

# ESTUDOS

Linguísticos e Literários

Número 16/ 1994



Mestrado em Letras  
Universidade Federal da Bahia

# ESTUDOS

LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Revista de Estudos  
Linguísticos e Literários  
Volume 10, Número 1  
1998

Editorial  
Editorial (1998)

# ESTUDOS

LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Número 16 / 1994

**Mestrado em Letras**

**Universidade Federal da Bahia**

Publicação semestral

**Coordenador do Mestrado**

Célia Marques Telles

**Editor**

Celina Scheinowitz

**Co-Editor**

Evelina Hoisel

**Conselho Editorial**

Lúgia Guimarães Telles (UFBA)

Luiz Antônio Marcuschi (UFPE)

Maria da Conceição Paranhos (UFBA)

Regina Zilberman (PUC/RS)

Rosa Virgínia Mattos e Silva (UFBA)

Serafina Pondé (UFBA)

**Assessoramento Editorial**

Celeste Aída Galeão (UFBA)

Jacques Salah (UFBA)

Robélia Cabral (UFBA)

**Editoração**

Cid Seixas (UFBA)

**UNIVERSIDADE  
FEDERAL  
DA BAHIA**

**Reitor**

Luis Felipe Serpa

**INSTITUTO  
DE LETRAS**

**Diretor**

Aurélio Lacerda

**Vice-Diretor**

José Carlos Sant'Anna



Instituto de Letras  
da  
Universidade Federal da Bahia  
Campus de Ondina  
CEP 40.170-290  
Salvador - Bahia - Brasil  
Telefone (071) 336-0790  
Fax: (071) 336-8355

**ESTUDOS**  
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Número 16 / 1994

Mestrado em Letras  
Universidade Federal da Bahia

Estudos Lingüísticos e Literários, nº 16, Salvador,  
Mestrado em Letras, Universidade Federal  
da Bahia, 1994, 186 p.  
15,5 x 22,5 cm.

1. Letras - Periódicos I. Mestrado em Letras,  
Universidade Federal da Bahia.

CDU 8 (05)

ISSN 0102-5465

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> Celina Scheinowitz	7
<b>Blaise Cendrars et <i>A Selva</i></b> Adalberto de Oliveira Souza	13
<b>L'interface théâtrale</b> Armindo Jorge Bião	19
<b>La littérature française et l'enseignement du F.L.E. au Brésil; la littérature comment l'enseigner? à qui l'enseigner? pourquoi l'enseigner?</b> Celina Moreira de Mello	27
<b>L'exil et le royaume brésiliens d'Albert Camus: <i>La pierre qui pousse</i></b> Celina Scheinowitz	35
<b>Patrick Chamoiseau: un nouveau Rabelais?</b> Eurídice Figueiredo	49
<b>A face oculta da história na literatura de Luandino Vieira e Édouard Glissant</b> Evelina Carneiro da Silva	57
<b>A ordem das palavras no francês e no português arcaico</b> Ilza Ribeiro	63
<b>Rimbaud: marginalidade e rebeldia</b> Jacques Salah	83
<b>Le thème de l'identité dans les romans de Réjean Ducharme: Les images d'un Québec révolutionnaire</b> Lícia Soares de Souza	91
<b>Culture québécoise: textes et images</b> Lillian Pestre de Almeida	99

**Les lettres belges depuis la Libération**

Marc Quaghebeur

107

**La "gourmandise" de Blaise Cendrars**

Maria Elizabeth Chaves de Mello

125

**O surrealismo e as Américas**

Maria Leonor Lourenço de Abreu

129

**Um americano em Paris: Vicente do Rego Monteiro**

Maria Lúiza Guarnieri Atik

145

**Subjuntivo / Subjonctif**

Raquel Ramalhette

151

**Valéry e a "crítica genética"**

Serge Bourjea

157

**Diabolicamente religioso, religiosamente diabólico**

Véra Lucia dos Reis

163

**Michel Deguy: Le réveil de la figure**

Maria da Conceição Paranhos

175

## APRESENTAÇÃO

Celina Scheinowitz

Uma década após sua criação, *Estudos lingüísticos e literários* dedica o seu nº 16, em 1994, aos estudos franceses. Caberia aqui indagar qual o significado dessa tiragem e como ela se insere na história da revista. Nos rastros de sua caminhada, procuraremos flagrar seus momentos expressivos, a fim de tentar desvelar essas razões.

Nascido em 1984, o periódico tem permeado sua história editorial com números abertos e números monotemáticos. Os primeiros (1, 3, 4, 6, 10, 12 e 14) objetivam acolher a produção científica de casa, integrando-a com a do país, sem que um motivo central tematize a elaboração dos trabalhos, enquanto que os números monotemáticos afloram para atender a uma vocação da pesquisa interna e/ou para guardar na memória o resultado de pesquisas apresentadas em encontros científicos, como veremos a seguir. O nº 2 reúne conferências proferidas no Instituto de Letras da UFBA em torno de Franz Kafka, em setembro de 1984, para comemorar o sexagésimo aniversário de morte do escritor tcheco; o nº 5, consagrado à dialectologia brasileira, constitui-se em uma homenagem ao centenário de nascimento de Antenor Nascentes (1986) e se inscreve na continuidade da obra planteada na Universidade Federal da Bahia pelo mestre Nelson Rossi, titular da cadeira de Língua Portuguesa; o nº 7 é dedicado à literatura oral, com coletânea de textos orais / populares de Salvador, a fim de testar a hipótese da presença do romanceiro ibérico na Bahia, sendo fruto de uma pesquisa coletiva do Instituto; o nº 8 reúne estudos comemorativos dos vinte anos de morte de Guimarães Rosa (1987) e o nº 9 as comunicações feitas

por ocasião do Simpósio Emily Dickinson (1986), ambos decorrentes de seminários realizados no Instituto de Letras da UFBA. O nº 11 apresenta os trabalhos desenvolvidos dentro do Projeto da Norma Urbana Culta (NURC), conduzido, em seus primórdios, por Nelson Rossi e o nº 13, intitulado *500 anos de América*, lembrou, em 1992, o encontro do Velho com o Novo Mundo. Para marcar os dez anos de existência da revista, o nº 15 apareceu de roupa nova, a modificação na sua apresentação gráfica chegando para homenagear Judith Grossmann: a tiragem é dedicada à obra literária da titular de Teoria da Literatura e Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia, registrando a "Oficina Amorosa: seminário Judith Grossmann", preito à escritora, em novembro de 1991.

A organização, na Bahia, de uma revista consagrada aos estudos franceses, no campo lingüístico e literário, pode ser considerada sob o ponto de vista tradicional, em que se leva em conta o papel exercido pela França na formação da cultura brasileira, e em um enfoque mais moderno, com abertura do espaço para a pluralidade da Francofonia, em que se renova e se revitaliza o conceito de estudos franceses.

A influência francesa na sociedade brasileira mostrou-se tão evidente, no percurso de cinco séculos de história cruzada, que se fala em cultura reflexa para traduzir a dependência cultural do Brasil com referência aos modelos franceses. Não sem que, no Modernismo, se aventasse uma apropriação antropofágica para a integração no nosso sistema de toda influência vinda de fora: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago",<sup>1</sup> segundo se

apregoa no Manifesto de 1928. Se nos transportarmos ao século das navegações e dos descobrimentos, assistimos na América, conjuntamente com a gênese da brasilidade, ao início da expansão do território francófono, que irá se estender a outros quadrantes do mundo. É ainda na primeira metade do século XVI que se esboça no continente americano a repartição das novas línguas vindas com o colonizador, nas quais vão se expressar as vozes literárias que se autonomizam, com relação às metrópoles, nos séculos seguintes. O interesse dos franceses pelas terras brasileiras precedera o seu estabelecimento na Nouvelle-France (Canadá), já que a tradição sustenta haver Jean Cousin, originário de Dieppe, visitado as costas brasileiras antes mesmo da chegada de Cabral em 1500, e estando comprovado que Binot Paulmier de Gonneville, saído de Honfleur em 1503, aqui aportou no ano seguinte. Além das expedições regulares de piratas normandos, em busca de pau-brasil, duas tentativas malogradas de colonização ocorreram no Brasil, a França Antártica, no século XVI (Rio de Janeiro) e a França Equinocial, no século XVII (Maranhão). No século XVIII, corsários franceses fazem incursões pelas costas brasileiras; Duclerc tenta instalar-se no Rio de Janeiro, em 1710, sem sucesso, sendo preso e assassinado. Uma expedição punitiva, subvencionada por negociantes de Saint-Malo, chega ao Rio, em 1711, sob o comando de Duguay-Trouin, que, após bombardear e subjugar a cidade, regressa à França com o resgate exigido e a honra lavada. Foi a partir da vinda ao Brasil da Missão Francesa de 1816, formada por artistas (Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay, Auguste-Marie Taunay, Grandjean de Montigny, Joachim Lebreton e outros, aos quais se juntaram posteriormente Marc e Zéphirin Ferrez), que se fez preponderante a influência francesa no Brasil. Não sem que nessa contribuição se detecte uma função inibidora para o desenvolvimento

das artes brasileiras, cuja liberação através de uma estética romântica, ao invés de ter sido preparada, foi antes retardada pela influência desses neoclássicos anacrônicos.

Entre os momentos marcantes da história cruzada França-Brasil, destacamos o movimento romântico, cadinho em que levedaram as idéias motoras de grandes mudanças sociais, no final do século XIX, em nosso país, onde era reverenciada como ídolo a figura emblemática mor de Vítor Hugo. Já o Positivismo de Auguste Comte se encontra na base de efervescências culturais e sobretudo políticas do Brasil, tendo oferecido as ferramentas ideológicas para a instauração de nossa República. No campo das relações universitárias, lembremos o papel relevante exercido, na década de trinta do século em curso, pelas missões francesas junto às jovens universidades brasileiras, sobretudo na Universidade de São Paulo (Robert Garric, P. Arbousse-Bastide, Émile Coornaert, Pierre Deffontaines, Etienne Borne, Michel Berveiller, Fernand Braudel, Claude Lévi-Strauss, Dina Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Jean Maugué, Pierre Hourcade, Roger Bastide, Jean Gagé, Alfred Bonson, François Perroux, René Courtin, Pierre Frommont, Paul Hugon) e na Universidade do Distrito Federal (Rio de Janeiro), posteriormente Universidade do Brasil (Eugène Albertini, Edouard Bourciez, Bréhier, Henri Hauser, Gaston Leduc, Jacques Perret, Etienne Souriau, Henri Tronchon, Philippe Arbos, Robert Garric, Pierre Deffontaines, Georges Millardet, Bourliez, Chérel, Henri Poirier, Fortunat Strowski, André Ombredane, Bon, André Gibert, André Gros, Maurice Byé e Jacques Lambert)<sup>2</sup>. Na Universidade Federal da Bahia, é legítimo destacar a chegada, em 1947, de Raymond Van der Hagen, "Agrége" da Universidade de Paris, responsável pela formação, dentro de critérios de excelência, de várias gerações de professores de Francês da Bahia, que se destinavam tanto ao ensino secundário

quanto ao superior, tendo permanecido no cargo até recentemente, ao se aposentar em 1994.

Dentre os momentos baixos nas relações franco-brasileiras, citemos a querela Alencar/Nabuco, em que se confrontam a tendência nacionalista e a abertura para as influências estrangeiras, a resistência de Machado de Assis ao Naturalismo de Zola e -- nódoa a destoar nesse relacionamento -- a presença de Joseph Arthur Gobineau no cenário de nossa nação. O conde, autor do *Essai sur l'inégalité des races humaines*, onde vão se alimentar teorias racistas que se desenvolveram posteriormente, representou diplomaticamente seu país junto ao Império do Brasil, em 1869, mantendo laços cordiais com D. Pedro II que, por influência do primeiro, chegou a fomentar a criação de colônias alemãs e suíças no Brasil, com o objetivo de "limpar a raça". Gobineau, para quem não há "Salvo o Imperador, ninguém nesse deserto habitado por patifes", considerava os brasileiros "uma população toda mulata, viciada no sangue, viciada no espírito, feia de dar medo", pois "Nenhum brasileiro é de sangue puro... e tudo isso produziu, tanto nas classes baixas quanto nas altas, uma degeneração do mais triste aspecto".<sup>3</sup>

As considerações aqui elencadas nos parecem justificar a organização desse número da revista *Estudos Linguísticos e Literários*, cujo objetivo é fazer um balanço do estado dos estudos franceses em nosso país, nos campos das pesquisas linguísticas, literárias, pedagógicas e culturais, com a indispensável abertura para a área da francofonia. O volume reúne dezoito trabalhos. São apenas dois os estudos linguísticos, ambos análises contrastivas que tratam de aspectos relacionados com a sintaxe. Raquel Ramalhetete focaliza, em *Subjuntivo/Subjonctif*, esse modo verbal no português e no francês modernos, enquanto Ilza Ribeiro prefere reportar-se à fase arcaica das duas línguas para suas

reflexões sobre *A ordem das palavras no francês e no português arcaico: um estudo contrastivo*. Além da escolha de sincronias diversas, os dois trabalhos divergem também pela posição teórica adotada, o modelo tradicional no primeiro caso e uma postura que, não pretendendo propriamente alcançar o patamar das formulações teóricas, não deixa entretanto de se estear no modelo gerativista, no caso da análise dos fenômenos linguísticos enfocados por Ilza Ribeiro.

Dos quatorze estudos literários, cinco se voltam para o centro hexagonal e a Bélgica, quatro se descentram em direção da periferia, para o Canadá e as Antilhas, o décimo alcançando a América como um todo continental. Uma reflexão acerca da problemática do ensino da literatura francesa no Brasil é ainda apresentada em um artigo, os três restantes abordando aspectos específicos da intertextualidade de escritores francófonos ligados ao Brasil.

A França se faz presente através de um escritor e de três poetas, objeto de estudo de quatro ensaios. Véra Lucia dos Reis, em *Diabolicamente religioso, religiosamente diabólico*, elege um autor do século XIX descompromissado com os movimentos estéticos de sua época que guinam para a modernidade: Barbey d'Aurevilly, ao invés de filiar-se ao realismo e ao naturalismo seus contemporâneos, situa-se mais propriamente no quadro de permanências do século XVIII, na linhagem traçada por Joseph de Maistre. A autora analisa acuradamente a agressividade voluptuosa que espirra de *Les diaboliques* (1874), obra que se compraz em desagradar ao leitor.

Rimbaud, Valéry e Michel Deguy constituem o ponto de partida para o desenvolvimento dos estudos sobre a poesia francesa. Jacques Salah, em seu artigo *Rimbaud: marginalidade e rebeldia*, capta a fulgurância do poeta pela análise de *Uma temporada no inferno*, a rebeldia rimbaldiana sendo interpretada como

uma atitude eterna, recorrente não apenas na juventude, mas em todo ser humano que busque a liberdade. Serge Bourjea, em *Valéry e a crítica genética*, relaciona a postura pós-moderna da Crítica genética com a obra neoclássica de Paul Valéry. Esta, ao priorizar o imperfeito, o inacabado, o incerto e o improvável, compatibiliza-se com aquela, que não faz mais do que reproduzir o percurso valeryano em seu ato de escritura. A obra de Valéry prediz, assim, a Crítica genética e a sugere, daí o autor relacionar o processo de criação literária do escritor com os princípios da nova abordagem crítica. A genitividade em Deguy é o que persegue Maria da Conceição Paranhos no seu *Michel Deguy: le réveil de la figure*. Nessa busca, ultrapassa o espaço genitivo, ligado aos movimentos sinédóquicos e metonímicos -- partitivos -- da poesia, para vislumbrar o como, ponto em que o poema chega talvez a revelar sua face oculta. Mas, "como tocar, sem desfigurá-lo, este cristal que se toca a si próprio?", é o que se indaga Maria da Conceição Paranhos, que conclui levando sua análise até o momento antropomórfico em que Adão telúrico se reaproxima da água onde se sacrifica, no instante em que "Aphrodite Anadyomène naît, nue".

No prolongamento da França, a francófona Bélgica vizinha aparece através da palavra de Marc Quaghebeur. Seu texto *Les lettres belges depuis la Libération* desenha uma síntese histórica da literatura belga, a partir de 1945, sua análise calcando-se nas condições políticas e sociais do país, com destaque para a problemática lingüística. Em uma linguagem lapidada pela expressividade lírica do poeta que escreve, o autor acentua a especificidade da escritura belga, colacionando-a, às vezes, com a francesa, e ordena o conteúdo em três capítulos -- a ilusão, a rachadura e a interiorização -- cada um destes subdivididos em partes significativas da realidade estética recenseada.

