política da virtude? Do mal, só mal pode nascer." (190), marcam de um modo bem claro o caminho crítico que se segue em todo o texto. Aliás em "Nota final", espécie de posfácio escrito já em 1978, o seu autor, embora de forma mais matizada, não recusa as opções tomadas em 1924 pois afirma: "Eu próprio, autor deste modesto estudo sobre J. Jackes [sic]

Rousseau, e que hoje, como ontem, o contesto, e continuo a vê-lo, com seus erros e defeitos, um fantasiador de ideias e artísticos recursos de linguagem vernácula e literária, poderei eu garantir ou afirmar sequer, que algo de influência espiritual em mim não tenha exercido tal leitura, de molde a ocasionar, quem sabe, algum desvio ou fuga espiritual de que eu talvez, nem bem me apercebesse?" (191).

As marcas do tempo na obra de Monteiro da Fonseca, encontram-se ainda nas asserções proferidas a propósito da realidade política russa, quando considera: "Não será demais se nós julgarmos Rousseau como mestre dos avançados de hoje, e se Lenine o excede na prática dos princípios, não deixa contudo de ter com ele afinidades evidentes. Passemos, pois, ao homem educador, abandonando formalmente a visão política do seu espírito, já que não devemos, nem podemos, aceitar as leis que ele nos dita." e diz ser *Émile* um "monstruoso Tratado de Educação" (92). Trata-se na verdade de um estudo produzido numa época em que ainda se experimenta a necessidade de se tomar posição pró ou contra Rousseau, época em que os imperativos de ordem política ou moral invadem com frequência os estudos críticos.

O périplo por nós empreendido pela recepção crítica de Rousseau e da sua obra ao longo de cerca de três séculos, embora sem ilusões de exaustividade, permite-nos registar algumas conclusões que julgamos válidas pela representatividade do *corpus* coligido. Assim, da abordagem dos documentos setecentistas salienta-se o facto de que mais do que o homem estão em causa os escritos de Rousseau e as ideias por eles veiculadas, ideias consideradas subversivas e por esse motivo impedidas de circular e refutadas. Ora, em França, a singularidade comportamental de Rousseau constitui-se um factor condicionador da recepção crítica da sua obra. Registe-se que são sobretudo os textos de cariz ideológico que mais são combatidos.

O século XIX português tão rico em referências francesas, a nível do discurso cultural, revela-se parco no que concerne a um discurso crítico sobre Rousseau, fazendo-se de algum modo eco da provação que este autor setecentista experimenta em França (e lembremos tão somente a negação do mestre por parte de um Chateaubriand ou de um Lamartine). Os textos oitocentistas portugueses consagram um maior espaço ao homem e, significativamente, revela-se a importância do sentimento em Rousseau. Contudo, não se explicita, nem se verbaliza a tarefa de Rousseau enquanto precursor do Romantismo. Outra faceta posta ainda em relevo, e tal como seria de esperar, é a de ideólogo da Revolução Francesa. O percurso crítico parte normalmente da obra, para o homem e a obra.

O nosso século manifesta, em tamanho reduzido, o desenvolvimento dos estudos rousseauianos que se verifica um pouco por todo o lado. Se num primeiro momento a abordagem passa por uma visão crítica biografista — a vida explica a obra —, com o caminhar do século cada vez mais os textos se circunscrevem ao estudo da obra. A escrita panfletária ou a crítica impressionista dão lugar a estudos que se pretendem mais rigorosos, de imperativos científicos. Ao século XX vai interessar um Rousseau com ideias ainda actuais e por esse motivo se procede à recuperação da autenticidade do seu pensamento, relevando-se a sua contemporaneidade e reequacionando-se questões polémicas.

Podemos ainda constatar que, em Portugal, o **Émile** é sem sombra de dúvida a obra sobre a qual mais se reflecte e a que concita mais ódios, mas também defensores. Notemos, finalmente a presença maioritária entre nós do Rousseau ideólogo em detrimento do Rousseau das **Confessions** ou de **La Nouvelle Héloïse**, em suma, do criador de textos literários.

Fátima Outeirinho
Universidade do Porto

NOTAS

(1) HERNÁNDEZ, José López — **Breve história de la fortuna literária y de la crítica de J.-J. Rousseau. Siglos XVIII, XIX y XX**, in "Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica", Madrid, vol. 41, nºs 162 e 164, 1985, pp. 179-200 e 431-452. No início do artigo afirma o autor: "Por lo que respecta al mundo hispanico, la gran influencia ejercida por Rousseau en el pensamiento liberal español y en los movimientos de emancipación de las colonias americanas no ha tenido su equivalente en la tarea de recepción crítica de su obra". Neste estudo, López Hernández apresenta-nos uma bibliografia comentada da actividade crítica sobre o autor e a sua obra, surgida um pouco por todo o lado e seguindo um percurso diacrónico. Lamentamos que não se tenha debruçado, de um modo mais profundo, sobre a produção em língua castelhana e, particularmente, sobre a produção editada em Espanha — o autor limita-se na verdade a uma indicação sumária de algumas obras —, pois tal facto impede-nos de traçar eventuais paralelismos ou divergências, no que diz respeito à recepção de Rousseau nos países ibéricos.

(2) Sobre este assunto ver RAMOS, Luís de Oliveira — **A Inquisição Pombalina**, sep. da revista "Brotéria", Lisboa, vol. 115, nºs 2-3-4, Ag.-Set.-Out., 1982.

(3) Documento transcrito por MARQUES, M^a Adelaide Salvador — **A Real Mesa Censória e a Cultura Nacional. Aspectos da Geografia Cultural Portuguesa no Século XVIII**, Coimbra, sep. do "Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra", vol. XXVI, 1963.

(4) **Edital da Real Meza Censoria**, 24 de Setembro de 1770, in Real Mesa Censória, pasta 1, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

(5) Sobre este assunto ver RODRIGUES, Graça Almeida — **Breve História da Censura Literária em Portugal**, ICALP Biblioteca Breve, vol. 54, série Literatura, 1980, pp. 37-38.

(6) **Edital da Real Meza Censoria**, *op. cit.*, p. 4.

(7) Transcrito em MARQUES, M^a Adelaide Salvador — *op. cit.*, pp. 188-189. As **Confessions** só começaram a ser publicadas em 1782.

(8) **Sentença da Real Meza Censoria contra a Pastoral manuscripta e datada de 8 de Novembro proximo passado, que o Bispo de Coimbra D. Miguel da Annuniação espalhou clandestinamente pelos Parocos da sua Diocese**, datada de 23 de Dezembro de 1768, in Ministério dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça, maço 159, doc. 2, p. 7, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

(9) **Edital da Real Meza Censoria**, *op. cit.*, p. 2.

(10) **Sentença da Real Meza Censoria contra a Pastoral...**, *op. cit.*, pp. 9-10.

(11) Doc. 25, 12 de Agosto, 1782, pasta 12, in Real Mesa Censória, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

É curioso notar que não há correspondência de procedimentos entre a entidade censora portuguesa e a espanhola. Lucienne Domergue, em **Lectores de Rousseau en los ultimos tiempos de la Inquisición española (1750-1808)** in "Tres calas en la censura dieciochesca. Cadalso, Rousseau, prensa periodica", Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1981, p. 45, refere que por edital de 1764 o Santo Officio espanhol condena Rousseau *in totum* e cita: "Sospechando que algunas obras del

mismo autor se han introduzido ya o se han de introducir tal vez más tarde, las declaramos todas ahora mismo prohibidas como de autor herético".

(12) **Juizo sobre os Autores ímpios e obscenos que devem ser condenados ou pelo Index ou pelo Edital desta Real Mesa precedido de algumas reflexões sobre a condenação e queima dos Livros**, in Real Mesa Censória, doc. 23, s.d., pasta 3, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Neste documento são ainda apreciadas obras de Bayle, Marquis d'Argens, Helvécio, Voltaire, Fréret, Diderot, entre outras.

(13) *Idem.*

(14) *Idem.* Veja-se carta de 30 de Agosto de 1755, escrita por Voltaire a Rousseau, após este lhe ter feito chegar às mãos um exemplar do seu segundo **Discours**.

(15) *Idem.*

(16) *Idem.*

(17) Estes documentos dão testemunho involuntário da circulação em Portugal de obras estrangeiras que se apresentam como refutações de obras ou das ideias de Voltaire, Rousseau, Pope, etc. e que funcionavam como *vade mecum* para a autoridade censora portuguesa. Sobre este assunto consulte-se ANDRADE, António Alberto de — **Vernei e a Cultura do seu Tempo**, Coimbra, por Ordem da Universidade, 1966, pp. 401-403.

(18) Documento 95 da Real Mesa Censória, 1768, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Frei Manuel do Cenáculo deixou ainda um parecer condenatório das obras de Voltaire e Rousseau, por ataques à Revelação cristã, em Pastoral de 1 de Janeiro de 1770, documento referido em ANDRADE, António Alberto de — *op. cit.*, p. 401.

(19) Documento 113, maço V, in Real Mesa Censória, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

(20) Documento 33, pasta 12, 7 de Nov., 1782, in Real Mesa Censória, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

(21) **Prefacio do tradutor**, in "O Deísmo refutado por si mesmo ou exame dos princípios de incredulidade, espalhados nas diferentes obras de João Jacques Rousseau em fôrma de cartas", Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1787, pp. I-LXXVI.

(22) A tradução castelhana surge cerca de dez anos antes da portuguesa, em 1877, como se refere em LAFARGA, Francisco — **Voltaire en Espagne (1734-1835)**, Oxford, The Voltaire Foundation at The Taylor Institution, 1989, p. 55. Contrariamente à versão castelhana que é da responsabilidade de um homem do clero, o franciscano Nicolás de Aquino, o tradutor português, Francisco Coelho da Silva, terá exercido vários lugares na magistratura e terá sido Juiz de fóra em Mértola, no ano de 1786, segundo nos diz Inocêncio Francisco da Silva no seu **Dicionário Bibliográfico Português**, Lisboa, Imprensa Nacional, MDCCCLIX, p. 365. Este autor informa-nos que Francisco Coelho da Silva terá traduzido **Certeza das provas do Cristianismo ou Refutação do "Exame critico dos apologistas da fé cristã"**, também de Bergier.

(23) **Exame de livros para entrada no Reino vindos de França**, in Real Mesa Censória, Caixa 139, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Esta obra de Bergier tinha sido encomendada pelo livreiro Paulo Martins & Filhos.

(24) **Prefacio do tradutor**, in *op. cit.*, pp. I-II. O objectivo que norteou a execução da tarefa de tradução encontra-se também explicitado na dedicatória ao Bispo do Funchal D. José da Costa Torres que terá incentivado o autor na prossecução deste projecto: "(...) instruir o mundo Portuguez, e de lhe fazer entender, pelo modo mais claro, e perceptivel, as capciosas, e funestas doutrinas da nova Filosofia, que ainda entre nós tem pervertido alguma gente."

(25) *Idem*, pp. V-VI.

(26) *Idem*, pp. XVIII e XIX.

(27) **OUTEIRINHO, Fátima — O Século de Voltaire e de Rousseau: reflexões em torno da recepção de François-Marie Arouet e de Jean-Jacques Rousseau**, in "Intercâmbio", nº 4, Porto, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1993, pp. 157-165. Seria curioso confrontar a existência de um mesmo tipo de processo de recepção em Espanha. Com efeito, Lucienne Domergue, em obra acima referida, afirma que "La gente llegó a considerar a Voltaire y Rousseau como una pareja, una deidade bifronte, maléfica desde luego, y en los procesos inquisitoriales los testigos suelen citarles juntos como incarnación del Mal, anverso y reverso del Mal" (p. 44).

(28) **Prefacio do tradutor**, in *op. cit.*, p. XIX.

(29) **STOCKLER, Francisco Garção — Elogio historico de João le Rond d'Alembert**, in "Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa", Lisboa, Typ. da Academia, 1797.

(30) **ROUSSEAU, J.-J. — Lettre à M. d'Alembert sur les Spectales**, Lille-Genève, Librairie Glaud-Librairie Droz, 1948, p. 76.

(31) **STOCKLER, Francisco Garção — op. cit.**, p. 564.

(32) *Idem*, ibidem.

(33) Situação similar ocorre em Espanha. Ver sobre este assunto **DOMERGUE, Lucienne — op. cit.**, p. 53.

(34) Consulte-se sobre esta questão **RAMOS, Luís A. de Oliveira — A Irreligião Filosófica na Província vista do Santo Ofício pelos fins do século XVIII (Tentativa de exemplificação)**, Porto, sep. da "Revista da Faculdade de Letras", II série, vol. v, 1988. Este estudo contém, por exemplo, referências a leitores de Rousseau e de Voltaire entre militares aquartelados em Valença.

(35) Consultar **RAMOS, Luís A. de Oliveira — Da Aquisição de Livros Proibidos nos fins do Século XVIII (Casos Portugueses)**, Porto, Sep. da "Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto", série História, vol. IV, 1974.

(36) **RAMOS, Luís A. de Oliveira — Franceses em Portugal nos fins do Século XVIII (Subsídios para um estudo)**, Porto, Sep. da "Studium Generale. Boletim do Centro de Estudos Humanísticos", vol. XI, 1968, p. 14. Ver também sobre este assunto **CHAVES, Castelo Branco — A Emigração Francesa em Portugal durante a Revolução**, Lisboa, ICALP, Biblioteca Breve, Série História, 1984.

(37) **VILLA-LOBOS, João Rosado de — O Perfeito Pedagogo na Arte de Educar a Mocidade em que se dão as Regras da Policia, Urbanidade Christã, conforme os usos e costumes de Portugal**, Lisboa na Typ. Rollandiana, 1782, pp. 248-249.

(38) **Motim Literario**, t. III, Lisboa, na Impressão Régia, nº XXVII, p. 162.

(39) **Soliloquio VII**, in "Motim Literario", t. I, *op. cit.*, p. 141. Sobre as posições de José Agostinho de Macedo face a Voltaire e à sua obra consulte-se **BRITO**,

Ferreira de — **Voltaire na Cultura Portuguesa. Os Tempos e os Modos**, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Universidade do Porto, 1991.

(40) **Soliloquio IX**, *op. cit.*, p. 185.

(41) *Idem*, p. 186.

(42) *Idem*, pp. 192 e 186, respectivamente.

(43) *Idem*, p. 193.

(44) *Idem*, pp. 187-188.

(45) *Idem*, pp. 187 e 206, respectivamente.

(46) Cf. *idem*, p. 205: "parvoçadas filosoficas".

(47) *Idem*, p. 193.

(48) *Idem*, p. 201.

(49) *Idem*, p. 202.

(50) *Idem*, pp. 198-199.

(51) **Motim Literario**, t. III, *op. cit.*, p. 152.

Raymond Trousson em **L'homme et l'oeuvre**, in "Rousseau et sa Fortune Littéraire", Paris, A. G. Nizet, 1977, pp. 9-21, regista o modo como a fama de um Rousseau paradoxal se institui e passa a circular na sociedade de então, facto que aliás o século XVIII deixa em herança aos séculos posteriores. Refere ainda Raymond Trousson que, na opinião de boa parte dos seus contemporâneos, o culto do paradoxo em Rousseau se deve à busca da celebridade.

(52) MACEDO, José Agostinho de — **Cartas a Attico**, Lisboa, na Imprensa Régia, 1815, p. 234. Ainda nesta obra, o autor alerta para o facto de só aparentemente J.-J. Rousseau ser um "Paladino armado contra os abusos", pois na sua opinião, o que na verdade faz é exagerá-los.

(53) **O Desengano. Periodico Politico e Moral**, Lisboa, na Imprensa Régia, nº 6, 1830, p. 3. Para além de referir que Rousseau "deo á luz o Evangelho dos facciosos, quero dizer, o seu — Contrato Social —", afirma também que "de paradoxo em paradoxo, apressou a revolução". No mesmo periódico, no nº 16, p. 6, insiste novamente neste aspecto, pois Rousseau "tanto affirmava o pró, como o contra."

(54) **Motim Literario**, *op. cit.*, p. 204.

(55) *Idem*, p. 187.

(56) **Soliloquio XIV**, in "Motim Literario", *op. cit.*, pp. 294-295.

Já em 1785, o periódico **Miscellanea Curiosa e proveitosa ou compilação, tirada das melhores Obras das Nações Estrangeiras**, t. VII, Lisboa, na Typ. Rollandiana, traduzia a Correspondência de Sir Wolban a Sir Bedford na qual o primeiro transcrevia boa parte da carta de Lilio Girdaldi a Pico del la Mirandola, para que o seu correspondente pudesse julgar do "plagiarismo do Orador de Genebra" (p. 149), na resposta à questão *Si le rétablissement des arts et des sciences a contribué à épurer les moeurs*. As provas que Sir Wolban pretende dar da existência do plágio passam de modo indirecto pela recusa de Rousseau, pois diz deverem ser queimados os escritos de Girdaldi.

(57) **Soliloquio LVI**, in "Motim Literario", *op. cit.*, p. 152.

(58) BRAGA, Teófilo — **Breve estudo sobre a historia da censura litteraria em Portugal**, in "Obras Ineditas de José Agostinho de Macedo", Lisboa, Typ. da Academia Real das Sciencias, 1901, p. XVIII.

(59) *Idem*, p. 9.

(60) *Idem*, *ibidem*.

(61) *Idem*, p. 10.

(62) A tradução da obra de Rousseau será objecto de reflexão e análise a empreender em estudo posterior.

(63) **Voltaire e Rousseau**, in "A Caridade. Publicação Instructiva, Moralisadora e Piedosa sobre Religião, Sciencia e Litteratura", Porto, 15 e 31 de Agosto, 1887, pp. 87-88 e 103-104.

(64) *Idem*, p. 87.

(65) *Idem*, pp. 87 e 104, respectivamente.

(66) *Idem*, p. 103.

(67) *Idem*, p. 104: "Segundo todas as probabilidades, Rousseau suicidou-se com um tiro de pistola, depois de ter tomado veneno em 1778".

(68) **O Segredo da Originalidade de Rousseau**, in "O Panorama. Jornal Litterario Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis", vol. I, Lisboa, nº 49, 3 de Dez., 1842, p. 392.

(69) *Idem*, ibidem.

(70) *Idem*, ibidem.

(71) *Idem*, ibidem.

(72) *Idem*, ibidem.

(73) **Rousseau e a Revolução Franceza**, in "Archivo Pittoresco. Semanario Illustrado", t. I, nº 31-32, Jan.-Fev., 1858, pp. 244-247 e 249-252. Ver também **Bernardin de Saint-Pierre**, *op. cit.*, nº 17, Out., 1858, pp. 130-133.

(74) HERCULANO, Alexandre — **Do Christianismo**, in "O Panorama", nºs 115, 122 e 134, 1839.

(75) *Idem*, nº 115, p. 221.

(76) *Idem*, p. 220.

(77) *Idem*, ibidem.

(78) *Idem*, p. 221.

(79) *Idem*, ibidem.

(80) *Idem*, ibidem.

(81) **Rousseau e a Revolução Franceza**, in *op. cit.*, p. 246.

(82) A inversão construtiva que ocorre nesta passagem do texto — "XVIII seculo" em vez de "seculo XVIII" — faz-nos pensar que provavelmente se trata de um texto traduzido do francês. Mesmo sendo verdadeira esta hipótese, o facto é que se acolhe na imprensa periódica portuguesa um artigo que se enquadra numa linha de pensamento concordante com opiniões que circulam no século XIX português, como a de Alexandre Herculano.

(83) **Rousseau e a Revolução Franceza**, in *op. cit.*, p. 247.

(84) *Idem*, p. 246.

(85) *Idem*, p. 247.

(86) *Idem*, ibidem. "A primeira epocha da revolução franceza foi toda destruição: pertenceu a Voltaire. A segunda epocha foi de reconstrução social: pertenceu a Rousseau". Mas se neste texto encontramos um *parti pris* bem claro favorável a Rousseau, a imputação da responsabilidade da Revolução Francesa a Voltaire e Rousseau, opinião bastante vulgarizada, passa por uma atribuição mais equitativa e menos parcial das responsabilidades. É o que testemunha José Maria de Andrade Ferreira em introdução ao **Curso de Litteratura Portuguesa**, Lisboa, Editora de Mattos Moreira, 1875, p. 6, quando exemplifica a íntima relação da história

literária com a história política e social: "Voltaire e Rousseau personificam a revolução de 1790. Estes dois homens resumiram em si a influencia moral, politica e religiosa do seu tempo: Voltaire actuou sobre os talentos, e Rousseau sobre as opiniões".

(87) **Rousseau e a Revolução Franceza**, in *op. cit.*, nº 32, Fev., p. 250.

(88) SOUTO-MAYOR, D. Miguel — **Bernardin de Saint-Pierre**, in *op. cit.*

(89) *Idem*, p. 131.

(90) BASTOS, Teixeira — **Diderot e a Philosophia do seculo XVIII**, in "Revista de Estudos Livres", vol. II, Lisboa, Nova Livraria Internacional, Editora, 1885, p. 264.

(91) *Idem*, ibidem. A insistência na susceptibilidade excessiva do organismo de Rousseau surge novamente na p. 266.

(92) **Rousseau**, in "Diario Illustrado", Lisboa, nº 4450, 18 de Set., 1885.

(93) *Idem*, ibidem.

(94) BENREKASSA, G. et alii — **Le premier centenaire de la mort de Rousseau et de Voltaire: significations d'une commémoration**, in "Revue d'Histoire Littéraire de la France", Paris, nº 2-3, mars-juin, Armand Colin, 1979, pp. 270 e 291-292, respectivamente.

(95) *Idem*, p. 284.

(96) Cf *idem*, nota 50, pp. 286-287.

(97) **O Primeiro de Janeiro**, Porto, nºs 152 e 153, 6 e 7 de Julho, 1878.

(98) **A Actualidade**, Porto, nº 152, 7 de Julho, 1878.

(99) *Idem*, nº 165, 23 de Julho, 1878.

(100) **Rousseau (João Jacques)**, in "Diccionario Popular, Historico, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliographico, Litterario", dir. Manuel Pinheiro Chagas, vol. IX, Lisboa, Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1881, p. 432.

(101) *Idem*, p. 433.

(102) *Idem*, p. 432.

(103) *Idem*, p. 433.

(104) **Confissões**, in "Diccionario Popular...", vol. IV, Lisboa, Typ. do Diario Illustrado, 1878, p. 344.

(105) **Contracto Social**, in *idem*, p. 356.

(106) **Emilio**, in "Diccionario Popular...", vol. V, Typ. do Diario Illustrado, 1879, p. 188.

(107) **J. J. Rousseau**, in "Os Grandes Educadores", Porto, Livraria Editora Figueirinhas Junior, col. Biblioteca Pedagógica, 1931, p. 9.

(108) *Idem*, p. 18.

(109) *Idem*, p. 5.

(110) *Idem*, pp. 51 e 59, respectivamente.

(111) CAMPOS, Agostinho de — **O "Emílio" de Rousseau**, in "Casa de Pais, Escola de Filhos (Ensaios sobre Educação Infantil)", Lisboa — Rio de Janeiro, Livraria Ferin-Francisco Alves, 1916, p. 290.

(112) *Idem*, ibidem.

(113) *Idem*, p. 296.

(114) SÉRGIO, António — **Ensaios**, t. I, Rio de Janeiro-Porto, Anuario do Brasil - Renascença Portuguesa, 1920, p. 119.

(115) ROUSSEAU, J.-J. — **Emílio**, trad. António Sérgio, Lisboa, Editorial Inquérito, 1940.

- (116) **História da Pedagogia**, Porto, Editora-Livraria Educação Nacional, col. Biblioteca Pedagógica, 1931, p. 122.
- (117) *Idem*, pp. 122-123.
- (118) *Idem*, pp. 123 e 127, respectivamente.
- (119) *Idem*, p. 128.
- (120) AZEVEDO, Ávila de — **A Influência das Ideias Pedagógicas de Rousseau em Portugal**, Porto, 1968, p. 8.
- (121) *Idem*, p. 16.
- (122) MACHADO, Fernando Augusto — **Almeida Garrett e a Introdução do Pensamento Educacional de Rousseau em Portugal**, Porto, Edições Asa, col. Perspectivas Actuais/Educação, 1993, p. 121.
- (123) Fernando Augusto Machado, nesta mesma obra e quando trata da difusão de Rousseau em Portugal no período que antecede a revolução liberal, refere documentos que se constituem como exemplo da recepção crítica da obra de Rousseau. Ver sobre esta questão pp. 104-110. Na bibliografia sobre Garrett, o autor refere um estudo de F. J. Cardoso Júnior de 1960, intitulado "Garrett e Rousseau", que versa sobre os pontos de contacto entre estes dois grandes homens de letras.
- (124) ALMEIDA, Ferrand de — **O Orofíllismo de J. J. Rousseau. Contributo para o estudo do sentimento da Natureza no século XVIII**, Coimbra Editora, Lda., 1928, p. 5.
- (125) *Idem*, p. 27.
- (126) XAVIER, Alberto — **Os Aspectos do Sentimento da Natureza em Rousseau**, Porto, Prometeu, s. d., p. 6.
- (127) Embora este estudo não se encontre datado, o facto do autor referir outra obra sua de 1947 leva necessariamente a pensar que **Os Aspectos do Sentimento da Natureza em Rousseau** é posterior.
- (128) FIGUEIREDO, Cândido — **Rousseau (Um filósofo amado)**, in "Figuras Literárias", Lisboa, Liv. Editora Viúva Tavares Cardoso, 1906, p. 157.
- (129) *Idem*, ibidem.
- (130) *Idem*, ibidem.
- (131) Veja-se a título de exemplo LIMA, Cristiano — **Jean Jacques Rousseau**, in "A Vida Amorosa dos Homens Célebres", Lisboa, Editorial Enciclopédia, Lda., s. d., p. 78.
- (133) *Idem*, p. 82.
- (134) *Idem*, p. 98. Insiste-se ainda nesta página no culto a Rousseau da parte das mulheres, tal como já se tinha referido a propósito da revolução de 1789 que o povo fez dele um santo (p. 97).
- (135) CARVALHO, M^ª Amália Vaz de — **O Bicentenário de Jean Jacques Rousseau**, in "Coisas d'Agora", Lisboa, Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 1913, p. 217.
- (136) *Idem*, p. 191.
- (137) *Idem*, p. 209.
- (138) *Idem*, p. 199.
- (139) *Idem*, p. 205.
- (140) *Idem*, p. 206.
- (141) RODRIGUES, Urbano Tavares — **Jean-Jacques e a sua obra a 250**

anos de distância, in "Jornal de Letras e Artes", Lisboa, nº 39, 27 de Junho, 1962, p. 1.

(142) *Idem*, p. 4.

(143) As opiniões veiculadas por Mariotte e as personalidades convocadas como autoridades são de facto aquelas que Raymond Trousson, na obra por nós já citada, pp. 114-126, refere como as vozes que por alturas do bicentenário do nascimento de Rousseau se elevam contra ele em França.

(144) MARIOTTE — **Os Meus Cadernos**, Lisboa, Editores Almeida & Miranda, nº 1, 15 de Agosto, 1913, pp. 7-8.

(145) *Idem*, in *op. cit.*, nº 7, p. 101.

(146) É no entanto curioso verificar que apesar de darem voz, cada um no seu século, aos dois grandes ataques a Rousseau, Amadeu de Vasconcelos não reconhece em Agostinho de Macedo um aliado, mas muito pelo contrário integra-o nas hostes rousseauísticas: "É o romantismo que anarchisa e corrompe todo o século XIX, espalhando ainda sobre a atmosfera portuguesa um repulsivo cheiro cadaverico, desde a política arlequinescamente oratória dum António Zé até à nefandíssima apologetica anti-catholica do grande e plyphromico burro Zé Agostinho", in *op. cit.*, pp. 5-6.

(147) MARIOTTE — **Os Meus Cadernos**, *op. cit.*, p. 10-11.

(148) *Idem*, nº 3, 15 Set., 1913, p. 40.

(149) *Idem*, p. 43.

(150) *Idem*, ibidem.

(151) *Idem*, ibidem.

(152) *Idem*, ibidem.

(153) *Idem*, in *op. cit.*, nº 12, Jan. 1914.

(154) *Idem*.

(155) *Idem*.

(156) *Idem*.

(157) LUSOL (Mariotte) — **Advertência dos Editores**, in "O sr. Júlio Dantas, Rousseau e 'Os Meus Cadernos'", Porto, Editorial Patrícia Limitada, 1945, p. 6.

(158) DANTAS, Júlio — **Rousseau e as mulheres**, in "O Comércio do Porto", Porto, 4 Fev., 1945, p. 1.

(159) *Idem*, ibidem.

(160) *Idem*, ibidem.

(161) LUSOL (Mariotte) — **Advertência dos Editores**, in *op. cit.*, p. 5.

(162) *Idem*, pp. 7-8.

(163) *Idem*, p. 8.

(164) *Idem*, pp. 9-10.

(165) MARIOTTE — **Os grandes envenenadores**, in *op. cit.*, nº 13, 6 Fev., 1914, pp. 7-11. Neste texto Mariotte debruça-se, longamente, sobre Chateaubriand e a sua influência em Portugal, autor que considera ser o maior discípulo de Rousseau.

(166) *Idem*, p. 5.

(167) *Idem*, p. 15.

(168) *Idem*, pp. 15-16.

(169) ALMEIDA, Vieira de — **Paradoxos Sociológicos**, Coimbra, Arménio Amado — Editor, 1947, p. 5

(170) *Idem*, p. 24. Ocorrências similares encontram-se nas páginas 20 e 25 da mesma obra.

(171) *Idem*, pp. 41-42.

(172) Cf. *idem*, p. 58.

(173) *Idem*, p. 56.

(174) *Idem*, pp. 63-64.

(175) Ainda no ano de 1988 surge uma dissertação de doutoramento que consagra algum espaço de estudo a Rousseau. O trabalho de investigação de Helena Carvalho Buescu, **Incidências do Olhar: Percepção e Representação. Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)**, que metodologicamente se inscreve numa área de literatura comparada e cronologicamente na primeira metade do século XIX, debruça-se sobre textos de Rousseau na medida em que funcionam como obras de referência, "essenciais para uma compreensão minimamente globalizante do estudo proposto" (p. 55).

(176) PINA, Ana Maria Ferreira — **De Rousseau ao Imaginário da Revolução de 1820**, Lisboa, INIC/Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, col. Cultura Moderna e Contemporânea, 1988, p. 13.

(177) *Idem*, p. 14.

(178) *Idem*, p. 62.

(179) *Idem*, p. 64.

(180) *Idem*, p. 15.

(181) ALMEIDA, M^a Teresa Alves de Sousa — **Para uma Estilística da Carta. La Nouvelle Héloïse**, Lisboa, tese de dout. policopiada, 1988, p. 365 e ss.

(182) *Idem*, p. 562.

(183) *Idem*, ibidem.

(184) *Idem*, p. 566.