O horizonte temático do presente volume, ao descentralizar-se rumo à periferia, atinge o espaço americano, mediante os artigos de Eurídice Figueiredo, Evelina Carneiro da Silva, Lícia Soares de Souza, Lillian Pestre de Almeida e Maria Leonor Lourenço de Abreu, que apresentaremos a seguir.

Voltando suas reflexões para questões do ensino, Lillian Pestre de Almeida propõe que se aborde o Quebec em uma perspectiva intercultural e interdisciplinar, com articulação entre literatura e cinema. Além da modernidade implicada na utilização de filmes e vídeos, sua proposta é ainda renovadora ao assentar a francofonia no contexto americano, como na possibilidade aventada de comparar-se a produção cinematográfica quebequense com o Cinema Novo brasileiro (*Culture québécoise: textes et images*). O Canadá francófono encontra-se ainda em foco nas investigações de Lícia de Souza, que faz uma abordagem da questão da identidade cultural relacionada com o tema da destituição dos povos colonizados na América. A autora vê essa perda como processo dinâmico em que as relações identitárias se captam nos planos pessoal, nacional e textual, ilustrando-as com a análise de um *corpus* preciso: dois romances construídos nos moldes da ideologia contestatária da Revolução Tranqüila da década de sessenta, assinados por Réjean Ducharme (*Le thème de l'identité dans les romans de Réjean Ducharme: Les images d'un Québec révolutionnaire*).

Outro tema fundamental das literaturas francófonas na América -- a reescrita da oralidade -- é tratado por Eurídice Figueiredo com *Patrick Chamoiseau: un nouveau Rabelais?* A autora faz um inventário dos processos utilizados por Chamoiseau, em seu romance *Texaco* (Prêmio Goncourt 1992), para reproduzir o tom e a verve dessa oralidade antilhana que remonta aos contos crioulos dos escravos nas plantações. Tendo em vista as liberdades que o es-

critor martinicano toma com relação ao francês, ela o aproxima de Rabelais que, no século XVI, usara a linguagem da festa, da feira e da praça pública, segundo Bakhtine já observara, em sua exegese rabelaisiana. Evelina Carneiro da Silva, em *A face oculta da história na literatura de Luandino Vieira e Edouard Glissant*, une por uma "ponte transatlântica" dois espaços situados no mundo periférico: Angola e a Martinica. A autora destaca, em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira, e em *La Lézarde, La case du commandeur e Le quatrième siècle*, de Edouard Glissant, a busca convergente para a afirmação identitária, através da resistência ao opressor e o resgate da memória coletiva. Desvelar a face escondida da História dessas regiões colonizadas e ir à procura da ancestralidade africana são elementos recorrentes em Luandino Vieira e em Glissant que a autora destaca em sua análise. Ensaio de Maria Leonor Lourenço de Abreu, *O Surrealismo e as Américas*, ocupa ainda o espaço temático relacionado com a presença francesa na América, ao focar as manifestações artísticas mais significativas do Surrealismo no solo americano. Saliendo o *Manifesto do surrealismo*, de Breton (1924), como certidão de nascimento e *Le quatrième chant*, de Jean Schuster (1969), como certidão de óbito do movimento, a autora o vê, entretanto, como um espírito eterno, que só desaparecerá "quando o homem não tiver outro limite para sua liberdade a não ser a fadiga de seus desejos". O Surrealismo -- cosmopolita desde sua origem (haja vista Dali, Ernst, Buñuel, Man Ray, De Chirico) --, ao aportar ao Novo Mundo, cumpre um amplo percurso, de norte a sul. Seus rastros no Brasil, México, América Hispânica, Martinica, Haiti, Estados Unidos e Canadá são analisados no trabalho de Maria Leonor de Abreu, que admite "a chave de seu magnetismo perpétuo" residir no fato de ele ter sido "não um dogma, mas um estado de espírito". Para a autora, sem se enfeudar

nas gerações latino-americanas como um pensamento alheio, o Surrealismo aqui repercutiu como detonador da mentalidade e de atitude perante a vida.

Esse número especial de *Estudos lingüísticos e literários*, dedicado aos estudos franceses, contém um ensaio ainda voltado para a questão do ensino da literatura. Diferentemente de Lillian Pestre de Almeida que, igualmente com preocupação pedagógica, faz uma proposta pontual, Celina Moreira de Mello tece uma reflexão globalizante acerca do tema (*La littérature française et l'enseignement du F.L.E. au Brésil; la littérature comment l'enseigner? à qui l'enseigner? pourquoi l'enseigner?*). Considerando, dentro de uma perspectiva lacaniana, as novas relações entre escritura e leitura implicadas na produção textual, a autora observa o ensino do francês no Brasil, sob múltiplos parâmetros, que têm a ver com o como, o para quem, e o por que do processo.

Aldravando os estudos no campo literário, os artigos de Adalberto de Oliveira Souza, Celina Scheinowitz e Maria Elizabeth Chaves de Mello trazem à baila o relacionamento de escritores francófonos com o Brasil. O primeiro e a última elegeram Blaise Cendrars como cerne para o desenvolvimento de suas idéias. Ambos viram o escritor suíço como o "bourlingueur" por excelência, como o viajante que chega ao nosso país, sequioso em descobri-lo e compreendê-lo; ambos enfatizam o seu envolvimento com o Modernismo brasileiro da década de vinte, em especial sua participação na Semana de Arte Moderna de vinte e dois. Adalberto de Oliveira Souza, em *Blaise Cendrars et "A Selva"*, discute em torno do confronto entre *A Selva* de Ferreira de Castro (1929) e a tradução desta por Cendrars (*Forêt Vierge*, 1938), avaliando-lhes as divergências, ordenadas como aceitáveis, errôneas e mutilatórias. Para Adalberto de O. Souza, o tema brasileiro tratado pelo escritor português serviu a Cendrars como exercício de amplificação do mundo e se insere

perfeitamente no nomadismo inerente à natureza deste. Maria Elizabeth Chaves de Mello, partindo, em *La "gourmandise" de Blaise Cendrars*, da constatação de que, para este, fazer poemas "é um pecado de gulodice", percorre sua produção poética, aproximando-a de sua personalidade ávida por viver e insiste nos fatos que assinalam sua passagem pelo Brasil, para concluir sugerindo que seu "pecado de gulodice" mantém laços com nossa "antropofagia".

Albert Camus, escritor francês cuja obra é marcada pela filosofia do absurdo, esteve no Brasil em 1949. As experiências aqui vivenciadas deram-lhe instrumentos para elaboração da novela *La pierre qui pousse*, incluída na coletânea *L'exil et le royaume* (1956). Celina Scheinowitz retoma esse texto com tema brasileiro, em uma leitura onde ressalta o papel da memória na representação textual e a dimensão simbólica da novela. Em sua análise, a autora depende que a realidade brasileira, impregnada de religiosidade e envolta no misticismo da cultura afro-brasileira, representa um espaço privilegiado para a afirmação do pensamento filosófico de Camus (*L'exil et le royaume brésiliens d'Albert Camus*).

A história cruzada França-Brasil é fonte onde Armindo Jorge Bião e Maria Luíza Guarnieri Atik vão abeirar-se para compor seus artigos que abordam aspectos culturais desse intercâmbio. O teatro, no primeiro caso: em *L'interface théâtrale*, o autor investiga quinhentos anos de trocas entre os dois países, concluindo pelo equilíbrio na direção do fluxo das influências mútuas, no campo do imaginário, do cotidiano e da teatralidade. No segundo caso, em *Um americano em Paris: Vicente do Rego Monteiro*, a autora limita seu espaço de investigação à trajetória de uma personalidade representativa dessa história cruzada, o pernambucano nascido em 1899, pintor, poeta, mas também editor, tipógrafo, professor, piloto automobilístico e até

fabricante de aguardente, cuja obra heterogênea e diversificada, atraída pelo cosmopolitismo da cultura francesa, manteve-se, entretanto, fiel às raízes de sua terra natal.

O giro que acabamos de dar pelo conteúdo do presente número de *Estudos* revela-nos o conjunto como significativo enquanto amostragem da atuação brasileira no âmbito das letras francesas. Essa publicação não viria a lume sem o apoio da Aliança Francesa, instituição que promove a divulgação cultural de seu país pelo mundo afora e que inúmeros serviços tem prestado à comunidade baiana. Nossos agradecimentos à Diretora de seus Cursos em Salvador, Profa. Geneviève Bourlon que, com sua sensibilidade, compreendeu nossas intenções e dificuldades. Agradecemos a Josane Moreira de Oliveira a digitação do texto aqui apresentado e a Leonor Abreu a ajuda inestimável prestada na sua revisão. Registramos ainda louvor especial ao Diretor do Instituto de Letras da UFBA, Prof. Aurélio Lacerda, pelo incentivo e interesse demonstrados a cada instante, na caminhada da revista.

Salvador, 8 de dezembro de 1993.

#### NOTAS

- 1 Cf. Oswald de ANDRADE. Manifesto antropofágico. *Trechos escolhidos*. São Paulo: Agir, 1987, p.95.
- 2 Cf. Jean-Paul LEFEBVRE. Les professeurs français des missions universitaires au Brésil. In: *Cahiers du Brésil Contemporain*, n° 12. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, Institut d'Amérique Latine (Université de Paris III), 1990, p.89-100.
3. Apud Mario CARELLI. Interactions culturelles franco-brésiliennes. In: CARELLI, Mario, THÉRY, Hervé et ZANTMAN, Alain. *France-Brésil: bilan pour un relance*. Paris: Éditions Entente, 1987, p.140.

## BLAISE CENDRARS ET A SELVA

Adalberto de Oliveira Souza  
Universidade Estadual de Maringá (PR)

#### RÉSUMÉ

Le but de cette étude a été l'analyse de la "traduction" réalisée par Blaise Cendrars du roman *A Selva* de Ferreira de Castro. Nous avons cherché à situer l'oeuvre de cet écrivain portugais et nous avons essayé de découvrir pourquoi Cendrars s'est décidé à la traduire. En voyant que les deux textes, l'original et la traduction, s'éloignent considérablement l'un de l'autre, nous avons trouvé opportun de savoir les raisons des différences révélées, en établissant un critérium d'évaluation pour les classer.

La traduction française de *A Selva*, livre écrit par Ferreira de Castro (1898-1973), peut provoquer une série de discussions parce que la confrontation entre les deux textes, l'original et le traduit, nous révèle deux oeuvres incontestablement différentes.

Le sujet de *A Selva* est l'exploitation de l'homme dans l'extraction du caoutchouc en Amazonie. Ferreira de Castro a écrit ce livre en se souvenant de l'expérience qu'il a vécue au Brésil quand il est venu à l'âge de 11 ans en 1911, pour travailler comme seringueiro dans une propriété au beau milieu de la forêt amazonienne. Il a vécu au Brésil pendant 8 ans. C'est dans ce pays qu'il a commencé sa carrière littéraire en accusant les injustices observées dans ce travail qui se rapprochait de l'esclavage. Ce livre a été écrit en 1929, dix ans après sa rentrée au Portugal. C'est justement cette oeuvre qui va le consacrer dans les lettres portugaises et qui va lui

donner sa renommée mondiale. Ce livre, si ce n'est pas son oeuvre la plus importante, c'est du moins la plus significative, la plus connue et la plus lue dans l'ensemble de ses oeuvres complètes. Après sa parution, en 1930, le succès international vient tout de suite grâce à de successives traductions dans plusieurs langues.

*A Selva* a eu plusieurs traductions: une allemande, une argentine, une flamande, une bulgare, une anglaise, une tchèque, une espagnole, une hollandaise, une hongroise, une italienne, une serbo-croate, une norvégienne, une polonaise, une française, une roumaine, une russe, une suisse-allemande, une suédoise. Dans le Fonds Ferreira de Castro qui se trouve dans la ville de Sintra au Portugal, on peut trouver encore deux traductions une en espéranto et une autre résumée en japonais.

Ferreira de Castro considère dans une interview que le succès international de ce livre est dû à la traduction allemande<sup>1</sup>. Si l'on se rend compte de l'époque où il a été publié, on peut supposer que l'intérêt allemand pour ce livre est venu à cause de quelques traits d'anti-sémitisme qui existent dans ce roman. Néanmoins il faut remarquer qu'à cette époque d'autres romans tels que *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline et *La Voragine* du Colombien José Eustásio Rivera faisaient également succès dans le monde entier et les thématiques de ces livres étaient semblables: l'accusation véhémement aux

injustices sociales dans une ambiance exotique et hostile. Cela justifie pourquoi cette oeuvre de Ferreira de Castro a été traduite en français.

Blaise Cendrars (1887-1961) l'a traduite en 1938. Cet écrivain suisse d'expression française a toujours eu envie d'écrire un livre sur le Brésil et avec la traduction de ce roman, sa *Forêt vierge*, il a eu la chance de mettre beaucoup de lui-même dans le texte traduit. Cendrars commence à avoir contact avec le Brésil depuis l'époque du modernisme brésilien lorsqu'il est venu à São Paulo, en 1924, pour la première fois, invité par Paulo Prado, cet homme très important dans la vie littéraire brésilienne; c'est lui qui a financé la *Semana de Arte Moderna de 1922*. Son séjour au Brésil l'a marqué profondément, ce pays devient un thème constant dans son oeuvre postérieure. Il a eu un contact très étroit avec les intellectuels brésiliens et il a manifesté maintes fois son intention de traduire un livre brésilien. Il a même fait quelques traductions qui n'ont pas été publiées. A vrai dire, il n'avait pas trouvé un livre dans lequel il pourrait voir un cadre qui s'adaptait à son oeuvre personnelle. Avec ce roman de Ferreira de Castro il a trouvé un roman qui correspondait à ses aspirations les plus profondes, un livre qui manifestait la douleur d'une expérience vécue, la souffrance d'un peuple, le sentiment d'impuissance devant une nature hostile et le désespoir en face des injustices.

La thématique de *A Selva* est relativement proche de celle de l'oeuvre cendrarsienne en ce qui concerne le thème du voyage; en plus cette oeuvre transmet la caractéristique fondamentale de l'oeuvre de cet auteur suisse: ses personnages provoquent la compassion. Un autre point à remarquer, c'est que *A Selva* est un témoignage d'un Européen sur le Brésil, malgré le

fait que Ferreira de Castro ait toujours affirmé avoir écrit ce livre comme s'il était brésilien.

Bien que l'activité de traducteur n'occupe pas de place importante dans l'ensemble des oeuvres complètes de Cendrars, elle a été présente dans toute sa carrière d'écrivain, et encore, elle a exercé une certaine fascination tant pour l'auteur que pour son public. La traduction chez Cendrars a été un exercice d'amplification du monde, qui faisait partie de sa nature de voyageur, de boulingueur, de globe trotter, cette activité a fonctionné comme point de départ de son long voyage à travers "le monde, les livres et les hommes" comme il dit dans la préface de son livre *Moravagine*.

L'activité de la traduction va jalonner toute son oeuvre, mais ses nombreux projets de traduction restent presque toujours inachevés. Peut-être est-ce parce que son oeuvre personnelle a suscité plus d'intérêt auprès des éditeurs. Mais, de toute façon, cette activité a toujours fait partie de ses préoccupations. On pourrait même dire qu'il a commencé sa carrière littéraire par la traduction, dans ses cahiers de jeunesse on peut retrouver la trace de quelques traductions ainsi que l'embryon de son oeuvre.

Il faut remarquer que les traductions réalisées par Cendrars ne sont pas publiées (elles restent encore dans le Fonds Cendrars, à la Bibliothèque Nationale Suisse, à Berne), à l'exception de quelques-unes qui ne sont pas présentées comme des traductions mais comme des versions et adaptations de Cendrars.

*Forêt vierge*, sa dernière traduction, c'est le résultat final de ses idées sur le Brésil. Il y expose son opinion acquise à travers les années au sujet de ce pays. C'est le moment de poser une question: devrait-il s'utiliser

d'une traduction pour transmettre ses idées? ne devrait-il que transmettre les idées de l'auteur qu'il a traduites?

Plusieurs obstacles ont empêché que Cendrars s'approche du sens de l'oeuvre originale de l'auteur portugais: sa petite connaissance de la langue portugaise, la connaissance insuffisante de la vie amazonienne et la difficulté naturelle de transmettre des éléments régionaux brésiliens à l'univers français. En plus, Cendrars a travaillé sur une autre traduction: celle de Jean Coudures. C'est à lui que l'écrivain dédie son travail. On sait peu de chose de cette personne sauf par quelques lettres trouvées dans le Fonds Cendrars. Nous considérons que Cendrars s'est tellement éloigné du texte original à cause de ce procédé. S'il n'avait utilisé le texte de Coudures que pour confronter sa propre traduction les résultats seraient autres. De la façon qu'il a procédé, il a commis les mêmes fautes de Coudures et plus encore les siennes.

Il faut aussi rappeler l'époque où cette traduction a été effectuée. Cendrars avoue être disciple d'Ernest Hello, un traducteur remarquable dans le XIX<sup>e</sup> siècle qui faisait des traductions très éloignées du texte original. Cette conception de traduction est dans la tradition que Georges Mounin a nommée de *belles infidèles*<sup>2</sup>. Peut-être n'y a-t-il pas eu une mauvaise intention de la part de Cendrars en rapport aux procédés utilisés pour traduire *A Selva* et même le fait d'avoir travaillé sur un autre texte est considéré comme un procédé valable pour quelques critiques tels que Pierre Brunel. Ce critique appelle ce genre de traduction de *traduction directe avec collaboration*<sup>3</sup>. Il est vrai aussi que de nos jours les théoriques de la traduction considèrent ce procédé de traduction exécutable.

Quand nous nous penchons sur les deux oeuvres, *A Selva* et *Forêt vier-*

*ge*, et nous analysons les détails qui les rendent différentes, nous voyons que des transformations sont innombrables et celles-là visent toujours à un certain esthétisme. Le traducteur fuit le style de l'auteur original, il déclare dans la préface de sa traduction que cette fuite a été l'une de ses préoccupations. Il prend une position idéologique préconçue qui va influencer tout son travail au point de créer une oeuvre nouvelle.

En faisant la confrontation des deux textes, l'original et le traduit, il nous est arrivé d'établir un critérium d'évaluation pour classer les différences trouvées entre eux.

Nous avons considéré comme des **changements acceptables** ceux qui sont en harmonie avec la conception de traduction de l'époque. Le traducteur croyait qu'en changeant le style, le sens se maintiendrait *habillé différemment*, caché, transformé. Ces transformations sont faites avec une intention esthétisante, cela nous révèle que le traducteur ne se préoccupe pas de transmettre l'oeuvre de départ telle qu'elle est. Il va ajouter des éléments qui valorisent l'oeuvre et supprimer d'autres éléments authentiques. Il est vrai que tant le style comme l'univers de l'oeuvre originale sont des obstacles aussi pour le traducteur que pour la compréhension du lecteur de la langue d'arrivée. C'est pour cela qu'on a jugé ces changements acceptables parce qu'ils n'empêchent pas le lecteur de la langue d'arrivée de recevoir l'oeuvre presque intégralement malgré une sensible perte et quelquefois des gains. Nous avons trouvé ce type de changement dans la présentation de l'oeuvre, dans le style et les images, dans les expressions populaires, dans les onomatopées, dans les parlés socio-culturels, dans les noms de lieux, de la flore et de la faune. On peut voir que même avec cette intention esthétisante, de refus de l'acceptation de l'autre,

Cendrars découvre une manière de passer un peu de la couleur locale.

Les transformations commencent à être plus graves quand elles entrent dans le champ du sens, par manque de connaissance, soit de la langue de départ, soit de la vie brésilienne. Cendrars n'était pas un connaisseur ni de la langue portugaise ni du Brésil. Ce n'est pas seulement Coudures qui l'induit à commettre des fautes. L'envie de s'approprier de l'oeuvre originale, son intention esthétisante est aussi ce qui le fait commettre des erreurs. Nous avons appelé ce type de transformations de **changements fautifs** parce qu'ils démasquent son habileté de traducteur. A ce niveau on trouve des fautes en rapport avec les détails de civilisation, de la flore et de la faune et des descriptions.

Pendant les transformations considérées comme les plus graves sont celles qui suppriment les idées importantes contenues dans le texte original. Ce sont les **changements mutilatoires** parce que là, il s'agit d'omissions d'idées, de morceaux entiers où il y avait de l'érotisme, de l'opinion du narrateur et des détails de la personnalité du personnage central. Cendrars a voulu supprimer ce qui ne lui plaisait pas ou ce qu'il pensait qui n'allait pas plaire à son public. Il a voulu écrire son livre, exposer sa conception du Brésil.

Malgré les fautes de cette traduction, Cendrars affirme avec ce travail son intérêt pour le Brésil. S'il n'avait pas la connaissance nécessaire de l'Amazonie, il arrive tout de même à transmettre beaucoup de la réalité vécue par Ferreira de Castro. Il ne faut pas oublier de dire que Cendrars a écrit un très beau livre. Cette *traduction* a été une chance qu'il a eue de manifester encore une fois son intérêt pour le Brésil. Il est également vrai qu'il pourrait

maintenir son texte plus proche de l'original. Il a exagéré, hélas!

## RESUMO

O objetivo deste estudo foi a análise da "tradução" realizada por Blaise Cendrars do romance *A Selva* de Ferreira de Castro. Procuramos situar esta obra deste escritor português e tentamos descobrir por que Cendrars decidiu traduzi-la. Vendo que os dois textos se afastam consideravelmente, achamos oportuno saber as razões das diferenças encontradas, estabelecendo um critério de avaliação para classificá-las.

## NOTES

1. *Jornal de Letras, Artes e Ciência*. Lisboa, abril de 1952, ano 1, p.1.
2. *Les belles infidèles*. Paris: Cahiers du Sud, 1955.
3. *Qu'est-ce que la littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1983, p.44.

## BIBLIOGRAPHIE

- CASTRO, José Maria Ferreira de. *Forêt vierge*. Paris: Bernard Grasset, 1938. Trad. de Blaise Cendrars.
- \_\_\_\_\_. *Forêt vierge*. Berne: Bibliothèque Nationale Suisse, Fonds Cendrars, s.d., mimeogr., Trad. de Jean Coudures.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

## CHANGEMENTS



## CHANGEMENTS ACCEPTABLES

Fato branco, engomado, luzidio, do melhor H.J. que teciam as fábricas inglesas, o senhor Balbino, com um chapéu de palha a envolver-lhe em sombra <u>metade do corpo</u> alto e seco, <u>entrou</u> na "Flor da Amazônia" mais rabioso do que nunca. (p.85)	Vêtu d'un blanc impeccable amidonné et bien repassé taillé dans le meilleur tissu anglais, le chef coiffé d'un grand chapeau de paille qui l'ombrageait <u>jusqu'à la ceinture</u> , svelte et sec, monsieur Balbino <u>fit son entrée</u> à "La Fleur des Amazones", l'air plus furibond que jamais. (p.1)
onde os homens se enclausuravam do mundo, <u>numa labuta de martírio</u> , para a conquista do ouro negro. (p.89)	des hommes isolés du monde civilisé <u>trimaient comme des bagnards</u> pour la conquête de <u>cet or maudit</u> , l'or noir. (p.7)
Ao lado, um "jirau" -- estrada onde secavam as mantas de pirarucu e sorriam, dentro de velhas latas, humildes flores. (p.106)	À proximité un "jirão", une claie où séchaient les quartiers de "pirarucu", cet <u>esturgeon</u> de l'Amazonie, séchoir où épanouissaient d'humbles fleurs dans des vieilles boîtes de fer-blanc. (pp.29/30)
só se revelam plenamente às pupilas mestras dos "práticos" -- sábios em conhecer a <u>assombrosa trama fluvial</u> . (p.110)	et seul l'oeil expert des <u>pilotes</u> pouvait s'y reconnaître dans <u>ces dédales</u> . (p.34)

## CHANGEMENTS FAUTIFS

A entrada de Alexandrino, quando João servia o abacaxi. (p.282)	João servia le <u>café</u> lorsqu' Alexandrino parut. (p.257)
Coudures: João servia le <u>café</u> lorsqu' Alexandrino parut. (p.342)	
Deslizavam também, ondulando para que o lamaceiro lhes desse caminho, os temerosos puraquês, que tinham <u>sete fôlegos de gato</u> e pele viscosa e escorregadia de eiró européia. (pp.170/171)	Les "puraquês" craintifs ondulaient comme des anguilles pour se frayer leur chemin dans la vase. Ils avaient des <u>moustaches de chat</u> et une peau visqueuse. (p.113)
Coudures: Les craintifs "puraquês" ondulaient pour trouver leur <u>moustache de chat</u> et leur peau visqueuse comme celle de l'"eiro" européen. (p.231)	
Vinha, <u>à socapa</u> , fechar os anéis implacáveis sobre cães e vitelos. (p.218)	Le " <u>sucapa</u> " ceinture de ses anneaux les chiens et les veaux. (p.176)
Coudures: Le " <u>sucapa</u> " cherchait à ceinturer de ses anneaux puissants les chiens et les veaux. (p.231)	
Mas, terminada <u>a polca</u> , Alberto viu-o aproximar-se dele, com os lábios caídos e os olhos murchos de tristeza. (p.191)	... et après une " <u>samba</u> " éperdue, Alberto vit revenir vers lui son camarade la lèvre pendante et les yeux noyés de tristesse. (p.141)
Coudures: ... la <u>musique</u> terminée, Alberto le vit revenir vers lui, la lèvre pendante et les yeux noyés de tristesse. (p.187)	
Pôs-se em lento balanceio e a assobiar, de quando em quando, uma <u>modinha sertaneja</u> . (p.251)	Il se balançait doucement en sifflotant une <u>danse brésilienne</u> . (p.218)
Coudures: Et il se mit à se balancer lentement en sifflotant une <u>mélodie sauvage</u> . (p.292)	
- Se tem, damos um salto à barraca e comemos o pirão. (p.157)	- Si vous avez faim, nous pouvons rentrer à la cabane manger la soupe. (p.96)

Coudures: Si vous avez faim, nous pouvons faire un tour à la baraque et boire le bouillon. (p.130)

À tardinha, cerrado já o escritório, veio estender-se na rede para gozar a sós a nova alvorçoante. Erguido o mosquitoireiro... (p.251)

Le soir à heure de la sieste, et la moustiquaire dressée dans sa chambre, il s'étendit dans son hamac pour penser tranquillement à son proche départ et savourer sa joie. (p.218)

Coudures: Au soir, le bureau une fois fermé et la moustiquaire dressée dans sa chambre, il s'étendit sur son hamac pour jouir de la bonne en toute quiétude. (p.292)

O cajazeiro lembrava diluído esboço de fantasmagórico edificio. (p.241)

L'arbre à cajú dressait l'ébauche de quelque édifice de conte de fées. (p.206)

Coudures: ... l'arbre à caja dressait l'ébauche de quelque édifice de conte de fées. (p.211)

#### CHANGEMENTS MUTILATOIRES

Os grandes rios de Portugal. O Tejo e o Douro, comparados instintivamente por Alberto, faziam-no sorrir. Cada igarapé que desaguava no Madeira e cujos nomes ninguém lhe sabia dizer, tinha mais vastidão e largueza do que o Vouga, o Cávado, o Ave ou o Guadiana, de existência decorada nos primeiros bancos escolares e agora evocados com saudade, pela sua água de azul puríssimo e pelas curvas, que os amieiros debruavam, melancolicamente. (p.125)

... et les affluents de cet affluent étaient encore plus larges que les plus grands fleuves du Portugal, le moindre "igarapé" avait les dimensions du Tage ou du Douro. (p.52)

Soltas na grande superfície líquida, flutuavam as vitórias-régias de folhas espalmadas e formando amplas circunferências-coroas tombadas da cabeça dum deus remoto.

À noite, o lago tornava-se difuso, etéreo e a sua cálida brisa dir-se-ia um bafo de morte, varrendo os fantasmas que andavam a roubar as constelações dos trópicos - jóias fabulosas e trêmulas que ali se refletiam. Mas de dia, era aço brunido, vidro fásicante. Abria-se em grandes amplitudes, prateado à superfície e irisado um pouco mais acima, sob uma neblina transparente, só visível porque esmaecia o verdor das margens distantes. (p.187)

Pensou-se, então, que o cadáver havia engolido, em épocas remotas, inúmeras pedras preciosas. Era indispensável abri-lo, espo-tejá-lo, exumando, assim, fantásticas riquezas, menos atraentes, porém, do que a desconceituada, porque obrigavam a maior persistência e lentidão na conquista. O cearense não se recomendava; vinha sempre com o alvorço, zupazupa, a ânsia de obter dinheiro para o regresso a dominar todos os seus atos. Ficava, era certo. Ficava vencido pela desilusão, mas em indolência, em renúncia a tudo quanto não fosse do êxito imediato. Considerava-se prisioneiro e sua resignação não criava, não construía - era o abandono pessimista daquele que via truncado o destino.

O nativo mostrava-se pior ainda. Indiferente, na sua humildade, por todos os bens terrestres, nem a extração da borracha, que fora oiro, o atraía jamais.

O país novo, desbravado por todos os hibridismos, fecundado pelo amálgama de todos os sangues, mais uma vez carecia, para viver e prosperar, de recrutar em outros continentes os braços do trabalho. (p.268)

Ces Paysans noirs n'ont été victimes ni des institutions, ni des hommes; aucune guerre, religieuse ou politique, n'est venue renverser leurs dieux lares; si ces pauvres gens sont sur le chemin amer de l'émigration, ils n'ont été chassés par aucun cataclysme mais sont tout simplement victimes d'un phénomène climatologique qui leur a fait quitter le pays. La sécheresse du Céara est un des nombreux fléaux qui frappent le Brésil dans l'une ou l'autre de ses zones et qui viennent retarder, sinon entraver la marche en avant de cet immense pays d'avenir. (pp.149 e 150)

# L'INTERFACE THÉÂTRALE<sup>1\*</sup>

Armando Jorge Bião

Universidade Federal da Bahia

## RÉSUMÉ

L'échange culturel France-Brésil possède une interface théâtrale plus équilibrée qu'on l'imagine, en ce qui concerne le flux d'influences mutuelles, dans les domaines de l'imaginaire, du quotidien et de la théâtralité, d'après les résultats révélés par cette recherche pour la Banque de Données France-Brésil (CNRS/LISH), menée partiellement pour l'obtention d'un doctorat à la Sorbonne-Paris V (1990).

Les influences mutuelles France-Brésil, relevant plus particulièrement du domaine du théâtre, sont d'une grande richesse qui n'est peut-être pas visible d'emblée. Elles recouvrent, en effet, presque la totalité de cinq siècles de l'histoire du Brésil. Les grandes périodes de ces échanges sont, néanmoins, faciles à identifier. Pour les définir de la façon la plus simple, je propose la classification suivante. La première période, qui est aussi la plus longue, va jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La seconde période est celle de l'influence prépondérante du théâtre français sur le théâtre brésilien, qui comprend le XIX<sup>e</sup> et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Enfin, la troisième période, la plus récente, est celle où des pièces et des compagnies brésiliennes commencent à apparaître sur la scène française.

### La première période

Avant 1750, il n'y a qu'un seul fait significatif à signaler à propos de l'interface "théâtre" France-Brésil. Un seul fait, dont l'importance n'est pourtant pas des moindres.

Il s'agit de la participation d'Indiens brésiliens à des "spectacles" en France, dont le qualificatif "théâtral" reste cependant douteux. C'est le cas de la "fameuse Fête Brésilienne", réalisée à Rouen en 1550 et présidée par Catherine de Médicis. Dans ce spectacle monumental, que l'on pourrait qualifier d'"entrée princière", une cinquantaine d'Indiens brésiliens et autant de marins français apparaissaient en scène, les corps peints et ornés de parures à l'indienne. Pour le décor, on avait aussi amené à Rouen des animaux et des plantes du Brésil<sup>2</sup>.

Par ailleurs, on trouve de nombreuses références aux cérémonies de baptême d'Indiens brésiliens en France. Le premier de ces baptêmes spectaculaires est sans doute celui de la "mère" des familles métisses de Bahia, l'Indienne Catherine du Brésil (Catarina Paraguaçu). Mariée au Portugais Diogo Alvaes Correia, plus connu par son nom indien Caramurú (qui s'est installé au Brésil suite à un naufrage), elle a été baptisée à Saint-Malo, en 1528<sup>3</sup>. Un autre exemple des cérémonies de baptême d'Indiens brésiliens en France est celui des Maragnons, "ramenés par les Capucins en leur couvent de Paris, [et] obtenant le succès public que l'on imagine"<sup>4</sup>. Cela s'est passé lors du rêve de la "France équinoxiale", entre 1612 et 1615.