(185) Tendo perfeita consciência do carácter incompleto das referências bibliográficas e sem menosprezo das que serão omitidas, permitimo-nos no entanto indicar alguns desses estudos: BARATA, M^a Manuela Cruzeiro — **Alienação e Verdade. Discurso sobre o Discurso Político de Rousseau**, Sep. da Revista da Faculdade de Letras, Porto, 1989; FARIA, Duarte — **Rousseau entre la blessure et la rêverie**, in "Ariane. Revue d'Étude Littéraires Françaises", Lisboa, n^o 1, 1982; FERNANDES, Teresa Sousa — **Individualismo e Utopia** in "Assembleia Social e Inversão", coord. José Carlos Gomes da Silva, Lisboa, 1993, pp. 231-273; FERREIRA, Ana Leonor — **Do jogo do natural ao jugo social. Discurso sobre a origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os homens de J.-J. Rousseau**, in "Revista da História das Ideias", vol. IX, 1987, pp. 375-396; MONCADA, Luís Cabral de — **Liberalismo, Democracia e Totalitarismo**, in "Boletim do Minist. da Justiça", Vols. 1-3., 1947; MOURA, Zeza — **Rousseau ou o presente elidido**, in "Rev. Fil. Epistem.", vol. II, 1979, pp. 213-233.

(186) Cf. MALPIQUE, Cruz — **Rousseau — poço de contradições**, Sep. dos n^{os} 140-141 da "Revista Labor", Aveiro, A Lusitania, s. d.. Em nota de pé de página, o autor indica implicitamente o ano da escrita do texto: "este ano de 1954" (p. 8).

(187) *Idem*, p. 8.

(188) Cf. FONSECA, A. Monteiro da — **Jean-Jacques Rousseau, o Homem, o Político, o Educador e o Romântico**, Guarda, 1978, pp. 59-64. Monteiro da

Fonseca em jeito de conclusão afirma: "Foi levar o romantismo ao seio da política, adentro da literatura e até mesmo ao fundo das crenças religiosas. Desta forma se outro valor lhe não reconhecemos, pela excentricidade das suas doutrinas, façamos-lhe ao menos a justiça de o julgarmos um verdadeiro cultor da palavra escrita.

Foi ele indubitavelmente o pai do *Romantismo*, assim como foi o mestre da *Indisciplina* e o patrono da *Revolução*" (p. 64).

(189) *Idem*, p. 10.

(190) *Idem*, p. 19.

(191) *Idem*, pp. 65-66.

(192) *Idem*, pp. 29 e 17, respectivamente.

THÉMATISATION DE RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES, IRONISATION DE LA FICTION ET PARODIE DANS "L'HÉRITAGE MYSTÉRIEUX" (1857) DE PONSON DU TERRAIL

La plupart des critiques littéraires s'accordent aujourd'hui à reconnaître un grand professionnalisme dans le travail des auteurs éminents de la littérature populaire du siècle dernier. Pour eux, ces auteurs ont inventé et manié à la perfection toute une panoplie de procédés textuels, aussi simples qu'efficaces dans les fonctions de divertissement, de suspense et d'évasion de leurs romans. Les structures mises en oeuvre dans ces romans populaires facilitent l'identification du lecteur au mouvement des personnages dans l'histoire en dépit de son invraisemblance ou de son incohérence apparente. Le romancier populaire est un maître, selon eux, de l'effet facile et de la banalité, pour un lecteur ne cherchant en principe qu'un moyen d'évasion. Ainsi, pour Jean Tortel, seule une lecture qu'on pourrait appeler irrationnelle permet de saisir le charme de l'univers romanesque populaire:

Radicalement éloigné de tout esprit qui ne consent pas à se perdre, il [le roman populaire] s'avance, dès que l'esprit s'abandonne à la tentation de cette chose obscure que la raison ne contient pas. (1)

On n'évoque pas ou peu dans les textes sur le roman populaire l'utilisation de procédés textuels plus complexes tels que la parodie, l'autoparodie, la thématisation des références littéraires, ou encore la thématisation des relations intertextuelles. Bien qu'il soit assez facile de les identifier dans les romans, on évite en général de les analyser. Ainsi, Jean Tortel discerne bien dans l'oeuvre de Gaston Leroux des structures parodiques, mais ne parvient pas à les intégrer dans son concept du roman populaire:

*[...] Leroux, même dans **Chéri-Bibi**, garde je ne sais quel sourire en coin, appel du pied au lecteur "intelligent" qui l'éloigne de l'esprit du roman populaire, si bien qu'on le soupçonne presque d'intention parodique. (2)*

D'après Tortel, roman populaire et parodie sont donc incompatibles. Un roman populaire parodique n'est plus un véritable roman populaire. Quand on sait que pour Tortel, la fonction de la littérature de masse consiste à

satisfaire les besoins d'évasion et d'irrationnel du lecteur, il est clair que des procédés textuels qui empêchent l'identification ne peuvent rentrer dans le cadre d'une telle conception. Les techniques impliquant une certaine distanciation entre le lecteur et l'histoire du roman sont donc classées comme insignifiantes et, par là, exclues de l'interprétation.

Un argument qu'on rencontre souvent, et qui neutralise toute recherche de structures littéraires plus complexes, est celui d'une prétendue ambiguïté qui apparaît entre le sérieux et le parodique du fait du style hyperbolique du roman-feuilleton. Lise Queffélec, par exemple, croit discerner une transformation de l'héritage romantique dans les oeuvres tardives de Paul Féval et de Pierre Alexis Ponson du Terrail: elle qualifie la série des **Habits noirs** de "profondément ironique" (3). Mais le domaine parodique n'est pas clairement démarqué lorsqu'il est question, à propos des romans de **Rocambo**, d'une "rhétorique hyperbolique, à la limite du parodique" (4). Pour Michel Nathan, le professionnalisme des auteurs populaires implique l'utilisation de techniques de distanciation. C'est pour cette raison qu'il qualifie leur professionnalisme de "malicieux" (5). Il met ainsi en évidence, dans certains textes de Féval et de Ponson du Terrail, un jeu de l'intertextualité, une parodie des grands maîtres du feuilleton et une autoparodie. Mais sa description des techniques de distanciation reste floue: un "excès dans l'utilisation" (6) de l'arsenal du romancier populaire semble caractériser ces auteurs, qui gonflent ainsi leurs textes "d'énormes boursouflures" (7). Nathan constate en somme à nouveau la rhétorique hyperbolique des textes populaires, ce qui le ramène pour ainsi dire au problème de la démarcation de la parodie. Il n'est pas étonnant alors qu'il ne dépasse pas la constatation d'une ambivalence foncière :

[...] il est souvent impossible de distinguer le style du feuilleton de la parodie du style de feuilleton. Les grands maîtres, Xavier de Montépin et surtout Ponson du Terrail abuseront diaboliquement de cette ambiguïté. (8)

Les interprétations que nous venons de présenter discutent des aspects importants du roman populaire. Il est incontestable que beaucoup de ces romans fonctionnent seulement au premier degré et ne cherchent qu'à proposer une lecture d'identification. Mais ne voir dans le roman populaire qu'une littérature d'évasion, c'est ne rendre justice ni à la grande variété ni à l'évolution de ce genre littéraire. Dans beaucoup de textes — d'ailleurs ceux qui sont ou ont été les plus lus, en général — des stratégies de distanciation sont mises en jeu. On tentera dans la suite de cet exposé de décrire quelques-uns des procédés de distanciation utilisés dans la littérature populaire, à l'aide de plusieurs exemples pris dans le roman

L'Héritage mystérieux (1857) de Ponson du Terrail, le premier de la célèbre série des **Rocambole**. Certes, la parodie est souvent difficile à mettre en évidence dans un texte à caractère hyperbolique: nous nous attachons donc à trouver une démarche permettant de prouver sans équivoque l'existence de structures parodiques et d'ironisation de la fiction dans le texte, tentant ainsi de dépasser cette frange d'indécision responsable de tant de résultats vagues et contradictoires dans l'analyse du roman populaire.

La folie de la baronne de Kermadec ou le roman-feuilleton par lui-même

Dans les romans de **Rocambole**, les personnages aiment lire et ils lisent même beaucoup. Leurs lectures préférées sont les "comédies faciles", les mélodrames et les romans feuilletons, en somme la littérature populaire.

Voyons par exemple comment, dans **L'Héritage Mystérieux**, le personnage même de Rocambole, qui ne joue alors qu'un rôle de second plan dans l'histoire, apparaît pour la première fois: Rocambole est assis derrière le comptoir d'un "bouge" en lisant une "pièce de comédie". Il salue poliment les clients qui entrent mais sans interrompre sa lecture. C'est seulement quand sa mère adoptive, la Veuve Fipart, l'exhorte à servir les hôtes qu'il abandonne son livre.

Ainsi, Rocambole est introduit dans le roman comme personnage en train de lire de la littérature populaire. L'effet de cette lecture est thématique: Rocambole est complètement absorbé, il oublie son entourage et ne pense qu'à continuer sa lecture.

Prenons un autre exemple qui montre les suites que peut avoir la lecture d'un roman-feuilleton pour l'histoire du roman:

La diabolique courtisane Baccarat, enfermée à la suite des manigances de ses ennemis dans un hôpital psychiatrique, réfléchit au moyen de s'en échapper. Elle neutralise sa soubrette déloyale Fanny, s'empare de ses vêtements et tente de quitter l'établissement sous le déguisement d'une employée de maison. La réalisation de son plan se révèle particulièrement facile: le concierge devant la loge duquel elle est obligée de passer est en train de lire un roman-feuilleton! Comme Rocambole dans l'exemple précédent, le concierge est tellement captivé par sa lecture qu'il ne lève même pas les yeux au passage de Baccarat.

La thématique de l'acte de lire un texte populaire et de l'effet produit par cette lecture met en abyme la situation du lecteur en train de lire ce roman de **Rocambole**. Ainsi se trouve ironisée l'attitude du lecteur de roman-feuilleton qui se perd complètement dans la fiction et devient incapable de toute réaction à son environnement.

C'est l'aventure de la baronne de Kermadec qui est peut-être l'épisode le plus étonnant du roman. Cette baronne octogénaire appartient à l'ancienne noblesse bretonne: c'est la dernière représentante d'une glorieuse lignée. Elle habite un vieux château délabré, Les Genêts, qui a connu ses heures de gloire durant le Moyen Age. Bien qu'un peu excentrique, la baronne est en bonne santé physique et mentale malgré son âge avancé. Elle passe son temps à coudre et à lire des romans par lesquels elle s'évade dans un monde idéal. Mais cette lectrice passionnée de romans tombe parfois dans des états inquiétants:

La baronne de Kermadec n'avait qu'un travers, elle aimait les romans de chevalerie et finissait par y croire. Elle eût juré qu'Amadis de Gaule avait existé, et que son fils Esplandian fut toujours un modèle d'heroïsme et de vertu. Quand elle était sur ce thème, Amadis, Esplandian et Galaor lui tournaient un peu la tête et sa raison finissait par chanceler; mais, la conversation ramenée à de plus modernes sujets, la baronne retrouvait un esprit sérieux, sensé, pénétrant. (9)

Le château de la baronne devient le centre d'une intrigue criminelle savamment ourdie. Les premières personnes arrivant au château sont la nièce de la baronne, Thérèse de Beaupréau, ainsi que sa petite-nièce Hermine. Celle-ci souhaite séjourner aux Genêts pour se distraire d'un amour malheureux. La description de l'arrivée des deux femmes est mise en relation avec la littérature romantique par l'utilisation explicite d'une comparaison empruntée à Victor Hugo:

La berline descendit au grand trot, guidée par un rayon de soleil couchant qui faisait étinceler comme une fournaise, — selon la belle expression de Victor Hugo, — les vitres croisées ogivales du manoir [...]. (10)

Le démoniaque Sir Williams, alias Andrea de Kergaz, veut lui aussi se ménager un accès au château dans le cadre de ses manigances criminelles. M. de Beaupréau, son compère, réfléchit alors au moyen le plus opportun pour Sir Williams de profiter de l'hospitalité de la baronne. Dans une lettre, il conseille à Sir Williams de s'introduire chez la baronne comme héros de roman:

Tâchez d'arriver tard, la nuit, à cheval, comme un

héros de roman; demandez l'hospitalité à la façon d'un personnage de Walter Scott, et tout ira pour le mieux. (11)

Sir Williams trouve à son arrivée des conditions propices, car la baronne est justement en train de se faire lire un roman de chevalerie par son favori Jonas. Le roman commence par une scène galante entre la châtelaine, qui n'est plus très jeune, et son page, qui lui chante un lai d'amour. Tout à coup, un chevalier inconnu, assis sur un cheval noir, arrive au château et demande l'hospitalité. A cet endroit du roman, la baronne fait interrompre la lecture : elle croit découvrir des parallèles entre l'histoire du roman de chevalerie et sa propre situation. Jonas, peu convaincu, se dit à lui-même que la châtelaine du roman est pourtant âgée de trente-huit ans et que lui, Jonas, préférerait tout de même tomber amoureux d'une jeune femme. Il répond à la baronne que les deux situations ne peuvent pas être comparées puisqu'il n'y a pas de chevalier demandant la permission d'entrer. Mais juste à ce moment-là, Sir Williams se présente dans la cour du manoir et demande l'hospitalité.

L'aventure de la baronne de Kermadec peut alors commencer à la manière d'un de ces romans auxquels elle croit depuis toujours. L'aventure s'annonce d'une manière si ostentatoire que le narrateur établit un parallèle entre le caractère de ce commencement et l'effet typique d'un procédé de roman-feuilleton:

Madame de Kermadec se crut revenue à Versailles et retrouva ses trente ans; elle regagna sa bergère sans le secours de Jonas, bien persuadée qu'il rêvait, et elle attendit ce beau cavalier qui arrivait à point et comme à la fin d'un feuilleton. (12)

Voyons maintenant quelques autres aspects de l'intrigue. Sir Williams, après s'être introduit grâce à son attitude chevaleresque dans le manoir de la baronne, tente désormais de séduire la malheureuse Hermine de Beaupréau, afin de s'emparer de son immense héritage dont elle-même ne sait pas qu'elle est dépositaire. Peu avant l'arrivée de Sir Williams aux Genêts, une rencontre apparemment fortuite entre Hermine et le bandit est organisée avec l'aide de M. de Beaupréau. Le lieu de rencontre est un endroit légendaire appelé le Saut-du-Moine, une haute falaise en bord de mer, située au milieu d'une nature sauvage. C'est à cet endroit-là qu'Hermine et Thérèse de Beaupréau doivent apercevoir le bandit pour la première fois. Selon l'avis de M. de Beaupréau, Sir Williams devrait augmenter les effets de son charme par une certaine attitude:

'Si, lorsque ces dames y arriveront, elles vous y trouvaient ... pour peu que vous ayez l'air triste et fatal ...'. (13)

Quand les deux femmes atteignent le Saut-du-Moine, elles jouissent alors du spectacle émouvant de Sir Williams assis immobile sur la pointe de la falaise, perdu dans la contemplation de l'océan. D'après le narrateur, une telle scène est particulièrement propice à exciter l'imagination d'une jeune fille naïve telle qu'Hermine:

Toute jeune fille a une certaine dose d'imagination qui cherche sans cesse ses aliments. Pour elle, tout est le point de départ d'un roman, et la circonstance la plus fortuite devient un prétexte à l'étrangeté. Dans cet homme, dont elle ne pouvait saisir la physionomie, le costume, ni deviner l'âge, à cause de l'éloignement, elle vit tout de suite un jeune homme rêveur et malheureux, demandant aux voyages, aux grands spectacles de la nature, à l'aspect austère et triste de l'Océan, des consolations pour son âme ou déjà peut-être les passions avaient fait naître de cruelles tempêtes. De là à bâtir tout un roman, c'était pour une jeune fille exaltée déjà en sa propre douleur, la chose la plus facile et la plus simple. (14)

De même que la baronne de Kermadec reçoit le dangereux Sir Williams dans son château en raison de sa passion exagérée pour les héros de romans, Hermine se laisse tromper par son imagination surexcitée et commence à s'intéresser au bandit. Et quand Sir Williams, tiré de sa rêverie par un accident simulé de M. de Beaupréau, prouve son courage héroïque et apparemment sauve la vie du beau père d'Hermine, la jeune fille est totalement déconcertée et se croit prête à suivre l'inconnu mystérieux sur-le-champ.

Au cours de cette mise en scène de Sir Williams, le narrateur signale encore un modèle littéraire en comparant le protagoniste à un héros romantique célèbre:

L'inconnu se leva alors lentement, quitta son rocher et descendit, s'enveloppant dans les vastes plis d'un manteau qui le faisait ressembler ainsi au Manfred de lord Byron. (15)

Dans la suite de l'histoire, Sir Williams continue de jouer le rôle de l'homme solitaire, mystérieux et replié sur lui-même, qui parcourt le monde

sans espoir de pouvoir guérir sa maladie d'amour. Le narrateur rappelle à plusieurs reprises les références littéraires de cette attitude. Par exemple quand Sir Williams réussit à produire un sourire particulièrement triste, parce que M. de Lacy, 'un vieil ami de la baronne, lui fait entrevoir la guérison de son mal d'amour, le narrateur compare ce sourire à celui d'Oberman dans le roman de Senancour: "*Sir Williams eut un assez beau sourire navré, auprès duquel le sourire d'Oberman était un vrai sourire.*" (16)

Il n'est donc pas étonnant que le grand talent de comédien du bandit garantisse son succès envers Hermine. Bien que son but final — le mariage avec Hermine pour obtenir son héritage — échoue au dernier moment à cause de l'arrivée de son demi-frère Armand, qui est le "bon héros du roman, ce happy-end n'est pas du tout dû à Hermine qui, après une longue lutte de conscience, s'était décidée à exaucer les désirs du "méchant héros":

Mademoiselle de Beaupréau ne s'était point révoltée contre cet amour. Sir Williams était jeune, il était beau, il avait cette voix mélancolique et voilée de ceux qui souffrent; elle l'avait rencontré comme on rencontre un héros de roman. (17)

Dans ces quelques exemples des aventures au château de la baronne de Kermadec ainsi que dans le cadre naturel des alentours du manoir, nous pouvons constater l'existence d'une 'ambiance littéraire': aussi bien au niveau de l'histoire que dans les commentaires discursifs du narrateur, les références à la littérature sont fréquentes. Ainsi est établi tout un réseau de renvois à la littérarité du texte dans lequel narrateur et protagonistes sont impliqués.

Au niveau de l'histoire, Sir Williams n'est pas simplement mis en scène comme un malin bandit se faulant dans le château par une ruse quelconque: sa ruse consiste en ce qu'il se conduit comme un héros de roman de Walter Scott. Le rôle qu'il joue est clairement mis en rapport avec des modèles littéraires. Il est significatif que la ruse réussisse car la baronne qui est une lectrice passionnée de romans de chevalerie, se trouve juste à ce moment dans une situation de lecture où elle n'est plus capable de distinguer la fiction romanesque de la réalité. Pour cette raison, elle accueille le bandit de bonne foi, comme ses chers héros de romans. Devant Hermine de Beaupréau, Sir Williams se conduit également à la manière d'un personnage littéraire. Il revêt le rôle du héros romantique qu'il estime particulièrement propre à attiser l'imagination d'une jeune fille. Et il y réussit: très impressionnée par le comportement du mystérieux inconnu, Hermine voit son intérêt grandir constamment et aboutir au consentement au mariage.

La thématique littéraire se trouve aussi dans le discours du narrateur. Quand il relate l'arrivée de Thérèse et d'Hermine de Beaupréau aux Genêts,

il compare le scintillement des vitres du manoir dans le soleil à l'effet de la lumière d'une fournaise et thématise cette comparaison en tant que réutilisation d'une comparaison hugolienne. Sir Williams est comparé au personnage de Manfred du drame du même titre de Lord Byron ainsi qu'au personnage d'Oberman du roman épistolaire de Senancour. A un autre endroit, le narrateur compare l'effet produit par l'arrivée du bandit au château à celui d'un procédé feuilletonesque: le roman de chevalerie que la baronne est en train de lire à l'arrivée de Sir Williams, ainsi que la mise en scène de Sir Williams comme héros d'un roman de Walter Scott, sont mis en rapport avec le roman-feuilleton. De cette manière, l'histoire du roman est explicitement montrée comme réalisation de procédés romanesques populaires. En somme, le narrateur rompt dans son discours l'illusion référentielle, signale l'artificialité du texte et thématise les références littéraires.

De plus, la fiction romanesque est ironisée par la thématique littéraire. Les romans de chevalerie que lit la baronne perturbent sa raison. Mais l'aventure que Sir Williams provoque au Genêts commence de la même façon que le roman que la baronne est en train de lire. L'histoire du roman de chevalerie est donc reliée à l'histoire du roman de **Rocambole** par une mise en abyme: l'intrigue qui se déroule au château de la baronne de Kermadec est donc aussi peu digne de foi que les aventures relatées dans les anciens romans de chevalerie. Celui qui y croirait serait un faible d'esprit.

Les auteurs dont le nom est cité dans l'histoire et dans le discours ne sont pas des références prises au hasard, mais établissent un rapport précis au romantisme européen et au développement du roman. L'oeuvre de Walter Scott a influencé de manière décisive le roman français du dix-neuvième siècle. Victor Hugo s'en est inspiré dans sa conception dramatique du roman, plus tard reprise et transformée par les auteurs populaires dans leurs romans historiques et sociaux. Les héros byroniens tels que Manfred (1814) ou Lara (1817) contribuèrent à la constitution de la figure du héros romantique français et par conséquent à l'élaboration de la conception d'un "surhomme populaire", à la manière de Rodolphe (d'Eugène Sue dans **Les Mystères de Paris** (1842/43)), Rio Santo (de Paul Féval dans **Les Mystères de Londres** (1843/44)) ou d'Edmond Dantes (d'Alexandre Dumas dans **Le Comte de Monte Cristo** (1844/45)). Le réseau de renvois à la littérature ne signale donc pas seulement la littérarité du cycle des romans de **Rocambole**; il indique en outre la tradition littéraire dans laquelle le texte s'inscrit.

En outre, le texte prend de la distance à l'égard de la littérature romantique. Le goût de la baronne de Kermadec pour les romans de chevalerie ridiculise l'enthousiasme romantique pour le Moyen Age, car il fait tourner l'esprit de la vieille dame en folie. La figure du héros romantique, pour citer un autre exemple, est également représentée dans **L'Héritage**

mystérieux sur le mode parodique. Elle n'est plus qu'un rôle, qu'une ruse du diabolique Sir Williams qui, de fait, est un criminel froid et calculateur. De plus, la mise en scène romantique du bandit ne réussit qu'à abuser l'esprit d'une vieille dame excentrique et d'une jeune fille naïve à l'imagination surexcitée: les attraits du héros romantique ont décidément perdu de leur force de persuasion.

La thématique littéraire occupe une place particulièrement importante dans le roman dont nous venons d'éclairer quelques aspects. Le texte s'auto-désigne constamment au lecteur comme texte fictionnel, et, plus précisément, comme fiction populaire.

La mise en abyme de l'acte de la lecture d'un roman populaire thématise le plaisir de lire un roman-feuilleton tout en ironisant sur ce plaisir. Le texte signale ainsi qu'il veut être lu sur un autre mode que celui d'une identification banale.

A travers la parodie d'un système littéraire — le romantisme — le texte met en évidence la tradition dans laquelle il s'inscrit. L'histoire et les personnages du roman apparaissent ainsi non pas comme se référant par exemple au réel, mais comme se référant à d'autres textes.

Le roman **L'Héritage mystérieux** ne facilite donc pas une identification avec les aventures "rocambolesques", mais exige, pour une compréhension adéquate, une grande lucidité de la part du lecteur quant au jeu intertextuel avec les éléments traditionnels du romantisme. Et si ce texte peut procurer un plaisir, ce n'est certainement pas celui de l'évasion, mais plutôt celui de l'appréciation de son caractère ludique.

Mathias Jackel
Université de Berlin

NOTES

- (1) — Jean Tortel, "Le roman populaire", dans: **Histoire des littératures**, tome 3: *Littératures françaises connexes et marginales*, Paris, 1958, p. 1601.
- (2) — **Ibid.**, p. 1588.
- (3) — Lise Queffélec, **Le roman-feuilleton français au 19e siècle**, Paris, 1989, p. 64.
- (4) — **Ibid.**, p. 62.
- (5) — Michel Nathan, **Splendeurs et misères du roman populaire**, Paris 1990, p. 160.
- (6) — **Ibid.**, p. 156.
- (7) — Michel Nathan, **Lautréamont, feuilletoniste autophage**, Seyssel, 1992, p. 104.
- (8) — **Ibid.**, p. 14.
- (9) — Nous citons dans la suite après Ponson du Terrail, **Rocambole. L'Héritage mystérieux**, Paris, 1977, ici: p. 261sq.
- (10) — **Ibid.**, p. 260.
- (11) — **Ibid.**, p. 269.
- (12) — **Ibid.**, p. 283.
- (13) — **Ibid.**, p. 275.
- (14) — **Ibid.**, p. 277sq.
- (15) — **Ibid.**, p. 279.
- (16) — **Ibid.**, p. 368.
- (17) — **Ibid.**, p.424.

DE L'ILLUSION DE LA RÉALITÉ À LA RÉALITÉ DE L'ILLUSION: PRATIQUES NARRATIVES À L'ÉPOQUE DU SYMBOLISME

Nous ne pouvons avoir l'ambition de traiter, sous ce titre global, tous les aspects qui engageraient à la fois la problématique de la représentation dans le récit littéraire, l'analyse de ses formes et structures, et la question de la périodisation de la littérature française de la fin du XIX^{ème} siècle. Nous ne voulons que signaler quelques caractéristiques fondamentales d'une certaine production romanesque qui, ayant vu le jour dans l'ambiance symboliste, a vainement essayé de prendre le relais du roman naturaliste, dont le succès semblait confirmer l'aptitude à "reproduire" la réalité revendiquée par le genre romanesque depuis ses origines; tout en essayant de poser certaines questions au sujet de ce rapport au réel, nous chercherons à montrer comment, en dépit d'une opposition souvent hautement proclamée à la formule naturaliste, la prose narrative de l'époque symboliste, par certains de ses traits les plus frappants, fait suite par continuité autant que par rupture à l'imposant massif du roman réaliste-naturaliste.

Quelques simplifications s'imposaient dans le cadre de la présente étude: ainsi, nous n'aborderons ni la question des rapports des mouvements décadent et symboliste, qui dans les années 80 se disputaient le rôle d'avant-garde face à un naturalisme encore vigoureux, ni celle de savoir s'il y a lieu de parler d'un "roman symboliste" aux contours définis, faisant concurrence à l'école du "roman psychologique", à laquelle le nom de Paul Bourget suffit à donner un label de solidité. Nous avons gardé le terme d'"époque", volontiers flou (1), pour situer les textes — narratifs ou théoriques et critiques (2) — auxquels nous nous référons ici; d'autre part, quoique la problématique du rapport à la réalité constitue une des composantes essentielles de la "crise" (3) que le genre romanesque traverse alors, nous avons préféré ne pas le placer, en tant que tel, au centre de notre approche, la question nous semblant gagner à être mise sur le plan des structures du récit (4) plutôt que sur celui des codes génériques.

Les termes dans lesquels le roman naturaliste est mis en cause par les écrivains avant-gardistes des années 1885-89 se polarisent principalement autour du "matérialisme grossier" des sujets qu'il aborde et de leur expression artistique insuffisante. De là va naître un parti-pris global de rejet du monde extérieur, objet principal de l'observation littéraire avec le Naturalisme, et la recherche d'un roman nouveau, dont les formules hypothétiques sont variées, mais obéissent à une règle essentielle: celle de mettre en leur centre un "appareil de pensée", "une seule âme", "un esprit", à travers lequel la

réalité serait perçue, "transformée", voire "déformée" (5). Cette attitude de "refus du réel" (6) est souvent mise en lumière au niveau des thématiques d'une production romanesque dont l'exemple achevé et le paradigme est sans conteste le fameux **A Rebours** que Huysmans publie en 1884, et généralement rapportée au conditionnement qu'exerçait "l'esprit général (...) de cette fin du siècle" (7), qui englobe des courants de pensée philosophique et psychologique tels que le pessimisme, l'idéalisme, le subjectivisme et la psychologie des profondeurs. En effet, la réaction anti-naturaliste n'est que l'aspect le plus strictement littéraire de la large réaction anti-positiviste et anti-matérialiste qui se produit à cette époque et qui, ayant apporté des changements radicaux dans la manière de concevoir l'homme, ne pouvait manquer d'avoir des répercussions, à plusieurs niveaux, sur la littérature. En ce qui concerne le récit, elle ira notamment amener l'avènement d'une conception nouvelle du personnage, qui fait écho à celle de la personne (8) et se trouve au coeur même de la problématique qui nous occupe. Ce n'est pourtant pas sur ce plan de "la corrélation" de la "série littéraire" avec les "autres séries culturelles" (9) que nous l'abordons ici. Nous nous limitons à essayer de voir comment, en deçà de l'influence de ces autres séries culturelles, bien qu'en concomitance avec elles, quelques formes que revêt ce changement de la prose romanesque étaient déjà prévues dans la logique interne du système littéraire lui-même, les nouvelles pratiques narratives reprenant, pour les porter à leur paroxysme, des procédés qui étaient déjà employés par celles qui les précèdent.

Nous avons pris comme base de nos considérations l'"Étude sur le Roman" que Guy de Maupassant publie, en guise de préface à **Pierre et Jean** en 1887 (10), texte qui, en plus de l'intérêt théorique et critique qu'il présente, témoigne d'une des filiations littéraires les mieux établies, qui relie l'oeuvre d'un des meilleurs contistes et romanciers de la génération naturaliste à celle des grands maîtres du roman du milieu du siècle. En effet, lorsqu'en 1880 il débute comme contiste, avec une nouvelle très remarquée dans le recueil de **Les Soirées de Médan**, Maupassant avait déjà profité pendant sept ans de l'enseignement rigoureux et exigeant de Flaubert, dont il s'est toujours considéré comme le disciple, et, par lui, d'un contact direct avec un autre grand nom de la génération précédente, Edmond de Goncourt. Pour quelqu'un qui avait été nourri directement à la source de cette grande tradition romanesque et dans l'intimité de ses meilleurs esprits, l'appartenance — tout à fait ponctuelle, d'ailleurs — au groupe Médaniste n'est à envisager que comme une stratégie de lancement: ayant toujours gardé ses distances par rapport à l'orthodoxie naturaliste, dans ce texte de 1887 il fait preuve d'une lucidité critique qui n'a rien à voir avec les naïvetés méthodologiques du "roman expérimental". C'est ainsi que,

commençant par souligner l'inexistence de règles du genre (11), il va fixer comme but au travail du romancier une recherche de l'originalité, que chacun devra — suivant le mot de Flaubert, qu'il cite — "dégager", s'il la possède, ou "acquérir", s'il ne l'a pas (12), sachant que, d'une part, elle ne dépend pas des objets qu'on décrit, mais du *regard* que l'artiste porte sur eux:

"La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. (...) C'est de cette façon qu'on devient original." (13);

d'autre part, que

"Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher, jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif (...)" (14)

L'originalité du romancier consistant ainsi dans l'effort de recherche et dans la trouvaille de l'expression de sa sensation la plus intime devant la réalité, la justesse de cette expression ne réside pas dans son adéquation à une vérité universellement conçue, mais à sa *vision* (15) à lui, à l'*illusion* qu'il s'en fait:

"Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde (...). Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière." (16)

Il ne restait à cet écrivain que les contemporains rangeaient parmi les naturalistes (17) qu'à nier la "réalité", ce qu'il fait:

"Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et nos organes." (18)

Par conséquent, lorsqu'il se propose de "discuter et contester" la théorie du "rien que la vérité et toute la vérité" prônée par les "artistes réalistes" (19), il va juger leurs oeuvres "uniquement au point de vue de leur valeur artistique, en acceptant "a priori" les idées générales d'où elles sont nées" (20), pour leur montrer "en quoi la vérité dans la vie diffère de la vérité dans [leurs] livre[s]" (21):

*"Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
"Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera (...) à nous en*

donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même". (22)

Mettant en opposition la vie et l'art — la première est remplie d'"incidents insignifiants", de choses "imprévues" et "disparates", "sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes (...) illogiques et contradictoires" et "laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment", tandis que la seconde consiste "à mettre en pleine lumière *par la seule adresse de la composition*, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient (...) pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer" —, il en vient à déclarer:

"Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes." (23)

À travers cette reprise de quelques-unes des idées fondamentales que Maupassant expose dans cette étude, on peut voir comment, en assignant à la "réalité" du roman le statut d'*illusion*, d'*effet* produit par une "manière de composer", il laisse loin derrière lui l'assurance rationaliste et positiviste d'un naturalisme pour lequel le roman était la reproduction du réel, et le langage le support d'une transivité totale du sens; on peut relever encore qu'il y arrive en mettant au centre de l'activité littéraire la subjectivité de l'artiste — idée qui constitue un véritable leitmotiv critique des textes d'inspiration symboliste, en opposition à l'objectivité scientiste du naturalisme. Cependant — et aux antipodes, sur ce point-là, de la visée symboliste —, Maupassant considère qu'au niveau du texte, ce sont les procédés des partisans de l'objectivité (24) qui permettent de "donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie" (25), et que, par conséquent, ils sont préférables à ceux des partisans du "roman d'analyse pure", qu'il leur oppose:

"(...) les écrivains objectifs (...) cachent donc la psychologie au lieu de l'étaler, ils en font la carcasse de l'oeuvre, comme l'ossature invisible est la carcasse du corps humain. Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette." (26)

Ainsi, en concomitance avec l'exigence d'une vision personnelle qu'il met à la base même de sa conception du roman, en ce qui concerne les

procédés mis en oeuvre par celui-ci Maupassant, à l'image de son maître Flaubert, garde le sens de la construction, de l'organique, du "logique" — et en fait dépendre l'illusion de la réalité.