Ces pratiques spectaculaires ont certainement contribué à la construction et diffusion du mythe du "bon sauvage", même si le document fondamental à ce propos est, comme le suggère Mario Carelli, le récit de voyage "en la terre du Brésil" du français Jean de Léry, un des participants à l'aventure de

la "France antarctique" entre 1555 et 1557<sup>5</sup>.

### La deuxième période: le rastaquouère et la cocotte

Les premières informations documentées sur la production de pièces françaises au Brésil datent de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de textes de Molière et de Voltaire<sup>6</sup>. Cela marque les débuts de l'influence théâtrale française qui allait dépasser celles du Portugal, de l'Espagne et de l'Italie, jusqu'alors dominantes au Brésil.

Les compagnies françaises commencent à parcourir le pays aux alentours de 1800. En moins d'un siècle, vers la fin du XIX<sup>e</sup>, la présence française dans le théâtre brésilien est absolument prépondérante. C'est l'époque non seulement des compagnies, mais aussi des pièces adaptées, des thématiques et des professeurs d'art dramatique français. C'est le moment aussi où il est de bon ton pour un comédien brésilien de prendre un nom d'artiste aux consonances françaises. Les théâtres de l'époque reprennent ce même usage. Ils s'appellent Cassino Franco-Brésilien, Vaudeville, Alcazar Lyrique et Moulin Rouge, par exemple<sup>7</sup>.

Pour illustrer cette prédominance de l'influence française dans le théâtre, ainsi que dans la culture brésilienne en général, il suffit de citer le nom d'Artur Azevedo. Malgré ses tentatives de faire un théâtre plus littéraire, il fut vivement critiqué pour le choix qu'il avait fait d'un théâtre léger, "pastiche" du théâtre français au grand public. Mais il reste le personnage le plus marquant du théâtre brésilien de son époque. Il connut un assez grand succès pour ses adaptations d'opérettes françaises, comme par exemple celle du Surcouf d'Henri Chivot et Alfred Duru, musique de Robert Planquette. Jean-Yves Mérien, dans "Surcouf, corsaire d'opérette au Brésil"<sup>8</sup>, parle des triomphes d'Offenbach et des

succès d'Artur Azevedo à peu près à la même époque. Curieusement, c'est dans la ville natale du corsaire Surcouf, Saint-Malo, que le premier sauvage brésilien (Catherine du Brésil) avait été baptisé.

L'importance de l'opérette, ce genre théâtral d'origine française prédominant sur les scènes brésiliennes vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a également marqué "la vie parisienne", surtout "durant les brillantes années de l'Empire". Jean Duvignaud parle, à ce propos, des comédiennes qui sont devenues des modèles... d'une certaine forme de joie de vivre et de jeu, [et qui], surtout à l'occasion de l'Exposition de 1867 que fréquentèrent toutes les têtes couronnées d'Europe, conduisent la mode alors naissante, imposent le goût, façonnent la manière d'être<sup>9</sup>.

L'auteur de la *Sociologie du comédien* affirme que, pendant ces "années folles [...] la société devint un théâtre où tout le monde jouait *La vie parisienne*". C'est bien sur cette scène, qu'apparaissent le rastaquouère et la cocotte comédienne.

Lors des montages de *La vie parisienne*, de Ludovic Halévy et Henri Meilhac, musique de Jacques Offenbach, une des chansons les plus applaudies est l'air du Brésilien "Je suis Brésilien, J'ai de l'or...". Le 10 novembre 1866, quelques jours après la première de *La vie parisienne* (le 31 octobre), Ludovic Halévy écrivit dans ses *Carnets de notes* à propos de l'accueil chaleureux du public à la nouvelle pièce. Il fait notamment référence au duo du Brésilien et de l'opérette qu'il fallait bisser à chaque représentation sur la scène du Théâtre du Palais Royal<sup>10</sup>. L'acteur Brasseur, qui a créé le rôle du Brésilien dans ce spectacle, l'avait déjà joué auparavant dans une autre "comédie en un acte mêlée de chant" des mêmes auteurs. En fait, le personnage joué par Mr. Brasseur dans *Le Brésilien* (première le 9 mai 1863 au théâtre du Palais-Royal), était celui d'un comédien. Mais l'intrigue de la pièce voulait qu'il se déguise en "Brésilien".

Pauline Carton, auteur de la préface et des notes de l'édition datée de 1955 de cinq pièces de Meillac et Halévy, qui contient *Le Brésilien*, a écrit à propos de la pièce et du personnage: "... le Brésilien, farce de haute fantaisie, où apparaît pour la première fois le type du rastaquouère à favoris couleur cirage, au teint ocré, avec baragouin de cacatoès et bagues à tous les doigts"<sup>11</sup>.

On dispose d'une photo de l'époque du comédien Brasseur en Brésilien et de commentaires sur sa capacité d'imiter des accents étrangers. L'humour provoqué par le personnage de l'étranger qui a du mal à s'exprimer dans la langue du pays et qui confond dangereusement (pour ce qui est de la convenance et de la politesse) des mots de significés différents mais de sonorités proches n'était certainement pas une nouveauté en 1863. On trouve des exemples chez Shakespeare et Molière, et même Aristote y fait référence dans sa Poétique, lorsqu'il parle de l'utilisation de mots "barbares".

Par ailleurs, on connaît le texte d'une pièce d'Henry Muger, jouée elle aussi au Théâtre du Palais-Royal, mais en 1860, *Le serment d'Horace*, où il y a également un personnage de Brésilien. La pièce est présentée comme une "comédie en un acte en prose (vaudeville)". Et le personnage de Dubreuil apparaît comme un "ex capitaine au long cours, mulâtre"<sup>12</sup>. Ayant fait fortune comme négrier, il réunit un nombre de caractéristiques qui le rapprochent à la fois des personnages du Nord-Américain et du rastaquouère hispanophone latino-américain, qui sont présents dans le théâtre français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, quand Paris est devenue le symbole même de ville cosmopolite et moderne.

En effet, ce Brésilien-là apparaît comme riche, "très épris et très jaloux d'une petite actrice", violent et brutal - il "casse le mobilier, des postiches et statuettes, quitte à les remplacer... jure comme un diable" -, "pétri de naïveté",

enfin comme un "fantoche bruyant et bondissant"<sup>13</sup>. Son créateur, Henry Muger, fréquentait le salon de Mme. de Tourbet à Paris au cours des années 1860, tout comme d'autres auteurs de théâtre et créateurs de personnages semblables comme Ludovic Halévy et Victorien Sardou<sup>14</sup>. Fruit de leur imagination (même si Muger aurait été le premier), ces personnages correspondaient peut-être à des caricatures de personnages réels<sup>15</sup>.

Dans l'imaginaire français de l'époque, le Brésil devait être un empire tropical, exotique et riche, dont les élites (comme les élites de n'importe quel autre pays "occidental" à l'époque d'ailleurs) avaient choisi Paris comme principale destination de voyage à l'étranger. Si un métis, visiblement <<pas très intelligent>>, pouvait s'enrichir comme le <<Brésilien>> de *La vie parisienne*, quel avenir n'attendrait pas un Européen blanc et cultivé, disposé à s'installer sous les tropiques?

Mais en revenant à notre rastaquouère, il apparaît souvent dans les intrigues des pièces de vaudeville et d'opérette comme un admirateur amoureux d'une comédienne à qui il offre de riches cadeaux, sans nécessairement réaliser ce à quoi il aspire. Mais, comme l'a remarqué Duvignaud à propos de la société-théâtre du temps d'Offenbach, l'air du temps confondait le théâtre avec la vie sociale elle-même. En 1864, Joseph Arnaud, qui dirigeait depuis 1857 le Théâtre Alcazar Lyrique de Rio, amène de Paris un groupe de "belles comédiennes", qui allaient faire fureur dans la cour impériale.

Le nom le plus célèbre est certainement celui d'Aimée, pour qui des intellectuels réputés, comme Machado de Assis, ont écrit de belles pages. La légende veut qu'elle soit rentrée en France en 1868, enrichie par les précieux cadeaux qui lui ont été offerts par d'innombrables admirateurs, amoureux de ses performances sur scène. On raconte que lorsque son bateau quitta le

port de Rio, quelques "honnêtes" familles auraient célébré l'événement avec des feux d'artifice, puisque le "petit démon blond" (comme l'avait appelé Machado), s'en était allé!<sup>16</sup>. Le fait est que le personnage de la belle comédienne française est resté dans l'imaginaire brésilien, associé à la joie de vivre et à la "légèreté" de moeurs. Un portrait qui ne s'éloigne pas trop, d'ailleurs, de celui laissé par les opérettes françaises elles-mêmes.

Pour ce qui est encore de ce que j'ai défini comme la deuxième période de l'interface "théâtre" France-Brésil, celle de la primauté absolue de l'influence française sur le théâtre et la culture brésiliens, un exemple frappant de cette influence est celui du drame en cinq actes et en vers, écrit en français en 1876-1877 par l'intellectuel brésilien Joaquim Nabuco, publié à Paris en 1910. L'action se passe à Paris, à Versailles et à Strasbourg, entre 1870 et 1872. Le drame est intitulé *L'option*, et son intrigue se développe autour des rapports de famille et d'amour entre des personnages plus particulièrement d'origine alsacienne<sup>17</sup>.

Mis à part la nationalité de l'auteur, il s'agit d'un ouvrage "typiquement" français autant par la forme que par la thématique et l'approche. Nabuco (un homme des élites du Pernambouc, ambassadeur et homme politique), comme d'autres intellectuels brésiliens depuis la Révolution française, partageait aussi certaines valeurs philosophiques des Lumières. Bien que monarchiste et conservateur, il a été, par exemple, l'un des principaux leaders anti-esclavagistes du Brésil.

### La troisième période

Les critiques considèrent que le théâtre brésilien a connu deux moments fondateurs. Le premier est représenté par Martins Pena et ses comédies de moeurs lors de la première vague nationaliste après l'Indépendance en 1822. Le

second est représenté par le montage, en 1943, de la pièce *Vestido de Noiva* (Robe de mariée) de Nelson Rodrigues, "l'auteur fondateur du théâtre brésilien moderne", d'après le critique brésilien Sábato Magaldi.

Dans un texte introductif à la version française de *L'ange noir*, autre pièce de Nelson Rodrigues, Magaldi rappelle "l'influence très bénéfique" de Louis Jouvet sur le théâtre brésilien<sup>18</sup>. Jouvet avait, en fait, "choisi le Brésil comme siège de son aventure théâtrale, pendant deux années de la Seconde Guerre Mondiale". Et son séjour a précédé de peu la rénovation du répertoire, des techniques de mise en scène et du jeu d'acteur au Brésil<sup>19</sup>.

Le traducteur de *L'ange noir*, le français Jacques Thiériot (aussi traducteur de nombreux autres ouvrages brésiliens), vivant au Brésil entre 1968 et 1978, est aussi le responsable de l'adaptation théâtrale de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, utilisée pour le célèbre montage d'Antunes Filho. Ce montage a fait le tour du monde, passant naturellement par Paris. En 1987, sans le même succès de *Macunaíma*, une autre mise en scène d'Antunes Filho, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (l'heure de Augusto Matraga), de João Guimarães Rosa, a fait une tournée en France. Elle a été montrée en langue brésilienne au Théâtre des Amandiers-Nanterre aux mois de mars et avril.

Pour continuer à parler de la présence du théâtre brésilien en France, il faut faire appel aux informations réunies par Osvaldo Obregon pour sa thèse *La diffusion du théâtre latino-américain en France depuis 1958*. En effet, la partie de son travail consacrée au Brésil n'est pas négligeable, même si, hormis les participations aux festivals du Théâtre des Nations et de Nancy, la présence théâtrale brésilienne en France reste très limitée. Il s'agit le plus souvent de quelques spectacles à succès, de quelques publications en version française de pièces brésiliennes, et de la dif-

fusion, au Nouveau Répertoire Dramatique de la radio France Culture, de pièces de Plínio Marcos, Carlos Queiroz Telles et Oduvaldo Vianna Filho, traduites également par Jacques Thiériot<sup>20</sup>.

Parmi les pièces brésiliennes jouées en France, on peut citer: *Le jeu de la Miséricordieuse* ou *Le testament du chien*, d'Ariano Suassuna, adaptée par Michel Simon-Brésil, jouée en 1969, 1972, 1979 et 1982; *Liberté, Liberté* de Flavio Rangel et Millor Fernandes, adaptée par Guy Soares, jouée en 1968; le monologue interprété en France par Annie Girardot en 1975 *Madame Marguerite*, de Roberto Athayde, adaptée par Jean-Loup Dabadie, mise en scène de Jorge Lavelli; ainsi qu'une autre adaptation de la même pièce, celle-ci de Jacques Thiériot, sous le titre *Chère Maîtresse*, pour la production de la Comédie de Lorraine, en 1981.

Aux festivals de Nancy, une partie importante de la production de l'avant-garde brésilienne de l'époque a été montrée. Mais avant d'y arriver, il faut rappeler que Cacilda Becker a remporté un grand succès au Théâtre des Nations, en 1960, avec *Poil de Carotte* de Jules Renard; et que *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, mise en scène de Flavio Rangel, a été considérée par André Camp, l'éditeur de la revue *Avant Scène*, comme "l'opéra de quat'sous brésilien"<sup>21</sup>. Mais c'est à Nancy que le meilleur du théâtre brésilien, pendant la dictature militaire, est montré. On pourrait citer, notamment, des spectacles de la troupe "Oficina" et "Arena", les pièces de César Vieira, ainsi que celles de Queiroz Telles (dont *Muro de arrimo*, qui a été présentée en français sous le titre *José*), ou encore *Tempo de Espera*, d'une troupe du Maranhão et de São Paulo, ainsi que les expériences de João Augusto, développées à Bahia, à partir de la littérature de colportage (de corde)<sup>22</sup>.

L'événement brésilien le plus important reste, néanmoins, *Morte e Vida Severina*, texte du poète João Ca-

bral de Melo Neto, musique de Chico Buarque de Holanda. Le montage du TUCA (Théâtre Universitaire de l'Université Catholique de São Paulo) fait un "tabac" à Nancy en 1966, tout comme *Macunaíma*, dans le même festival en 1979. Odette Aslan et Marlyse Meyer ont consacré un numéro de la publication *Les voies de la création contemporaine à Morte e Vida Severina*. Il faut dire que dans cette publication "ne figurent que les mises en scène qui ont réellement apporté quelque chose au théâtre contemporain dans les dernières décades en France"<sup>23</sup>. Et le français Pierre Kemeineur n'a pas manqué de souligner à l'occasion, qu'il rendait hommage à Léon Chancerel, fondateur de la Compagnie Théophilienne de la Sorbonne. [...] ce groupe est parti en tournée au Brésil, où il [a] produit un impact inoubliable chez un des animateurs du TUCA, qui n'était alors qu'un enfant<sup>24</sup>.

À part les brèves références à Louis Jouvet, à Jacques Thiériot et à Léon Chancerel, je me suis limité aux échanges plutôt dans le sens Brésil-France, en ce qui concerne la troisième période de notre interface "théâtre" France-Brésil. En sens inverse, on pourrait rappeler, à partir d'un texte de Fernando Peixoto, un des hommes du théâtre brésilien plus publiés en France<sup>25</sup>, que la troupe "Oficina", à ses débuts, avait fait du "théâtre à domicile", avec entre autres des textes de Jean Tardieu<sup>26</sup>. Ou encore que Jean Giraudoux a influencé le dramaturge brésilien Guilherme Figueiredo<sup>27</sup>.

Néanmoins, je voudrais arriver à un fait complètement nouveau dans ce processus d'échanges théâtraux France-Brésil. Il s'agit de la présence de l'homme de théâtre et théoricien brésilien Augusto Boal en France pendant les années soixante-dix. Obregon signale ainsi son importance:

*Le cas Boal présente un grand intérêt et cela pour plusieurs raisons. La plus importante est qu'il est l'auteur d'un des premiers apports latino-américains*

au niveau de la théorie théâtrale. Durant des siècles, l'Amérique Latine a consommé, sur le plan de l'art et de la littérature, des théories élaborées en Europe. Le "théâtre de l'opprimé" représente un cas rare de corpus théorique qui traverse l'Atlantique dans le sens contraire<sup>28</sup>.

Boal a créé en 1978, à Paris, le CEDITADE, Centre d'Études et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression. Ce centre a fait plusieurs tournées mondiales, y compris au Brésil, en 1980<sup>29</sup>. Actuellement, plusieurs de ses membres fondateurs sont partis et conduisent leurs propres expériences. Richard Monod, par exemple, a travaillé dans le domaine du théâtre et de l'éducation en Europe, en Afrique du Nord et au Canada, tout en gardant contact avec des chercheurs brésiliens qui travaillaient sur des thèmes semblables. Bernard Grosjean et Laurette Cordrie organisent des stages en France et en Belgique pour la formation des gens de théâtre et des éducateurs.

Si la plupart des exemples d'échanges théâtraux France-Brésil que je viens de donner, concernent le flux de ces échanges dans le sens Brésil-France, il ne faut pas oublier que le théâtre français a continué à être diffusé au Brésil, comme l'attestent par exemple les tournées de la Comédie Française, comme celle du spectacle *Elvire/Jouvet*, avec en vedette l'actrice portugaise Maria de Medeiros.

La revue *Avant Scène* a consacré un de ses numéros à la publication du texte *Le pays des éléphants* en portugais (version de Ferreira Gullar) et dans la version française originale de Louis-Charles Sirjacq. Cette pièce, après avoir été produite à São Paulo en mai 1989, a été montée à Avignon pendant le festival de la même année. Elle raconte la tentative d'indépendance du Brésil, dont le leader a été le héros Tiradentes. L'acteur Antônio Fagundes, vedette du spectacle et responsable côté brésilien de cette coproduction franco-brésilienne<sup>30</sup>, a également monté au Brésil *Les fragments*

d'un discours amoureux de Roland Barthes, avec grand succès. Le fameux titre de Barthes ne pourrait-il pas résumer l'interface théâtre France-Brésil?

## RESUMO

O intercâmbio cultural França-Brasil tem uma interface teatral mais equilibrada do que se imagina, em termos de direção do fluxo de influências mútuas, nos campos do imaginário, do cotidiano e da teatralidade, como revela esta pesquisa para o *Banque de Données France-Brésil (CNRS/LISH)*, realizada como crédito parcial para doutorado na Sorbonne-Paris V (1990).

## NOTAS

\* O presente trabalho foi publicado anteriormente, em *Cahiers du Brésil contemporain*, n° 12, Maison des Sciences de l'Homme/Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain (EHESS)/Institut des Hautes Études d'Amérique Latine (Paris III), 1990, p.113-125.

1. Pour une approche socio-anthropologique des données ici présentées, voir Armando Jorge Bião, <<"Théatralité" et "spectacularité" -- Une aventure tribale contemporaine à Bahia>>, thèse de doctorat sous la direction de Michel Maffesoli, Université René Descartes, Paris V, Sorbonne, 1990, p.279-313.
2. La *Fête Brésilienne* a été particulièrement étudiée par Ferdinand Denis en 1850. Sur les "entrées princières" voir Georges Balandier, *Le pouvoir sur scène*, Balland, 1980, p.15: l'auteur cite le Ballet Comique de la Reine (1581), comme une rupture avec la pratique des "Entrées princières" ou des "Intermèdes" à l'italienne, qui allait aboutir à l'institution du théâtre français et à la classification de divers genres théâtraux.
3. À ce propos, voir Olga Obry, "La marraine bretonne de Catherine du Brésil", in *La Bretagne - Le Portugal - Le Brésil - Échanges et rapports*, tome I, s. éd., 1973, p.98. Il est intéressant de remarquer qu'Olga Obry s'est aussi intéressée au théâtre brésilien. A ce propos voir son article sur les influences de Louis Jouvet et de Jean Giraudoux dans le théâtre brésilien à partir des années quarante "Le Brésil au Creuset", in *Le théâtre dans le monde*, 3(XI), 1962, p.255-260. Elle a aussi donné des cours à l'École de Théâtre de l'Université de Bahia.
4. Cf. Monique Augras, "Le roi Saint Louis danse au Maragnon", in *Cahiers du Brésil contemporain*, 5, 1988, p.79.
5. Cf. Mario Carelli, *Brésil, épopée métisse*, Découvertes, Gallimard, 1987, p.25; aussi à ce propos, voir Frank Lestringant, *Le huguenot et le sauvage -*

*L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des Guerres de Religion (1555-1589)*. Aux Amateurs de Livres, 1989, notamment les chapitres II, "Jean de Léry, historien du Brésil français", et VIII, "La réforme dans les canons ou l'invention du Bon Sauvage".

6. Cf. J. Galante Sousa, *O teatro no Brasil*, Tecnoprint, 1968, p.141.
7. À ce propos, voir Frédéric Mauro, *La vie quotidienne au Brésil au temps de Pedro Segundo 1831-1889*, Hachette, 1980, p.59 et s. Pour des références précises concernant des compagnies françaises au Brésil, voir Múcio da Paixão, *O Teatro no Brasil*, Brasília Ed., 1936; Alfonso Ruy, *História do Teatro na Bahia*, Universidade da Bahia, 1959; Nelson de Araújo, *História do Teatro*, FCEB, 1978; Lothar Hessel et G. Raeders, *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*, Ed. da Universidade, 1986, p.224 et s. et Mario Cacciaglia, *Pequena História do Teatro no Brasil*, EDUSP, 1986.
8. À propos de l'influence française à Bahia, Thales de Azevedo donne une série d'exemples relatifs à la vie quotidienne, ainsi qu'aux visites de Sarah Bernhardt et des Coquelin (l'aîné et le cadet); il parle également des danses qui sont devenues populaires, une fois sorties des salons impériaux: les *quadrilhas*, dont l'origine française est attestée par Wanderley de Pinho: Cf. T. de Azevedo, "A francesia baiana de antanho", in *Publicação do Centro de Estudos Baianos*, 110, 1985, p.61-83.
9. Jean-Yves Mérian, "Surcouf, corsaire d'opérette au Brésil", in *La Bretagne - Le Portugal - Le Brésil - Échanges et rapports*, s. éd., p.421-429.
10. Jean Duvignaud, *L'acteur, sociologie du comédien*, Gallimard, 1965, p.161.
11. Je remercie M. Jean-Pierre Halévy, descendant d'un des auteurs de *La vie parisienne* et du *Brésilien*, qui m'a parlé de l'intérêt de sa famille pour le Brésil depuis le XIX<sup>e</sup>. Il m'a fait connaître l'édition Calmann-Lévy, de 1955, intitulée *Théâtre*, avec cinq pièces de Meilhac et Halévy, parmi lesquelles *Le Brésilien*. M. Halévy m'a aussi permis de photocopier la brochure *Ronde du Brésilien*, contenant les paroles et la partition de la seule chanson de la comédie *Le Brésilien*, et dont la couverture est une photo où apparaît le comédien Brasseur représentant ce personnage. La première édition du *Brésilien* date de 1861, chez Michel Lévy Frères.
12. - Le terme "rastaquouère" n'apparaît pas dans cette pièce (de 1863), mais est utilisé dans la préface pour décrire le "brésilien" (p.XIII). Le *Petit Robert* indique: "(1880-1886; esp. d'Amérique rastracero, 'traîne-cuir', désignant des parvenus). Fam. Étranger aux allures voyantes, affichant une richesse suspecte". Le terme apparaît, dans ce sens, dans *Un fil à la patte de Feydeau*, de 1894, pour définir le personnage du Général. Le dictionnaire brésilien *Aurélio* donne la même signification, indiquant l'origine "française" du mot.
13. Cf. Pauline Carton, "Préface", in L. Halévy et H. Meillac, *Théâtre*, Calmann-Lévy, 1955, p.XIII.
14. Cf. Henry Murger, *Le serment d'Horace*, Michel Lévy Frères, 1861.

13. À ce propos, voir Simon Jeune, *De F.T. Graindorge à A.O. Barnabooth - Les types des Américains dans le Roman et le Théâtre français (1861-1917)*, Didier, 1963, p.162.
14. Cf. Daniel Halévy, "Introduction", in Ludovic Halévy, *Carnets (1862-1869)*, Calmann Lévy, 1935, p.9-10; ainsi que les notes de L. Halévy, in *Carnets*, passim.
15. Peau mate, gants "sang de boeuf", "cravates étoilées de diamants", parlant un français très approximatif, le rastaquouère réapparaît encore en 1894 avec le même costume et les mêmes caractéristiques mais alors identifié à une autre nationalité ibéro-américaine (certainement hispanophone, mais non définie d'ailleurs), dans *Un fil à la patte*, de Georges Feydeau. Il semblait que le personnage est toujours très populaire, étant donnée la réception chaleureuse qu'il reçoit du public du Théâtre du Palais Royal, lors des présentations d'*Un fil à la patte*, depuis le début de la saison 1990, comme j'ai eu l'occasion de constater.
16. À propos de la comédienne Aimée, voir Cacciaglia, op. cit., p.84 et Raeders, op. cit., p.151 et s.
17. Joaquim Nabuco, *L'option*, Hachette, 1910.
18. Sábato Magaldi, "La race sous une perspective mythique", trad. M. Fiani, note introductive à Nelson Rodrigues, *L'ange noir*, trad. Jacques Thiériot, Ed. des quatre-vents, 1988, p.5-9. Je remercie Jacques Thiériot pour les précisions qu'il m'a apportées concernant ses traductions de pièces brésiliennes.
19. Dans une biographie de Jouvet, celle de Jean-Marc Loubier, on peut lire une déclaration du maire de Rio invitant Jouvet à rester plus longtemps: "... vous servirez la France ici... plus utilement qu'à Paris", in J.-M. Loubier, *Louis Jouvet - Biographie*, Ramsay, 1986, p.264.
20. Osvaldo Obregon, *La diffusion du théâtre latino-américain en France depuis 1958*, thèse d'État, Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1987, voir surtout les pages 73, 75, 77, 90, 91, 94, 99, 177, 180, 184, 199, 200, 212, 263, 325, 329, 533, 587, 630, 631. Je remercie également Osvaldo Obregon pour ses suggestions de recherche.
21. Apud Obregon, op. cit., p.99.
22. Cf. Obregon, op. cit., p.75.
23. Cf. Obregon, op. cit., p.184.
24. Apud Obregon, op. cit., p.180.
25. Cf. Fernando Peixoto, "Teatro Oficina de São Paulo (Brésil)", in *Théâtre & Université*, 14, Numéro Spécial Programme Vie Festival Mondial de Nancy, 19-28.04.1968, p.21-36; Des signes de vie au milieu des flammes", s. nom trad., in *Travail Théâtral*, 12, 1973, p.134-143; "L'histoire au secours du théâtre brésilien", trad. Jacques Thiériot, in *Travail Théâtral*, 32/33, 1979, p.48-57.
26. Cf. Peixoto, op. cit., 1968.
27. Cf. Obry, op. cit., 1962.
28. Obregon, op. cit., p.329.
29. Voir à ce propos Obregon, op. cit., p.325.
30. Odile Quirot, "Des Brésiliens fous de théâtre", in *Le Monde*, 30.04.-02.05.1989, p.12 et *Avant Scène*, 852/853, juin/juillet 1989.

# LA LITTÉRATURE FRANÇAISE ET L'ENSEIGNEMENT DU F.L.E. AU BRÉSIL

La littérature comment l'enseigner?  
à qui l'enseigner? pourquoi l'enseigner?

Celina Moreira de Mello

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq

## RÉSUMÉ

Une certaine littérature contemporaine ne peut guère être lue et comprise que si l'on considère que sa production textuelle est le champ d'expérimentation de nouveaux rapports entre l'écriture et la lecture. Comment l'enseigner? Nous estimons que, sans un support théorique, l'enseignement de la littérature devient une fastidieuse traversée d'ouvrages, marquée çà et là par des anecdotes concernant les auteurs, celles-ci étant destinées à séduire un lecteur-voyeur. La question devient encore plus complexe quand il s'agit de l'enseignement de la littérature française dans le cadre de l'enseignement du F.L.E., dans un pays du Tiers Monde, non-francophone, comme le Brésil. La question "à qui l'enseigner" cache et dénonce à la fois le retour insistant de la question "pourquoi l'enseigner?" Le concept de lecture-écriture dans une perspective lacanienne en constitue en définitive l'enjeu.

Une certaine littérature française contemporaine ne peut guère être lue et comprise que si l'on considère que sa production textuelle est le champ d'expérimentation de nouveaux rapports entre l'écriture et la lecture.

L'apparition de nouvelles formes littéraires, la publication de textes qui défient un lecteur moins averti, la présence de plus en plus marquée sur la scène du monde de l'édition d'ouvrages jugés "inclassables", tout ceci témoigne d'un

renouveau de la Littérature française, après l'exténuation des propositions esthétiques du Nouveau Roman et du Nouveau Nouveau Roman. La difficulté de lecture que soulèvent, auprès du grand public, les oeuvres de certains auteurs provient, en partie, de l'absence d'un regard qui serait à même de les comprendre, regard que ces mêmes oeuvres contribuent d'ailleurs à former. C'est là le destin de toute avant-garde esthétique, d'abord comprise par les *happy few*, ensuite assimilée comme esthétique de bon ton, finalement transformée en modèle et introduite au panthéon des classiques, c'est-à-dire, de tout ce qui peut et doit être étudié en salle de classe.

Dans ces cas-là, l'utilité d'un support théorique pour les études de littérature devient évidente, puisque celui-ci servira de grille de déchiffrement et d'instrument d'analyse de ces textes. Mais la contribution de la Théorie Littéraire aux études de Littérature française ne peut être limitée à des cas aussi précis et somme toute peu expressifs en regard des programmes traditionnels de Littérature française qui sont pratiqués dans les cursus scolaires et universitaires. La Théorie Littéraire doit être mise au service d'un travail de compréhension de textes littéraires au sens large du mot, dans une sorte de *théorie littéraire appli-*

quée, permettant de lire non seulement les textes dits d'avant-garde mais aussi de relire les textes classiques.

J'estime que, sans un support théorique, l'enseignement de la Littérature devient une fastidieuse traversée d'ouvrages marqués çà et là par des anecdotes concernant les auteurs, celles-ci étant destinées à séduire un lecteur-voyeur, curieux des rapports entre la vie privée d'un écrivain et l'oeuvre de celui-ci, et visant à donner à ce lecteur une vague culture littéraire. Il s'agit là d'une tradition d'approche littéraire, inaugurée par Sainte-Beuve et qui sous le nom de critique biographique compte encore pas mal d'adeptes même si ceux-ci très souvent s'en défendent, surtout dans les milieux d'enseignants de Littérature. Depuis le XIXe siècle, le nombre d'approches du texte littéraire s'est multiplié et, actuellement, le professeur de Littérature n'aurait que l'embarras du choix entre la socio-critique, la psycho-critique, l'herméneutique, la poétique, la narratologie, l'esthétique de la réception, etc.

Quel que soit le choix théorique opéré par l'enseignant, celui-ci devra être attentif aux langages que lui fournit son époque, pour parler de Littérature. Ces langages, dits métalangages, ne représentent finalement qu'un mode d'organisation de la réalité textuelle dans une certaine perspective — un certain point de vue, donc un certain regard — esthétique, politique, philosophique ou religieuse, c'est-à-dire, idéologique. Je veux dire par là que tout choix théorique correspond à un certain regard et que celui-ci est idéologique.

Mais la question théorique devient encore plus complexe quand il s'agit de l'enseignement de la Littérature française dans le cadre de l'enseignement du Français Langue Etrangère (F.L.E.), dans un pays du Tiers Monde, non-francophone, comme le Brésil, c'est-à-dire, un pays d'Amérique Latine, ancienne colonie du Portugal, peuplé par les descendants de ressortissants d'origines extrêmement variées, aussi bien en ce qui concerne

leur origine ethnique qu'en ce qui concerne la culture d'origine de ces populations, dont de nombreux groupes n'ont qu'une culture appartenant à une tradition orale. Dans ces conditions, comment enseigner la Littérature française, au Brésil?

D'abord, permettez-moi une petite parenthèse, comment ne pas l'enseigner; ne pas l'enseigner comme s'il s'agissait de cours de Littérature française, faits à des étudiants français, en France. Ce qui peut sembler l'évidence même, mais très souvent reste comme un horizon d'épanouissement pédagogique toujours frustré chez le professeur, qui attend des étudiants brésiliens des performances que la plupart des étudiants français de même niveau ne sont pas (ou ne sont plus) capables de fournir.

Il est certain que l'enseignant qui se proposera de faire des cours de Littérature française suivant des modèles de l'enseignement d'une Littérature de langue maternelle sera voué, et avec lui ses étudiants, à un échec d'autant plus inévitable qu'il passera totalement à côté des objectifs d'un tel enseignement et des possibilités d'atteindre ces objectifs.