Or, dans la théorie et la pratique du roman du milieu du siècle, c'est ici qu'un plan de clivage se situe, entre Flaubert et les Goncourt (27), et c'est justement dans la lignée directe du roman de ces derniers qu'il faut placer quelques-unes des caractéristiques les plus frappantes de la prose narrative à l'époque du symbolisme. Leur goût de "... l'illogisme du vrai, de la vie" (28), leur recherche du "rendu" impressionniste de la sensation isolée, la virtuosité d'un style qui substitue la juxtaposition à la construction — tous les aspects majeurs de leur production romanesque, enfin, vont les imposer comme des modèles à suivre par une génération de prosateurs hantés par les prestiges de la Poésie (29), et concurrencer l'influence de celle-ci pour amener le même résultat: d'une part, la dislocation du récit — qui, à des degrés variables, constitue un des traits les plus distinctifs des pratiques narratives à l'époque; d'autre part, l'importance démesurée accordée au style, à "l'écriture artiste", qui rejoint la conception créatrice et spéculative du langage qui est celle des poètes contemporains (30). De la masse de textes programmatiques où la recherche d'un roman nouveau (31) se poursuit inlassablement, nous nous limitons à citer les préceptes pour la "construction du roman parfait" qu'énonce une figure aussi représentative que T. de Wyzewa:

"Le romancier dressera une seule âme, qu'il animera pleinement: par elle seront perçues les images, raisonnés les arguments, senties les émotions: le lecteur, comme l'auteur, verra tout, les choses et les âmes, à travers cette âme unique et précise, dont il vivra la vie. (...) L'artiste devra mêler à la forme du récit, la forme musicale de la Poésie. Il exprimera les douleurs et les joies par des agencements sonores et rythmiques de syllabes, insoucieux, dans ces rares passages, du sens notionnel des mots (...). La vie, — notre vie surtout, si nerveuse — est un avènement ininterrompu de notions nouvelles. (...) l'artiste, recréant cette vie, devra désigner ces notions nouvelles par des termes nouveaux. Mais ce progrès ne sera possible que si nous reconquérons d'abord à la littérature un langage aujourd'hui prostitué." (32)

Publiés en 1890 et 1889, respectivement, au creux de la "mêlée symboliste", selon la formule d'E. Raynaud (33), **Sixtine - Roman de la vie**

cérébrale, de Rémy de Gourmont, et **Double**, de Francis Poictevin, n'ont pratiquement que cela en commun: une "âme" (deux, en fait, dans le cas de **Double**) y est le foyer de perception à travers lequel le lecteur apprend tout ce qui se passe — et qui n'est presque rien.

Pourtant, dans **Sixtine**, on trouve bien une "histoire", qui commence au premier chapitre et se termine au dernier: Hubert d'Entraques, esthète et homme de lettres, rencontre "dans le monde" Sixtine Magne, une jeune veuve de trente ans; l'attrance est réciproque, mais le héros préférant rêver plutôt qu'agir et répugnant aux rapports physiques, ses hésitations finiront par jeter Sixtine dans les bras de son rival, un Russe qui profite à bon escient des conseils qu'Hubert lui prodiguait dans le but de l'éloigner d'elle. Cependant, le lecteur s'aperçoit très vite que cette intrigue sentimentale n'est pas racontée "suivant la logique ordinaire des faits", de façon à produire une "illusion de la réalité". Dès le début du roman, la rupture est de règle: consacré au premier tête-à-tête des deux personnages, le premier chapitre se termine par une invitation de Sixtine: "Je pars demain, venez me voir!" (34); le deuxième, pourtant, intitulé "Madame du Boys", n'est constitué que par la songerie d'Entraques autour de ce personnage, un de ces "bons fantômes de son imagination" avec qui il vivait "dans une familiarité presque inquiétante" (35). Six autres chapitres viennent encore se placer avant la première visite d'Entraques à Sixtine, qui n'aura lieu qu'au neuvième; chapitres constitués par des "Notes de voyage" (III et V), des fragments de journal intime (IV), le récit d'une promenade le long des quais de la Seine pendant laquelle "il garda l'illusion" que Sixtine l'accompagnait (VI), par la transcription d'une histoire qu'il avait entendu raconter (VII), par les réflexions variées qui occupèrent son esprit pendant un vagabondage dans les rues (VIII). Ce procédé sera constant tout le long du roman: ses 40 chapitres forment une mosaïque savante, où viennent s'insérer encore des conversations d'Entraques avec ses amis sur des sujets variés, des contes qu'il écrit, et surtout les six chapitres, espacés, du roman "L'Adorant", dans lequel "il devait s'amuser à transposer, sur un mode d'extravagance logique, le drame qu'il jouait naïvement avec Sixtine" (36). À la vérité, il n'y a rien de naïf dans ce livre: à travers ces chapitres nombreux, qui se juxtaposent au lieu de s'enchaîner, la linéarité narrative est rompue et l'histoire piétine. En effet, la raison d'être de ce découpage n'est pas de servir à une dynamique du récit mais, bien au contraire, de faire servir celui-ci à l'évocation des illusions dont se délecte l'"âme" statique du personnage, pour qui elles *sont* la réalité. Dès son premier entretien avec Sixtine, il réfléchit à haute voix:

"Y a-t-il un monde de vie extérieur à moi-même? C'est possible, mais je ne le crois pas. Le monde, c'est moi,

il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir." (37);

dans ses carnets intimes, il se demandera:

"De quoi donc me servirait la réalité, quand j'ai le rêve et la faculté de me protéiser, de posséder successivement toutes les formes de la vie, tous les états d'âme où l'homme se diversifie?" (38).

Si l'intrigue est mince dans **Sixtine**, elle était déjà inexistante dans **Double**, publié l'année précédente par Francis Poictevin. Sous ce titre, une suite de blocs textuels aux dimensions variées, et beaucoup d'espaces blancs; des contenus complètement hétérogènes: des notations de pensées et de souvenirs, des esquisses de paysages, des évocations de tableaux d'art, des récits de rêves... Un mépris absolu de l'affabulation, aucune continuité logique: complètement morcelé, le texte s'emploie à disjoindre bien plus qu'à lier. Le lecteur entre de plain-pied dans la subjectivité de deux "âmes", dans l'esprit de deux "personnages" dématérialisés au point de ne plus avoir de nom; désignés au moyen de simples pronoms personnels que seul l'emploi systématique de l'italique détache un peu sur la page, *il* et *elle* ne sont plus que les réceptacles à peine consistants de quelques impressions, que des chambres de résonance où ces impressions se propagent en des harmoniques: "*ils* auraient eu je ne sais quelle horreur sacrée de parler, un mot eût intercepté la fluidité en eux des choses" (39). Mais il s'agit là d'une pente glissante: entraîné par "les morcelantes analyses" (40), *il* n'arrive plus à retrouver dans soi-même "le fil magique de l'Unité" (41), sentiment que l'attention minutieuse qu'il met à scruter les profondeurs de la vie "latente, vraiment nocturne" qui effleure dans "ces infréquents rêves" (42) ne vient qu'aggraver. Déconcerté devant les sensations opposées qu'il éprouve en état de veille et pendant le rêve, il en vient à noter:

"Ces sauts brusques, contraires disloqueraient l'être même. Il semble qu'éprouvant ainsi, simultanément presque, oui et non sur la même personne et cela du fond du coeur, on en vienne à ne garder de soi qu'un doute dégoûté." (43)

Ce n'est plus seulement la réalité du monde extérieur qui est mise en doute; sous la poussée de l'inconscient, le Sujet, où elle s'était repliée, entre lui-même en crise et s'interroge:

"Quand il se voit dans une glace, c'est une torture. Ce reflet a il ne sait quoi d'ennemi, quelque chose qui dément son âme. (...) Et pourtant s'il n'était que ce reflet inutile?" (44)

Jeux cérébraux de va-et-vient entre le vécu et le transposé et proclamation de la supériorité du Moi sur le monde, dans **Sixtine**; confusion entre l'onirique et le "réel" débouchant sur le doute de soi, dans **Double**: en cherchant à cerner toujours de plus près les images perçues et les émotions ressenties par l'"âme" qu'il veut animer, le romancier d'inspiration symboliste a fait de celle-ci la juxtaposition de celles-là. Aspirant à épurer un langage "prostitué", à retrouver sa "virtualité", il a mené les audaces de l'"écriture artiste" au-delà du mot et de la syntaxe phrastique, fragmentant la séquence narrative. D'un côté comme de l'autre, ce qui se retrouve mis en cause est l'enchaînement causal qui, en reproduisant "la logique ordinaire des faits", produit l'illusion de la réalité.

Un oubli quasi systématique s'est abattu sur cette production romanesque qui, ayant vu le jour à l'époque symboliste, n'a pas réussi à s'assurer la succession du roman naturaliste dont elle a contrecarré les prétentions positivistes et scientistes, mais avec lequel elle avait plus d'affinités d'origine qu'elle n'aimait à reconnaître. Ayant poussé à l'extrême les tendances véristes du versant goncourtiste du réalisme artistique, sous les pressions conjuguées de l'ambition poétique et des nouveaux acquis de la psychologie elle en est venue à un solipsisme qui guettait également la plupart des paroles poétiques de l'époque. À vocation expérimentale, elle a donné le jour à des textes souvent avortés, mais riches d'intentions et de promesses, qui affichent, dans leurs structures et leur langage mêmes, *la réalité de l'illusion*.

Telle a pu être une des raisons de son échec, le discrédit qui affectait alors le roman naturaliste n'en étant pas encore, à beaucoup près, à s'en prendre aux potentialités du genre, à mettre en doute l'aptitude de celui-ci à créer *l'illusion de la réalité*.

Maria Teresa Praça
Universidade do Porto

NOTES

(1) — Sur la "naïveté" de la notion d'époque, voir Tynianov e Jakobson, "Les problèmes des études littéraires et linguistiques", in **Théorie de la littérature — Textes des Formalistes Russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov**. Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 138-140.

(2) — L'intérêt que présente ce type de production métatextuelle n'est plus à souligner; voir, par ex., M. Bakhtine, "Récit épique et roman (Méthodologie de l'analyse du roman)", in **Esthétique et théorie du roman**. Paris, Gallimard, 1978 (Moscou, 1975) et, pour les années en question, l'ouvrage incontournable de M. Raimond, **La Crise du Roman — Des lendemains du Naturalisme aux années vingt**. Paris, José Corti, 1966.

(3) — Voir M. Raimond, **op. cit.**

(4) — Nous suivons ainsi l'approche proposée par Ph. Hamon pour l'analyse du discours réaliste, soit celle "de situer le problème non plus au niveau des systèmes signifiants *produits* (...), mais à celui de l'intention qui a présidé à la production de ces systèmes (...), c'est-à-dire au niveau de la relation entre le *programme* d'un auteur et un certain statut de lecteur à créer. Il ne s'agit donc plus de répondre à une question du genre: *comment la littérature copie-t-elle la réalité?* (...) mais (...) à une question du type: *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité?*" — "Un discours contraint", **Poétique** 16, 1973, p. 421. (Souligné par P. H.).

(5) — Formulations que l'on peut retrouver dans les écrits de G. Vanor, de T. de Wyzewa, de P. Adam, de J. Lemaître, de Jean Moréas, entre autres.

(6) — Qui peut s'accompagner d'un "culte de l'artifice": voir G. Peylet, **Les Évasions Manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature "fin de siècle"**. Paris, Lib. Honoré Champion, Éditeur, 1986.

(7) — Jean Pierrot, **L'Imaginaire Décadent (1880-1900)**. Paris, P.U.F., 1977, p. 61.

(8) — Voir M. Zéraffa, **Personne et Personnage — Le romanesque des années vingt aux années cinquante**. Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

(9) — Voir Tynianov, "De l'évolution littéraire", in **Théorie de la littérature**, **op. cit.**, pp. 120-137.

(10) — Guy de Maupassant, "Étude sur le Roman — Préface à Pierre et Jean", in **Anthologie des préfaces de romans français du XIXème siècle**. Paris, Union Générale d'Éditions, 1971. La pagination renvoie à cette édition.

(11) — **Op. cit.**, pp. 363-4. Voir l'approche de la question par M. Bakhtine, in **op. cit.**

(12) — **Op. cit.**, p. 378.

(13) — **Op. cit.**, p. 378.

(14) — **Op. cit.**, p. 379.

(15) — **Op. cit.**, p. 367.

(16) — **Op. cit.**, pp. 371-2.

(17) — Ainsi qu'en témoigne **L'Enquête sur l'Évolution Littéraire** menée par Jules Huret en 1891, dans **l'Écho de Paris**.

(18) — **Op. cit.**, p. 371.

(19) — **Op. cit.**, p. 369.

(20) — **Op. cit.**, p. 366.

- (21) — *Op. cit.*, p.367.
- (22) — *Op. cit.*, pp. 369-70.
- (23) — *Op. cit.*, pp. 370-1. C'est nous qui soulignons.
- (24) — Qu'il qualifie, de façon significative, de "vilain mot".
- (25) — *Op. cit.*, p. 372.
- (26) — *Op. cit.*, p. 373.
- (27) — Clivage, en réalité, plus quantitatif que qualitatif (plus *visible*, aussi), le cas de Flaubert comportant des nuances que nous n'avons pas la possibilité de développer ici. Nous nous limiterons à citer R. Barthes: "Flaubert: une manière de couper, de trouser le discours *sans le rendre insensé*. (...) ce discours très lisible est *en sous main* l'un des plus fous qu'on puisse imaginer: toute la petite monnaie logique est dans les interstices." (*Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 18. Souligné par R.B.).
- (28) — Dans *Idées et Sensations*.
- (29) — Forme légitimée par excellence à ce moment-là.
- (30) — Mallarmé: "Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité." *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1945 (Bibl. de la Pléiade), p. 368.
- (31) — Dont la viabilité suscite des polémiques. Voir, par ex., Catulle Mendès, dans sa réponse à J. Huret: "Tous les poètes sont symbolistes. De même que tous les romanciers sont naturalistes! (...) De même que tous les romanciers sont psychologues, que diable!" (*Enquête sur l'Évolution Littéraire*. Paris, Fasquelle, 1913, pp. 291-92)
- (32) — T. de Wyzewa, "Notes sur la Littérature wagnérienne et les livres en 1885-1886", *La Revue Wagnérienne*, juin 1886 (pp. 169-170).
- (33) — E. Raynaud, *La Mêlée Symboliste*. Paris, Renaissance du Livre, 1920.
- (34) — Rémy de Gourmont, *Sixtine — Roman de la vie cérébrale*. Paris, La Connaissance, 1922, p. 19. La pagination renvoie à cette édition.
- (35) — *Sixtine*, p. 20.
- (36) — *Sixtine*, p. 90.
- (37) — *Sixtine*, p. 15.
- (38) — *Sixtine*, p. 29.
- (39) — Francis Poictevin, *Double*. Paris, Lemerre, 1889, p. 50.
- (40) — *Double*, p. 11.
- (41) — *Double*, p. 59.
- (42) — *Double*, p. 49.
- (43) — *Double*, p. 130.
- (44) — *Double*, p. 106. C'est nous qui soulignons.

EN FACE

LE POÈME DU MONDE DE LORAND GASPAR à Cerisy-la-Salle

"Au diable la Musique, la Poésie et tous les arts, si en les pratiquant je n'apprends rien sur la vie, sur moi-même, ou du moins si je ne puis en tirer nourriture substantielle".

"Regarder, écouter, faire n'importe quoi peuvent être un art, si par là je puis accéder à un peu plus de réalité ou d'existence." (1).

Dans le cadre des activités estivales du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, il s'est tenu, entre le 10 et le 17 août, un Colloque International sur l'oeuvre de Lorand Gaspar, poète français, né en Transylvanie, médecin-chirurgien de profession et habitant en Tunisie depuis le début des années 70.

Une fois arrivé au coeur de la Normandie, dans ce château du XVII^e siècle, on ne peut pas ne pas être touché et par l'histoire du bâtiment en soi qui, en fait, remonte à un édifice médiéval dont ne restent que quelques vestiges, et par l'histoire culturelle qui l'habite depuis la fin de la deuxième Guerre Mondiale, c'est-à-dire depuis qu'Anne Heurgon-Desjardins reprit l'oeuvre de son père, Paul Desjardins, qui, lui, avait fondé en 1910 les **décades de Pontigny** pour rassembler de nombreuses personnalités autour de thèmes artistiques, littéraires, philosophiques, politiques et sociaux.

Ainsi, et grâce à l'Association des Amis de Pontigny-Cerisy, le château de Cerisy-la-Salle est, depuis 1952, le siège de rencontres internationales sur des thèmes culturels du passé ou contemporains, ces derniers pouvant souvent compter sur la présence physique des personnalités de référence de la pensée et de l'Art contemporains. Il y a donc plus qu'une métaphore, lorsqu'on dit que les murs de Cerisy respirent encore des gens comme Heidegger, Gide, Bachelard, Sartre, Valéry, Barthes, Castoriadis, Bonnefoy, Lévinas, Lyotard, Ionesco, Morin, Ricoeur, Derrida, Butor et bien d'autres encore. D'ailleurs, de nombreuses photos d'époque, accrochées un peu partout, ainsi que le(s) livre(s) de notes/mémoires des participants aux Colloques sont là pour nous rappeler leur passage, leur présence.

À ce climat d'ineffable vénération et de solennité, vient s'ajouter l'informalité des rythmes des heures de ressemblément, lors des repas et des moments de détente, où les conversations, si elles touchent le sujet central qui unit les participants, abordent aussi tant d'autres sujets, motivés

en grande partie par les différences de formation, d'expérience et de nationalité.

Cette année, le Colloque sur Lorand Gaspar répondait à l'appel de faire revenir à Cerisy les rencontres sur la poésie contemporaine et offrait aussi l'avantage d'avoir élu un poète qui, par sa biographie, sa formation et sa vocation rassemble autour de lui des gens venus de pays et de continents différents, ayant des racines culturelles et des intérêts distincts.

Au long de cette semaine, on a donc pu assister à de multiples lectures de l'oeuvre de Lorand Gaspar, basées sur la phénoménologie, sur la psychanalyse, sur la génétique textuelle, la poétique et les cultures comparées, la médecine, la musique... Toutes ces approches, enrichies par les moments de discussion entre les conférences, seront bientôt disponibles dans un ouvrage à paraître chez Jean-Michel Place.

Ayant étudié l'oeuvre de ce poète à l'occasion d'un travail universitaire qu j'ai soutenu il y a cinq ans, le fait d'aller cette année à Cerisy m'offrait non seulement l'occasion de présenter ma réflexion sur une oeuvre poétique que j'avais alors explorée avec assez peu de repères (la bibliographie sur Lorand Gaspar, à part les communications d'un Colloque à Pau — 1986 — et dans des revues, n'est toujours pas abondante), comme de la "recycler" par la confrontation avec celles d'autres chercheurs travaillant sur la poésie contemporaine, et de lecteurs fidèles de Lorand Gaspar.

La chance unique de pouvoir finalement rencontrer l'homme-poète avec lequel j'avais pu, certes, correspondre et lui poser des questions, partager des points de vue, me fascinait particulièrement et je m'étais donc lancé le défi de profiter de l'occasion pour avoir avec lui une conversation en tête à tête. Je répète: une conversation, et non pas une interview, parce que je ne suis toujours pas convaincue des objectifs d'interview faite à un créateur, à moins que cela fasse partie, comme cela arrive (2), d'une stratégie discursive pour justement présenter sa poétique. Si tel n'est pas le cas, qu'en attend-on? Confirmer ce que l'on sait déjà? Lui faire "traduire" dans un langage commun, "accessible", ce qu'il exprime dans son langage artistique? Polémiquer, mais au nom de quoi? Lui faire révéler des détails de sa vie personnelle soit pour les mythifier, soit pour les démythifier?... Trop bloquée par les questions que je pose au fait même d'interviewer, je ne saurais que proposer une conversation, un dialogue pour lequel, bien sûr, je devrais lancer quelques points de départ, sans pour autant être insensible aux propositions nées de la conversation elle-même.

Après avoir trouvé un "petit moment", ce qui est fort difficile, car les journées (et les soirées) sont toujours bien remplies, je suis **en face** de Lorand Gaspar, à côté de la fenêtre du grenier, le paysage normand comme horizon.

De cette conversation, voici le résultat, sans les silences, sans les éclats dans le regard, les sourires, les gestes de complicité que l'appareil n'enregistre pas et qui demeurent, peut-être et justement, comme un don supplémentaire. Tout le reste, tout l'essentiel, étant dans l'oeuvre.

— Vous avez écrit une oeuvre essentiellement métapoétique (**Approche de la parole**), la plupart de vos textes essaient d'ailleurs de cerner le poétique, et, pourtant, vous insistez toujours, et toujours plus, sur l'ineffabilité de l'Art en général. Y-a-t-il, là, ou non, un paradoxe, voire un retrait?

— *Je pense que c'est une question de complexité. Je ne dis pas que si nous étions omniscients (ce que nous ne serons jamais), nous n'arriverions pas à savoir ce que c'est qu'un poème... Ce n'est pas quelque chose de caché. Ce n'est pas un mystère absolu (je ne crois pas aux mystères absolus). C'est tout simplement que la nature humaine, déjà en elle-même, est une nature singulière et très complexe, maintenant mettez cette nature dans un milieu d'apprentissage (d'enfance, études, milieu culturel, échanges, rencontres) et puis mettez-la ensuite en situation quotidienne de la vie et cette interaction force, crée... Nous cherchons cette complexité énorme. Je fais partie de ceux qui essaient de comprendre ce processus... en tout cas moi, parce que je suis un scientifique, je m'intéresse au comment les choses se font, à la genèse des choses, à la génétique de tout ce qui existe, et en particulier de ce que, moi, je produis parce que je me dis toujours que si je comprenais, peut-être que je me comprendrais mieux moi-même. D'où le désir de toujours essayer d'éclairir un peu mieux comment le poème se produit... et puis, en même temps, à chaque fois que je me fais un scénario, après que je me rends compte que c'est tout une petite partie, qu'il y a à côté de ça un immense halo d'inconnu et d'incompris, de choses qui m'échappent...*

— Mais voilà, justement en tant qu'homme de science, donc sensible que ce soit à la dynamique de la découverte, qu'aux rythmes de l'évolution, du progrès, comment sentez-vous/supportez-vous l'éternelle inaccessibilité de l'Art, son côté intemporel, en somme ce savoir insoumis?

— *Pour moi, la poésie, et l'Art en général, s'attaquent à un domaine de la nature humaine et de ses rapports avec ce qui l'entoure tout à fait radical, où la Science ne peut même pas rêver aujourd'hui d'aller. (La psychanalyse c'est des balbutiements, de vagues balbutiements pour toucher aux fondements de la nature humaine et à ce qui constitue la réalité de l'individu humain, singulier). Le poète s'intéresse justement à ce domaine auquel la science ne peut pas toucher...*

— C'est-à-dire que le poète accomplit en vous ce que l'homme de science n'arrive pas à cerner...

— *Exactement. Ce que je touche est tout à fait hors de portée de la science, non en soi, mais parce que nous sommes des êtres finis avec*

une intelligence limitée. La science c'est la connaissance du général, de l'universel, mais à partir du moment où apparaît la notion du singulier, et je pense que cette notion existe probablement pour de vrai pour les entités vivantes supérieures, c'est-à-dire, les mammifères, et non pas seulement pour l'homme, la science révèle des limites... Or, c'est ça que je veux essayer de cerner, cette connaissance du singulier, de nous-mêmes et de l'Autre en tant que chose singulière, des rapports de ces choses singulières entre elles et des rapports avec le "tout", c'est-à-dire, un être de raison.

— Tout à l'heure vous avez dit que vous ne croyez pas à l'évolution de l'Art, et moi, je dirais comme Galilée "e pur, si muove!"... L'Art n'est pas statique...

— *Attention, pour moi, l'évolution en Art est tout à fait autre chose qu'en science, parce qu'évolution, c'est changement, c'est transformation de figure, alors que la science ce n'est pas ça, elle se précise, se perfectionne, devient plus vaste, connaît mieux, donc il y a une amélioration au niveau de la connaissance, tandis que dans l'Art, dans la poésie, il n'y a pas d'amélioration. L'idole cycladique ou la peinture des Bovidiens (3) sont aussi parfaites dans leur expression que Braque...*

— Mais en ce qui vous concerne, ayant commencé à écrire (du moins à publier...) dans les années soixante, avez-vous maintenant conscience d'une évolution chez vous?

— *Oh oui, et comment... mais qui est une meilleure perception, qui va ensemble avec une meilleure expression. C'est toujours la même recherche, mais pour moi et indépendamment de la valeur dans la littérature (cela ce n'est pas un problème à moi), j'ai le sentiment d'avoir progressé — un progrès individuel dans la compréhension de moi-même et des autres. C'est un processus parallèle à celui de l'artisan: avec le temps, on acquiert la connaissance et du matériau et du geste.*

— Vous avez écrit surtout avec et sur des peintres. Vous vous sentez plus en famille avec eux qu'avec d'autres poètes?

— *Ah, bonne question!... J'ai beaucoup d'amis poètes, mais... (là je ne peux pas non plus être léger, parce qu'il y a quand même des poètes qui m'ont beaucoup apporté dans mon cheminement). Je ne parle pas peut-être des poètes anciens, mais, parmi les contemporains, des poètes comme Séferis m'ont énormément apporté... Quelqu'un comme Pessoa, aussi, que malheureusement je ne connais que par des traductions... Comme Montale...*

— C'est alors le fait du hasard, d'avoir écrit surtout sur des peintres?

— *Non, sans doute parce que je voulais essayer de pénétrer d'autres langages. Ces langages, vus de l'extérieur, je les envie, j'en suis jaloux, parce que j'ai le sentiment qu'eux, qui n'ont pas affaire aux mots (et j'ai le même rapport avec la musique, même si j'ai peut-être moins écrit sur des musiciens, j'ai écrit sur la musique en général) "réussissent", tandis que*

moi je dois me battre avec les mots. C'est tellement merveilleux un coup de pinceau! Quand je voyais mon ami T'ang, par exemple, faire une encre ou Arpad... d'un seul trait de pinceau et pour ainsi dire, c'était soudain parfait!... Dans le texte sur la musique, je le dis d'ailleurs: parfois quand je suis bloqué dans l'écriture (comme j'ai fait moi-même beaucoup de musique), j'ai l'impression que si je pouvais m'asseoir à un piano, je pourrais continuer... Il m'arrive parfois d'inventer mélodies et je me dis: Voilà, c'est ça mais tu n'arrives pas à le dire...

— Ce sont pourtant des gestes parallèles. Ce que vous arrivez à faire avec les mots, c'est ce que le peintre réussit avec le pinceau, même si le geste apparemment est plus rapide de son côté...

— Oui, mais alors quand même, vous savez, j'ai eu aussi un très grand ami et qui m'a beaucoup apporté, c'est Michaux. Il ne m'a pas troublé, mais fasciné en disant: «Oh, les mots, c'est terminé. Si vous saviez le bonheur, la béatitude de dessiner, de tracer des figures avec l'encre... Eh bien, les mots à côté de ça, c'est rien du tout! Le plaisir des mots, la joie de la poésie, c'est rien du tout! Ah, la peinture! L'aquarelle!» (5)

Alors, par contre et entre parenthèses, chaque fois que je parlais avec Vieira [da Silva], alors elle, elle avait autant de difficultés avec la peinture que moi avec les mots...

— Parlons d'une autre dimension dans votre vie: la photographie. Tout d'abord, c'est vraiment autre chose, ou bien c'est la même recherche de la plénitude et de la précision dans l'instant, tel que dans la poésie?

— Bien sûr, c'est la même recherche. Et là aussi je suis heureux de pouvoir, moi-même, peut-être compléter, ou de glisser un petit peu, et de montrer cette face supplémentaire pour compléter ma vision, ma connaissance...

— Qu'est-ce qu'elle vous apporte de plus ou de différent, la photographie?

— ... Peut-être une partie de ce que je dis de la lumière, j'arrive à la rendre visible. Elle vient donc en complément du poème.

— On croit déjà savoir, et on y insiste souvent, ce que le fait d'être médecin apporte à votre poésie. Et l'inverse? Qu'est ce que vous sentez apporter, en tant que poète, à la médecine, et, puis, plus précisément, à votre quotidien de médecin?

— À ce sujet, il faudra lire ce que j'ai dit dans un texte de l'année dernière sur "L'énormité de la tâche"... (6) Ce que ma recherche poétique apporte à la médecine, c'est justement la préoccupation et la connaissance du singulier. Comme en plus j'enseigne, je me rends compte d'une certaine tendance, très fréquente et très facilitée, de la part de beaucoup de médecins, de traiter le malade comme un objet. C'est-à-dire que tous ceux qui ont une grippe sont pareils, on leur donne automatiquement les mêmes

médicaments; tous ceux qui ont une appendicite, on les opère... Il y a ce désir de mécaniser, de noyer l'être singulier dans le général.

— Et toujours en tant que médecin, croyez-vous aux mots qui guérissent?

— *Vous parlez là de médecine parallèles, comme il y a une thérapeutique musicale?*

— Si vous voulez, mais entre-temps, je vous rappelle que vous avez déjà dit que la poésie travaille à la déchirure, et, par ailleurs, vous insistez sur la "blessure soutenue". Donc, aurons-nous besoin pour "guérir" de la déchirure, un peu à l'image des répercussions corporelles dont parlait Artaud?

— *Je pense que nous portons en nous une blessure qui est notre ignorance, essentiellement, qui est la découverte de nos dépendances vis-à-vis du monde et des autres et c'est ça, pour moi, la blessure fondamentale et la finitude. C'est-à-dire dépendance et finitude vont ensemble...*

— Quand on vous lit, on a l'impression que, justement, la poésie aide non pas à guérir cette blessure mais à l'approfondir en quelque sorte...

— *Ce qu'il faut d'abord dire est que le poète... en tout cas moi je parle pour moi, j'écris d'abord pour essayer de me guérir moi-même et pour cela, il faut que je décrive, que je comprenne les blessures, ma blessure, et comme nous avons une nature quand même commune aussi, cela peut être valable pour d'autres...*

— La démarche montaignienne...

— *Voilà, exactement. Par ailleurs, je ne pense pas qu'il soit nécessaire de d'abord blesser pour guérir. Je crois que nous avons suffisamment de blessures par notre ignorance et par notre dépendance et par le temps, pour que nous puissions comprendre que notre situation dans le monde, si jamais nous arrivons à comprendre, est une blessure suffisante... plus tout ce qui nous arrive. Nous sommes constamment soumis à tout ce qui nous entoure, avec quoi nous formons le tissage de ce monde, et, enfin, il y a déjà là beaucoup de choses qui nous détruisent!*

(À chaque instant, on sent nos dépendances par rapport au passage du temps. Là, il faut s'arrêter. L'infinitude potentielle d'un entretien étouffe sous le son de la cloche qui nous appelle au réfectoire — Cerisy, c'est aussi ces rituels monastiques...)

— Permettez-moi cet aveu: Il n'est pas évident, ni facile, pour moi de parler sur le poète devant l'homme-poète. Bien sûr, c'est une expérience humaine très gratifiante, mais je sens aussi cette cohabitation comme contraignante, puisque d'abord il est difficile de distinguer l'homme qui est en face et le sujet de l'écriture (d'ailleurs, je ne suis vraiment pas sûre qu'il faut les distinguer)...

— *Moi non plus...*

— ... Mais en plus, c'est que parlant de vous et en face de vous, c'est toujours comme si je cherchais votre regard d'assentiment pour me confirmer, ce qui, à la limite, peut ou ne doit pas arriver... Et, vous, comment la ressentez-vous, cette cohabitation, durant ce séjour, avec vos lecteurs/critiques?

— *Comme un enrichissement. Je ne suis pas du tout perturbé par vos présences, parce que je suis un être de communication. Je crois aux échanges, je crois à la grande communauté humaine, et aux autres communautés à son intérieur qui sont importantes: des liens par la poésie, par la musique, par l'Art, et, en général, par toute la réflexion. Je pense qu'en mettant en commun nos expériences, nos questionnements, nous formons ensemble un individu plus fort...*

— Pourtant, et nous rejoignons le début de cette conversation, vous dites parfois, explicitement ou indirectement, que ce que l'on peut dire de la poésie n'ajoute rien à la poésie elle-même...

— *Alors, là j'exagère. À bien y réfléchir, ce n'est pas vrai... Ou bien, il faut plutôt dire que cela n'ajoute rien au poème, mais cela ajoute à l'homme, à la connaissance.*

Ana Paula Coutinho Mendes
Université de Porto

NOTAS

(1) Lorand Gaspar — "Andante — Notes sur la musique", in **Légendes**, 4, 1992, p. 33.

(2) C'est le cas, par exemple, d'Yves Bonnefoy. Voir ses **Entretiens sur la Poésie**, Neuchâtel. La Baconnière, 1981.

(3) Voir Lorand Gaspar, "Promenade chez les Bovidiens", in **Journaux de voyages**, Le calligraphe, 1985, pp. 58-92.

(4) Voir "Andante", cité en épigraphe.

(5) Lorand Gaspar a justement mis comme frontispice d'**Approche de la parole** des figures à l'encre de Henri Michaux.

(6) Voici quelques passages de "L'Enormité de la tâche — Feuilles d'hôpital", in **NRF**, n° 485, juin 1993:

"Que ce soit en médecine ou dans n'importe quel autre domaine de la vie sociale où l'on est amené à faire quelque chose pour l'autre en difficulté, il faut, pour commencer, mettre de côté la fable d'un désintéressement total. L'acte que nous percevons comme bénéfique pour l'autre, nous est bénéfique aussi. C'est à moi-même que je porte secours. Il n'y a pas de compréhension et d'amour foncièrement "désintéressés", mais nous pouvons, dans cette attention à l'autre, dans les mouvements qui l'accompagnent et s'articulent aux siens, percevoir la pulsation concrète de notre vie propre, aussi bien que cette circulation commune du vivant qui n'a pas commencé avec nous." (p. 8)

"Il m'est impossible de me voir de l'extérieur, de savoir comment je me comporte exactement avec mes malades, mais je me regarde en eux, je me comprends mieux dans leurs gestes, dans leurs regards, dans leurs plaintes et leurs moments de soulagement.

Ce sont eux qui m'ont appris peu à peu ce que peuvent apporter une attention, une écoute qui ne se bornent pas aux signes cliniques et à la l'anamnèse." (p. 11)

D. FRANCISCO MANUEL DE MELO E MOLIÈRE: REAVALIAÇÃO DE UM DIÁLOGO

Talento? Tolentino?
Tolos! (1)

"Je crois que nos critiques ont trop laissé travailler l'imagination." (2)

Foi certamente a vontade de agitar o "oceano de indiferença" (3) que secularmente caracterizou a atitude francesa em relação a Portugal o que motivou a "hipótese exaltante" (4) de algum dia D. Francisco Manuel de Melo, com o seu **Fidalgo Aprendiz**, ter inspirado esse imenso Molière em **Le Bourgeois Gentilhomme**, contribuindo, assim, para esbater a tristeza de "um dos casos mais flagrantes de assimetria intelectual." (5).

Em pleno fulgor de influência francesa em Portugal, terá sido Teófilo Braga o primeiro crítico e historiador da literatura a sugerir em 1870, e curiosamente por uma inversão do que seria mais natural, a influência do ilustre polígrafo português sobre Molière:

*"(...) escreveu n'este curto período o **Auto do Fidalgo Aprendiz** que se julgaria talvez imitação de Molière, do **Bourgeois Gentilhomme**, se esta comédia não houvesse sido representada quatro anos depois da sua morte (...)." (6)*

Na verdade, a primeira edição das **Obras Metricas** de D. Francisco, que inclui esta peça no seu segundo volume, vem a público, em França, no ano de 1665 e só em Novembro de 1670 Molière faz representar **Le Bourgeois Gentilhomme**, quando em 1666 Melo havia falecido. De toda a forma, Teófilo, seja por rigor positivo ou por uma prudência que não deixa de transparecer sugestão, não assume conclusões, mesmo se num outro passo da sua **História do Theatro Portuguez** aventa a possibilidade de encontros entre os dois dramaturgos em Paris:

*"(...) Em Julho de 1663 estava Dom Francisco Manuel de Mello em Paris; a este tempo representava Molière na cõrte de Luíz XIV; é provável que o refugiado portuguez ali assistisse (...) é natural que ali assistisse à representação da **Critique de l'École des Femmes** e de **L'Impromptu de Versailles**, representados por Molière em 1663 (...)" (7).*

Ainda que sublinhando a perfeição do auto português, Teófilo limita-se à unilateralidade de uma tradicional relação de humildade para com a Literatura Francesa, nunca fazendo resultar do contacto hipotético entre dramaturgos sequer a hipótese de D.Francisco ter dado a conhecer a sua obra ao necessariamente superior Jean Baptiste, aquando da sua missão diplomática em Paris, no ano de 1663, que visava encontrar noiva na casa real francesa para o rei de Portugal, ou ainda em 1665 depois da publicação das **Obras Métricas** (8). Perante essa França monumental para o nosso oitocentismo, Teófilo não se atreve, ainda num outro passo, a aproximar os dois autores, não deixando contudo de formular com quase uma insinuação penetrante a afinidade de concepções, neste caso, quanto à natureza do serviço nas duas peças:

"(...) Affonso Mendes é um typo de creado do genero de Esganarello e de Scapin não do theatro de Molière, porque ainda não existia, mas da comedia sostenuta italiana, introduzida por Molière vinte anos depois (...)." (9)

Não deixará, no entanto, Teófilo de lamentar que D. Francisco se tenha inscrito na pobre tradição do teatro nacional que não ajudou a salientar a estatura de um autor apto a desenvolver aquilo a que o investigador da ilustre **História do Theatro Português** designou de escola vicentina:

"(...) que não faria o poeta se existisse theatro nacional no seculo XVII, e inaugurasse entre nós a comedia de carácter, combatendo os grandes preconceitos de que até hoje temos sido vítimas! (...).

(...) Foi um genio anulado pelo meio em que viveu; ninguém como elle fallou tão bem a lingua nacional com todas as suas locuções mais peculiares, ninguém perdeu tanto como elle em nascer portuguez (...)" (10)

Seis anos mais tarde o acintoso Camilo, no seu **Curso de Literatura Portuguesa**, reconhecendo igualmente o esbatimento do teatro português perante o esplendor castelhano de Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón ou Calderón de la Barca, não poupará Teófilo a um ataque incisivo na nota que acompanha a afirmação de que "(...) o escudeiro Afonso Mendes é a preexistência dos criados ladinos à italiana, mais tarde introduzidos no teatro de Molière" (11). O velho espírito conservador cheio de ressentimentos coimbrãos e outros indignou-se por Teófilo não ter sabido distinguir o "tipo de criado do género de Esganarello e de Scapin":

"(...) Confunde o carácter de Scapin com o de Esganarello. Esta segunda personagem de Molière não é criado: é "bourgeois de Paris et imaginaire", diz o autor da comédia; e o comentador das suas obras completas (...)" (12).

No âmbito da problemática que nos ocupa, Camilo nada adianta e teremos de esperar pelo século XX para que, em carta aberta dirigida ao Prof. Mendes dos Remédios e publicada na revista **Atlântida** (ano 4º, nº 4), Afranio Peixoto avance os firmes argumentos que definitivamente determinariam a influência de D. Francisco Manuel sobre Molière (13): quer pela lógica das datas por nós já apresentadas, quer pela correspondência dos títulos das respectivas peças, pelas cenas das lições dos diferentes mestres que constituem motivo cómico no auto português e na comédia francesa, pela convergência do dito "(...) destes nem prosa, nem rima (...)" da cena 7 da primeira jornada do auto com a cena em que M. Jourdain deslumbradamente descobre que sempre falou em prosa sem o saber, pelo facto de Dom Gil Cogominho ser vítima do aio e M. Jourdain ser escarnecido pela criada, ou, ainda, pelos desenlaces afins dos "intermezzi" musicais habituais em Molière e a "rascada" farsesca em que o fidalgo português é manhosamente metido, Portugal teria o direito, no dizer de Afranio Peixoto, de cobrar a dívida desta influência óbvia à grandiosa Literatura Francesa. Aliás, o ensaísta brasileiro acrescentará que poderia juntar outros argumentos menores se não considerasse os expostos mais do que suficientes, não esquecendo, porém, a maior destreza de Molière fomentada até pela refinada corte de Luíz XIV que em nada poderia ser comparada à rude Lisboa de D. João IV" (14). Como para atenuar a possibilidade de ferir aguerridamente demais o orgulho francês, Peixoto não só afirma que a "acusação de plágio é indigna", até porque na época essa noção não fazia sentido ao implementar-se o princípio da imitação, "innutrition". — "(...) Molière como tantos, Shakespeare, Racine, Goethe... não tinha moral nem cerimónia com o bem alheio." — mas também e com algum cómico refere Gustave Lanson para distinguir empréstimos sem conta de "roubos descarados". (15). Ora, se se aceita que Aristófanes ou Cervantes inspiraram respectivamente com **Nuvens** e **Dom Quixote, Le Bourgeois Gentilhomme**, interrogará Afranio Peixoto, com uma impulsividade que lhe é inerente, por que razão D. Francisco Manuel, cuja desgraça foi conhecida e apiedada em França (...) teria escapado? - e, concluirá, definitivo: "(...) só me convenceria do contrário se me mostrassem no teatro francês ou espanhol antecedente dos dois (...)" (16).

Mas é já com um despeito próprio de parente pobre que o ensaísta brasileiro exige que o reconhecimento francês da descendência de **O Fidalgo Aprendiz**, numa obra prima de um dos maiores comediógrafos de todos

os tempos, alargue a dimensão universal que só **Os Lusíadas** e as **Cartas de Mariana Alcoforado** haviam conquistado para as letras portuguesas. E esta carta aberta, a que, segundo parece, o venerando Professor coimbrão nunca terá respondido, termina num tom imperativo de quem manifesta a convicção clássica e patrimonial do "auctor" que detém autoridade sobre a sua criação, enquanto concreto monumento nacional:

"(...) Não sei de mais. Pretendo que o Fidalgo Aprendiz, pela sua descendência, seja ao menos lembrado nesta lista (...).

(...) se consegui demonstrar que ele foi sugestão portuguesa e meu D.Francisco Manuel é credor de Molière, não terei por pequeno o achado. Estas dívidas não se pagam mas não há mal que se cobrem, ao menos para serem reconhecidas (...)" (17).

Apesar de uma pertinência mais do que aceitável dos argumentos de Afranio Peixoto, M. Le Gentil veio a apresentar algumas reservas à sua tese em 1921 na **Revue de Littérature Comparée**. No sentido das objecções que revelam o bom senso do crítico francês orientam-se as observações de Fidelino de Figueiredo que em 1927 nota: "(...) o escritor brasileiro confinou-se na análise intrínseca e estética das suas obras, desinteressando-se de considerações de ordem externa, circunstanciais e pessoais, que dão ou retiram plausibilidade às suas argutas ilacções(...)" (18). O autor da **História da Literatura Realista** enfatiza a necessidade de se ter em conta as circunstâncias históricas que deverão confirmar as induções da análise interna como bem mostra, na sua opinião, a história da crítica de fontes. (19) Le Gentil, nesta linha crítica, avalia se as afinidades, caso sejam realmente marcantes, entre as duas peças, resultam de um conhecimento historicamente comprovável do auto português por parte de Molière, ou se essas semelhanças não são "une rencontre fortuite, de l'influence d'une ou plusieurs sources communes ou enfin d'une imitation directe" (20). Lembrando as relações políticas das cortes de Paris e de Lisboa e até certas relações literárias, Le Gentil não deixa, no entanto, de apontar diferenças inultrapassáveis no tema e nas personagens das duas peças e conclui que "trois scènes annoncent **Le Bourgeois Gentilhomme**, celles du maître d'escrime, du maître à danser et du professeur de poésie "et que" l'hypothèse d'une influence de Melo ne doit pas être écartée à priori" (21).

Mais ou menos ciosos de um sentido de propriedade literária e até de indisfarçável orgulho nacional, críticos franceses e portugueses foram-se dividindo entre as posições de partidários ou objectores da tese de imitação, como bem observou na sua introdução ao auto A. Correia de A.

Oliveira (22). Mas *Le Gentil*, ao sugerir a probabilidade da influência de Gil Vicente sobre Molière, e dado que D. Francisco é nesta peça dramática óbvio continuador do teatro vicentino, ainda que com outras influências da sua contemporaneidade literária, como faremos notar no essencial deste artigo, rasga decisivamente as perspectivas críticas sobre esta questão para a modernidade: a criação literária enquanto tessitura transformada de leituras deliberadas e inconscientes que potenciam o conceito clássico do "auctor", proprietário da sua obra, para vozes universais de imagens e palavras mediatizadas por um criador, tantas vezes desconcertado pela relativa irresponsabilidade perante essa dimensão que se lhe impõe como que independente. Aí o crítico persegue, numa vontade raciocinada de consciência, o tear dessa encruzilhada de linguagens para, mais do que ultrapassar a satisfação antiga do crítico que demarca patrimonialmente fronteiras, abarcar o diálogo tão plural de que cada obra literária é uma realização sensível. Em 1936 P. G. Dublin insiste nesta perspectiva que aproxima Molière de Aretino (23) e que aplicada a uma leitura de **O Fidalgo Aprendiz** indicará uma génese comum, tal como vem a analisar rigorosamente António Correia de A. Oliveira na revista **Ocidente** em 1938 (24). Dilui-se, portanto, a tentação de uma nacionalização dos temas e das obras para se alargar o diálogo a pelo menos mais um interveniente, desta feita, italiano. Em **La Cortegiana** de Pietro Aretino é também questão de um burguês pedante e néscio que para chegar a ser cardeal, segundo o desejo de seu pai, tem de se fazer primeiro fidalgo. Mestre André será seu preceptor bem falacioso e Sanese e Gilo, os criados velhacos, na tradição da comédia antiga, que acompanham Maco num processo de aprendizagem do logro amoroso até uma excêntrica cerimónia de investidura que fazia do saloio rico um cortesão. Quanto às lições, observa A. Correia de A. Oliveira: "(...) Anuncia-lhe a visita a Mestre Pasquino, o mestre da poesia, que afinal não chega a entrar em cena, não tirando o Aretino deste encontro os efeitos cómicos que D. Francisco Manuel e Molière souberam aproveitar (...)" (25). Comparando cuidadosamente passos das peças italiana e portuguesa, este crítico encontra afinidades entre os falsos elogios de Mestre André e do professor português perante a inépcia dos alunos e aproxima ainda M. Jourdain de uma mesma tentativa de aventura amorosa e das peripécias subsequentes (26).

É evidente que Messer Maco se assemelha mais com M. Jourdain, que se integram em ambientes sociais mais sofisticados, o italiano e o francês, do que com o burlesco Gil Cogominho, talhado à medida lusa. No entanto, o reconhecimento do peso quase certo da influência de Aretino sobre Melo e Molière leva o crítico a insistir:

"(...) fica ao nosso polígrafo a honra de haver servido de modelo ao cómico francês nas cenas das lições. Tudo o

*resto é explicável pela imitação de **La Cortigiana**. Nas cenas das lições, como Melo e Molière as realizaram, a prioridade pertence, àquele; e, conhecidas as circunstâncias históricas, que tornam possível a influência de **O Fidalgo Aprendiz em Le Bourgeois Gentilhomme**, e as fontes deste (...) cremos que o pleito deve dar-se por definitivamente julgado a favor de D. Francisco Manuel. (...)" (27)*

Assim, apesar do alargamento de vistas no sentido de um diálogo plural entre autores, fica-se, ainda, pelo tom sentencioso de quem procura estabelecer patamares mais unívocos no âmbito da compreensão da génese literária. Porém A. Correia de A. Oliveira não deixará de explorar a universalidade transtemporal da temática de **Le Bourgeois Gentilhomme**, que em não sendo nem francesa, nem portuguesa, vem já do teatro antigo (28): o cómico do "parvenu" entradote que aspira a ilustrar-se. (29).

Se Aristófanes quis, com a ridicularização de Sócrates, evidenciar os inconvenientes da posição céptica dos sofistas, que com o seu racionalismo poderiam levar à ruína de Atenas pelo desrespeito das suas tradições, Molière visava castigar o gosto exorbitante pelas "turqueries" ao tempo de Luís XIV. Ainda neste particular D. Francisco se lhes aproxima:

"(...) Não escrevia Melo em circunstâncias idênticas às de Molière e Aristófanes. Circunstâncias de ordem geral e de ordem pessoal. Por isso, por baixo do cómico que aflora se sente o drama, o drama nacional e o drama do autor (...)"

A especificidade do auto português refere, portanto, a situação portuguesa que informa a escrita de D. Francisco Manuel, como muito expressivamente sublinhou Teófilo Braga num tom anticlerical bem ao gosto da época:

"(...) Que era Portugal no século XVII, esgotado de recursos pela invasão espanhola, atrasado em civilização pela intolerância da Inquisição e dos Jesuítas, sem indústria, pela má organização da propriedade com a mendicidade convertida em instituição, como se vê pela infinidade de ordens religiosas que sugavam a terra, que era Portugal esquecendo se do futuro e fazendo-se valer pelas tradições heroicas das suas descobertas marítimas, das suas conquistas de aquém e de além mar, senão um Fidalgo pobre? E este o typo nacional compreendido

por Dom Francisco Manuel de Mello, e representado a Dom João IV (...).”(30)

Portanto, da mesma forma que Molière soube transformar as aventuras aristofânicas de Strepásiade e Philippide, — através de Aretino, de D. Francisco? Com contaminações de Lope de Vega numa ou noutra cena?(31) - aplicando-as à sociedade francesa da corte do Rei Sol para corrigir os vícios próprios do seu tempo, dever-se-á aceitar que D. Francisco escrevesse a sua peça para o contexto português da sua época e na esteira de uma tradição teatral viva e aceite pelo público.

Mais do que qualquer outra manifestação literária, o teatro exige adequação ao meio para que seja activo e bem sucedido no seu efeito de recepção: esta capacidade de agradar não será condição sinequanon de qualquer dramaturgo? Como pedir, então, com Roger Bismut em 1974, que o auto português e a comédia francesa tenham afinidades, só elas concretamente comprovadoras de uma influência, que as desgarrariam dos seus referentes sócio-históricos específicos?

Molière nunca precisaria de ser tão grandioso quanto o foi realmente para, enquanto homem de teatro, saber beber no auto português, aplicando, conforme exige toda a boa representação, essa substância às circunstâncias francesas. O que o contexto de D.Francisco tornava pertinente era a crítica ao “fidalgoote pobre” que então Portugal era e cujo ridículo o nosso povo reconhecia desde Gil Vicente, enquanto que, pelo contrário, Molière havia de satirizar essa burguesia desde há muito ascendente em França, e que Luís XIV muito polemicamente ia recebendo em Versalhes, na sua afectação de verniz estaladiço. Que sentido teria trazer para um palco francês, ao tempo de Jean-Baptiste, um D. Gil, ou para Lisboa, pela mão de D. Francisco, um M. Jourdain?

Esta singularidade não parece poder anular a tese da influência, só confirmando a aptidão - nem sequer o génio - do comediógrafo francês. Bismut afirma no entanto:

“(...) Il est en tous cas essentiel, pour quiconque veut tenter de résoudre le problème des influences, de faire ressortir ressemblances et différences. Celles-ci sont de très loin, plus nombreuses que celles-là. Voyons un peu. Les titres des deux pièces semblent s'appeler irrésistiblement. Qu'en est-il vraiment? (...)” (32)

Depois de algo insinuantemente integrar D. Francisco numa pobre tradição dramática, coeva do génio teatral de Shakespeare e do rigor regulado de Corneille, o que o faz parecer ainda mais miserável, Bismut

fala-nos de um Portugal com sono sob o domínio filipino, capaz de gerar uma rude farsa, sem construção de intriga e sem desenvolvimento de caracteres (33), para no final do seu trabalho perguntar: "(...) Dès lors, avait-il besoin d'une rencontre avec D. Francisco Manuel de Melo ou avec sa comédie pour concevoir l'idée du **Bourgeois Gentilhomme**?" (34).

Certamente que em literatura esta formulação prejudica a compreensão do fenómeno criativo. Não querendo já defender a dama portuguesa valorizando o teatro nacional que incontestavelmente nunca conheceu a riqueza do teatro espanhol, francês ou inglês..., muitos autores desde sempre se inspiraram em autores menores para escrever grandes obras. E se, como o próprio Bismut repara, Molière engrandeceu o seu **Dom Juan**, a partir das versões menores de Dorimond e de Villiers, não poderia ter procedido à mesma operação de génio com autores estrangeiros de estatura mais modesta? (35).

Se o burguês endinheirado e pretencioso da comédia francesa não corresponde ao toco D. Gil do auto português, com a óbvia consequência nos títulos diferentes das peças, esse esforço de adequação, explicável basicamente, como vimos, não anularia a possibilidade de inspiração. Mais precisamente do que diferença, houve transformação, a mesma que converteu a nossa farsa, coerente com a tradição portuguesa, na fina comédia que a superioridade de Molière e do brilho teatral francês promoveram indiscutivelmente (36). Tanto mais que por muito inconsistente que seja o auto de D. Francisco, como sublinha Bismut - "(...) Mais ne vous avais-je pas avertis qu'il ne faut demander ni trop de logique ni trop de cohérence à l'intrigue d'une farce? (...) " (37) - não é aceitável a dificuldade que Bismut tem em compreender que o nosso nobre pelintra faça arranjinhos com o seu criado até porque o "grand seigneur" D. Juan troca escandalosamente de roupa com o seu Sganarelle, vestindo-o de médico, o que não ficava nada bem a um bom aristocrata francês do século XVII (38). Também não estão em causa o perfeito encadeamento da "mystification de M. Jourdain" com o conjunto da comédia e todas as circunstâncias históricas que motivaram a inserção da "turquerie" na comédia de Molière: a humilhação de Luís XIV perante o emissário turco convocaria a oportunidade deste cómico ricamente explorado em "intermezzi" e música de Lulli (39). Esta perfeição distingue-se bem da burlesca maquinação de que D. Gil é vítima. E mais adiante conclui:

"(...) En l'absence de preuves formelles, qui auraient pu consister par exemple en un aveu de Molière, consigné dans une lettre ou dans une préface, ces arguments ont en commun de s'appuyer sur la vraisemblance (...) " (40)

Se, na realidade, não existem provas que assegurem, por um lado, que Molière conheceu o volume das Obras de D. Francisco impressas em Lyon, em 1665, e por outro lado, que Melo algum dia tenha contactado com o comediógrafo francês ao ponto de lhe poder transmitir o conteúdo do seu auto numa das suas missões diplomáticas a Paris, uma alta probabilidade de tudo isto ter acontecido não pode deixar de ser tida em conta, ainda que não seja decisiva para esta questão. Mas se quisermos aceitar com Bismut que “les relations entre D. Francisco Manuel et Molière, en 1663 et 1665 relèvent (...) de la pure imagination” (41), já não parece razoável que só “un don de prescience” pudesse levar D. Francisco em 63 a transportar em mãos o manuscrito para “fixer pour la postérité des critiques le **Fidalgo Aprendiz** comme source de la comédie à naître”. Até porque argumentar com a indisponibilidade do sempre polémico Molière para receber influências e encontrar D. Francisco, dado que em 1665 vivia o escândalo de **Tartuffe**, parece ignorar que nunca a constante tensão impediu o autor francês de ser fecundo em criações que revelam outras tantas influências: “(...) Mais cette année-là, c'est Molière qui était moins disponible. Le scandale de **Tartuffe** venait d'avoir lieu, **D. Juan** n'avait pas trouvé meilleur accueil auprès des dévots (...)”. E, de facto, nem sempre a realidade, mesmo na corte de Luís XIV seria tão formal ao ponto de uma qualquer etiqueta tornar inverosímil um encontro: “(...) J'ignore si l'étiquette permettait un diplomate étranger de converser avec un comédien, ni si les entr'actes permettaient des conversations de buvette, comme aujourd'hui à l'**Opéra** ou au “**Français**” (...)” (42)

Pouco importa que Molière tenha lido ou não a **Carta de Guia de Casados** de Melo para ridicularizar os dez mandamentos matrimoniais do velho Arnolphe que integra aliás o painel dos novos ricos mollièrescos. Nada interessa que o autor de **Le Bourgeois Gentilhomme** tenha conhecido ou não o **Auto do Fidalgo Aprendiz**, mas dizer que o facto de esta comédia resultar de “circonstances extérieures, mais précises” invalida a possibilidade de uma influência pode manifestar, ainda, incompreensão do processo do fazer literário: a afinidade, se a houver, foi transformada com uma inteligência própria de dramaturgo até um grande nível de autonomia, isto é, de singularidade.

De facto, Bismut não chega a demolir a tese em causa e ele próprio tem a virtude de perspectivar correctamente no final do artigo a questão: esta “parenté résiduelle” explicar-se-ia por uma “communauté de sources” que aproximariam, por sua vez, **Le Bourgeois Gentilhomme** das **Merry Wives of Windsor** de Shakespeare, através das mesmas fontes italianas (43). Do mesmo modo que Aretino explicaria certos encontros entre as peças portuguesa e francesa, Bismut alarga até a afinidade de fontes possíveis de Melo e Molière, não mais do que com a verosimilhança atrás

considerada indesejável, quando avança a possibilidade de ambos terem sido educados na tradição jesuítica da comédia moralizante:

"(...) Quoi d'in vraisemblable à ce que le répertoire de Luís de Cruz qui n'était du reste pas si vieux (1605) et Molière hantait le Collège de Clermont quelques trente ans plus tard (...). La même argumentation est valable pour D. Francisco Manuel de Melo, qui fut lui aussi élève des jésuites, au Collège de Santo Antão et qui avait dû trouver sur place les souvenirs du Padre Luís da Cruz (...)" (44)

Apesar de quanto a estes dados não conhecermos também provas formais, não será difícil concordar que, no imenso diálogo sincrónico e diacrónico de que se tece a Literatura, **Le Bourgeois Gentilhomme** se nutriu certamente do teatro do Padre Luís da Cruz, como do teatro italiano através da **La Cortegiana** de Aretino. Então os autores, dos mais insignificantes aos mais excelentes, sempre puderam criar uma posteridade (45), porque, pela metamorfose de outras criações, se viram engrandecidos ou, pelo contrário, banalizados. Mais do que a básica fonte comum de todo o dramaturgo, o espectáculo humano no que ele tenha de específico de um espaço e de um momento, mas igualmente na sua intemporalidade, o comparatismo promove, hoje, um entendimento da criação literária que permite diálogos entre Shakespeare e Brecht, entre Homero e Joyce. E mesmo se algumas das suas tentações graves ou veniais nos precipitam para paralelismos enganosos, o olhar liberta-nos de reducionismos, ensinando-nos, no fundo, o exemplo do cosmopolitismo intelectual de D. Francisco Manuel de Melo (46) e da universalidade daquele que em epitáfio LA FONTAINE celebrou:

*"Sous ce tombeau dorment Plaute et Térence
Et cependant le seul Molière y gît..." (47).*

Cristina A. M. de Marinho
Universidade do Porto

NOTAS

(1) — O'NEILL Alexandre, **Poesias Completas, 1951/1983**, Lisboa, Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984, 2a ed, pg. 500 — poema: "Autocrítica".

(2) — BISMUT Roger, **Molière et D. Francisco Manuel de Melo, Réflexions sur le Fidalgo Aprendiz et ses rapports avec Le Bourgeois Gentilhomme**, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pg. 215.

(3) — PAGEAUX Daniel-Henri, **Imagens de Portugal na cultura francesa**, LISBOA, ICALP, Biblioteca Breve, 1984. Na pg. 39, Pageaux diz: "(...) não há nada que perturbe verdadeiramente este oceano de indiferença, enquanto que o menor incidente madrileno desencadeia entre os porta-vozes da opinião pública francesa virtuosos movimentos de indignação. (...)".

(4) — BISMUT Roger, **op.cit.**, pg. 223. O autor comenta: "(...) Il est néanmoins séduisant pour le comparatiste, même s'il doit renoncer à une hypothèse exaltante de se dire que deux êtres au tempérament par ailleurs si différent se sont abreuvés aux mêmes sources et de découvrir en eux des cheminements parallèles (...)", recusando no essencial a teoria da influência de D. Francisco sobre Molière.