Et qui pis est, l'enseignant qui attribuera cet échec à un niveau quelconque d'insuffisance de connaissances d'ordre langagier (ou d'ordre culturel), de la part de ses étudiants, se verra pris dans un piège fait de reproches et de regrets qui n'auront aucune efficacité réelle en ce qui concerne les résultats de sa pratique pédagogique et qui, sans aucun doute, ne feront qu'aggraver son cas.

Quels pourraient donc être, dans cette perspective, les objectifs d'un enseignement de Littérature française dans un pays comme le Brésil, telle est en fait la première question à poser, si nous voulons essayer de proposer un certain type d'enseignement.

Les possibilités de réponses étant très vastes, je reposerai la question en me limitant, dans un premier temps, au cadre universitaire de cet enseignement et en ne tenant compte exclusivement

que des objectifs institutionnels de celui-ci, vu que les objectifs individuels, propres à chacun des étudiants leur appartiennent en propre, sont innombrables et varient énormément. Les limites que j'impose à la question, bien entendu, ne sauraient être comprises comme la réponse anticipée à la question "à qui l'enseigner".

Ainsi donc:

1. L'enseignement de la Littérature française dans une Faculté de Lettres au Brésil correspond au premier chef à la transmission d'un fonds de culture occidentale, dont les origines se trouvent dans la culture gréco-latine, saxonne et slave, fonds de culture de laquelle fait partie notre propre culture, malgré les nombreux avatars qui rendent parfois difficile à cerner une telle appartenance. La Littérature française, Littérature néolatine, de par ses origines et son histoire se rapproche indéniablement de la Littérature portugaise et partant de la Littérature brésilienne.

2. L'enseignement de la Littérature française est un élément indispensable de l'enseignement de la langue française, vu que celle-ci est une langue extrêmement connotative et marquée par des modèles et des références culturels, avec un usage constant de discours au deuxième degré, dont le principal référent est la culture française en général et la Littérature en particulier.

Vouloir apprendre le français comme un simple outil de communication, laissant de côté les richesses de la culture que cette langue forme et exprime, c'est se condamner à ne pas comprendre l'univers fait d'allusions à cette culture, qui pour l'étranger est une des marques les plus fortes de la réalité langagière de la langue française.

Les plus récentes méthodes d'enseignement du F.L.E. semblent être revenues du "préjugé" contre l'enseignement de la Littérature et même contre l'enseignement de l'écrit, qui était par exemple la caractéristique la plus spectaculaire — au sens négatif du mot — des premières

méthodes audio-visuelles comme la méthode du CREDIF, Voix et Images de France.

Je vous rappelle que ce préjugé, qui est encore présent chez beaucoup de linguistes, est d'origine philosophique et trouve ses racines dans le dialogue de Platon *Phèdre*, auquel Saussure dans ses *Cours de Linguistique Générale* avait donné une actualité "scientifique", c'est-à-dire, une allure positiviste.

Dans une perspective linguistique plus récente d'enseignement d'une langue étrangère comme le français, la Littérature semble avoir de nouveau acquis droit de cité, il suffit pour le constater d'examiner le matériel "littéraire" proposé par les manuels *Espaces 3* et *Nouveau Sans Frontières 3*. Si l'on considère les exercices de production écrite, par exemple, nous constatons que dans la tradition pédagogique du français langue maternelle, malgré une prédominance encore très générale d'une grammaire de phrase, il y a également un entraînement régulier et systématique à la rédaction, qui comprend *grosso modo* deux moments: le premier, d'entraînement à la narration et le second, d'entraînement à la dissertation.

L'implicite, le non-dit, l'absence d'une conscience explicite des normes de cohérence textuelle qui disqualifient les productions d'élèves, aux yeux des correcteurs, sont la marque par l'absence des codes de *littéarité*, qui dans notre système scolaire occidental sont enseignés en classe de Littérature.

*Valorisé socio-culturellement, l'écrit véhicule en français un concentré de toutes les normes, qu'elles soient lexico-syntaxiques, stylistiques, orthographiques, ou encore relatives à la planification du texte et à la gestion transphrastique de l'information dont il est le support.* (REICHLER-BÉGUELIN & DENERVAUD & JESPersen, p. 9)

Ainsi donc, en ce qui concerne l'enseignement du F.L.E. le choc est encore plus brutal parce qu'il faut, premièrement, tenir compte des phénomènes

d'interlangue et de fossilisation — c'est-à-dire, d'une sorte de dialecte individuel semblable chez un groupe d'apprenants, mais différent des normes de la langue cible et des aspects de cette interlangue qui ne seront jamais éliminés — et deuxièmement, du fait que l'étudiant étranger ne possède pas de références implicites à des codes littéraires français du bien écrire.

Les exercices bien ciblés, susceptibles de répondre aux difficultés de compréhension et de production écrite des étudiants, en leur faisant appréhender de manière dissociée les différentes règles de cohérence textuelle, se font nécessaires, d'une part parce que cet enseignement de la langue ne vient pas — comme c'est le cas pour l'enseignement du français langue maternelle — doublé de l'enseignement de la Littérature; et d'autre part, parce que l'enseignement du F.L.E. avait éliminé de ses derniers niveaux des exercices de production écrite tournés vers des textes littéraires, qui avaient justement la fonction des exercices bien ciblés de production écrite et d'analyse de modèles de cohérence et de cohésion textuelles. Je vous rappelle les manuels *Mauger bleu 4* et *Capelle 4* qui étaient, en fait, des anthologies de textes de Littérature française.

Dans cette perspective, la Littérature française dans l'enseignement du F.L.E. est à même de fournir l'apprentissage de la "planification du texte" et de la "gestion transphrastique" indispensables à la production d'un texte bien écrit, tout comme de transmettre des horizons d'attente qui viendraient enrichir la lecture de lecteurs "naïfs", c'est-à-dire, non informés d'un point de vue littéraire.

La confrontation des apprenants non francophones, comme c'est le cas pour les Brésiliens, à des textes littéraires, c'est-à-dire, à des textes bien formés, doit venir, à cet effet, doublé d'exercices dits "d'interprétation de textes", ce qui n'est en fait qu'un entraînement systématique à la lecture analytique exigée comme un premier moment qui rendra

possible les exercices de synthèse écrite tels que le commentaire composé, la dissertation, etc.

Dans une classe de rédaction en langue étrangère, parallèlement aux exercices de rédaction libres ou guidés, correspondant aux finalités dites normales, pour lesquelles on écrit dans le monde dit réel, — et je pense aux cartes postales, lettres et rapports que nos pauvres étudiants sont obligés d'écrire à longueur de méthodes communicatives — la Littérature permet alors d'introduire des exercices d'écriture créatrice ou expressive, de transformation, d'expansion ou d'embellissement.

Ce qui me ramène à la question "à qui l'enseigner?". Il sera dès lors évident que l'enseignement de la Littérature intégré à l'enseignement du F.L.E. ne peut en aucun cas être défini comme le stade terminal de l'enseignement mais devra intervenir à tous les niveaux de cet enseignement. La Littérature française, à qui l'enseigner? mais à tout ceux qui apprennent le français, puisqu'il s'agit finalement d'un enseignement de langue. Ce qui revient à déplacer la question, qui devient donc: la langue française, à qui l'enseigner?

Je voudrais reprendre ce que je viens d'affirmer: la Littérature française peut (et je n'ai pas dit doit) être enseignée à tous ceux qui apprennent le français, quel que soit leur âge, leur groupe d'appartenance socio-économique, leur niveau de langue ou l'établissement où ils étudient le français, dans la perspective que j'ai évoquée, c'est-à-dire, celle d'un travail intégré à l'enseignement de la langue, de telle façon que disparaisse la dichotomie entre professeurs de langue et professeurs de littérature, classes de langue et classes de littérature, programmes de langue et programmes de littérature — dichotomie qui s'est créée au Brésil, dans l'enseignement du F.L.E. à partir de la première méthode audiovisuelle VIF.

D'un point de vue théorique, me direz-vous, nous sommes tout à fait

d'accord. Dans la pratique, il y aurait peut-être deux objections.

La première concernerait les enseignants: ceux-ci ne savent pas, ne sauraient pas, ne savent plus, n'auraient jamais su faire de cours de Littérature. Ce qui est parfaitement faux dans la plupart des cas. Et puis, ce n'est pas de cours de Littérature française qu'il s'agit, il s'agit de cours portant sur la compréhension et la production écrites, faits à partir de textes littéraires.

La deuxième objection concernerait probablement les étudiants et pour y répondre je dois considérer l'articulation obligatoire entre la question "à qui l'enseigner" et la question "pourquoi l'enseigner"? Il s'agirait de se dire que, tous comptes faits, un étudiant de français, dans un établissement de l'enseignement public, de l'État ou de la municipalité, ce qui revient à dire que celui-ci est marqué d'un point de vue socio-économique comme "non-nanti", n'aurait que faire de connaissances de Littérature française. En d'autres termes, un étudiant du réseau public n'a pas à apprendre la Littérature française.

Première face de cette objection: ces étudiants sont si démunis de tout, ils ne peuvent même pas s'acheter de livre de français, que voulez-vous qu'ils fassent de ces connaissances? Il s'agit là d'une culture réservée à une certaine élite de nantis, c'est-à-dire, une culture réservée à ceux qui ont des privilèges dans l'injuste société qui est la nôtre.

Mais il y a une autre face, celle-ci "bien pensante" de la même objection. Ces étudiants sont appelés à gagner leur vie très tôt. Quelle pourra être l'utilité de ces connaissances dans leur vie professionnelle, qu'en feront-ils quand ils seront sur le marché de travail? J'ai tiens à vous faire remarquer qu'un raisonnement de cet ordre est une sorte "d'oracle funeste", et qui a des effets funestes, qui revient à condamner ces étudiants, les condamner à l'avance à certains métiers manuels, ou du moins non intellectuels. Or j'estime que seul l'étudiant (ou son

avenir) est à même de répondre à la question "pourquoi l'enseigner". En outre, dans beaucoup de cas, ce sont justement les connaissances que l'étudiant a acquises pendant sa scolarité qui lui permettent d'accéder à certains métiers et de rompre ce qui semble être un déterminisme social et économique inextinguibles. Il faut considérer en outre, que l'un des facteurs qui contribuent à la conservation d'une certaine stratification sociale et économique est le monopole exercé par un groupe sur tout ce qui concerne la culture et l'information. Les fortunes se transmettent au moyen des héritages. Les situations familiales peuvent également être l'objet d'un legs. Mais il y a aussi un patrimoine culturel qui se transmet de génération en génération, le "capital culturel" dont nous parle Bourdieu. Et cette objection bien pensante contribue à maintenir à l'écart les non-nantis, leur refusant — au nom d'un pragmatisme borné — le droit de posséder ce patrimoine culturel, ce précieux capital.

Comme vous pouvez le constater, la question "à qui l'enseigner" masque et impose à la fois la question "pourquoi l'enseigner". Les deux se trouvent ainsi inextricablement liées. "Pourquoi l'enseigner", pourrait être encore l'objet de quelques remarques. Si nous devons traduire la question en portugais, nous aurions un petit problème de polysémie: *por que ensinar-lo/a* (o francês, a literatura francesa) e *para que ensinar-lo/a* (o francês, a literatura francesa). Je pense que jusqu'à présent c'est l'aspect *para que* qui a été le plus discuté, c'est-à-dire, l'utilité d'un tel enseignement pour tels et tels étudiants. Et la question a été tranchée de façon extrêmement autoritaire; la Littérature serait quelque chose d'inutile, les non-nantis n'ont pas le droit de posséder quoi que ce soit qui relève de la catégorie de l'inutile, ceci étant un privilège de nantis.

Je propose que la réponse à ce *para que* soit donnée par l'étudiant lui-même. Et que l'enseignant concentre ses éner-

gies sur le *comment*, en vue d'une plus grande efficacité dans son travail. Pour ce faire, il devra être conscient de ses objectifs. Et la question des objectifs, dans l'enseignement, ne peut en aucun cas être limitée par des aspects purement pragmatiques tournés vers le dressage/préparation à un métier quelconque. Cette question doit être traitée sans que l'enseignant perde de vue sa fonction d'éducateur, de représentant d'un certain mode de fonctionnement de l'humain, celui de l'inscription dans une culture, représentant d'une culture, chargé d'inscrire ses élèves dans cette même culture, c'est-à-dire, chargé de la mission d'en faire des sujets. (Et je ne parle ici ni de la culture brésilienne, ni de la culture française, mais de ce qui fait de nous ce que nous sommes, c'est-à-dire des êtres de langage, les *parle-être* dans la définition de Lacan).

Je voudrais finalement revenir encore une fois sur la question — *pourquoi l'enseigner* — et nuancer mon refus de considérer des motivations individuelles. En fait, la réponse que je propose à cette question est l'hypothèse de travail des recherches que j'ai entreprises ces dernières années dans le champ des études de Théorie Littéraire et représente un compromis entre les souhaits individuels et les objectifs institutionnels de l'appareil pédagogique scolaire et universitaire. Il s'agit de définir les rapports entre lecteur et producteur de texte, à partir d'un métalangage fourni par la psychanalyse lacanienne, ou plutôt par la Théorie du Sujet lacanien: le texte littéraire serait un lieu privilégié d'inscription d'un Sujet qui parle — écrit — mis en mouvement en tant que parle-être, à partir de son objet de désir qui s'y trouverait provisoirement supporté.

Ainsi donc, l'enseignement de la Littérature française intégré à un enseignement de langue, voire compris en soi comme un enseignement de langue étrangère, est d'une part un puissant moyen permettant à l'étudiant d'acquérir les compétences de compréhension et

de production écrites, puisque d'emblée celui-ci se trouve pris dans un travail de lecture qui exige qu'il dépasse le niveau de la phrase; et d'autre part un puissant véhicule de transmission d'un fonds culturel occidental qui doit être mis à la disposition de tous les étudiants, si nous considérons vraiment que notre tâche d'éducateurs comprend, entre autres, le travail d'intégrer les étudiants à une culture, tout comme la possibilité, pour ceux-ci, d'être reconnus comme êtres de désir, de voir reconnu leur droit à l'imaginaire.

Pourquoi ne pas proposer aux étudiants d'aller faire un tour du côté de Prévert, de Marguerite Duras, de Claire Brétécher ou de George Brassens — une littérature française comprise dans la perspective sémiologique de la *Théorie du Texte*, qui ne correspond pas tout à fait à un Panthéon traditionnel? Ces "promenades" littéraires se dédoubleraient dans des exercices visant l'acquis langagier et culturel passif, c'est-à-dire une compétence de compréhension écrite, qui ne se confond pas ici avec la lecture. Mais elles pourraient également s'articuler sur des exercices de production écrite, aussi bien en français qu'en langue maternelle, puisque c'est le genre de texte qui donne envie d'écrire. C'est-à-dire que la "promenade" continue en quelque sorte, pouvant mener à une compétence de production écrite.

Et c'est là que je parlerais de lecture. Tout texte, d'après Derrida, réécrit un autre texte, dans un enchaînement de textes à l'infini, dont le premier serait perdu pour toujours. Ainsi donc, toute activité d'écriture est le résultat d'une opération de lecture et même toute opération d'écriture est une opération de lecture. Il est impossible d'écrire sans lire.

C'est donc le texte littéraire qui permettrait une réelle capacité de lecture opérant au moyen de la production écrite et permettant à l'enseignant de rompre la séparation entre "l'enseignement de la lecture" — français instrumental — et "l'enseignement de l'écrit" — classe de

rédaction —, qui fait de l'étudiant qui n'apprend qu'à lire, un décodeur, et de celui qui apprend à écrire dans une perspective fonctionnelle, un scribe ou un gribouillard, passif dans les deux cas, inscrivant dans son être social, sinon dans sa chair même, l'échec de tout un système scolaire.

## RESUMO

Uma certa literatura francesa contemporânea só poderá ser lida e compreendida se considerarmos sua produção textual como um campo de experimentação de novas relações entre a *escritura* e a *leitura*. Como ensinar tal literatura? Consideramos que, sem um suporte teórico, o ensino da Literatura torna-se uma monótona travessia de obras, pontuada, às vezes, por pequenos relatos sobre a vida dos autores, o que viria seduzir um leitor-voyeur. A questão torna-se ainda mais complexa quando se trata de ensinar a Literatura francesa num contexto do ensino do francês língua estrangeira, num país do Terceiro Mundo, não-francófono como o Brasil. A pergunta "a quem ensinar" esta literatura vem mascarar e denunciar, a um só tempo, a insistência da pergunta "por que / para que ensiná-la"? O conceito de leitura-escritura, numa visão da teoria lacaniana do Sujeito, parece poder propor um início de resposta.

## BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU, Pierre. *Pour une anthropologie réflexive*. Paris: Seuil, 1992.  
DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Minuit, 1972.  
LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.  
OMAGGIO, Alice. *Teaching language in context; proficiency-oriented instruction*. Boston, Massachusetts: Heinle & Heinle Publishers, Inc., 1986.  
REICHLER-BÉGUELIN, Marie-José & DENERVAUD, Monique & JESPERSEN, Janine. *Écrire en français; cohésion textuelle et apprentissage de l'expression écrite*. 2.ed. Neuchâtel - Paris: Delachaux & Niestlé, 1990.

# L'EXIL ET LE ROYAUME BRÉSILIENS D'ALBERT CAMUS:

## *La Pierre qui Pousse*

Celina Scheinowitz

CNPq / Universidade Federal da Bahia

### RÉSUMÉ

Lecture de la nouvelle *La pierre qui pousse* d'Albert Camus, considérée comme une réécriture littéraire des expériences vécues par l'auteur à l'occasion de son séjour au Brésil en 1949. Sont abordés d'une part le rôle de la mémoire dans la représentation textuelle et d'autre part la dimension symbolique de la nouvelle, tenant compte que la réalité brésilienne, notamment dans ses aspects religieux et dans ceux liés à la culture afro-brésilienne, sert d'espace privilégié pour l'affirmation de la pensée philosophique de Camus.

Nous proposons une lecture de *La pierre qui pousse* d'Albert Camus, la dernière des six nouvelles qui composent *L'exil et le royaume*, ouvrage paru en 1957 chez Gallimard, moins de trois ans avant la disparition tragique de l'auteur. Dans *La pierre qui pousse*<sup>1</sup>, Camus réélabore littérairement des expériences vécues au Brésil à l'occasion d'un séjour effectué dans ce pays en 1949. Les traces de ce parallélisme entre la vie et l'oeuvre de l'écrivain sont évidentes si l'on consulte les *Carnets*<sup>2</sup>, journal où Camus nota sur le vif les impressions de son voyage au Brésil. La nouvelle est un récit-mythe qui s'inscrit dans un projet esquissé en 1952, les *Nouvelles de l'exil*. Rédigées dès 1955, celles-ci ne paraîtront en volume, sous le titre de *L'exil et le royaume*<sup>3</sup>, que deux ans plus tard, la

même année où Camus reçoit le Prix Nobel. Il s'agit de six récits — *La femme adultère*, *Le renégat*, *Les muets*, *L'hôte*, *Jonas* et *La pierre qui pousse* —, qui abordent symboliquement un même thème, celui de l'exil et du royaume, le premier envisagé comme situation essentielle de la condition humaine et le second comme quête d'une raison d'être pour l'homme sur cette terre. On peut affirmer que *L'exil et le royaume* et *La chute* (1956) qui, avant d'être développée en un long récit, faisait partie du premier, représentent une émanation de la vie de l'auteur. En effet, l'atmosphère de solitude et d'exil marquant cette phase de l'oeuvre de Camus était le reflet de la vie solitaire d'exilé qu'il menait à Paris, prisonnier de son succès littéraire et de l'image que le public s'était faite de lui, circonstances qu'il avait du mal à incorporer à son existence.

Dans notre analyse, nous essaierons notamment d'examiner le rôle de la mémoire dans la représentation textuelle, afin de mieux saisir le cône de vision de l'auteur et sa façon de percevoir le monde brésilien. Nos tâcherons aussi de dégager la dimension symbolique de la nouvelle, en considérant que la réalité brésilienne, surtout dans ses aspects religieux et dans ceux liés à la culture afro-brésilienne, sert d'espace privilégié pour l'affirmation de la pensée philosophique de Camus. Etant donné que nous adop-

tons une approche linéaire, ces éléments de l'analyse seront introduits au fur et à mesure que nous avancerons dans l'examen du texte.

On peut voir *La pierre qui pousse* comme un texte bâti en cinq volets. Ce schéma d'organisation pentagonale que nous proposons est celui suggéré par l'auteur lui-même, qui a marqué graphiquement la division, en utilisant des espaces en blanc pour séparer les cinq parties de la nouvelle. Le premier volet, s'étendant de la page 1655 à la page 1660, comprend la description d'un trajet nocturne accompli par trois personnages, Socrate, brésilien qui accompagne d'Arrast dans son voyage à Iguape et le chauffeur de la voiture. Albert Camus a effectivement réalisé ce trajet le 5 août 1949 pour assister aux fêtes religieuses de cette localité du sud de São Paulo<sup>4</sup>. Quand le texte commence, les voyageurs arrivent devant un fleuve qu'il faut traverser en bac<sup>5</sup>. La description de la nuit brésilienne est dense, troublée par le clapotis des eaux, les cris des oiseaux, le grincement des chaînes et des câbles de l'embarcadère et du bac et par des jaccassements inconnus. Des passeurs nègres et mulâtres hantent ce paysage qui sombre dans la nuit, illuminé par moments par les phares de la voiture, par la flamme jaunâtre d'un quinquet aperçu dans le lointain ou par la lanterne du radeau dont le halo se dilate au fur et à mesure que celui-ci s'approche de la rive. On devine la forêt brésilienne et la couleur rouge de la terre, pressentie à travers la poussière rouge qui imprègne la bouche des personnages. Le dépaysement de d'Arrast se fait encore sentir lors de leur passage par Registro, ville à tel point marquée par la culture orientale des immigrants japonais que, en la traversant, il se croit à Tokyo<sup>6</sup>.

Le passage de la première à la deuxième partie se fait par le subterfuge d'un saut chronologique par lequel d'Arrast, qui s'était endormi dans la voiture, se réveille dans le dortoir d'un hôpital à Iguape. L'obscurité de la nuit qui domine

toute la première partie du récit cède la place à la lumière du jour qui caractérise ce deuxième volet de la construction textuelle, aux pages 1660-1665. Lors de sa visite à Iguape, Camus a couché dans un pavillon désaffecté de l'hôpital "Heureux souvenir"<sup>7</sup>, repeint en son honneur: cet hôpital et les impressions qu'il en a gardées, notamment le manque d'eau, qui l'oblige à se laver et à se raser à l'eau minérale, réapparaissent dans la nouvelle dont le personnage principal, d'Arrast, devient un ingénieur français chargé de construire à Iguape une digue pour empêcher l'inondation périodique des bas quartiers.

Dans cette deuxième partie sont présentés, d'une part, le cadre où l'action de la nouvelle va se dérouler — que Camus a donc réellement connu au Brésil —, la ville d'Iguape avec ses maisons basses, couvertes de crépi multicolore, son église de style colonial, le Jardin de la Fontaine et, d'autre part, les personnages qui y vivent et que Camus a effectivement rencontrés, le maire, le juge et d'autres notables élégants ainsi que la foule bigarrée des rues, formée par des gauchos, des Japonais, des Indiens, des métis et aussi des noirs et des négrillons des bas quartiers, au ventre ballonné et aux cuisses grêles. Et Camus de faire ses choux gras des Brésiliens parlant français; c'est en petit nègre qu'ils s'expriment dans les deux exemples ci-dessous:

*Socrate entrait au même moment: "À toi, monsieur d'Arrast. Le maire attend dehors." Mais devant l'air de d'Arrast. "Reste tranquille, lui jamais pressé."*<sup>8</sup>

- Au jardin?

- Oui, tout le monde connaît. Sois pas peur, monsieur d'Arrast.<sup>9</sup>

Deux épisodes importants composent encore ce deuxième volet du récit. Le premier, l'incident du grand escogriffe, est une scène empruntée aux expériences vécues par l'auteur à Iguape: dans le club, un policier qui tient mal sur ses jambes décide de demander à Camus son passeport et considère que celui-ci

n'est pas en règle. Indignés, les notables exigent que Camus lui-même choisisse une punition pour l'ivrogne et ce n'est qu'après maintes discussions que l'écrivain réussit le lendemain à les dissuader de punir le policier<sup>10</sup>. Si cet épisode, développé avec beaucoup de verve et d'indignation dans la nouvelle, est encore un exemple de la vie nourricière de l'oeuvre, par contre, la scène de la visite d'une case dans le quartier pauvre, où une jeune fille offre à d'Arrast un verre d'alcool de canne, n'est pas puisée dans les notes prises à Iguape. Il s'agit là soit de la transposition d'un souvenir relatif à un autre épisode de son voyage au Brésil, soit d'une impression générale gardée par Camus de "l'exquise politesse brésilienne, un peu cérémonieuse peut-être, mais qui vaut tout de même mieux que la muflerie européenne".<sup>11</sup>

Pour conclure notre analyse de cette deuxième partie de la nouvelle, nous ferons un commentaire concernant l'organisation des souvenirs brésiliens de Camus. Nous constatons que l'omission dans le texte de fiction d'un détail qui apparaît dans les *Carnets* est révélateur de son intention de supprimer du récit tout élément à connotation comique. Lors de l'arrivée des voyageurs à Iguape, vers minuit, il n'y avait pas de lumière dans la ville car l'usine productrice d'énergie électrique s'arrêtait de fonctionner à 11 heures. C'est donc à la lueur des briquets qu'ils aperçoivent six lits en entrant dans le dortoir de l'hôpital "Heureux souvenir" qui leur était destiné comme logement. Que s'est-il donc passé? Voilà que le maire de la ville réveille le personnel de l'usine pour mettre le moteur en marche afin que les visiteurs aient de la lumière.<sup>12</sup> Cet aspect dérisoire de la société du Tiers-Monde ne convenait pas à l'auteur, désireux de créer dans son texte littéraire une ambiance plutôt grave qui soit en accord avec le développement de l'action dramatique de la nouvelle. Nous considérons que cette même raison est à la base de la suppression d'une autre notation que

nous retrouvons dans les *Carnets*, celle de la ressemblance du chauffeur de la voiture avec Auguste Comte, qui aurait pu participer à la construction littéraire et qui en a été retirée. Dans son journal, Camus note, en effet, à propos de l'erreur du chauffeur qui a fait 60 kilomètres de trop, "mais là, Auguste Comte s'aperçoit qu'il s'est trompé"<sup>13</sup> et plus loin, la veille de leur départ d'Iguape, "Coucher tôt car nous partons tôt le lendemain. Mais les pétards et aussi les terrifiants éternuements d'Auguste Comte m'empêchent de dormir jusqu'à une heure tardive."<sup>14</sup> Ce trait comique, qui consiste à remplacer le nom du chauffeur par celui d'Auguste Comte, s'ajustait mal aux propos de l'auteur, qui a préféré l'exclure de la nouvelle.

Dans le troisième volet, de la page 1665 à la page 1671, s'élabore plus spécifiquement la préparation de l'action de la nouvelle et prend forme sa configuration symbolique et philosophique. En ce qui concerne le premier point, les éléments liés à l'avancement de l'action se résument comme suit: l'ingénieur d'Arrast est informé de la réalisation de la fête du bon Jésus, en dévotion à la statue de Jésus arrivée de la mer en remontant le fleuve, visite la grotte où il y a une pierre qui pousse et fait la connaissance d'un nouveau personnage, le coq. Ces éléments narratifs sont tirés des expériences vécues par l'auteur au Brésil. Camus nous dit dans les *Carnets*:

*Iguape est en effet la ville du Bon Jésus dont l'effigie fut trouvée sur les flots par des pêcheurs qui la lavèrent dans cette grotte. Depuis, une pierre y pousse, inlassablement, que l'on taille en éclats, fort bénéfiques.*<sup>15</sup>

À partir de ces données réelles, l'auteur construit son intrigue en créant un espace textuel dans lequel ses souvenirs brésiliens vont s'articuler littérairement. Dans ce tissage esthétique, les limites du réel s'estompent et le fictif envahit le territoire de la représentation textuelle. En donnant forme au vécu, l'écrivain se transporte à un autre com-

mencement où les personnages acquièrent une nouvelle individualité qui leur permet de déborder le passé et de participer au présent munis d'une vision prémonitoire ouvrant vers l'avenir.

Ne faisant son apparition que dans cette troisième partie de la nouvelle, le coq est un personnage qui va, par sa force fictionnelle, en dominer la scène. Nous trouvons dans les *Carnets* des indications attestant que la source de ce personnage se situe dans la réalité vécue par l'auteur. Nous constatons, cependant, que cette inspiration puisée dans son expérience brésilienne ne lui sert que de point de départ, car le personnage, enrichi et transformé par l'acte inventif de la création littéraire, prend corps et se libère des contraintes de la mémoire, pour circuler librement entre le réel, le fictif et l'imaginaire. Camus, se référant aux pèlerins de la procession à laquelle il a assisté à Iguape, note dans son journal:

[...] L'un d'eux qui a l'air d'un assyrien, orné d'une belle barbe noire, nous raconte qu'il a été sauvé par le bon Jésus d'un naufrage, après une nuit et un jour passés sur les flots furieux et qu'il a fait vœu de porter sur la tête une pierre de 60 kg<sup>16</sup> pendant la procession. [...] Nous allons attendre la procession à un autre point stratégique et lorsqu'elle repasse devant nous, l'homme à la barbe paraît crispé de fatigue et tremble sur ses jambes. Il arrivera cependant sans encombre.<sup>17</sup>

Cette histoire du coq nous confirme que ce sont les aspects mystiques et irrationnels de la culture brésilienne qui ont surtout retenu l'attention de Camus dans la confection de sa nouvelle. Mais nous verrons que son dénouement sera bien éloigné de ce dont il a été témoin à Iguape.

Sans nom dans la nouvelle, le personnage tire son identité du métier qu'il exerce, celui de coq sur un bateau; "vêtu d'un costume marin en grosse serge, un tricot à raies bleues et blanches sous la vareuse marinière"<sup>18</sup> — son habit ici, à

l'encontre de ce que dit le proverbe, fait le moine et introduit un élément fictionnel dans le récit. Son apparition dans la nouvelle vient précédée d'une indication symptomatique de l'importance du personnage dans le déroulement de l'action: c'est comme si une pause installait le suspense dans la nouvelle pour annoncer l'entrée en scène du protagoniste. L'ambiance d'attente créée dans le texte que nous citons ci-dessous devient ainsi un indice avant-coureur des événements futurs et acquiert une fonction prémonitoire:

*D'Arrast se retourna. Autour de lui, les pèlerins attendaient, sans le regarder, impassibles sous l'eau qui descendait des arbres en voiles fins. Lui aussi attendait, devant cette grotte, sous la même brume d'eau, et il ne savait quoi. Il ne cessait d'attendre, en vérité, depuis un mois qu'il était arrivé dans ce pays. Il attendait, dans la chaleur rouge des jours humides, sous les étoiles menues de la nuit, malgré les tâches qui étaient les siennes, les digues à bâtir, les routes à ouvrir, comme si le travail qu'il était venu faire ici n'était qu'un prétexte, l'occasion d'une surprise, ou d'une rencontre qu'il n'imaginait même pas, qui l'aurait attendu, patiemment, au bout du monde. Il se secoua, s'éloigna sans que personne, dans le petit groupe, fit attention à lui, et se dirigea vers la sortie. Il fallait retourner au fleuve et travailler.*

*Mais Socrate l'attendait à la porte, perdu dans une conversation volubile avec un homme petit et gros [...]*<sup>19</sup>

Le coq est un homme simple et heureux. Son bonheur est gravé sur son visage: "Il souriait en même temps de toutes ses dents très blanches entre les lèvres pleines et luisantes."<sup>20</sup> Une complicité s'établit tout de suite entre d'Arrast et cet "homme petit et gros, râblé, à la peau jaune plutôt que noire", dont le crâne est "complètement rasé", dont le "large visage lisse s'ornait au contraire d'une barbe très noire, taillée en carré"<sup>21</sup> et qui lui est présenté par Socrate.

Le coq traite d'Arrast tout d'abord de capitaine. Comme il n'est pas capitaine, d'Arrast refuse ce titre et aussi celui de seigneur que le mulâtre brésilien lui attribue également. Et d'expliquer à son interlocuteur que bien que son grand-père et ses ancêtres aient été des seigneurs, dans son pays il n'y en a plus. Les hommes y sont commandés maintenant par des policiers ou des marchands, ce qui ne plaît pas par ailleurs au coq.