(5) — PAGEAUX Daniel-Henri, **op.cit.**, pg. 41: "(...) Como observou Eduardo Lourenço, em Outubro de 1982, aquando da realização de um colóquio internacional sobre as relações franco-portuguesas na Fundação Gulbenkian, em Paris, a história dessas relações é um dos casos mais flagrantes de assimetria intelectual".

(6) — BRAGA, Teófilo, **História do Theatro Portuguez, A comedia Classica e as Tragicomedias, Séculos XVI e XVII**, Porto, Imprensa Portuguesa Ed, 1870, pg. 255.

(7) — Idem, **ibidem**, pgs. 259, 260, onde o autor continua: "(...) n'este mesmo anno imprimiu Molière o **Dépit amoureux**, e as outras comédias já citadas, que o fidalgo portuguez conheceu por certo. A perfeição do seu auto **O Fidalgo Aprendiz** revela a observação dos bons modelos hespanhoes (...)".

(8) — É já célebre a biografia de D. Francisco escrita pelo importante lusitanista Edgar Prestage. Em **PRESTAGE, Edgar, D. Francisco Manuel de Melo**, Coimbra, 1914, desenvolve-se o conteúdo das diferentes viagens do autor de **O Fidalgo Aprendiz**.

(9) — BRAGA, Teófilo, **op.cit.**, pg. 263. Na pg. 260, Teófilo já tinha referido a importância dos grandes autores espanhóis do "siglo de oro" para a compreensão do auto português. Neste passo sublinha o quanto o teatro molieresco deve à influência italiana. O papel dos modelos espanhóis e italianos será discutido por outros críticos que vêm a julgar a possibilidade de encontro entre estes dois autores, retirando daí, como veremos neste artigo, notáveis esclarecimentos para esta questão.

(10) — Idem, **ibidem**, pgs. 260 e 266. Teófilo caracteriza igualmente o decadente momento histórico nacional que informa esta produção dramática, na pg. 255: "(...) Que era Portugal no seculo XVII, esgotado de recursos pela invasão hespanhola, atrazado em civilização pela intollerancia da Inquisição e dos Jesuitas, sem indústria (...)".

(11) — CASTELO BRANCO, Camilo, **Curso de Literatura Portuguesa**, Lisboa, Ed.Labirinto, s.d., pg. 51.

(12) — Idem, **ibidem**, pg. 117 onde Camilo prossegue: "(...) A grande

autoridade que o Sr. Dr. Teófilo Braga tem adquirido com os seus livros está lesando pessoas estudiosas e acreditadas (...). Não é conveniente que os professores escorreguem assim aos pares, quando a juventude se queixa de ser reprovada em exames por não acudir com resposta certa a perguntas difíceis”.

(13) — Tanto Fidelino de Figueiredo, na sua **História de Literatura Clássica**, 2ª Epoca (1580-1756), LISBOA, Livr. Clássica Ed, 1927, na pg. 138, como A. Correia de A. Oliveira na sua introdução a **O Fidalgo Aprendiz**, Lisboa, Livr. Clássica Ed. Trechos Escolhidos, 1943, pg. 26, sintetizam os argumentos do Prof. Afranio Peixoto dando conta do historial crítico em torno desta problemática.

(14) PEIXOTO Afrânio, **MAIAS e Estêvas, (Pequenos Ensaios Portugueses)**, Porto, Lello e Irmão, Lisboa, Aillud e Lello 1940, "Dívida a cobrar", pgs. 186/187. "(...) Não é que o génio fôsse menor em D. Francisco Manuel que em Molière; teria sim este mais experiência em coisas de teatro para o qual escrevia, no qual representava e até vivia a tragicomédia da sua vida. O que porém mudava de todo o ponto nos dois era o meio ao qual destinavam as suas farças”.

(15) — Idem, *ibidem*, pg. 187: "(...) É Gustavo Lanson quem o diz mas afora esses roubos descarados, há, empréstimos sem conta, a Plauto, Terêncio, Bocácio, Straparola, Sorel, Scarron, Larivey, Desmarets...”, continuando Peixoto com referências à influência de Aristófanos e Cervantes sobre Molière.

(16) — Idem, *ibidem*, pg. 188. Já não pai e filho, Afranio consideraria que "então o **Fidalgo Aprendiz** e o **Bourgeois Gentilhomme** seriam irmãos, um mais velho e ainda rude, o outro melhor educado e já gracioso”.

(17) — Idem, *ibidem*, pg. 189. Nesta edição de 1940, Afrânio Peixoto aponta a sequência de artigos que continuaram esta discussão até à data, nas páginas 191 e 192: o artigo do Prof. Le Gentil de 1921, o artigo do Sr A. Correia de A. Oliveira. De **Ocidente**, "**O Fidalgo Aprendiz**" **Le Bourgeois Gentilhomme** e **La Cortegiana**" de 1938.

(18) — FIGUEIREDO Fidelino de **História da Literatura Clássica**, 2ª Epoca (1580-1756), Lisboa, Livr. Clássica Ed, 1927, pg. 138.

(19) — Idem, *ibidem*, pg. 138.

(20) — LE GENTIL M., *Revue de Littérature comparée*, ano 1, nº 2, Paris, 1921, pgs. 271.

(21) — Idem, *ibidem*, pgs. 241 e seguinte. Como refere Fidelino de Figueiredo na obra supra citada, pg. 139, em nota, o Prof. Le Gentil põe um problema novo e sugestivo que merecerá demorada atenção: a probabilidade da influência de Gil Vicente sobre Molière.

(22) — OLIVEIRA A. Correia de A., "Introdução" a MELO, D. FRANCISCO Manuel de **O Fidalgo Aprendiz**, Lisboa, Livr. Clássica Ed. Trechos Escolhidos, 1943, pg. 27. Aí o autor nota: "(...) João Ribeiro, Philieas Lebesgue e Fidelino de Figueiredo declaram-se partidários da tese da imitação. (...) Não notaram estes escritores a semelhança das duas peças com a **Cortigiana** de P. Aretino, que só mais tarde, para o **Bourgeois Gentilhomme**, foi apontada por P. G. Dublin”.

(23) — DUBLIN P. G., "**Molière et L'Arétin**", in **Mercure de France**, ano 40, nº 896 de 15 de Outubro de 1935.

(24) — OLIVEIRA António Correia de A., "**O Fidalgo Aprendiz**" **Le Bourgeois Gentilhomme** e **La Cortegiana**", in **Ocidente**, Lisboa, 1938, vol. 1.

(25) — Idem, *ibidem*, pg. 192.

(26) — Idem, *ibidem*, pgs. 192, 193 e 194. Nestas páginas, A. Correia de A. Oliveira compara o "strambottino" de Maco para Camila Pisana com a "trova de feição" de D. Gil Cogominho, concluindo que "é manifesta a semelhança dos dois passos"; já antes, quando o Mestre de Dança fala a Gil Cogominho: "(...) nos vem à ideia o diálogo de Messer Maco com o criado Sanese, auxiliar de Mestre André (...). Messer Maco, do mesmo modo que D. Gil e M. Jourdain aspira a uma aventura amorosa (...) D. Francisco Manuel desenvolve este motivo em cinco cenas da 3ª jornada com muita graça e intuição psicológica (...)."

(27) — Idem, *ibidem*, pg. 195.

(28) — E ainda no artigo supra-citado que A. Correia de A. Oliveira fala da influência das **Nuvens** de Aristófanes sobre a peça de Molière. Refere também na pg. 195 a fonte dessa sugestão: P. BRUNOY, *Le théâtre des grecs*, cit. por REGNIER, *Les grands écrivains de la France, Molière*, Tomo VIII.

(29) — Idem, "O Tema de **Le Bourgeois Gentilhomme**", in *Ocidente*, Lisboa, 1938, vol. 11 na pg. 396, A. Correia de A. Oliveira resume o entrecho das **Nuvens** de Aristófanes.

(30) — BRAGA, Teófilo, op. cit., pg. 256. Para um crítico do fim do século XIX tanto as motivações históricas como biográficas explicam a obra.

(31) — OLIVEIRA, A. Correia de A., "O Tema de **Le Bourgeois Gentilhomme**", in *op.cit.*, pgs. 397/402. Neste trabalho o autor compara cuidadosamente passagens da comédia francesa com outras da peça grega: tanto Jourdain como Strepásiade visam uma utilidade imediata na sua aprendizagem, o cómico da lição foi inventado por Aristófanes e a cena em que Strepásiade exalta ao filho a excelência do saber socrático é paralela àquela em que Jourdain quer impressionar a mulher com o que já aprendeu.

(32) — BISMUT, Roger, *Molière et D. Francisco Manuel de Melo*, *Réflexions sur le Fidalgo Aprendiz et ses rapports avec Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pg. 207.

(33) — Idem, *ibidem*, pg. 204. Roger Bismut nota: "(...) em 1646 (...) la comédie d'intrigue de moeurs et de caractères était impensable au Portugal (...) quand D.Francisco Manuel de Melo prend la plume, il n'a encore pour l'inspirer que des oeuvres relativement minces (...) Tandis que Shakespeare bâtissait la plus formidable machine de tous les temps, alors que Corneille fixait les bases de la tragédie classique et lui donnait ses chefs d'oeuvre, le Portugal était en sommeil (...)."

(34) — Idem, *ibidem*, pg. 217.

(35) — Idem, *ibidem*, pg. 213. Af se lê: "(...) enfin, la pièce de Giliberto avait été traduite en français par Dorimond et Villiers sous le titre inattendu (...) du **Festin de Pierre** (...). Molière a sûrement travaillé sur ces diverses données (...)"

(36) — Os argumentos de Bismut, no artigo supra citado, das páginas 208 e 209, afiguram-se então frágeis: "(...) Là est déjà la différence, et elle est de taille. M. Jourdain est riche, il paie, et repaie (...) Rien de tel avec D. Gil, noble peut-être, mais dépenallé, qui ne peut servir d'exemple, de specimen de la crédulité et de la vanité humaines (...) Molière achève en comédie ce que Francisco Manuel avait simplement esquissé en farce (...)."

(37) — Idem, *ibidem*, pg. 206.

(38) — Refiro-me ainda a este artigo, pg. 209 em que Bismut interroga:

"(...) Avouez que, face à Dorante, D. Beltrão / (est-il dom, d'ailleurs? — qui oserait s'en assurer, comment un authentique aristocrate se commettrait-il avec le moço Afonso Mendes?) -, avouez, donc, que (...)".

(39) — Idem, *ibidem*, pg. 209, onde Bismut esboça o quadro histórico em que inscreve esta "turquerie" e na pg. 210 pode-se ler: "Quelque interprétation que l'on veuille donner à cette turquerie, on est obligé de convenir qu'elle est solidement chevillée au reste de la pièce, et que par conséquent on ne peut la déclarer équivalente à la machination dont D.Gil est victime (...)".

(40) — Idem, *ibidem*, pg. 210.

(41) — Idem, *ibidem*, pg. 214. Bismut continua: "(...) je ne dis pas qu'elles sont impensables, je dis, simplement que, pour étayer cette hypothèse on n'a pas avancé le commencement d'une preuve".

(42) — Idem, *ibidem*, pg. 215.

(43) — Idem, *ibidem*, pgs. 218, 219. Na pg. 218, Bismut precisa a afinidade entre a comédia de Molière e a de Shakespeare.

(44) — Idem, *ibidem*, pg. 222. Bismut nota "(...) Molière et avant lui, D. Francisco Manuel de Melo, connaissaient-ils *Vita Humana* de Luís da Cruz (...)".

(45) — Idem, *ibidem*, pg. 223: Aí se lê: "Non que je veuille insinuer par là que l'oeuvre de D. Francisco Manuel n'était pas susceptible de créer une postérité (...)".

(46) — É Giacinto MANUPPELLA que em *Acerca do cosmopolitismo intelectual de D. Francisco Manuel de Melo*, Coimbra, Coimbra Ed., 1960, pg. 15, fala da "consciência de uma sobrepujança intelectual" em D. Francisco como forma de aristocratismo. José Adriano de CARVALHO em *Aspectos do desengano e da aceitação da vida em D. Francisco Manuel de Mello*, Lisboa, Brotéria, 1964, na nota 48, acrescenta: "(...) No entanto, ao lado deste, e talvez na sua base, há um cosmopolitismo realizado, isto é, a sua experiência de vida pelo mundo - viagens, relações, guerras, edições de obras em França, em Itália, em Inglaterra, prisões".

(47) — BORDONOVE, Georges, *Molière génial et familier*, Paris, Robert Laffont, 1967, pg. 467.

DISTANCES DE MARCEL THIRY: PARALLÈLES ET SIMULTANÉITES

1. La *belgitude* thiryenne: une condition

Depuis quelques années, la plupart de *l'intelligentsia* francophone de Belgique,— littéraire notamment, ou surtout—, s'est penchée sur la spécificité de sa condition propre et de ses circonstances géo-culturelles dans le vaste cadre planétaire issu de l'émergence et affirmation de la pluralité des cultures. En témoignent plusieurs ouvrages-débats collectifs d'où se dégagent soit un malaise mal contenu, et souvent source inépuisable d'écriture; soit encore un enthousiasme et un bonheur d'une écriture qui prend simultanément conscience de sa valeur et de sa chance (1).

Dans ce contexte culturel, le thème,— ou plutôt l'obsession—, de l'exil ainsi que la difficile gestion du rapport au français, à la France et à Paris, auquel s'ajoute une incontournable absence d'Histoire, semblent constituer le lot de la plupart des écrivains de langue française de Belgique. Un lot auquel n'échappe guère Marcel Thiry, poète et romancier wallon de Liège et digne représentant de tout ce que la littérature a pu connaître au cours de ce XX^{ème} siècle qui nous quitte.

Né en 1897 à Charleroi, et installé plus tard et définitivement à Liège, Marcel Thiry ne fait plus partie des générations de précurseurs flamands ou nationalistes wallons notamment, qui ont donné naissance à une certaine littérature française produite, malgré elle, en Belgique. Son parcours biographique le conduit à une militance politique et sociale des plus marquées en Belgique, et que trahit un ensemble d'écrits politiques. Un engagement volontaire et enthousiaste dans l'armée belge vers 1915 l'enverra en Russie où la révolution bolchéviste le surprendra. Il rejoint la Belgique via l'Amérique du nord; un voyage qui l'initiera à un style de vie itinérant et cosmopolite, et fera de lui une version belge de Blaise Cendrars. Sa sensibilité poétique naît justement ici, et s'affirme dans **Toi qui pâlis au nom de Vancouver**, recueil de ses premiers poèmes.

Une fois la paix revenue, nous le retrouvons en Belgique achevant ses études de Droit et, en 1927, reprenant en main des affaires familiales bien chancelantes. Mais c'est l'activité littéraire et l'engagement politique dans la mouvance du Rassemblement Wallon,— parti destiné à défendre les droits des francophones de Belgique —, qui prennent le dessus chez Marcel Thiry. C'est en fait toute une vision du monde moderne, nourrie par le périple exotique et la condition cosmopolite, que traduit la poésie thiryenne.

Seulement voilà: l'auteur de **Toi qui pâlis au nom de Vancouver** (1924), de **Usine à penser des choses tristes** (1955), de **Vie Poésie** (1958), du **Festin d'Attente** (1963); et **Echec au Temps** (1945), ainsi que des **Nouvelles du Grand Possible** (1960) n'en demeure pas moins un écrivain belge. Et comme le rappellent Burniaux et Frickx: "Mais qu'un écrivain de Liège ou de Bruxelles rivalise de finesse avec Anouilh ou Giraudoux, personne, à Paris, ne voudra croire qu'il est Belge" (2), un avatar ou une "mauvaise réputation" qui n'en finit pas de "(...) grever lourdement le destin de [ces] écrivains" (3) de Belgique. Marcel Thiry aurait donc été lui aussi victime d'une dure incompréhension institutionnelle, d'une non-reconnaissance à Paris "(...) ce qui explique [selon Pierre Halen] sans doute en partie la fragilité de sa légitimation en Belgique" (4). Une légitimation d'autant plus polémique que, chez Marcel Thiry, l'écriture fait souvent figure de support, de "second métier" et est sujette aux multiples interprétations et lectures: tantôt trop institutionnelle, académique, voire classique (songeons à sa présidence de l'Académie Royale pendant les années soixante); tantôt novatrice ou expérimentale, exploratrice des genres réputés mineurs ou hybrides (science-fiction, contes, nouvelles, un certain fantastique). Pierre Halen préfère voir chez Marcel Thiry un écrivain échappant, malgré lui, à tout classement formel ou générique, un écrivain qui aurait plutôt tout misé sur une matière, sur un projet (éthique, entre autres), qui véhiculent "une problématique cohérente" (5), et qui, pour cette raison même, dépasse toute dichotomie poésie-prose au profit final, il est vrai, de la prose, ce "champ d'épanouissement plus aisé" (6).

Quoi qu'il en soit, c'est bel et bien avant tout un seul projet d'écriture auquel l'auteur s'est maintenu fidèle, qui s'inscrit inlassablement dans les poèmes, les romans, les contes, les nouvelles, voire les écrits plus spécifiquement politiques de Marcel Thiry. En somme, "une réflexion sur un problème de la réalité" (7), un abordage, souvent métaphysique de la problématique spatiotemporelle, description implicite de la finitude humaine, imprégnée d'un "pessimisme fondamental", pour reprendre Pierre Halen (8); ou encore transposition, en littérature, des images de l'absence, du désir et de l'obsession du temps. Un projet que **Les Nouvelles du Grand Possible** accueillent et travaillent dans une hybridation générique parfois encombrante.

Nous nous proposons de ne nous pencher que sur **Distances**, nouvelle où, entre autres caractéristiques nettement thiryennes, le temps fait l'objet d'une réflexion éthique et d'une complexe élaboration du récit. Sa structure nous suggère l'image de l'horlogerie. Le récit n'hésite pas à récupérer le cadre liégeois, façon d'éviter tout exil extérieur dans la construction romanesque, au risque d'en gagner une moindre légitimité statutaire (9).

2. Temps du récit et temps pluriels

Le récit d'un deuil, celui de M. Cauche, Liégeois solitaire et sans ambition, qui perd sa fille, Désirée, au cours de son voyage de noces aux Etats-Unis, n'aurait certes pas attiré notre intérêt s'il ne s'en dégageait toute une éthique de la perte, de l'écart; ainsi qu'une réflexion, touchant souvent le philosophique, sur la relativité du temps au sens le plus large. La lecture qu'en fait Pascal Durand pour Labor en postface se réfère à ce souci bien thiryen d'une attention" (...) à l'immédiateté changeante du monde", en vue "(...) d'y déchiffrer les signes d'une permanence qui ne soit pas figement" (10). Une obsession ou un thème en fait récurrents dans l'œuvre thiryenne et que glosaient déjà, sous fond de science-fiction ou d'un fantastique *sui generis*, **Echec au Temps** (thème mythique et orphique de la machine à voyager dans le temps), **Simul** (aspiration thiryenne et archétypale d'une simultanéité tranquille/tranquillité simultanée, temps primordial, génésiaque, désormais perdu); **Nondum jam non** à la traduction volontairement incertaine et ambivalente d'un "pas encore déjà plus" / "pas encore jamais plus"; **Vie Poésie** (motif du délai et de la tension temporelle du vécu). Comme le résume Pascal Durand, "**Les Nouvelles du Grand Possible** élèvent l'obsession temporelle au niveau d'un questionnement tout à la fois spéculatif et concret, poursuivi dans les méandres d'un récit qui montre sans démontrer" (11).

C'est que, justement, dans la poétique thiryenne la construction temporelle du récit, ou son évocation dans les poèmes, servent un dessein plus vaste et plus profond, à savoir celui de la condition humaine et de son rapport à la temporalité fuyante, à la mémoire obsédante, au temps perdu, au moment qui passe et que l'on voudrait faire durer indéfiniment; aux délais qui s'installent dans la vie à l'instar d'une incontournable suite d'échéances.

Par ailleurs, ce même questionnement spéculatif et existentiel s'appuie fréquemment sur un support en soi-même problématique et polémique; thème qui jalonne comme un souci obsédant toute la production poétique de Marcel Thiry, — vers et prose —, à savoir celui de la matière et de la science, deux instances qui requièrent constamment une approche éthique des choses afin d'éviter un carcan totalitaire au sein d'une logique scientiste toujours terriblement *possible* ou, tout du moins, envisageable et anticipable dans un récit.

Les Nouvelles du Grand Possible sont, à ce titre, paradigmatiques d'une inquiétante poussée de la matière et de la science, créatrices de mondes effroyablement parallèles, artificiels ou palliatifs. **Le Concerto pour Anne Queur** (12), récit d'anticipation, met en cause les excès d'une science qui maintiendrait, par un artifice macabre, une secte de morts-vivants, les

Secs, abusivement spirituels. **Besdur** (13) rapporte les effets terriblement secondaires d'une drogue contenue dans un analgésique, aux conséquences incontrôlables. **Echec au Temps** (14) renvoie aux contradictions irréductibles qu'introduit (introduirait) un voyage actif dans le passé. En somme, la matérialité et la technique ne sont pas neutres, elles ne sont pas exemptes d'un jugement éthique; elles ne sauraient se soustraire à une critique à dimension humaine. Dans le cadre plus restreint du récit fantastique, la technique moderne permet d'atténuer une certaine idée du merveilleux traditionnel, et élargit la portée du *possible*, du grand *Possible*. Comme dirait Roger Caillois dans sa "Remarque sur le récit irréal" qui introduit **Echec au Temps**:

"La science, dans une vaste mesure, modifie la condition humaine, mais par là-même elle en rend les frontières plus nettes et les révèle infranchissables. Plus de pouvoirs sont assurés à l'homme, mais les ténèbres de l'au-delà n'en paraissent que plus redoutables. De leur nuit surgissent spectres et fantômes, revenants toujours prêts à saisir le vif au moment le plus inattendu" (15).

Une telle vision scientifique du monde se voit franchement élargie, notamment dans le cas de **Distances** où elle s'approprie les données d'un univers relativisé dans l'élément temporel, étendu sur des espaces interstellaires que séparent des mesures relatives et astronomiques (années-lumière), à même d'entretenir la béance de l'imaginaire de M. Cauche, à nouveau celui du grand Possible thiryen.

Mais revenons plutôt au traitement narratif du temps dans la nouvelle **Distances**, véritable horlogerie aux multiples cadrans où M. Cauche, typique héros thiryen, attend, espère, désespère et finit par se perdre en un inexorable échec, justement contre la temporalité.

3. *Distances* et les écarts: les décalages du récit

Comme l'ensemble des **Nouvelles du Grand Possible** — et peut-être un peu plus —, **Distances** échappe à toute définition générique, surtout si l'on veut à tout prix la rapprocher, malgré elle, du fantastique traditionnel défini canoniquement par T. Todorov. En effet, aux "récits ambivalents, dans lesquels une hésitation se maintient, jusqu'au terme, entre une explication rationnelle et une explication irrationnelle" (16), **Distances** répond et contraste par hybridation ou indéfinition générique.

Démontons le texte et réduisons-le, au risque de le caricaturer et sans souci sémiotique direct. M. Cauche, comptable chez M. Ambert, "baudet

laborieux", mène une existence solitaire et routinière depuis le départ de Madeleine, son épouse. Celle-ci a quitté son ménage, blasée par une vie faite de routine. D'ailleurs, M. Cauche ne se satisfait-il pas "comme chaque soir" d'une journée bien finie?

"Alors, Madeleine a fini par craquer. Madeleine, c'était d'entendre tous les soirs à sept heures sept l'approche de cette clarine maritale, qu'elle avait fini par s'en aller. Elle était partie, elle était morte au loin on ne savait trop comment ni avec qui, et il [M. Cauche] était resté seul avec Désirée" (17)

Une perte, une distance, un écart qui finiront par jalonner tout le récit comme une condition humaine.

A son tour, Désirée quitte, irrémédiablement M. Cauche par son mariage avec Harry-G, un jeune Américain qui l'emmène en voyage de noces aux Etats-Unis. M. Cauche ressentira cette perte-écart comme un vol: Harry-G n'a t-il pas, d'une certaine façon, échangé Désirée contre un pathétique téléviseur, pensant que ce stupide appareil "(...) la remplacerait au foyer du veuf" (18)?

C'est au cours d'un de ces programmes télévisés, plus particulièrement un concours, que M. Cauche se rend compte des distances sidérales et relatives qui composent l'univers. Les écarts interstellaires, mesurés en années-lumière, induisent un paradoxe et une aberration sur la linéarité du temps; embrasent une conception nettement relativiste du temps, ainsi qu'une "horlogerie" narrative où des temps parallèles et rivaux se superposent et s'enchaînent en un simulisme tranquille et primordial si cher à Marcel Thiry: L' "engin introduit chez lui par Harry-G Man [nourrissait] sa curiosité astronomique" (19). Ces étoiles diamétralement éloignées dans d'inaccessibles nébuleuses (Rigel, Orion, Bételgeuse) continuaient d'émettre une lumière/message bien après leur mort; trahissant un écart fatal.

L'induction du simulisme et du parallélisme chronologiques dans l'économie textuelle de **Distances** étant d'emblée lancée; une subtile *synchronie* des temps travaillera et structurera le récit, l'enveloppant d'un questionnement obsédant dans le cadre du grand *Possible* humain.

Aussi M. Cauche aura-t-il le souci continu de suivre au-delà des décalages horaires le périple nuptial de Désirée à travers les Etats-Unis, comme l'annonce le début du récit: "En même temps, ce deux juin, il était sept heures du soir à Liège et midi sur la Californie" (20). Souci d'autant plus prégnant qu'"il s'était à présent familiarisé avec les fuseaux; suivant l'écliptique que traçait le voyage de sa fille à travers les longitudes" (21) et qu'il avait bien conscience "(...) qu'ayant vécu la même durée ils se

trouvaient en des points différents sur le parcours de la journée solaire" (22). Il avait "la conscience simultanée qu'il avait rendu réflexe puis compulsive" (23) de sorte que "(...) malgré l'heure différente il s'était faite [cette cénesthésie] d'un instant commun aux montagnes Rocheuses et à la colline liégeoise de Sainte-Walburge" (24).

Aussi M. Cauche "(...) avait [-t-il] bien une vague idée de ces jeux sur le temps" (25) quand, dans un effort de reconstruction ou de reconsidération d'un temps rendu relatif par trop de distance, il s'émerveille devant cette constatation trop scientifique pour être fausse ou douteuse: "ces rayons qui nous arrivent ce soir de cet astre sont au temps de Napoléon III. S'il y avait sur Canopus des observateurs armés de lunettes assez puissantes, ils assisteraient aujourd'hui à la bataille de Solferino" (26). Une observation abyssale que la perte de Désirée dans un accident de la route aux Etats-Unis, rend rapidement évidente par l'épreuve. Ce courrier, ces cartes postales aux couleurs criardes que Désirée ne cesse de lui envoyer tous les jours; qui mettent trois jours à parvenir en Belgique, et que M. Cauche recevra désespérément trois jours durant, ne renvoient-elles pas, dans leur parallélisme chronologique et narratif, à ces astres lointains, déjà morts, déjà éteints eux aussi et dont la lumière émise il y a si longtemps continue d'être perçue par nos télescopes? En fin de compte, "elles aussi [les cartes postales] mettaient du temps pour lui arriver; quand il les recevait elles le déplaçaient en arrière dans la durée (...)" (27) Tout l'effort de M. Cauche dans sa lutte désespérée contre la temporalité, pour un simulisme primordial et absolu, consistera à jouir infiniment de ce *délai* de lumière que procure le décalage horaire et postal pendant lequel Désirée continue d'émettre même après sa mort.

Le temps chronologique et astronomique induit, dans une complexe superposition du récit, un temps franchement psychologique lié à la jouissance et, bien évidemment, au thème corollaire de la transgression. Ce *délai post mortem* de l'existence artificielle et postale de Désirée est d'un ordre tout aussi subjectif que le *délai* érotique des amants (M. Cauche et Madeleine) transgressant les lois du mariage lors de leur escapade adultérine à Paris; temps psychologique, relatif, concentré, fait d'une extrême jouissance.

Une temporalité transitoire, quoique puissante et rituelle, où s'ébauche sans espoir une impossible victoire sur la mort, sur la perte et sur la finitude. Cette lutte contre l'échéance destinale, et contre l'humaine condition pour tout dire, M. Cauche la reprendra par une jouissance des trois journées entières où la "lumière" astrale de Désirée s'avère matériellement et physiquement perceptible par le biais du "facteur-ange". Il s'agit là d'une démarche existentielle dont les accents pascaliens sont plus qu'évidents. Pierre Halen la résume bien en y devinant une profondeur au-delà du texte:

“une lecture métaphysique et religieuse s’ouvre ici, qui fait M. Cauche celui qui voudrait bien qu’une éternité existe, que quelque chose soit sauvé du temps” (29); une quête mythique de la “rareté, beauté, immobilité, solennité, simultanéité” (30); un matin génésiaque, en somme, aux attributs étrangement divins.

Pour la même raison et dans une stratégie narrative identique, le patron de M. Cauche, M. Ambert mène un combat intellectuel incertain face à l’Histoire. Son entreprise archéologique s’était traduite par des fouilles sur “(...) l’emplacement de sa maison [qui] pourrait bien être celui où Charles le Téméraire et Louis XI avaient failli tomber aux mains des Franchimontois lancés en une folle et suprême sortie pour le salut de Liège” (31); élément métatextuel dans un récit d’une “(...) extrême cohérence du tissu fictionnel” (32), à savoir celle de l’impossible “(...) rêve d’une époque où les distances seraient abolies” (33), quête incessante de simulisme tranquille.

Une semblable *mise en abyme* est réitérée par le personnage de la fille de M. Ambert, Ariadne, vieille fille qui s’adonne au spiritisme. A nouveau un texte spéculaire où se reflète le projet paralléliste et simuliste du temps thiryen. En effet, Ariadne essaie, en vain, de faire revenir des morts inaccessibles, d’en extraire de précieuses informations, abolissant de la sorte toute distance, tout écart, toute perte. Médium impuissant face à la mort, Ariadne tâche de communiquer avec les morts, “(...) étoiles mortes dont on continuait et dont on continuerait longtemps à recevoir la lumière” (34).

Même Madeleine, depuis bien des années disparue, demeure étrangement présente. Elle aussi continue d’émettre sa lumière personnelle, son opinion esthétique. Elle continue de façonner les jugements de M. Cauche en dépit de son irrémédiable absence. Elle aussi participe au parallélisme établi entre les diverses distances que le titre assume dans leur pluralité, et qui finissent par se résumer en une seule: la mort.

4. *Distances*: médiums et échec

Le programme narratif qu’accomplit M. Cauche dans le sens d’un rapprochement, voire d’une totale abolition des distances humaines est inexorablement voué à l’échec. La multiplicité des temporalités est bien trop complexe, trompeuse et tendue pour un héros thiryen, par principe, tragiquement impliqué dans son drame, “plus ou moins responsable de ces accidents, qu’il semble provoquer tantôt par sa trop confiante adhésion à la norme, tantôt par son désir convulsif d’échapper aux contraintes [temporelles] du monde” (35). On ne peut toutefois, pas vouloir s’y soustraire sans en faire les frais existentiels, sans éprouver sa propre contingence et “cette curiosité inquiète des choses” (36). La démarche orphique n’en demeure pas moins légitime et humaine qui tente de sauvegarder le temps transitoire et

fuyant en un simulisme artificiel, pur produit de l'esprit, subjectif et psychologique et, partant, voué à l'échec.

M. Cauche aura l'occasion d'en faire l'expérience à deux reprises et d'en dresser une parfaite symétrie mentale. En effet, la survivance artificielle et purement psychologique de Désirée à la faveur d'un simple retard postal, et la jouissance maximale de ce *sursis* accidentel renvoient intrinsèquement au séjour des amants à Paris et à l'exploitation maximale du potentiel d'un tel délai de transgression. On ne saurait trop y repérer une lutte, perdue d'avance, contre la temporalité fugace, vers la simultanéité tranquille et le parallélisme total dont le récit rend compte.

Désirée

Toute la fin de semaine, pour lui Désirée parlerait encore. Ce laps de temps lui parut vaste (37).

Le tout était de le vivre très lentement, si lentement que ce fût aussi long qu'une vie (38).

Or, pendant la même longue durée, deux jours, deux nuits, Désirée vivrait encore, si c'est vivre que de faire sentir (42).

Car ce qui adviendrait de Désirée morte le tourmentait bien moins que de sauver et de prolonger tout ce qui pourrait l'être d'une Désirée encore vivante par fugace survivance (43).

Le vendredi, au milieu du chemin de cette vie de trois jours qu'il aurait fallu rallentir jusqu' à tendre à l'immobilité du temps (...) (44).

C'est un fait aussi que ce vendredi 5 juin, dont M. Cauche s'était promis de faire un très long tissu de moments funéraires autour de la forme de présence qui restait encore à Désirée, fut de même dévoré d'occupations parasites (47).

Madeleine

(...) et il s'était mis à en jouir heure par heure avec des raffinements d'avidité parcimonieuse (39).

Il avait entrepris de multiplier indéfiniment les minutes de ces quarante-huit heures en leur donnant à chacune une valeur infinie (40).

Et vraiment ces deux jours et deux nuits avaient été longs et riches

comme toute une vie, bien qu'accéléérés vers leur fin suivant la loi cruelle de toute vie (41).

Ce plan n'empêchait pas que la moitié bientôt de ces deux jours d'amour qu'il croyait sans lendemain allait s'être écoulée. Et le fait est qu'à partir de ce deuxième matin, leur séjour qu'il aurait voulu si lent avait été comme happé dans une machine au rythme de plus en plus rapide; cette période dont il avait tenté de faire tout un âge, on aurait dit qu'étant ainsi promue unité historique elle subissait la loi de l'accélération de l'histoire (45).

La deuxième journée, qu'il voulait, éterniser, avait été mangée plus implacablement vite qu'aucune journée de travail (46).

Avant de se fondre dans un néant sans rêves de Désirée, il se rappela qu'en rentrant du théâtre, au deuxième soir de sa lointaine équipée parisienne, il avait cédé honteusement au même sommeil écrasant qui l'avait privé d'une oeuvre d'amour de plus avec Madeleine (48).

L'agencement textuel renvoie, — on l'a vu —, à un inextricable enchevêtrement de temporalités rivales, alliées ou tout simplement parallèles. Il en ajoute stratégiquement une autre: celle de la mémoire, vaste foyer spéculaire et réfracteur d'une lumière d'une époque perdue. M. Cauche aura beau se servir d'adjuvants disponibles; il n'y trouvera qu'une redondante incompétence.

Augustine, femme de ménage de M. Cauche, uniquement douée "d'une mémoire domestique" (49) ne réfracte qu'une bien terne "lumière" de Désirée, toujours partielle et partiale, si peu à même de remplir l'espace d'une perte.

M^{lle} Ariadne, médium dans un fantastique parodié, "M^{lle} Ariadne Ambert faisait revenir les morts, mais elle n'avait pas eu de chance: à cinquante-cinq ans, elle n'avait pas eu un seul défunt familial" (50), et nettement ironisé, voire génériquement désubstantialisé, "ce n'est pas la peine d'être spirite si l'on n'a pas de famille ni d'amis avec qui converser par les tables tournantes" (51), reconnaîtra les limites de son "art" et saura tirer les conséquences éthiques de son échec: "Mais mon échec a une autre raison... Je crois (je vous l'ai dit, je me suis fait ma croyance personnelle parmi tous ces mystères) que la survie de nos morts est à la mesure de notre amour", digne façon d'avouer son impuissance! D'où cette proposition insensée et extrême du mariage avec M. Cauche, afin d' "(...) abolir entre nous toute distance, et pour arriver à vaincre ensemble la distance qui nous sépare de Désirée" (52).

Le constat d'échec du programme narratif de M. Cauche renvoie à la pertinente analyse de la problématique du temps et du temps problématique,

chers à l'écriture thiryenne, ébauchée par P. Durand (53). En effet, la superposition des multiples temporalités parallèles et le désir (Désirée) d'une récupération totale et primordiale du temps en un simulisme absolu et mythique ne peuvent pas ne pas tenir compte d'une condition, la finitude humaine et le pessimisme fondamental qui régit notre rapport à la temporalité. La question posée en termes kantien demeure actuelle dans l'univers thiryen:

" le temps n'a qu'une dimension; des temps différents ne sont pas simultanés, mais successifs (tandis que des espaces ne sont pas successifs, mais simultanés)'. Comment dès lors la duplicité peut-elle venir au temps, et comment celui-ci peut-il se partager en niveaux non seulement contigus mais coïncidents?" (54).

Pierre Halen résume ce paradoxe aberrant que **Distances** illustre, lorsqu'il cite D. Hallin-Bertin: bizarrement, " la révolte exige son échec"(55).

5. Ethique du (dans le) temps:

Nous dégageons finalement l'un des traits majeurs de l'écriture thiryenne: le simulisme temporel. Nous en constatons, par ailleurs, le terrible échec dans l'existence humaine et dans le récit. C'est que toute approche de la temporalité requiert une dimension éthique préalable, à même de la gérer dans la quotidienneté des instants; un *modus vivendi* en somme, qui rende vivable l'écoulement du vécu au prix d'un douloureux renoncement.

M. Cauche devra, donc, se faire une raison, se rendre à l'évidence: "La mort n'est pas autre chose qu'une très [trop?] grande distance" (56). Et en plus, tous comptes faits, "(...) à cette distance, le deuil, ce n'est pas la même chose" (57). Devant la "(...) brusque désolation de son impuissance à freiner le temps" (58), c'est un appel éthique qui prévaut, un appel à reconsidérer chaque instant comme un présent inaugural en soi, assoiffé de sens et, — osons le mot —, d'amour. La mort, la perte et le vide y invitent comme à un bilan personnel et urgent; d'autant plus urgent que le temps s'écoule inexorablement. M. Cauche connaîtra cet éclair de la conscience induit par l'abîme de la perte:

"Le plan qu'il avait fait de donner pleine valeur aux instants en les aimant à fond un par un, de n'en pas laisser perdre un seul, et ainsi de prolonger la durée en en modifiant l'utilisation interne, en multipliant le nombre de ses atomes utiles (combien d'instant vivons-nous vraiment? N'en

faisons-nous pas un déchet immense, par des distractions, des occupations futiles et stupides, par la paresse, par les usages dont on se fait esclave par des fatigues contre lesquelles on pourrait se droguer?(...)" (59).

Cependant, ce plan s'arrête là. Le héros thiryen sent très vite l'attrait du gouffre; le vertige, affect récurrent dans toute l'œuvre thiryenne et que P. Durand définit en ce qui concerne ces **Nouvelles du Grand Possible**, comme étant "(...) ce qui s'empare du sujet au moment où, confronté à l'irréparable, il se sent pris dans un processus qu'il ne pourra pas enrayer. Ce moment où l'accident tout à coup se précipite en destin" (60).

Aussi, à l'échéance fatale des trois jours où la "lumière" de Désirée était encore perçue, "dans un vertige" M. Cauche "consentit [-il] à la syncope, il tomba" (61) sous le poids d'une temporalité impitoyable.

La leçon d'**Echec au Temps** nous avait déjà appris que l'on ne peut pas manipuler le temps sans en subir les conséquences, sans déclencher une tragédie. Le message éthique de la poétique thiryenne passe par ce tour de force. "dire la dérive de l'instant et l'irréversible fatalité de la mort en conservant cette distance ironique qui rend acceptable le message et cependant en accuse l'Urgence" (62).

José Domingues de Almeida
Université de Porto

NOTES

- (1) — Cf. ANDRIANNE, René — "Conscience linguistique et conscience politique" in **Ecriture et identifications culturelles en Belgique**, Louvain-La-Neuve, CIACO, 1984. Cf. aussi EMOND, Paul — **Lettres françaises de Belgique**, Ed. Universitaires, Bruxelles, 1980.
- (2) — BURNIAUX, R./FRICKX, R. — **La littérature belge d'expression française**, Paris, P.U.F., 1973, p. 11.
- (3) — **Ibidem.**
- (4) — HALEN, Pierre — **Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait**, Bruxelles, CIACO, 1990, p. 11.
- (5) — Cf. **Ibid.**, p. 13.
- (6) VIVIER, Robert — "Introduction aux récits en prose d'un poète", préface aux **Nouvelles du Grand Possible**, Bruxelles, Labor, 1987, p. 87.
- (7) — **Ibid.**, p. 8.
- (8) — Cf. HALEN, Pierre — **Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait**, p. 155.
- (9) — EMOND, Paul — **Lettres françaises de Belgique**, p. 71.
- (10) — THIRY, Marcel — **Nouvelles du Grand Possible**, p. 301.
- (11) — **Ibidem.**
- (12) — Cf. **Ibid.**, p. 197 ss.
- (13) — Cf. **Ibid.**, p. 131 ss.
- (14) — Cf. THIRY, Marcel — **Echec au Temps**, Bruxelles, Ed. Jacques Antoine, 1986.
- (15) — **Ibid.**, p. X.
- (16) — TODOROV, T., cité par P. Durand en postface à **Nouvelles du Grand Possible**, p. 315.
- (17) — THIRY, Marcel—**Nouvelles du Grand Possible**, p. 20.
- (18) — **Ibid.**, p. 21.
- (19) — **Ibid.**, p. 24 s.
- (20) — **Ibid.** p. 17.
- (21) — **Ibid.**, p. 18.
- (22) — **Ibidem.**
- (23) — **Ibid.** p. 19.
- (24) — **Ibidem.**
- (25) — **Ibid.**, p. 23.
- (26) — **Ibidem.**
- (27) — **Ibid.**, p. 25.
- (28) — Cf. **Ibid.**, p. 306.
- (29) — HALEN, Pierre — **Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait**, p. 127.
- (30) — **Ibid.** p. 120.
- (31) — THIRY, Marcel — **Nouvelles du Grand Possible**, p. 30.
- (32) — FOULON, Roger — **Marcel Thiry, poète**, Bruxelles, Inst. Jules Destrée, 1969, p. 24. HALEN, Pierre — **Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait**, p. 114.
- (33) — **Ibid.**, p. 111.
- (34) — THIRY, Marcel — **Nouvelles du Grand Possible**, p. 28.
- (35) — **Ibid.**, p. 308.

- (36) — HALEN, Pierre — **Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait**, p. 17.
(37) — THIRY, Marcel — **Nouvelles du Grand Possible**, p. 45.
(38) — *Ibidem*.
(39) — *Ibid.*, p. 46.
(40) — *Ibidem*.
(41) — *Ibidem*.
(42) — *Ibid.*, p. 47.
(43) — *Ibid.*, p. 50.
(44) — *Ibid.*, p. 53.
(45) — *Ibid.*, p. 56.
(46) — *Ibidem*.
(47) — *Ibidem*.
(48) — *Ibid.*, p. 59.
(49) — *Ibid.*, p. 47.
(50) — *Ibid.*, p. 29.
(51) — *Ibid.*, p. 30.
(52) — *Ibid.*, p. 70.
(53) — *Ibid.*, p. 310s.
(54) — *Ibidem*.
(55) — HALEN, Pierre — **Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait**, p. 164.
(56) — THIRY, Marcel — **Nouvelles du Grand Possible**, p. 50. (57) — *Ibid.*,

p. 59.

- (58) — *Ibid.*, p. 55.
(59) — *Ibid.*, p. 55s.
(60) — *Ibid.*, p. 309.
(61) — *Ibid.*, p. 73.
(62) — *Ibid.*, p. 320.

A DESCRIÇÃO NO CONTO FANTÁSTICO DE MAUPASSANT

Nos contos fantásticos de Maupassant, a descrição desempenha um papel fundamental na criação de um «espaço fantástico». É através da descrição que se produz um efeito persuasivo, que se confere credibilidade e se dá uma sensação de autenticidade ao que é narrado. É através da descrição que se desperta a curiosidade do leitor, pois é nela que se inscreve a ambiguidade essencial na narrativa fantástica. Tentemos, pois, determinar o modo como esta categoria da narrativa se insere na narração, o seu papel no funcionamento global do conto, a sua adequação à concepção do fantástico e os temas que a constituem, centrando tal estudo em alguns textos de Maupassant, principalmente no conto intitulado *Sur l'eau* que se situa nos alvares da carreira literária deste autor (1).

Convém, em primeiro lugar, lembrar as dificuldades e contradições da crítica, no que diz respeito à «arte da descrição» em Maupassant. Alain Buisine, num artigo publicado no *Magazine littéraire* nº 310, de Maio de 1993, consagrado a Maupassant, dá conta das duas vertentes, de certo modo opostas, em que assenta essa crítica: «Ou elle insiste sur un Maupassant réaliste, naturaliste, d'une exactitude et d'une précision proprement photographiques (...). Ou elle met l'accent sur un Maupassant impressionniste pour lequel *trois seules choses étaient vraiment belles dans la création: la lumière, l'espace, l'eau (Une Vie)*, un Maupassant capable de décomposer les insaisissables tons et les imperceptibles reflets d'un paysage, spécialiste inégalé des plus fugitifs effets de lumière et des plus subtiles variations chromatiques» (2).

O autor conclui que tal distinção entre realismo e impressionismo não é pertinente, na medida em que, tanto num caso como noutro, assistimos à perda do objecto de representação: «La machinerie de l'écriture peut-elle reproduire l'objet sans simultanément le faire disparaître? Tout le monde a loué la merveilleuse transparence de la prose maupassantienne, chef-d'oeuvre de clarté et de limpidité. Mais cette transparence n'est-elle pas aussi le symptôme d'une toujours possible disparition du référent comme si l'écriture n'avait pas de prise sur le réel, finissait par perdre prise?» (3). Assim, a aparente captação mimética do objecto corresponde simultaneamente à morte, ao desaparecimento desse objecto.

Alain Buisine lembra, a este propósito, as relações complexas entre a literatura e a fotografia no século XIX, comparando o «trabalho de luto» ligado à fotografia, «une représentation mortifère qui ensevelit l'objet reproduit dans le linceul de son image», àquele que caracteriza a escrita de Maupassant, «écriture-réliquaire du souvenir et de la remémoration visant

à compenser l'angoissante obsession de la mort». Esta relação permite-lhe sublinhar o movimento paradoxal que se verifica na maior parte das descrições de Maupassant: «Chez ce très grand "descripteur" qu'est incontestablement Maupassant, la saisie mimétique de la réalité aura toujours fait problème. Loin d'être immédiate et évidente, la représentation risque toujours de ne rien représenter. En cela elle constitue sans nul doute le moment le plus angoissant du texte» (4).

Ora, nas descrições dos contos fantásticos de Maupassant, há uma perda progressiva de nitidez, através de processos de ocultação, de diluição e de apagamento, tornando-se todos os contornos vagos e indefinidos: «Dans cette écriture en dépoli, en sourdine, tout est atténué, feutré, assourdi, vague, continue. Un voile opaque se dépose sur le réel qui n'apparaît plus que dans son reflet pâle et terne, un reflet minutieusement dépouillé de toute force, de toute violence, embaumé dans la grisaille d'une écriture d'un strict classicisme». Esta é a principal característica da descrição em Maupassant cujo objecto se resume a nada, como nota ainda Alain Buisine. «Maupassant décrit l'évanescence, au sens le plus strict du terme: ce qui s'évanouit, s'efface, s'amointrit et disparaît graduellement» (5). Castex nota também essa propensão de Maupassant para criar uma «impressão de vazio e de ausência»: «dans la plupart de ses contes fantastiques, il renonce délibérément à la recherche des effets concrets. Son dessein consiste, au contraire, à créer autour de ses héros cette impression de vide et d'absence qui éveille les hantises et les obsessions» (6).

É, de facto, num cenário *evanescente*, perfeitamente adequado ao fantástico (7), que decorre a aventura de *Sur l'eau* (8), que é invadida por um nevoeiro muito denso que, pela sua opacidade, encobre o real: («la rivière, cachée par ce brouillard opaque»), uniformiza-o e neutraliza-o. («la rivière s'était peu à peu couverte d'un brouillard blanc très épais qui rampait sur l'eau fort bas, de sorte que, en me dressant debout, je ne voyais plus le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau»), elimina os contornos dos objectos: («on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer»), sendo esta incapacidade de *distinguir* as formas reforçada já quase no final do conto: «Je cherchais à voir, mais je ne pus distinguer mon bateau, ni mes mains elles-mêmes, que j'approchais de mes yeux». Com o nevoeiro, tudo se torna vago e contínuo: «il avait formé sur chaque berge une colline ininterrompue». Tal impossibilidade de estabelecer os limites tinha sido já anunciada no início do conto, quando o barqueiro afirma que o rio é ilimitado. O nevoeiro exterior está ligado a um nevoeiro interior que dá origem às visões, como faz notar Castex: «Ces visions, nées, dans le brouillard de la conscience, demeurent à mi-chemin entre le cauchemar du dormeur qui associe des formes vaines et le trêve éveillé de l'halluciné qui déforme une réalité sensible» (9).

Ao nevoeiro surge reiteradamente associada a cor branca através da adjetivação, de metáforas e de imagens: «un brouillard blanc», «une nappe de coton d'une blancheur singulière», «deux montagnes blanches», sendo mesmo comparado à neve — «une colline (...) qui brillait sous la lune blanche avec l'éclat superbe des neiges» — que contribui igualmente para a uniformização do real, como se verifica em *L'Auberge* (10): «La neige avait nivelé toute la profonde vallée, comblant les crevasses, effaçant les deux lacs, capitonnant les rochers; ne faisant plus, entre les sommets immenses, qu'une immense cuve blanche régulière». Além do branco, outras sensações cromáticas transmitem essa ideia de indefinição: «la plaine toute pâle de la lumière de la lune», «un ciel bleuâtre et laiteux».

Em *Sur l'eau*, a brancura do nevoeiro contrasta com a escuridão da noite, contrapondo cromático e simbólico, que se reflecte no céu: «de grandes tâches noires qui montaient dans le ciel», na água: «au fond de cette eau noire» e que, finalmente como que se corporiza no cadáver da velha mulher, «une masse noire». Aliás, a noite e a água são os principais geradores do medo que se vai apoderando do barqueiro, e Bachelard, no seu ensaio *L'eau et les rêves*, sublinha as consequências da associação desses dois elementos: «La nuit seule donnerait une peur moins physique. L'eau seule donnerait des hantises plus claires. L'eau dans la nuit donne une peur pénétrante» (11). Quanto à importância da noite enquanto momento propício para a libertação da imaginação, recordemos as palavras de Castex: «La nuit favorise les brusques paniques, les terreurs glaçantes; elle laisse le champ libre aux plus dangereuses extravagances de l'imagination» (12). A noite, tal como o nevoeiro, elimina os contornos: «Les ténèbres étaient profondes. Je ne voyais rien devant moi, ni autour de moi» (*La Peur*). Tal indistinção das formas caracteriza também o nascer do dia cuja descrição abre o conto intitulado *L'Âne*: «Les berges elles-mêmes restaient indistinctes, disparues sous de bizarres vapeurs festonnées comme des montagnes».

De referir ainda que o branco é a cor com a qual Maupassant *pinta* grande parte dos seus contos fantásticos, pois é a brancura que anuncia um perigo e propicia a manifestação do fenómeno, como acontece em *Le Horla*.

Ligado à noção de transparência, o branco remete ainda para a água, que, como o próprio título deixa entrever, será um elemento fulcral no conto *Sur l'eau*, e cuja liquidez e carácter fluído e dissolvente se coaduna com o aparecimento do nevoeiro.

A água, sempre presente na vida de Maupassant (primeiro, as águas frias da Normandia, depois, o Sena e, finalmente, a Côte d'Azur), não podia deixar de ocupar um lugar importante na sua obra, onde assume significações profundas, particularmente nos contos fantásticos que, na sua maior parte, situam a acção em lugares onde os vapores da água confundem

os contornos dos objectos e favorecem o aparecimento dos espectros: margens do Sena, Normandia, Paris. «Il' envelope d'un tissu d'eau ses personnages préférés», afirma Albert-Marie Schmidt e, de facto, o protagonista daquele conto nutre pelo rio, tal como Maupassant, «une passion dévorante, irrésistible». Em *Mouche*, novela publicada em *L'Echo de Paris*, em Fevereiro de 1870, Maupassant escreve: «Ma grande, ma seule, mon absorbante passion, pendant dix ans, ce fut la Seine».

Jacques Bienvenu chama a atenção para a necessidade de procurar na biografia de Maupassant uma solução para as questões que a sua obra literária coloca: «Quoi d'étonnant, du reste, pour un auteur dont on sait qu'il puise surtout dans sa vie la source de son inspiration, même pour des contes fantastiques, comme *La Main*, inspiré d'une visite chez Swinburne, ou *Sur l'eau*, qu'il rapporte de sa vie de canotage?» (14). Castex partilha dessa opinião, considerando que esta história, inicialmente intitulada *En Canot*, é constituída, em grande parte, por «impressões vividas, que o escritor ordena e transpõe», como testemunha a sua correspondência: «Les rats et les grenouilles ont tellement l'habitude de me voir passer à toute heure de la nuit avec ma lanterne à l'avant de mon canot qu'ils viennent me dire bonsoir», diz Maupassant a sua mãe, numa carta datada de 29 de Julho de 1875. «De semblables promenades», continua Castex, «sont fertiles en émotions passagères, tantôt délicieuses, tantôt angoissantes. Maupassant a médité sur cette poésie de la rivière enveloppée dans les brumes» (15).

Para Maupassant, a presença da água, entidade feminina por excelência, é indispensável à vida, tal como a da mulher. Simultaneamente encantadoras e enganadoras, misteriosas, ambas se caracterizam pela ambiguidade: «J'aime la Seine parce qu'elle vous ressemble à vous autres femmes. Comme vous, elle est perfide, impénétrable et capricieuse, et comme vous gracieuse et bienfaisante», escreve Maupassant numa carta dirigida a uma correspondente anónima (16). Tal característica do rio é acentuada pelo próprio barqueiro em *Sur l'eau*: «La rivière n'a que des profondeurs noires où l'on pourrit dans la vase. Elle est belle pourtant quand elle brille au soleil levant et qu'elle clapote doucement entre ses berges couvertes de roseaux qui murmurent.». A mesma ideia surge numa crónica de Maupassant intitulada *Sur et sous l'eau*, publicada em *Le Gaulois* em 30 de Junho de 1884: «il n'est rien de plus charmant, et de plus effrayant aussi, qu'un fleuve la nuit. Aucun bruit qu'un vague murmure, un clapotis presque insensible, un frisson d'eau qui coule. On va vite, on glisse, on passe, sur cette chose froide, insaisissable, perfide, transparente et terrible». E, mais adiante, referindo-se à água: «Elle coule sans cesse, sans s'arrêter; elle va, elle va comme la vie, l'eau rapide et lente, impénétrable et claire, dangereuse et charmante.»

E, na verdade, ao longo do conto, o barqueiro experimenta essa

ambivalência entre a vida e a morte, facto que Schmidt salienta: «Par une ambivalence prévisible, l'eau, symbole des genèses, est aussi, aux yeux de Maupassant, une correspondance de la mort. Elle charrie les images d'un au-delà très proche. Qui s'aventure sur la surface d'un fleuve nocturne, éprouve bientôt un sentiment confus de dépaysement. Il lui semble que le monde régresse vers le cahos, qu'il est tiré *par les pieds tout au fond de cette eau noir (Sur l'eau)*» (17). A ideia da génese (18), implícita na situação em que se encontra o barqueiro, é reforçada por Antonia Fonyi, para quem o facto de a personagem não se conseguir libertar, levantando a âncora, e se sentir embalada pela água num espaço nocturno e silencioso lembra a situação da criança no ventre materno (19).

Marie-Claire Bancquart alarga a reflexão sobre a ambiguidade da água à natureza em geral: «La nature, aussi opaque que les hommes, semble ironiquement offrir les instruments du meurtre. Coïncidence que rien n'explique, sauf peut-être quelque magnétisme mauvais». Esta autora sublinha a importância que, nos contos fantásticos, tem a dúvida sobre a existência, a angústia que nasce da oscilação constante entre a vida e destino, matéria e espírito, morte e indivíduo (20). Georges Jaquemin defende que é dessa hesitação que vive o fantástico na obra de Maupassant: «Quel qu 'ait pu être le destin de Maupassant, son oeuvre n'appartient au fantastique que dans la mesure où il crée chez le lecteur une hésitation, une incertitude» (21). Assim, este autor afasta-se da já referida posição de Jacques Biennu, na medida em que para ele é necessário distinguir a biografia do autor da criação de fantástico: «Il faut d'ailleurs se garder de confondre histoire de folie et fantastique, ou biographie d'un écrivain sombrant dans la folie et création de fantastique» (22).

O fantástico vive do «talvez», da percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos relatados, e daí a importância que nele assume a presença de modalizadores que servem para chamar a atenção do leitor e desencadear uma possível interpretação. A descrição é o lugar privilegiado da modalização. Deste modo, passagens como «elle est belle **pourtant...**» ou «**cependant**, la rivière s'était peu a peu couverte d'un brouillard blanc», colocam o leitor alerta para o perigo iminente. Philippe Hamon associa o uso da modalização à técnica impressionista: «La description se présente alors comme fortement modalisée; c'est la technique impressioniste, celle aussi qu'utilisera volontiers le roman fantastique, d'exploration, de science fiction, ou la devinette» (23). Assim se explica, em *Sur l'eau*, o carácter parco da descrição imposto não só, como vimos, pela presença do nevoeiro, mas também pela escuridão e pela distância. «j'apercevais des groupes de roseaux plus élevés qui prenaient des figures suprenantes et **semblaient** par moments s'agiter». A referência a pormenores insignificantes mas subtis, como este, contribuem para despertar a curiosidade do leitor, submergi-lo

na dúvida, enfim, criar ambiguidade. Philippe Hamon sublinha o carácter hipotético da descrição no género fantástico (24), marcado, por exemplo, no conto que estamos a analisar, pela utilização do verbo modal «devoir» na seguinte passagem: «Je me figurais (...) que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, **devait être pleine d'êtres étranges**».

Françoise Rachmühl considera que este carácter indefinido e vago das descrições se deve essencialmente ao facto de Maupassant atribuir às suas personagens o papel de intermediárias entre o leitor e uma realidade inconstante e complexa: «En effet, bien qu'il refuse de se livrer à des descriptions pittoresques qui seraient gratuites dans le contexte du récit fantastique, Maupassant a fait ses personnages à son image, sensibles aux impressions subtiles qui naissent d'un paysage ou d'une rencontre. Mais, c'est toujours par le truchement de leur regard, de leur ouïe, de leur odorat — de leurs souvenirs ou de leurs rêves — qu'il permet au lecteur d'entrer en contact avec une réalité mouvante et complèxe» (25). Sublinhe-se a palavra *regard*. «Je suis avant tout un regardeur», afirmava Maupassant, adoptando a postura do seu mestre, Flaubert, que lhe dizia: «Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne».

A um correspondente, Maurice Vaucaire, que o questiona sobre a sua concepção do romance, Maupassant responde: «Je crois que, pour *produire*, il faut pas trop raisonner. Mais il faut regarder beaucoup et songer à ce qu'on a vu. *Voir*: tout est là, et voir juste. J'entends par voir juste, voir avec ses propres yeux et non avec ceux des maîtres». Maupassant coloca mesmo a questão da visão em termos de absorção e assimilação do mundo através do olhar: «Vrai, je ne vis que par les yeux (...). Mes yeux ouverts, à la façon d'une bouche affamée, dévorent la terre et le ciel. Oui, j'ai la sensation nette et profonde de manger le monde, et de diggérer les couleurs comme on diggère les viandes et les fruits» (26). Lembremo-nos de que de olhos bem abertos se encontrava igualmente o protagonista de *Sur l'eau*, enquanto esperava que algo de «terrível» acontecesse: «Je demeurais immobile, les yeux ouverts, l'oreille tendue et attendant», «Je restai ainsi peut-être une heure, peut-être deux, sans dormir, les yeux ouverts, avec des cauchemars autour de moi». O olhar é também importante para aquele homem que conta a sua aventura em *La Peur*, «un de ces hommes qu'on sent avoir traversé de longs pays inconnus, au milieu de dangers incessants, et dont l'oeil tranquille semble garder, dans sa profondeur, quelque chose des paysages qu'il a vus».

Esta vontade de ser, de contemplar, traduz, como verifica Bachelard, a influência da filosofia de Shopenhauer, segundo a qual o sofrimento é uma condição da própria vida, sendo portanto absurdo o apego dos homens a algo que apenas lhes traz infelicidade. Para Shopenhauer, a contemplação

estética, motivada pela curiosidade, funciona como um lenitivo para a infelicidade dos homens, libertando-os do drama da vontade: «La contemplation elle aussi détermine une volonté. L'homme veut voir. Voir est un besoin direct. La curiosité dynamise l'esprit humain» (27).

Nos contos fantásticos, Maupassant delega o papel de observação nas suas personagens. Analisando os temas na narrativa fantástica, Todorov caracteriza aqueles que dizem respeito à relação do homem com o mundo, ou seja, em termos freudianos, ao sistema percepção-consciência, e destaca o termo *percepção*, na medida em que, nos contos fantásticos, se assiste ao primado da visão, o que aliás se verifica, segundo Maupassant, na literatura em geral: «chez le romancier, la vision, en général, domine» (*La Vie Errante*). Assim, a descrição em *Sur l'eau* é introduzida pelo olhar do barqueiro, operador de motivação no descritivo e instrumento de verosimilhança, que Philippe Hamon designa através da expressão «regard descripteur»: «Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif; la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra "naturelle" et vraisemblable l'apparition» (28). A mesma função é delegada a Labouise, em *L'Âne*, na medida em que é o olhar desta personagem que introduz a descrição da paisagem em que surge uma mulher puxando um burro: «De temps en temps, Labouise se soulevait et, de son oeil ouvert, parcourait l'horizon. Les dernières vapeurs du matin s'étaient évaporées et le grand soleil d'été montait, rayonnant, dans le ciel bleu. Là-bas, de l'autre côté de la rivière, le coteau planté de vignes s'arrondissait em demi-cercle. Une seule maison se dressait au fait, dans un bouquet d'arbres. Tout était silencieux./ Mais sur le chemin de halage quelque chose remuait doucement, avançant à peine. C'était une femme traînant un âne».

Para Helena Carvalhão Buescu, a descrição não pode ser dissociada do acto perceptivo (29). Assim, ao longo do conto *Sur l'eau*, são frequentes as passagens descritivas introduzidas por verbos de percepção: «j'apercevais des groupes de roseaux», «je ne voyais plus le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau, mais j'apercevais seulement les pointes des roseaux, puis, plus loin, la plaine toute pâle de la lumière de la lune, avec de grandes taches noires qui montaient dans le ciel, formées par des groupes de peupliers d'Italie», «Je fus ébloui par le plus merveilleux, le plus étonnant spectacle qu'il soit possible de voir». Face a este espectáculo, há um apagamento do "eu", patente na substituição do pronome pessoal "je" por um impessoal "on": «on ne voyait rien autre chose que cette rivière lamée de feu entre ces deux montagnes blanches». Segundo Hamon, esse apagamento do espectador está ligado a uma dinamização da natureza.

Não nos podemos, contudo, esquecer de que, neste conto, estamos perante uma personagem que conta o que viu ao narrador, a pedido deste.

Trata-se, de acordo com a terminologia adoptada por Philippe Hamon, de uma outra forma de inserir naturalmente uma descrição num enunciado — a do «bavard descripteur»: «Au lieu de “voir” le spectacle, le personnage “parlera” le spectacle, le commentera pour autrui (...); le personnage est ici, essentiellement, porte-parole». De facto, o segundo narrador apodera-se da palavra logo no início e até ao final do conto e o leitor quase se esquece de que se trata de um diálogo, que, ainda segundo Philippe Hamon, implica uma concepção diferente do objecto descrito: «A la différence de l’objet «regardé» (...), l’objet décrit s’affiche ici comme objet de et du langage. L’objet à décrire se présente comme tranche de parole» (30). Daí que Todorov considere que o fantástico tem uma função, à primeira vista, tautológica: «il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n’a pas pour autant une réalité en dehors du langage; la description et le décrit ne sont pas de nature différente» (31).

Quer seja introduzida através do olhar, quer através da fala, a descrição na narrativa fantástica visa obter um efeito persuasivo, na medida em que o narrador tenta convencer o leitor da realidade e autenticidade do que é narrado. Na verdade, a persuasão é uma das estratégias fundamentais a que Maupassant recorre para mergulhar o leitor na atmosfera do fantástico, como assinala Marie-Claire Bancquart: «Le transport dans le monde de l’étrange, affaire de persuasion, est affaire d’écriture: il faut vampiriser le lecteur» (32). Segundo esta autora, é a perpetuação do mistério que melhor assegura esse efeito persuasivo: «Le rapport entre Maupassant et son lecteur est d’autant plus persuasif que le récit apparaît, à son tour, comme un objet clos sur lui-même et détenant pour toujours son mystère» (33). Na sua crónica intitulada *Le Fantastique*, Maupassant precisa que a inquietude e a incerteza são muitas vezes o maior princípio de persuasão. Mas, como faz notar Jean Balsamo, este princípio está, por sua vez, subordinado ao princípio da verosimilhança e do «natural» (34).

Considerando o realismo como a principal forma de obter a adesão do leitor, Georges Jaquemin, faz ressaltar a sua importância no fantástico: «Puisque le fantastique doit aller de pair avec une certaine forme de crédibilité, l’écrivain qui le suscite se doit de ne négliger aucun moyen d’être cru. Il se fonde sur une première partie croyable pour rendre l’autre telle. Sa réussite tient en partie à l’adhésion du lecteur, et il ne doit négliger aucun moyen de l’obtenir. Le réalisme est le premier de ceux-ci, en ordre comme en importance» (35).

Retomando a reflexão sobre a simbologia da água neste conto, note-se que Maupassant, no dizer de Pierre Cogny, «faz do remédio um veneno», e os seus passeios no rio, que deveriam ser momentos privilegiados de descanso, transformam-se num desgastante desafio que o conduz irremediavelmente ao fracasso, ao insucesso: «Même échec aux heures de

calme où, dans le fond du bateau, on se laisse porter par le courant et par le temps qui perd sa durée et son épaisseur, car alors se sont les hantises, les terreurs plus ou moins entretenues, les parties de colin-maillard avec l'Inconnu, qui laissent haletants, nerfs craqués, aux franges de la Folie dont le souffle pourri vous effleure le visage». Tão próximos estamos do protagonista de *Sur l'eau* que, num primeiro momento, se deixa seduzir pela tranquilidade da paisagem que o envolve e que o invade: «Il faisait un temps magnifique; la lune resplendissait, le fleuve brillait, l'air était calme et doux. Cette tranquillité me tenta»; mas que, logo a seguir, se inquieta com os movimentos estranhos do barco; que, depois de ter pressentido um «ser» ou uma «força invisível», admite que tinha os nervos «um pouco abalados»; que se sentiu invadido por «uma estranha agitação nervosa» no momento em que ouviu um ruído cuja proveniência não sabia determinar, nervosismo esse que acaba por dar lugar ao medo e ao terror, quando o nevoeiro se tornou mais denso, encobrindo o rio que ele adivinhava povoado de «seres estranhos»: «J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon coeur battait à m'étouffer; et, perdant la tête, je pensai à me sauver à la nage; puis aussitôt cette idée me fit frissonner d'épouvante». E mais adiante: «Cet effroi bête et inexplicable grandissait toujours et devenait de la terreur». No entanto, o narrador acaba por conseguir acalmar-se: «je finis par ressaisir à peu près ma raison qui m'échappait», o que leva Castex a comparar esta personagem a Maupassant: «Le héros de Maupassant est, comme lui, à la fois nerveux et lucide. A peine a-t-il peur, qu'il réfléchit et parvient à se ressaisir. (...) Peu à peu, la peur impose sa loi; la raison est réduite au silence. Pour se remettre, le névrosé fume et boit du rhum; l'ivresse accroit son délire. Toutes les illusions deviennent possibles alors» (36). E Castex conclui que o interesse do conto se deve à análise de um estado mórbido que desencadeia a imaginação fantástica e que revela, no jovem escritor, uma predisposição evidente para a angústia. O medo surge, de facto, directamente ligado à angústia na definição que, no conto *La Peur*, se propõe para este sentimento: «La peur (...), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du coeur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. (...) La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois». Em *Lettre d'un fou*, o narrador propõe a seguinte explicação para o terror que se experimenta face ao sobrenatural: «Et cette terreur confuse du surnaturel qui hante l'homme depuis la naissance du monde est légitime puisque le surnaturel n'est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé! / Alors j'ai compris l'épouvante. Il m'a semblé que je touchais sans cesse à la découverte d'un secret de l'univers».

Encontram-se, deste modo, criadas as condições para o nascimento

do fantástico, consequência, segundo Castex, dos «estados mórbidos da consciência» ligadas ao sonho, à superstição, ao medo, ao remorso, à sobreexcitação nervosa ou mental, à embriaguez.

O terror com que culmina a angústia do barqueiro surge num poema de Maupassant, intitulado precisamente *Terreur*, publicado em 1880, e que se nos afigura muito próximo do conto *Sur l'eau*. Senão, vejamos como os versos «Il était bien minuit, et tout à coup j'eus peur. / Peur de quoi? je ne sais, mais une peur horrible. / Je compris, haletant et frissonnant d'effroi. / Qu'il allait se passer une chose terrible...» coincidem com a seguinte passagem do conto: «Je demeurais immobile, les yeux ouverts, l'oreille tendue et attendant. Quoi? Je n'en sais rien, mais ce devait être terrible. Je crois que si un poisson se fût avisé de sauter hors de l'eau, comme cela arrive souvent, il n'en aurait pas fallu davantage pour me faire tomber raide, sans connaissance». Note-se ainda como estas palavras da personagem ecoam no final do poema: «Un craquement se fit soudain; fou d'épouvante, / Ayant poussé le plus terrible hurlement / Qui soit jamais sorti de poitrine vivante, / Je tombai sur le dos, raide et sans mouvement» (37).

A água, fonte de terror, envolve o protagonista numa vertigem que o conduzirá à morte, desde logo profetizada pelo narrador: «Il devait être né dans un canot, et il mourra bien certainement dans le canotage final». O início e o final da vida humana são, simbolicamente, equivalentes. De facto, sublinha Bachelard, «l'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule» (38). Ainda segundo este autor, a água suscita uma reflexão sobre a morte: «Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort. Mais ce n'est pas la leçon d'une mort héraclitienne, d'une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme un courant. C'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous. / Il ne faudra qu'un vent du soir pour que l'eau qui s'était tue nous parle encore... Il ne faudra qu'un rayon de lune, bien doux, bien pâle, pour que le fantôme marche à nouveau sur les flots» (39). A morte está em todo o lado, impõe-se como uma presença.

Estas palavras de Bachelard ecoam numa leitura mais atenta do conto *Sur l'eau* de Maupassant: falando do rio e do significado que ele tem para um pescador, o barqueiro acentua o seu carácter misterioso e sinistro, comparando-o a um cemitério: «Pour lui, c'est la chose mystérieuse, profonde, inconnue, le pays des mirages et des fantasmagories, où l'on voit, la nuit, des choses qui ne sont pas, où l'on entend des bruits que l'on ne connaît point, où l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière: et c'est en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau». O próprio barco lembra a barca de Caronte, pois,

como afirma Bachelard, «tous les bateaux mystérieux (...) *participent au bateau des morts*» (40). Segundo este autor, a barca de Caronte simboliza a infelicidade e o sofrimento a que o ser humano está condenado: «la barque de Caron sera ainsi un symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes. Elle traversera les âges de souffrance» (41). E é com essa imagem que nasce o dia no final do conto: «Le jour venait, sombre, gris, pluvieux, glacial, une de ces journées qui vous apportent des tristesses et des malheurs».

A ideia de imobilidade, que perpassa todo o conto, está relacionada, por um lado, com a petrificação do barqueiro provocada pelo terror que experimenta e, por outro, com a âncora que faz parar o barco e que fica presa no fundo do rio. A âncora simboliza igualmente a noção de profundidade, ligada à já referida vertigem que envolve o remador: «il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire». Reflectindo sobre a simbologia da água neste conto e tendo em conta o próprio título, é necessário estabelecer uma relação entre as profundezas e a superfície. Aquela que é proposta no **Dictionnaire des symboles** é a seguinte: «la navigation ou l'errance des héros en surface signifie "qu'ils sont exposés aux dangers de la vie, ce que le mythe symbolise par des montres qui surgissent des profondeurs. La région sous marine devient ainsi symbole du subconscient" (Dies, 38, 39)».

Distinguindo o rio do mar, o barqueiro afirma: «la rivière est silencieuse et perfide». O silêncio é um sinal de morte, mas de uma morte presente, na medida em que ele é continuamente interrompido ora por ruídos repentinos que perturbam o narrador («je me sentis ému par le silence extraordinaire qui m'entourait. Toutes les bêtes, grenouilles et crapauds, ces chanteurs nocturnes des marécages, se taisaient. Soudain, à ma droite, contre moi, une grenouille coassa. Je tressaillis: elle se tut; je n'entendis plus rien») ora por ruídos estranhos que aumentam o seu nervosismo («Soudain, un petit coup sonna contre mon bordage. Je fis un soubressaut, et une sueur froide me glaça des pieds à la tête. Ce bruit venait sans doute de quelque bout de bois entraîné par le courant»). Por vezes, é o próprio narrador que quebra esse silêncio cantarolando («je me mis à chantonner») ou então gritando («je me mis à crier de toutes mes forces en me tournant successivement vers les quatre points de l'horizon»). A alternância som / silêncio é retomada no conto *L'Âne*, em que se sublinha a impossibilidade de determinar a origem dos ruídos que invadem o cenário: «un bruit léger troublait par moments le grand silence du ciel sans brise. C'était tantôt un vague clapotis, comme la marche prudente d'une barque, tantôt un coup sec, comme un choc d'aviron sur un bordage, tantôt comme la chute d'un objet mou dans l'eau. Puis, plus rien». Outro ruído que nos parece significativo em *Sur l'eau*, na medida em que surge noutros contos fantásticos

de Maupassant, associado à ideia de morte, é o uivar dos cães («Un chien hurlait, très loin»). Em *L'Auberge*, o jovem montanhês interpreta os gemidos do seu cão como sendo gemidos de uma alma errante, o que se verifica igualmente no conto *La Peur*. No *Dictionnaire des symboles*, sublinha-se essa associação do cão à morte, ao inferno, ao invisível, servindo este animal de intercessor entre este mundo e o outro, de intermediário entre os vivos e os mortos. Maupassant, numa carta a uma correspondente anónima, confessa o desejo de exprimir a sua angústia interior uivando como os cães: «C'est une plainte lamentable qui ne s'adresse à rien, qui ne va nulle part, qui ne dit rien et qui jette dans les nuits le cri d'angoisse enchaînée que je voudrais pouvoir pousser. Si je pouvais gémir comme eux, je m'en irais quelquefois, souvent, dans une grande plaine ou au fond d'un bois, et je hurlais ainsi durant des heures entières dans les ténèbres. Il me semble que cela me soulagerait...». A morte é também anunciada pelo som do tambor em *La Peur*, o «misterioso tambor das dunas», «son roulement fantastique», «son bruit monotone, intermittent et incompréhensible» e que não era afinal senão «une sorte de mirage du son».

Todos estes rumores surgem associados ao medo que vai invadindo as personagens e Maupassant descreve-os da seguinte forma na já referida crónica intitulada *Sur l'eau*. «Des bruits légers nous font tressaillir, bruits inconnus, troublants, incompréhensibles» e, mais adiante: «d'autres rumeurs confuses, presque imperceptibles, nous font courir à tout instant un rapide frisson sur la peau». É ainda interessante notar a forma como, em *Sur l'eau*, o silêncio inicial das rãs e dos sapos contrasta com o coro polifónico que irrompe no final do conto, momento em que o medo do narrador se dissipa: «les grenouilles coassaient furieusement, tandis que, d'instant, tantôt à droite, tantôt à gauche, j'entendais cette note courte, monotone et triste, que jette aux étoiles la voix cuivrée des crapauds». O mesmo tipo de imagem sonora surge em *Lettre trouvée sur un noyé*, mas, desta vez, associada ao medo misterioso que invade o narrador: «Les crapauds jetaient leur cri monotone et clair; les grenouilles s'égosillaient dans les herbes des bords, et le glissement de l'eau qui coule faisait autour de nous une sorte de bruit confus, presque insaisissable, inquiétant, et nous donnait une vague sensation de peur mystérieuse». A audição desempenha, tal como a visão, um papel importante nos contos de Maupassant, onde os protagonistas se encontram em posição de escuta activa, o que claramente se verifica em *Sur l'eau*: «Lorsque mon gosier fut absolument paralysé, j'écoutai», «j'écoutai en grelottant le froissement des roseaux et le bruit sinistre de la rivière» ou na seguinte passagem do conto *La Peur*: «Nous restions immobiles, livides, dans l'attente d'un événement affreux, l'oreille tendue, le coeur battant, bouleversés au moindre bruit». De facto, nestes contos, privilegia-se a associação entre o sentido da vista e o sentido da audição, e, segundo

Helena Carvalhão Buescu, «de um modo geral, a sensação auditiva, aliando-se e por vezes substituindo-se mesmo à imagem visual, torna-se descoberta e manifestação de que as pontes entre sujeito e objecto são afinal múltiplas, e não tão nítido assim aquilo que os separa» (42). Examinando os órgãos dos sentidos, conclui o narrador de *Lettre d'un fou* que o ouvido, mais do que o olho, contribui para a relação ambígua que o homem estabelece com o mundo que o rodeia: «Plus encore qu'avec l'oeil, nous sommes les jouets et les dupes de cet organe fantaisiste».

Mas, tal como fez notar Bachelard, não só a interrupção do silêncio propicia a irrupção dos fantasmas. A lua e as mutações que ela vai sofrendo marcam igualmente as etapas do acontecimento fantástico: no início, a lua resplandecia («la lune resplendissait»), depois espalha os seus raios pálidos («la plaine toute pâle de la lumière de la lune») e, finalmente, desaparece («la lune était couchée»). Bachelard, relacionando a luminosidade da lua, da noite e das estrelas com a água do rio, afirma o seguinte: «la lune, la nuit, les étoiles jettent alors leurs reflets sur la rivière. (...) les lueurs qui passent à la surface des eaux sont comme des êtres inconsolables» (43). A mesma sensação de luminosidade se estabelece em relação à água do mar no conto *La Peur*: «Devant nous, la Méditerranée n'avait pas un frisson sur tout sa surface qu'une grande lune calme moirait. Le vaste bateau glissait, jetant sur le ciel, qui semblait ensemencé d'étoiles, un gros serpent de fumée noire; et, derrière nous, l'eau toute blanche, agitée par le passage rapide du lourd bâtiment, battue par l'hélice, semblait se tordre, remuait tant de clartés qu'on eût dit de la lumière de lune bouillonnant».

A água, pelos seus reflexos, é um duplo do mundo, é um duplo das coisas e é um duplo do *eu*: «Ainsi, l'eau par ses reflets, double le monde, double les choses. Elle double aussi le rêveur, non pas, simplement comme une vaine image, mais en l'engageant dans une nouvelle expérience onirique» (44). O tema do duplo em que assenta grande parte dos contos de Maupassant surge assim anunciado em *Sur l'eau*: «Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur. Je me demandai ce que je pouvais redouter; mon *moi* brave railla mon *moi* poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour» (45).

Espalhando, ao longo do conto, todos estes elementos, a descrição do espaço cria as condições necessárias para o acontecimento fantástico. A descrição não é decorativa, não tem uma função meramente estética, mas sim explicativa e simbólica. Assim, é à noite, no rio Sena, invadido por um silêncio sepulcral e coberto por um intenso nevoeiro branco, que o nosso barqueiro pressente «uma força invisível», algo de «estranho» e «terrível», dá asas à imaginação: «il me venait des imaginations fantastiques» e assiste a um espectáculo maravilhoso e surpreendente: «C'était une de

ces fantasmagories du pays des fées, une de ces visions racontées par les voyageurs qui reviennent de très loin et que nous écoutons sans les croire».

Note-se, no entanto, que neste, como nos outros contos fantásticos de Maupassant, não se estabelece uma fronteira estanque entre o fantástico e o quotidiano. O fantástico não surge como momento de execução, mas antes enquanto emergência do quotidiano, um «possível» perfeitamente plausível. Daí que autores como Georges Jacquemin considerem que unir realismo (não enquanto escola, mas enquanto forma de olhar o mundo) e o fantástico não é um paradoxo, na medida em que o fantástico é indosociável do real (46) e, como diz Hubert Juin, o escritor do fantástico é quase sempre um escritor realista.

De facto, a partir das considerações acerca do romance que precedem a obra de Maupassant **Pierre et Jean**, podemos concluir que o autor recusa qualquer transformação do real, de acordo com os ensinamentos de Flaubert, que o orientava: «la moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu». Mais tarde, na já referida carta de Maupassant a Maurice Vaucaire, reforça-se esta ideia: «Il faut trouver aux choses une signification qui n'a pas encore été découverte et tâcher de l'exprimer d'une façon personnelle. Celui qui m'étonnera en me parlant d'un caillou, d'un tronc d'arbre, d'un rat, d'une vieille chaise, sera, certes, sur la voie de l'art et apte, plus tard, aux grands sujets...». É assim que o romancista, concluem Flaubert e Maupassant, se torna original. É assim, diríamos nós, que nasce o fantástico em Maupassant. «Son étrange», segundo Marie-Claire Bancquart, «est le contraire d'un jeu de dupes. Il se dégage, comme malgré lui, de l'observation des objets et des hommes de tous les jours. Il est contenu dans sa définition du réalisme: non photographie, mais pénétration, mais «originale impersonnalité» (47).

O facto de Maupassant criar o fantástico a partir do quotidiano é, aliás, uma característica do género, que Pierre-Georges Castex aponta como «une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle» (48) e a partir da qual Louis Vax conclui que «le récit fantastique... aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable» (49). Essa «intrusão brutal», essa «repentinidade», também assinalada por Schneider para quem o fantástico resulta de uma ruptura súbita («une déchirure soudaine dans l'expérience vécue du quotidien», são de resto marcadas no conto *Sur l'eau* pela repetição do advérbio «soudain»: «Soudain, à ma droite, contre moi, une grenouille coassa», «soudain, un petit coup sonna contre mon bordage», «soudain je crus sentir qu'une ombre glissait tout près de moi».

Num artigo intitulado «Le fantastique», publicado em *Le Gaulois*, a 7 de Outubro de 1883, Maupassant traça os limites do fantástico. O autor considera que, graças ao progresso, a fronteira entre o explorado e o misterioso tornou-se cada vez mais diluída: «le mystérieux (...) n'est pour nous l'inexploré». Sendo assim, conclui Antonia Fonyi, «tout relève du connaissable»: «le canotier de *Sur l'eau* s'arrête pour jouir du calme du soir, et ne peut plus lever l'ancre, pendant la nuit d'angoisse qu'il passe sur la rivière, le paysage bien connu ne cesse de changer autour de lui, et devient le théâtre de phénomènes proches du surnaturel» (50).

Os contos de Maupassant despertam no leitor a angústia e a necessidade de recorrer ao real, como ele próprio nota a propósito dos contos de Hoffmann e de Edgar Poe: «lecteur (...) perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, sa raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar» (51).

A ideia de que a hesitação e a ambiguidade do fantástico levam o leitor a correr o risco de «perder o pé» a qualquer momento encontra-se representada na indistinção em que mergulha o narrador no final do conto *La Nuit*: «Plus rien, plus rien, plus un frisson dans la ville, pas une lueur, pas un frôlement dans l'air. Rien! plus rien! (...) du sable... de la vase... puis de l'eau... j'y trempai mon bras... elle coulait... elle coulait... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte. / Et je sentais bien que je n'aurais plus jamais la force de remonter... et que j'allais mourir là... moi aussi, de faim — de fatigue — et de froid». O protagonista do conto *Sur l'eau*, imaginando-se a ser atraído por uma força desconhecida para o fundo da água, debate-se entre a razão e o medo, como se vivesse um pesadelo: «il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire», e, assustado, tenta raciocinar: «J'essayai de me raisonner».

Encontram-se, deste modo, reunidas as duas condições que Todorov considera essenciais no fantástico: «D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi, le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre» (52).

Judite Gasparinho
Mestranda da Universidade do Porto

NOTAS

(1) Em 1875, com 25 anos, ele publica «La main d'écorché», o seu primeiro conto fantástico, e, no ano seguinte, surge no **Bulletin français** um conto intitulado «En canot», que será retomado, quatro anos mais tarde, em **Boule-de-Suife**, com o título «Sur l'eau». Curiosamente, em 1888, Maupassant publica, na revista **Les Lettres et les Arts**, um livro de viagens, com o mesmo título, onde retoma a matéria de algumas das suas crônicas publicadas na imprensa parisiense — a reflexão sobre a triste condição humana.

(2) *Magazine littéraire*: «Guy de Maupassant», nº 310, Maio de 1993, p. 32.

(3) *Ibidem*, p. 33.

(4) *Ibidem*, p. 32.

(5) *Ibidem*.

(6) CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951, p. 117. Cf. Marcel Schneider considera que tal redução ao vazio e à ausência resulta de um espírito hipercrítico: «Ce naturaliste halluciné ne se contente pas de la «nature», il détecte ses pièges, il nie les jouissances immédiates qu'elle procure, non en se les refusant, mais en les réduisant à néant par un esprit hypercritique» (SCHNEIDER, Marcel, **Histoire de la littérature en France**, Paris, Fayard, 1985, p. 280).

(7) Cf. TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 46: «Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers et peut s'évanouir à tout instant».

(8) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, Paris, Garnier, 1989, pp. 1-7.

(9) CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1984, p. 74.

(10) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, Paris, Garnier, 1989, pp. 395-410.

(11) BACHELARD, Gaston, **L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière**, Paris, José Corti, 1984, p. 139.

(12) CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951, p. 391.

(13) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, Paris, Garnier, 1989, p. 95.

(14) BIENVENU, Jacques, «Le Horla et son double», *Magazine littéraire*, nº 310, Maio de 1993.

(15) CASTEX, Pierre-Georges, **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951, p. 369.

(16) «À Mme. X»; *La Grande Revue*, tomo LXXV, p. 683.

(17) SCHMIDT, Albert-Marie, **Maupassant par lui-même**, Paris, Le Seuil, 1952, p. 47.

(18) A ideia do regresso ao caos, à origem, encontra-se presente numa outra passagem do conto *Sur l'eau* em que a personagem tem a sensação de que uma «força invisível» atraía o barco para o fundo da água, em seguida elevava-o e, finalmente, deixava-o cair («je crus qu'une force invisible l'attirait doucement au fond de l'eau et la soulevait ensuite pour la laisser retomber»). Do **Dictionnaire des**

Symboles, podemos ler a seguinte explicação para este facto: «S'immerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se «ressourcer» dans un immense réservoir de potentiel et y pulser une force nouvelle: phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence» (CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, **Dictionnaire des Symboles**, Paris, Éditions, Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, 1982).

(19) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla**, Paris, Flammarion, 1984, p. 20.

(20) Esta ambiguidade que caracteriza a natureza, a água e, mais particularmente, o rio, é essencial no conto fantástico, que resulta, segundo Todorov, de uma hesitação entre o «estranho» e o «maravilhoso» e dura enquanto, na interpretação que o leitor possa fazer do acontecimento insólito, permanecer a incerteza entre a hipótese de se tratar de um fenómeno passível de ser explicado pelas leis naturais («Il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont») e a de que é necessário admitir novas leis da natureza, causas sobrenaturais para explicar o fenómeno («l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par les lois inconnues de nous») (TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 29).

(21) JACQUEMIN, Georges, **Littérature Fantastique**, Bruxelles, Editions Labor, p. 74.

(22) *Idem, ibidem.*

(23) HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description», **Poétique**, nº 12, 1972.

(24) *Idem, Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1983, p. 17.

(25) RACHMÜHL, Françoise, **Le Horla et autres contes fantastiques**, Paris, Hatier, 1992, p. 70.

(26) MAUPASSANT, Guy de, **La vie d'un paysagiste**, p. 167.

(27) BACHELARD, Gaston, **L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière**, Paris, José Corti, 1984. pp. 40-41).

(28) HAMON, Philippe, **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981, p. 186.

(29) BUESCU, Helena Carvalhão, **Incidências do olhar: percepção e representação**, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 226.

(30) HAMON, Philippe, **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981, pp. 197-198.

(31) TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 96.

(32) MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, Paris, Garnier, 1989, p. XXXIV.

(33) *Idem, ibidem*, p. XLIV.

(34) *Idem, Choses et Autres (Choix de Chroniques littéraires et mondaines —, 1976-1890)*, Librairie Générale Française, 1993, p. 32.

(35) JACQUEMIN, Georges, **Littérature Fantastique**, Bruxelles, Editions Labor, p. 24.

(36) CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951, p. 370.

(37) Este poema figura na antologia intitulada **Des Vers (Oeuvres Complètes)**, éd. Dumesnil, t. XII).

(38) BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1984.

(39) *Idem, ibidem*, p. 96.

(40) *Idem, ibidem*, p. 107.

(41) *Idem, ibidem*, p. 108.

(42) BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do olhar: percepção e representação*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 94.

(43) BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1951, p. 120.

(44) *Idem, ibidem*, p. 68.

(45) Distinguindo o sentido do duplo em Hoffmann, para quem a aparição do duplo representa a vitória do espírito sobre a matéria, daquele que lhe é consignado por Maupassant, Todorov conclui: «Chez Maupassant, au contraire, le double incarne la menace: c'est l'avant-signe du danger et de la peur» (TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970). Mas, por outro lado, essa ligação entre a matéria e o espírito representa a nostalgia de uma liberdade que resulta da aspiração a uma impossível fusão com a natureza, como explica Pierre Cogy: «Rattaché littérairement au mouvement naturaliste, Maupassant est naturaliste, sans vice, sans exhibitionnisme, mais parce qu'il est persuadé qu'il est un peu lui-même l'arbre ou la bête, qu'il participe du ciel et de l'eau et qu'ainsi il renouvelle sans cesse ses forces et ses sources d'énergie» (COGNY, Pierre, **Maupassant, l'homme sans Dieu**, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1968, pp. 68-69).

(46) JACQUEMIN, Georges, *Littérature Fantastique*, Bruxelles, Editions Labor, p. 23: «Au pays du fantastique, le réalisme persiste».

(47) MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, 1989, p. XXVII-XXVIII.

(48) CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 8

(49) VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, P. U. F., 1974, p. 5.

(50) MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, Paris, Flammarion, 1984, p. 13.

(51) R.-M. Albérés, em *Histoire du roman moderne*, traçando igualmente os limites do «género», acentua, tal como Maupassant, o facto de o fantástico ter necessidade do possível, do real, para sobreviver: «Cependant, à part cette crise de rage post-naturaliste et antinaturaliste, qui représente davantage un moment de la conscience et de l'histoire des idées, qu'un type de création romanesque — qu'en reste-t-il? — le roman «fantastique» est resté limité dans ses intentions, dans son retentissement, dans ses séductions. *Il ne vaut que par son habilité, et l'on admire un récit fantastique d'être «réussi», non d'être fantastique.* Ainsi est né un «genre», avec toutes ses conventions. Plus que le mariage du naturel et du surnaturel, le «fantastique» consiste à exprimer, devant une intrusion imaginaire du surnaturel, et donnée comme telle, une sorte d'effroi calculé, de timidité inviteuse, de réticence adroite. Le récit fantastique tue le fantastique, parce qu'il n'y croit pas» (ALBÉRÉS, R.-M. *Histoire du roman moderne*, Paris, Editions Albin Michel, 1962, p. 395). E

Albérès termina a sua reflexão, citando Louis Vax: «Alors que le féérique place hors du réel, dans un monde où l'impossible et, partant, le scandale, n'existent pas, le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible» (**L'Art et la Littérature fantastiques**, Presses Universitaires de France, 1961, p. 5). Comparando Maupassant a Zola, Marc Bernard chega a uma conclusão semelhante: «Pour lui, comme pour Zola, il n'est point d'arrière point métaphysique: tout du domaine du rationnel, chaque angoisse a une cause directe, réalité immédiate» (Réponse à l'enquête d'Artinian, **Pour et Contre Maupassant**, Nizet, 1950). Podemos, pois, concluir com M.-C. Banquant que «les choses du 'réalisme' sont d'un puissant appui pour le 'fantastique' de Maupassant» (MAUPASSANT, Guy, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, 1989, p. XXIX).

BIBLIOGRAFIA

- ALBÉRÈS, R.-M., **Histoire du roman moderne**, Paris, Editions Albin Michel, 1962.
- BACHELARD, Gaston, **L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière**, Paris, José Corti, 1984.
- BUESCU, Helena Carvalhão, **Incidências do olhar: percepção e representação**, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- CASTEX, Pierre-Georges, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1951.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, **Dictionnaire des Symboles**, Paris, Editions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, 1982.
- COGNY, Pierre, **Maupassant, l'homme sans Dieu**, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1968.
- HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description», **Poétique**, nº 12, 1972.
- HAMON, Philippe, **Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981.
- HAMON, Philippe, **Du descriptif**, Paris, Hachette, 1993.
- JACQUEMIN, Georges, **Littérature Fantastique**, prefácio de Hubert Juin, Bruxelles, Editions Labor.
- Magazine littéraire**: «Guy de Maupassant», nº 310, Maio de 1993.
- MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla**, apresentação de Antonia Fonyi e cronologia de Pierre Cogny, Paris, Flammarion, 1984.
- MAUPASSANT, Guy de, **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques**, apresentação de Marie-Claire Bancquart, Paris, Garnier, 1989.
- MAUPASSANT, **Chroniques. 2. (1er mars 1882 — 17 août 1884)**, Union Générale d'Éditions, 1980.
- MAUPASSANT, **Pierre et Jean**, Paris, Flammarion, 1992.
- MAUPASSANT, Guy de, **Choses et Autres (Choix de Chroniques littéraires et mondaines — 1876-1890)**, Librairie Générale Française, 1993.
- RACHMÜHL, Françoise, **Le Horla et autres contes fantastiques**, Paris, Hatier, 1992.
- RISCO, Cristina, «La description en los relatos fantásticos de Prosper Mérimée», **Estudios de Lengua y Literatura Francesas**, nº 5, 1991.

SCHMIDT, Albert-Marie, **Maupassant par lui-même**, Paris, Le Seuil, 1962.
SCHNEIDER, Marcel, **Histoire de la littérature fantastique en France**, Paris,
Fayard, 1985.
TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris,
Seuil, 1970.

O DEMÓNIO NAS CANTIGAS DE SANTA MARIA E NO CONTO DE GOGOL A FEIRA DE SOROTCHINTSY — GROTESCO, MARAVILHOSO E FANTÁSTICO

Poderá parecer despropositado o estudo comparativo de dois textos tão distantes no tempo e no espaço como são as CANTIGAS DE SANTA MARIA (1), compostas no século XIII por Afonso X, rei de Castela, e OS SERÕES DE ALDEIA (2), escritos seis séculos mais tarde por Gogol em S. Petersburgo. As encarnações da personagem do Diabo num e noutro texto são, no entanto, notavelmente semelhantes: Gogol não conhecia as CANTIGAS, mas conhecia uma das suas fontes mais importantes, a literatura tradicional, cujos motivos são, em muitos casos, universais. Neste estudo, procurarei estabelecer um paralelo entre algumas cantigas de Afonso X e um dos primeiros contos de Gogol, "A Feira de Sorotchintsy", verificando o que os aproxima — o diabo grotesco da literatura popular — e o que os afasta — a mentalidade oitocentista a que Gogol não pode ser indiferente e que resulta, no seu texto, numa relação angustiada com o sobrenatural.

O Diabo não se limita, nas CANTIGAS DE SANTA MARIA (3), a representar o Mal absoluto; é uma figura rica e multifacetada que conjuga frequentemente o horrendo e o cómico. Causadora de todas as desgraças e tentadora de todos os pecadores, esta personagem repulsiva surge descrita com os traços que para o homem medieval caracterizam o Outro, seja ele mouro, animal ou homem selvagem. No entanto se, quando é apenas evocado, o Diabo é um digno opositor de Santa Maria, deixa de o ser logo que entra em cena.

O Demónio é então trabalhador incansável que faz o possível e o impossível para roubar os homens a Deus, mas falha quase sempre. Os verbos "punnar", "trabalhar", "andar", "vir", "tornar", "buscar", "fillar" e muitos outros verbos de acção são repetidos inúmeras vezes em muitas cantigas que dão conta da sua enorme energia e vitalidade. Expressões como "tan toste", "logo", "sen tardar", "noit'e dia", "andou tanto que" só vêm sublinhar a grande movimentação e rapidez do Diabo, verdadeiramente entusiasmado com a missão de fazer mal.

Toda esta actividade faz dele uma personagem quase humana, muito diversa da figura estática das hagiografias. Ainda para mais, a esmagadora maioria das suas tentativas de perder os homens são frustradas, porque Santa Maria está vigilante e não permite que ele leve a melhor. O seu enorme esforço revela-se absurdo e portanto cómico: nada mais risível do que as fraquezas do Mal.

As inúmeras corridas dos demónios e as suas fugas, que rematam muitos poemas (4), fazem deles personagens de comédia, tirando-lhes toda

a compostura. As suas movimentações exageradas são dignas de uma peça popular. Por vezes, o próprio ritmo acelerado da cantiga reproduz a rapidez com que fogem os ridículos diabos:

“Pois que ss’assi os diabos
foran dali escarnidos
e maltreitos feramente,
d’eostados e feridos
foron pera seu inferno,
dando grandes apelidos...” (5)

Só utilizando artimanhas ou metamorfoseando-se, assumindo uma aparência que não é a sua, esta personagem, mais ridícula do que assustadora, consegue atemorizar os homens.

No entanto, nem só o Diabo é ridículo nas CANTIGAS; outras personagens, em princípio mais respeitáveis, são também objecto de riso. Por vezes, as acções de Santa Maria assemelham-se estranhamente às do Demónio: apelidada de “arteira” (6), epíteto normalmente reservado ao “demo enganador”, a Virgem defende um monge do Demo, na cantiga 47, descendo por três vezes à Terra para lhe ralhar e bater com um bastão, numa cena digna da comédia mais grosseira. Noutro poema, Santa Maria (7), para evitar que um clérigo, que rompera os votos, consume o casamento, aparece em sonhos ao jovem, na cama entre os dois noivos, e dirige ao rapaz uma repreensão que revela um furor ciumento mais próprio do amor terreno que do amor divino.

Bakhtine, no seu estudo sobre a obra de Rabelais (8), descreve a influência decisiva da cultura cômica popular neste autor, expondo uma teoria do riso carnavalesco como manifestação da dualidade do homem medieval: face à séria ideologia oficial, ele sente a necessidade de criar um mundo “às avessas”, em tudo oposto ao primeiro. O riso carnavalesco é geral — todos riem — e universal — todos são objecto de riso. Nas CANTIGAS DE SANTA MARIA, do Diabo ao clérigo e do cavaleiro à própria Virgem, o cômico olha a hierarquias e todos são ridicularizados. Este riso constitui, segundo Bakhtine, algo de sagrado ao mesmo nível que a séria apologia de Deus, distinguindo-se nitidamente do cômico crítico da época moderna (9).

Nos breves dias que antecediam a Quaresma, o homem medieval vivia em perfeita folia, num mundo às avessas em que a abundância alimentar e a liberdade sexual eram regra, em que os valores pagãos emergiam, para rapidamente serem vencidos na Quarta-feira de Cinzas pela moral cristã. Sabemos desde Mircea Eliade (10) que todos os carnavais, sejam eles ou não a marca do fim de um ano e do início de outro, estejam

eles adaptados ou não à liturgia cristã, se integram num tempo cíclico e constituem a abolição temporária da ordem habitual das coisas, a instauração de um caos efêmero e catártico que não tem outro propósito senão o de dar alicerces mais sólidos ao período que se lhe segue.

A celebração da fertilidade e da abundância é um traço essencial desta festa anunciadora do nascimento de um novo ciclo. Em inúmeras cantigas (11), as vítimas dos demónios afogam-se no rio ou são atiradas para poços infernais, renascendo, por intervenção da Virgem e após uma morte simbólica ou real, para um estádio superior. Os mortos dissolvem-se na água ou na terra, elementos caóticos mas também femininos e férteis, e renascem como as plantas, reproduzindo os ciclos da natureza e glorificando o mundo material, fonte de vida. A morte é apenas vida virtual, à dissolução dos corpos segue-se a reconstrução das almas e, como no Carnaval, do caos nasce o cosmos.

Estes sucessivos renascimentos, aliados à misericórdia de Santa Maria, que perdoa aos mais pecadores fazendo-os ingressar no caminho do bem, são exemplos da recuperação das forças negativas pelo princípio positivo; as trevas são necessárias à vitória da luz, os mais pecadores não são exterminados mas convertidos. As nítidas oposições Bem/Mal são evidentes, nas CANTIGAS, a um primeiro nível de leitura, mas não são ultrapassadas pela integração do Mal na ordem do mundo. Desta integração resulta obviamente uma diminuição da importância e do poder do Mal e uma mundividência profundamente optimista.

O Diabo das CANTIGAS pertence nitidamente à esfera do que Le Goff intitula "magicus", o sobrenatural maléfico que ele opõe ao "miraculosus" — sobrenatural cristão benéfico — e ao "mirabilis", maravilhoso de raízes pagãs (12). No entanto, o que importa salientar neste contexto — e penso que com isto não contradigo o ilustre medievalista — é o carácter maravilhoso destas três categorias: todas elas servem, na Idade Média, para justificar acontecimentos extraordinários como uma morte misteriosa ou o flagelo da peste e o seu carácter explicativo é naturalmente tranquilizador. Não é por acaso que o Diabo das CANTIGAS é mais ameaçador nos poemas em que é apenas evocado: a figuração do Mal diminui o seu poder, porque o desconhecido é sempre mais assustador do que o familiar, que se torna rapidamente grotesco.

Muitas das histórias narradas por Gogol nos contos SERÕES DE ALDEIA inspiram-se no folclore ucraniano, constituindo um exemplo da "causalidade mágica" (13) tranquilizadora de que falava há pouco. "A Feira de Sorotchintsy" inclui um conto tradicional encaixado, narrado por uma das personagens da intriga principal, que é um exemplo perfeito do Maravilhoso.

A pequena história encaixada é simples: um diabo expulso do Inferno começa a beber para esquecer as tristezas. Para pagar as dívidas que

contraíra na hospedaria, decide penhorar o seu valioso capote vermelho, avisando que irá buscá-lo dentro de um ano e um dia. O penhorista vende-o por bom dinheiro antes do prazo estipulado e, quando o diabo volta para o recuperar, não o encontra. Nessa mesma noite, o pobre judeu é torturado por porcos de patas longas como andas e acaba por confessar que vendera o capote. Mas este já passou por várias mãos e o demónio não o consegue encontrar.

A partir desse dia, o recinto da feira, onde se encontram as personagens da história principal e onde o diabo, transformado em porco, procura ainda o capote, está amaldiçoado.

Nesta pequena história como nas CANTIGAS, os acontecimentos extraordinários jamais são postos em dúvida, mas são explicados através das acções do diabo. A reacção de duas personagens deste conto encaixado — comerciantes que não conseguem vender nada — é exemplar da mentalidade medieval, que não difere muito da dos camponeses ucranianos do século XIX. Tanto o homem como a mulher atribuem sem vacilar o seu fracasso comercial à misteriosa presença do belo capote vermelho, objecto maléfico, encontrando assim rapidamente uma causa objectiva para os seus males.

Este diabo fraco e quase humano, que se embebeda e é expulso do Inferno como Adão e Eva do Paraíso e a quem o narrador chama “pobre diabo”, assemelha-se ao Diabo das CANTIGAS: num e noutro caso trata-se do demónio grotesco de que falava Bakhtine, personagem importante do cómico popular. Quando o narrador do conto tradicional encaixado diz que o demónio frequentava uma hospedaria incógnito, um dos ouvintes replica: “Mas, graças a Deus, o diabo tem garras nas patas e cornos na cabeça!”, ao que o narrador responde calmamente que ele usava luvas e um barrete que escondiam as suas deformidades. Esta facilidade em reconhecer o Mal através da monstruosidade é característica do Maravilhoso, que anda, nas CANTIGAS como em Gogol, sempre de par com o grotesco: o Mal, facilmente reconhecível, assusta menos e depressa se torna ridículo.

A intriga principal de “A Feira de Sorotchintsy” põe já outro tipo de problemas. Inspirada sem dúvida em comédias de tradição popular, põe em cena o amor contrariado de dois jovens, um marido enganado e uma série de quiproquos cómicos exibindo personagens-tipo do teatro de marionetas ucraniano, mas revela já por vezes uma reacção moderna frente ao sobrenatural.

Uma jovem camponesa acompanha o pai e a mulher deste à feira e conhece aí um rapaz que a pede em casamento, mas a madrasta, furiosa porque ele a havia ofendido, não o permite. O jovem faz um acordo com um cigano, para que este arranje um estratagema que torne o casamento possível. Entretanto, o pai da rapariga encontra dois bocados do que ele

pensa ser o capote do diabo e, apavorado, foge a sete pés. Gera-se então uma grande confusão: um grupo de jovens apanha o velhote, acusa-o de ter roubado a sua própria égua, e prende-o. Por fim, surge o namorado da jovem que o liberta. Agradecido, o pai concede-lhe a mão da filha e tudo termina em bem.

À primeira vista, esta história não tem nada de sobrenatural. Os pedaços de capote do diabo parecem ter sido um simples truque do cigano para provocar a confusão que permitiu prender o velhote e levar o jovem a libertá-lo, para cair nas suas boas graças. O riso de que quase todos são objecto contribui, como nas CANTIGAS DE SANTA MARIA, para a distanciação do leitor em relação às emoções e aos medos das personagens. O pequeno conto encaixado, relatado à noite, perto da feira que dizem amaldiçoada, gela os ossos dos feirantes — entre os quais se incluem o pai e a madrastra da jovem — mas deixa o leitor divertido. Os ouvintes assustam-se com os barulhos que faz um convidado ilícito da dona da casa, escondido no sótão, pensando que se trata do diabo, e tudo acaba numa fuga grotesca quando um porco, desta vez verdadeiro, irrompe pela janela da sala onde todos se encontram. O narrador opta pela focalização externa, exibindo as marcas de terror e as acções disparatadas dos camponeses durante a fuga e a identificação do leitor com as personagens torna-se impossível.

No entanto, a angustiada hesitação entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos narrados, que para Todorov define o Fantástico (14), está também presente neste conto. Gogol tenta fazer um retrato fiel da Ucrânia rural, mas não é impermeável à nova mentalidade que impede a aceitação pacífica de factos que parecem violar todas as regras da razão e da ciência. A violenta irrupção do porco na casa onde os camponeses se reúnem poderá ter sido uma artimanha da mulher que escondera o amante para afastar os intrusos, mas o leitor não é esclarecido e a hipótese de que se trate de uma nova encarnação do diabo não está definitivamente posta de lado.

Por outro lado, uma personagem que se opõe a todas as outras pela superioridade do seu saber e da sua inteligência e pelo seu carácter estranho — no duplo sentido de bizarro e estrangeiro — cria uma certa dúvida no espírito do leitor. Trata-se do cigano que tramou todos os acontecimentos do final do conto. Vejamos a descrição que o apresenta:

“A face tisonada do cigano tinha algo de rancoroso, mordaz, vil e altivo ao mesmo tempo: bastava tê-lo visto uma vez para reconhecer que naquela alma estranha fervilhavam grandes qualidades, mas daquelas que têm neste mundo a força por recompensa. A boca, ... que a sombra de um sorriso mau nunca deixava, os olhos,

pequenos mas vivos como o fogo, todo o rosto atravessado por clarões, onde se lia a rápida sucessão de projectos e combinações, tudo aquilo parecia exigir aquele traje singular, tão estranho como a sua fisionomia.” (15)

Figura do Outro porque insondável e porque pertencente a um povo diferente, que noutro passo do texto uma personagem opõe às “pessoas honestas”, esta figuração do Mal não pode deixar de lembrar o Diabo “negro como pez” das CANTIGAS, tantas vezes apresentado sob os traços de um mouro. A sua inteligência viva, as suas artimanhas, a energia condensada que as alusões ao “fogo” e aos “clarões” sugerem, aproximam-no também daquele Diabo. No entanto, esta personagem pertence já ao domínio do Fantástico, porque mantém secreta a sua verdadeira identidade e provoca no leitor a dúvida angustiante: os acontecimentos narrados são apenas uma hábil trama, ou serão manifestações de um ser diabólico, tanto mais perigoso porque age encoberto?

A sombra do Fantástico nem sempre anula, porém, a alegria da visão grotesca do mundo, herança da cultura popular. A descrição que abre o conto da canta com sensualidade a simbólica fertilização da terra pela canção de uma calhandra e pela chuva de ouro da luz do sol. A voluptuosidade que o poeta empresta à Natureza, a abundância dos frutos e os prados verdejantes, tudo converge para a glorificação da fecundidade e da vida. É neste quadro natural que surge a multidão que anima a feira. A enumeração dos produtos e dos tipos humanos, dos animais e da variedade das cores, culmina com a descrição do imenso corpo orgânico e caótico que a multidão constitui:

“... no turbilhão de uma feira de aldeia, ... a multidão já não forma mais do que um ser imenso e monstruoso cujo corpo palpita na praça e nas ruelas estreitas, e grita, e cacareja e brame... Os bois, os sacos de farinha, o feno, os saltimbancos, as louças, as camponesas, os pães de especiarias, os barretes compõem um conjunto variegado, pleno de cor, caótico, que se agita por massas compactas e que vai e vem sob os vossos olhos.”

Esta descrição hiperbólica da variedade da matéria e dos homens é sem dúvida carnavalesca; mercado das riquezas da terra fértil da Ucrânia, a feira constitui um caos benéfico porque nela está exposta toda a Criação. As peripécias do conto chegam ao fim com a festa que anuncia o casamento dos dois namorados, celebração da juventude e esperança de procriação. Como em toda a literatura popular, o verdadeiro protagonista de “A Feira

de Sorotchintsy” é o povo, aliado e rival da Natureza, que assegura a vitória quotidiana sobre a morte.

No entanto, não é de festa o tom final do conto. De novo um “sentimento estranho” assalta o narrador que subtilmente incutira a dúvida no leitor atento. A angústia emerge, desta vez explicitamente, e o texto termina com uma reflexão pessimista sobre a inconsciência da alegria e a brevidade da juventude. Assim se manifesta uma tensão, sempre presente nestes contos de Gogol, entre a herança popular — maravilhosa e grotesca — e o “Mal du Siècle”, que atinge o escritor; entre a exaltação da vida que o colectivo garante e a obsessão da morte que o final do texto metaforiza.

Ana Sofia Laranjinha
Universidade do Porto

NOTAS

Comunicação apresentada no "Encontro sobre Mundos Alternativos na Literatura", organizado pela Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, em Lisboa, em Dezembro de 1992, sob a orientação de Leonor Machado de Sousa, Filipe Furtado e Martin Kayman.

(1) METTMANN, Walter (Ed.), **Cantigas de Santa Maria de Afonso X**, Madrid, Castília, 1986, 3 vols..

(2) Tradução minha da versão francesa dos contos ucranianos de Gogol: **Les Soirées du Hameau**, Paris, Gallimard, 1989, Trad. Michel Aucouturier.

(3) O *corpus* deste trabalho é constituído, no que respeita à obra de Afonso X, pelas cantigas 3, 11, 14, 17, 26, 34, 38, 41, 45, 47, 58, 67, 72, 74, 75, 82, 85, 96, 109, 115, 123, 125, 137, 182, 184, 190, 192, 197, 199, 213, 216, 219, 238, 241, 254, 281, 284, 298, 343, 378, 407.

(4) Cantigas 11, 17, 45, 74, etc..

(5) Cantiga 45.

(6) Cantiga 138.

(7) Cantiga 42.

(8) BAKHTINE, Mikhail, **L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au moyen-âge et sous la Renaissance**, Paris, Gallimard, 1970.

Não pretendemos, no espaço limitado de que dispomos, determinar exactamente em que é que discordamos da polémica tese de Bakhtine, que tem sido aliás alvo de violentas críticas, limitando-nos a apontar as nossas reservas no que diz respeito à aplicação à Idade Média — a que Rabelais, em muitos aspectos, já não pertence — da oposição entre poder e cultura popular.

(9) *Op. cit.* p. 93.

(10) ELIADE, Mircea, **Tratado de História das Religiões**, Lisboa, Cosmos, 1978, Cap. XI.

(11) Cantigas 11, 111, 197, 241, etc..

(12) LE GOFF, Jacques, **L'Imaginaire Médiéval**, Paris, Gallimard, 1985.

(13) FABRE, Jean, **Le Miroir de Sorcière — Essai sur la Littérature Fantastique**, Paris, José Corti, 1992, p. 22.

(14) TODOROV, Tzvetan, **Introduction à la Littérature Fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 28, 29.

(15) Tradução minha a partir da versão francesa, **Les Soirées du Hameau**, p. 41.

(16) Tradução minha de **Les Soirées du Hameau**, p. 34.

RECENSÕES

CLAUDE MAFFRE — **L'Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino**,
Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1994, 822 p.

Magnífico edifício de estrutura geométrica e concatenação rigorosa — porventura exemplarmente académico, com certeza bem francês —, **L'Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino** constitui uma importante rectificação dos preconceitos herdados quanto à estatura deste notável poeta satírico do nosso Portugal setecentista. A partir do estabelecimento de uma edição comentada dos poemas considerados mais característicos e densos que resultou de um confronto de trinta e sete manuscritos, entre outros, anteriores à edição de 1801, consultados nas bibliotecas públicas de Lisboa, Porto, Coimbra, Évora e Braga, Claude Maffre procede, num segundo momento deste estudo, a um apreciável trabalho de síntese sobre a globalidade desta obra satírica, salientando o ângulo particular de visão que Tolentino tinha da sociedade lisboeta do seu tempo.

O empenhamento de Claude Maffre, que se revela até na aquisição de manuscritos com variantes sugestivas, sobressai quando recusa uma reputação de menoridade e de conformismo tão enfatizada na pena de Teófilo Braga em **Filinto Elísio e os Dissidentes da Arcádia**: mais do que o “observador chistoso” que se “coloca em relação ao seu tempo na passividade”, este Nicolau Tolentino afigura-se-nos um subtil versificador, hábil e fantasista na capacidade de transbordar de certos espartilhos da poesia do tempo. A este respeito nota Maffre: “...On conçoit dès lors que Tolentino ait fait peu de cas de l'exactitude formelle voire formaliste des rimes intéressé qu'il était par des recherches autrement plus fines et spirituelles...”. Capaz de trabalhar as sonoridades, seja pela aliteração, harmonia imitativa, ou ainda pelo valor emocional do eco sonoro, o nosso poeta satírico opera uma transformação do real através da analogia. A comparação, o paralelismo, a metáfora, a personificação e a alegoria concorrem na poesia de Tolentino para a construção da sátira que, no dizer de Maffre, “...se nourrit de la confrontation de ces deux mondes... Ainsi l'expression poétique satirique est à la description de la société ce que la peinture est à la photographie...”. Assim, o movimento da irrisão para a degradação da realidade exige em Tolentino um mundo de oposições e contrastes de palavras, personagens, situações, o emprego do calão e da linguagem popular que choca grandemente, mas que não deixa de convocar a adesão divertida do leitor ao evitar, dirá Maffre, “ainsi tout didactisme ennuyeux et tout dogmatisme pontifiant”.

Jogos de palavras, implicações próximas da alusão, “clichés”, antífrases

são processos de ironia e polissemia que engendram o efeito de choque de leituras e de géneros em que o herói-cómico, o burlesco e o paródico se misturam para elevar Tolentino, pela "connaissance des techniques du style..." e pela "... adaptation des ressources rhétoriques à des sujets modernes...", se não a uma estrutura universal, pelo menos, concluirá Maffre, à condição de pintor social de primeira categoria naquela que é a Idade de Ouro da poesia satírica na história literária portuguesa do género.

Fidelíssimo servidor de Horácio, mas só ele capaz de "... utiliser et redonner vie à la forme classique de la satire. "...", Tolentino participa do florescimento do género sobretudo na segunda metade do século XVIII em Portugal, com o abade de Jazente, Bocage, Agostinho de Macedo e ainda o Garção e o Filinto Elísio das rivalidades entre a oficial Arcádia e o grupo da Ribeira das Naus; na verdade, Tolentino dá voz à interrogação portuguesa sobre o seu vacilante momento histórico e destino incerto. Neste sentido, Vitorino Nemésio, em **Ondas Médias**, confirma a identidade de um Tolentino "... poeta urbano... que todas as grandes cidades geram no limiar dos seus destinos cosmopolitas..." e cujo sublime os "arqueólogos da literatura" não conseguiram ver nesse "precioso quadro de costumes". Mais observador do que juiz, como salienta o autor de **L'Oeuvre Satirique de Nicolau Tolentino**, "...Il observe, dirons nous, plus qu'il ne juge, car si son regard est critique, sa plume n'est jamais assassine...", é de notar o ecletismo dos temas nesta poesia: desde a sátira cautelosa da nobreza, sobretudo dos que tentam usurpar os títulos — não fosse Tolentino ferir os seus protectores, como o Marquês de Angeja! —, até à ridicularização dos clérigos, e da rudeza do povo miúdo, Nicolau oferece o retrato pitoresco do "peralta", na sua gabarolice, francomania e falsa cultura, mais o quadro dos costumes lisboetas, os seus ócios e o bulir da vida quotidiana.

Reflexiva também quanto à literatura, a sua poesia não poupa os maus poetas e manifesta as suas ideias sobre a produção poética em geral e sobre a sátira em particular, não deixando de lastimar a pobre condição de vida do poeta. Aquele, que na concepção de Claude Maffre se apresenta como "um vencido da vida" *avant la lettre*, lega-nos uma obra satírica em que a frustração do modesto professor de retórica, que frequenta a grandeza dos maiores titulares, constrói uma autocaricatura que faz de Tolentino um autor original e lhe confere a dignidade que os seus detractores lhe recusavam: "... Cette originalité insuffisamment mise en relief rapproche le poète de nos préoccupations, nous le fait apparaître plus humain...".

Ainda acerca desta poesia que denuncia o absurdo do mundo e a hipocrisia mais enraizada, concluímos com o autor deste estudo que "la vérité de Tolentino est la vérité d'une époque qui fuyait la vérité" e a sua integridade máxima reside no facto de o poeta se visar privilegiadamente na sua sátira. Se o humor não preservava Lisboa dos seus excessos, salvava Tolentino

das suas angústias e enriquecia de inteligência e lirismo a Literatura Portuguesa: eis o que com apreciável simetria e não menor emoção nos é oferecido pela obra de Claude Maffre.

Cristina A. M. de Marinho

Pierre Brunel (Textes réunis et présentés par) — **Mythes et Littérature, Recherches Actuelles en Littérature Comparée VI**, Paris, Presses de l'Université de Paris - Sorbonne, 1984, 165 pages.

Le Dictionnaire des Mythes Littéraires (éditions du Rocher, 1988) sous la direction de Pierre Brunel est un monument de référence scientifique impérative dans le contexte de la recherche en littérature comparée mondiale, laquelle constitue aujourd'hui un des domaines les plus riches de la recherche critique. Les travaux de l'Ecole de Paris IV sont à cet égard remarquables. Dans ce siècle d'une prétendue technologie sans idéologie, qui fait semblant d'ignorer les mythes ou alors les attaque comme s'ils étaient des cristallisations fossiles de forces conservatrices qui inhibent les consciences et freinent le rythme accéléré du progrès en cette époque de postmodernisme, l'élan technologique et économiciste prépare un monde sans conscience de la Conscience collective ancestrale, sans histoire de l'Histoire, fier de la force asservissante de l'économie. Celle-ci se voulant universelle, avale tout y inclus les mythes. Les mythes sont en effet ce qui reste de la "con-science" métaphysique de l'homme où le sacré n'est pas un appendice anthropologique mais l'essence même de l'être et de l'exister de l'homme sur terre, "con-science" privilégiée de l'univers. La réflexion critique apportée par **Mythes et Littérature** est avant tout une affirmation impérative du primat des "mythologies" en tant que catégories archétypiques, primordiales et exemplaires de la Culture universelle. Le mythe est indéfinissable et il vaudrait mieux en garder le pluriel: "mythes". Tout ce que l'on peut dire c'est comme Yves Bonnefoy dans sa préface au **Dictionnaire des mythologies**, en 1981, que la mythologie est "un des aspects de notre relation à nous-mêmes, autant qu'une idée du monde et de l'environnement terrestre qui fut assurément bénéfique" (p. 7). La question essentielle qui nous situe face au mythe est celle de Voltaire dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne*, qui résume toutes les énigmes existentielles: "Qui suis-je, où suis-je, où vais-je et d'où suis-je tiré?" Question métaphysique primordiale dans toutes les mythologies posée à un siècle de rationalisme pur et dur, elle exige des réponses trans-scientifiques qui s'insèrent dans le jeu narratif primordial de la question/

réponse, dont parle André Jolles. Le mythe garde ainsi tout son pouvoir d'explication complémentaire. Le moment est venu de trancher dans le vif et de repousser la manipulation et la vulgarisation du concept de mythes et de mythologies. Les "mystifications" ne sont que de vagues et inutiles tentatives d'évacuation du mythe, de dé-sacralisations mondaines. De Mircea Eliade à Roland Barthes le saut est clownesque, car on passe des anciens mythes primordiaux aux mystifications du dernier cri sans le filtre de la très longue durée du processus anthropologique, historique et sociologique qui est, en dernière instance, le critère fondateur des mythes *in fieri*, finalement acceptés ou refusés par les peuples qui les produisent et/ou se les laissent produire par eux.

A la suite d'un colloque qui s'est déroulé à Paris, en 1991, et qui a eu comme de grands axes de recherche le champ des mythes, littéraire, géographique, historique et artistique, les 14 communications publiées dans ce livre vont dans le sens du surgissement d'une nouvelle branche comparatiste dont le point de départ, selon Pierre Brunel, est à chercher avant Gilbert Durand, chez Jung et chez Freud. On pourrait regretter un certain manque d'unité dans la recherche de cette perspective comparatiste mythocritique dans l'ensemble de ces communications mais étant donné la variété des approches et des méthodes utilisées, on saurait difficilement éviter cet écueil. Heureusement, la dernière question de la dernière communication de Régis Boyer: "Car en fait: à quoi sert-elle, cette littérature, sinon à exprimer, voire à fabriquer des Mythes?"; (p. 164) touche au coeur du problème et en trace les limites. La table des matières où surgissent les noms d'Alain Moreau, Véronique Gély-Chérida, François Moureau, James Dauphiné, Bernard Hue, Sylvie Ballestra-Puech, Claude Foucart, Manfred Gsteiger, Jean de Palacio, Camille Dumoulié, Chantal Foucrier, Jean-Marc Moura et Daniel Mortier présente une grille de lectures plurielles qui passent par l'imagologie littéraire et la mythocritique, par l'esthétique de la réception et par la distinction entre récit mythique et récit symbolique, par la réécriture moderne des mythes. De toutes les communications, celle qui nous paraît se situer au coeur même du but fondamental de ce colloque parisien est celle de Régis Boyer, placée comme clôture du livre et qui en aurait dû être la première: "Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire? (pp. 153-164). Régis Boyer ébauche une théorie du mythe partant de ses maîtres à penser Mircea Eliade et Gaston Bachelard. Les assises de son analyse sont archétypiques, étant constituées par une triade: une image, une histoire (le grec "mythos") et un esprit. Il analyse avec beaucoup de finesse le primat de l'image et du récit, mais il semble oublier (par stratégie ou par difficulté intrinsèque du problème?) le troisième élément de la triade — l'esprit —, c'est-à-dire la vision du monde, de la vie et de l'homme, noyau vital de toute narrativité mythique.

Bref, au-delà et en-deçà des questions si complexes soulevées par ce livre qui aide à lancer cette nouvelle voie du comparatisme à l'ordre du jour — la mythocritique — il est indéniable qu'il contribue bénéfiquement à démonter et à démontrer "les raisons d'une fascination qui, au-delà de la mort des dieux antiques, reste intacte au XX.e siècle".

A. Ferreira de Brito