D'Arrast est donc étranger et seul dans ce pays, mais malgré cet isolement une connivence tacite lie les deux hommes. Le coq l'invite à passer dans la case de son frère pour manger son plat de haricots noirs et lui demande de l'accompagner à la fête de Saint Georges pour l'empêcher d'exagérer dans les danses et les autres divertissements afin qu'il puisse tenir sa promesse à la procession.

"Viens. Au capitaine, j'obéis. Et tu m'aideras à tenir demain la promesse."

D'Arrast se sentit vaguement agacé. Que lui faisait cette absurde promesse? Mais il regarda le beau visage ouvert qui lui souriait avec confiance et dont la peau noire luisait de santé et de vie.

"Je viendrai, dit-il. Maintenant, je vais t'accompagner un peu".<sup>22</sup>

Nous attirons l'attention sur l'attitude de d'Arrast à l'égard du coq, que nous rapprochons de celle de Meursault de *L'étranger*. De même que celui-ci était présent-absent aux événements du récit, d'Arrast, se sentant "vaguement agacé" et se demandant ce "que lui faisait cette absurde"<sup>23</sup> promesse, renoue son appartenance à l'univers de l'oeuvre camusienne. La situation fautive de d'Arrast, étranger parmi les indigènes, met en relief le sentiment d'exil et de solitude de l'homme aux prises avec un monde absurde. Cette atmosphère d'isolement et d'exil avait déjà été introduite dans la nouvelle, dès son début, par l'ambiance nocturne qui sert de fond à la scène de l'arrivée de d'Arrast à Iguape, fort suggestive de ce climat de

détresse. Cependant, d'Arrast, en se montrant solitaire/solidaire<sup>24</sup>, refuse de s'enfouir dans cet univers écrasant, dégradé et absurde.

Bien que la solidarité soit scellée entre les deux personnages, l'incrédulité de d'Arrast — noyé dans la solitude — persiste, réaffirmée dans le texte présenté ci-dessous, qui pose aussi par ailleurs le problème des rapports de l'homme et de Dieu:

*Le coq prit sa barbe à deux mains. Ses yeux brillaient.*

*"Tu es un capitaine, dit-il. Ma mission est la tienne. Et puis, tu vas m'aider à tenir ma promesse, c'est comme si tu la faisais toi-même. Ça t'aidera aussi."*

*D'Arrast sourit: "Je ne crois pas."*

*— Tu es fier, Capitaine!*

*— J'étais fier, maintenant je suis seul. Mais dis-moi seulement, ton bon Jésus t'a toujours répondu?*

*— Toujours, non, Capitaine!*

*— Alors?"*

*Le coq éclata d'un rire frais et enfantin.*

*"Eh bien, dit-il, il est libre, non?"<sup>25</sup>*

Une dernière remarque concernant cette troisième partie de la nouvelle. Dans son récit, Camus mêle des narrations à des descriptions et il fait aussi parler ses personnages, introduisant des dialogues et des monologues, notamment quand le coq entre en scène. Ceux-ci donnent plus de vivacité à l'action et aussi, comme nous l'avons souligné précédemment, permettent de reproduire le français incorrect des autochtones. Dans le passage suivant, où l'expressivité de la langue orale est admirablement mise en relief par le procédé de la répétition, c'est encore dans un délicieux petit nègre que le brésilien Socrate s'exprime:

*"Tu vois! Un jour, la bonne statue de Jésus, elle est arrivée de la mer, en remontant le fleuve. Des pêcheurs l'ont trouvée. Que belle! Que belle! Alors, ils l'ont lavée ici dans la grotte. Et maintenant une pierre a poussé dans la grotte. Chaque année, c'est la fête. Avec le marteau, tu casses, tu casses des morceaux pour le*

*bonheur béni. Et puis quoi, elle pousse toujours, toujours tu casses. C'est le miracle.*"<sup>26</sup>

Le quatrième volet de la nouvelle s'étend de la page 1671 à la page 1676. On y relate d'abord, de façon très succincte, le dîner que le coq offre à d'Arrast chez son frère; à cette occasion, le marin "s'était intéressé aux cathédrales, puis avait longuement disserté sur la soupe aux haricots noirs"<sup>27</sup> — la France et le Brésil étant mis en parallèle au moyen de deux de leurs symboles culturels. Une longue description de la fête de Saint Georges s'ensuit, des éléments importants dans le déroulement de l'action de la nouvelle y étant insérés: le coq se laisse prendre à la magie de la fête, danse, fume et participe à la transe, malgré les conseils de d'Arrast qui essaie de le convaincre de se modérer; quand d'Arrast est prié de quitter les lieux, le coq refuse de l'accompagner, bien qu'il doive tenir sa promesse le lendemain à la procession. Pour clore l'ensemble, d'Arrast, dans la nuit et face à la forêt brésilienne, fait une réflexion sur le Brésil, dans un épanchement de cœur.

La description de la fête de Saint Georges est pour Camus l'occasion de réunir les impressions qu'il a gardées des cérémonies religieuses afro-brésiliennes, qui n'ont pas manqué de frapper cet homme athée.<sup>28</sup> Les *Carnets* nous renseignent qu'il a assisté à des candomblés à Bahia et à Rio de Janeiro ainsi qu'à une macumba à Caxias, à 40 km de Rio<sup>29</sup>, et l'on peut accompagner pas à pas ces souvenirs transposés dans la nouvelle. Dans la description de la fête présentée dans *La pierre qui pousse*, rien n'est confié à l'imagination, tout est puisé dans le réel, que ce soit les tambours et les chants, entendus dans le lointain avant que d'Arrast n'arrive dans les lieux du culte, la description de la case, avec ses murs crépis, le sol en terre battue, son toit de chaume et de roseaux soutenu par un mât central, l'autel tapissé de palmes et couvert de bougies,

avec le superbe chromo de Saint Georges faisant face au dragon, la niche avec le dieu cornu brandissant un couteau en papier d'argent, les danses, les cigares ou les personnages. Tous ces éléments, avant d'être mis en forme littéraire, étaient déjà présents dans les *Carnets*, dépositaire des souvenirs de l'écrivain. Nous constatons que les mêmes mots utilisés dans le journal réapparaissent dans la nouvelle. Si, spectateur d'une cérémonie où les participants sont "serrés les uns contre les autres"<sup>30</sup>, Camus se "colle contre une cloison et regarde"<sup>30</sup>, d'Arrast est à son tour conduit par le coq "dans un coin où ils restèrent debout, collés contre la paroi [...]", dans une case "pleine d'hommes et de femmes, serrés les uns contre les autres".<sup>31</sup> Les *Carnets* enregistrent "J'aperçois soudain une théorie de filles noires qui montent vers nous. Elles sont habillées de robes blanches en soie grossière, la taille aux fesses. Un homme vêtu d'une sorte de casaque rouge, portant des colliers aux dents multicolores, les suit."<sup>32</sup> Cette scène est reprise *ipsis litteris* dans la nouvelle: "On vit peu après apparaître une théorie de filles noires, vêtues de robes blanches en soie grossière, à la taille très basse. Moulé dans une casaque rouge sur laquelle pendait un collier de dents multicolores, un grand noir les suivait [...]"<sup>33</sup> Tous les éléments concernant les participants de la cérémonie qui figurent dans le texte fictionnel reproduisent, avec une grande fidélité, ce que Camus a vu et noté. Ainsi, dans les *Carnets*, on mentionne que "Deux des danseurs, d'ailleurs énormes, ont le visage recouvert d'un rideau de rafia (sic)"<sup>34</sup>, alors que la nouvelle signale, à propos des danseurs, que "Deux d'entre elles, obèses, avaient le visage recouvert d'un rideau de raphia."<sup>35</sup>

L'épisode de la Diane noire est encore révélateur de ce souci d'objectivité dans les données de la cérémonie afro-brésilienne incorporées à *La pierre qui pousse*. Camus avoue, dans les *Carnets*, encore à propos des danseuses, que

"L'une d'elles, grande et mince, me ravit"<sup>36</sup> Et de discourir longuement sur "Cette Diane noire, [...] d'une grâce infinie", qui, "lorsqu'elle danse, cette grâce extraordinaire ne se dément pas."<sup>37</sup> Tous les détails de la scène, y compris ceux relatifs au déguisement et à la façon de danser de la jeune fille sont repris dans *La pierre qui pousse*. Nous présentons donc un extrait de celle-ci, afin que l'on puisse en apprécier la beauté et revoir cette vision qui a tellement impressionné Camus:

*Vêtue d'une robe verte, elle portait un chapeau de chasseresse en gaze bleue, relevé sur le devant, garni de plumes mousquetaires, et tenait à la main un arc vert et jaune, muni de sa flèche, au bout de laquelle était embroché un oiseau multicolore. Sur son corps gracieux, sa jolie tête oscillait lentement, un peu renversée, et sur le visage endormi se reflétait une mélancolie égale et innocente. Aux arrêts de la musique, elle chancelait, somnolente. Seul, le rythme renforcé des tambours lui rendait une sorte de tuteur invisible autour duquel elle enroulait ses molles arabesques jusqu'à ce que, de nouveau arrêtée en même temps que la musique, chancelant au bord de l'équilibre, elle poussât un étrange cri d'oiseau, perçant et pourtant mélodieux.*

*D'Arrast, fasciné par cette danse ralentie, contemplait la Diane noire lorsque [...]"<sup>38</sup>*

Un nouvel incident qui s'est produit cette fois-ci lorsque Camus assistait à une macumba à Caxias va lui servir encore de source d'inspiration dans la confection de la nouvelle. Un des danseurs lui demande de décroiser les bras car son attitude empêchait l'esprit de descendre; Camus obéit tout de go et reste les bras ballants.<sup>39</sup> Cette scène est transposée dans la nouvelle:

*Mais le chef, fendant le cercle des danseurs, vint vers eux et, d'un air grave, dit quelques mots au coq. "Décroise les bras, Capitaine, dit le coq. Tu te serres, tu empêches l'esprit du saint de descen-*

*dre." D'Arrast laissa docilement tomber les bras.<sup>40</sup>*

Le phénomène de la transe, très discuté en Europe par les spécialistes des religions africaines et afro-américaines, est bien sûr abordé par notre écrivain. Dans les *Carnets*, Camus établit une gradation dans la transe. Il décèle tout d'abord une transe "calme", celle "des danseurs qui présentent des airs de transe" et qui, avec le concours des cigares et des tambours, va en grandissant jusqu'à ce qu'elle devienne "la transe la plus affreuse" où "tous crient et hurlent" et dont "le sommet est atteint au moment où tous crient, avec d'étranges sons rauques qui rappellent l'aboiement."<sup>41</sup> Dans la nouvelle, le narrateur distingue la même mouvance et décrit dans un long texte, dont nous présentons ci-dessous les passages les plus significatifs, le crescendo et l'animalité qu'il attribue à la scène.

*En effet, quelques danseurs présentaient maintenant des airs de transe, mais de transe figée, les mains aux reins, le pas raide, l'oeil fixe et atone. D'autres précédaient leur rythme, se convulsant sur eux-mêmes, et commençaient à pousser des cris inarticulés. [...] Mais les tambours tout à coup firent rage et subitement le grand diable rouge se déchaîna. L'oeil enflammé, les quatre membres tournoyant autour du corps, il se recevait, genou plié, sur chaque jambe, l'une après l'autre, accélérant son rythme à tel point qu'il semblait qu'il dût se démembrer, à la fin. Mais brusquement, [...]. D'Arrast ne vit même pas comment les danseurs avaient pu se munir des énormes cigares qu'ils fumaient à présent, sans cesser de danser, et dont l'étrange odeur emplissait la case et le grisait un peu. Il vit seulement le coq qui passait près de lui toujours dansant, et qui tira sur un cigare: "Ne fume pas", dit-il. Le coq grogna, sans cesser de rythmer son pas, fixant le mât central avec l'expression du boxeur sonné, la nuque parcourue par un long et perpétuel frisson. À ses côtés, une noire*

épaisse, remuant de droite à gauche sa face animale, aboyait sans arrêt. Mais les jeunes négresses, surtout, entraînent dans la transe la plus affreuse, les pieds collés au sol et le corps parcouru, des pieds à la tête, de soubresauts de plus en plus violents à mesure qu'ils gagnaient les épaules. Leur tête s'agitait alors d'avant en arrière, littéralement séparée d'un corps décapité. En même temps, tous se mirent à hurler sans discontinuer, d'un long cri collectif et incolore, sans respiration apparente, sans modulations, comme si les corps se nouaient tout entiers, muscles et nerfs, en une seule émission épouvantable qui donnait enfin la parole en chacun d'eux à un être jusque-là absolument silencieux. Et sans que le cri cessât, les femmes, une à une, se mirent à tomber. Le chef noir s'agenouillait près de chacune, serrait vite et convulsivement leurs tempes de sa grande main aux muscles noirs. Elles se relevaient alors, chancelantes, rentraient dans la danse et reprenaient leurs cris, d'abord faiblement, puis de plus en plus haut et vite, pour retomber encore, et se relever de nouveau, pour recommencer, et longtemps encore, jusqu'à ce que le cri général faiblît, s'altérât, dégénérait en une sorte de rauque aboiement qui les secouait de son hoquet.<sup>42</sup>

Si, d'une part, nous constatons le souci de Camus de travailler sur le réel et de ne présenter dans *La pierre qui pousse* que des scènes vécues, d'autre part il a dépouillé son texte de toute expression typique de la culture brésilienne afin d'offrir une lecture plus immédiate pour un public français et francophone. L'expression *père des saints* qui figure dans les *Carnets* et qui traduit mot à mot le portugais *pai de santo*, il la remplace donc systématiquement par *chef, chef noir* ou *grand noir*. À la page 1672 de la nouvelle, lorsqu'il parle de la "petite statue de glaise, peinte en rouge, représentant un dieu cornu" qui "brandissait, la mine farouche, un couteau démesuré, en papier d'argent", il supprime la mention *Echou*, qu'il définit dans les *Carnets*

comme "esprit du mal et dieu africain".<sup>43</sup> Et pourtant, dans ce journal, la scène qui sert de genèse à celle de la page 1672 mentionne bel et bien le nom du dieu africain: "On me montre Echou, rouge et farouche, avec un couteau dans la main".<sup>44</sup> De même, c'est pour accorder une plus grande lisibilité à sa nouvelle que Camus en élague les termes *macumba* et *condomblé* (sic), qui figurent dans les *Carnets*.

Faisant allusion aux secrets du candomblé, accessibles à peine aux initiés, le coq, "sans bienveillance, comme s'il parlait à un étranger", dit à d'Arrast: "Il est tard, Capitaine. Ils vont danser toute la nuit, mais ils ne veulent pas que tu restes maintenant."<sup>45</sup> D'Arrast quitte donc les lieux et, en s'éloignant, se retrouve dans la nuit

[...] pleine d'odeurs fraîches et aromatiques. Au-dessus de la forêt, les rares étoiles du ciel austral, estompées par une brume invisible, luisaient faiblement. L'air humide était lourd. Pourtant, il semblait d'une délicieuse fraîcheur au sortir de la case. [...] La forêt grondait un peu, toute proche. Le bruit du fleuve grandissait, le continent entier émergeait dans la nuit [...].<sup>46</sup>

Nous retrouvons là les accents poétiques de l'homme méditerranéen marqué par son intégration à la nature et livré aux sensations, l'Albert Camus des *Noces* (1938) et de *L'été* (1954). Robert de Luppé a soutenu que "La poésie est au commencement et à la fin de l'oeuvre de Camus. [...] Elle préexiste à l'expérience absurde, mais la couronne aussi. Elle est 'l'éternel retour' dans la vie de Camus",<sup>47</sup> dans une allusion ici à "Retour à Tipasa", dans *Noces*. La prose poétique de Camus est un chant dans lequel le poète se jette à la face de la nature et s'identifie au monde. Composé d'accents rudes, ce chant naît de l'expérience absurde et du dépaysement de l'homme dans un monde où il se sent étranger.

La réalité brésilienne, notamment dans ses aspects religieux et dans ceux liés à la culture afro-brésilienne, va exa-

cerber la vision de Camus de l'absurde. Dans les *Carnets*, nous apprenons que, sortant "chancelant" d'une séance de candomblé à Rio, l'écrivain "enfin respire avec délice l'air frais" et à ce moment-là il s'aperçoit qu'il "aime la nuit et le ciel plus que les dieux des hommes".<sup>48</sup> Cette même gêne s'empare de d'Arrast qui discerne avec lucidité une incongruité de ce côté-ci de l'Atlantique et en Europe. Prenant conscience de l'absurdité du monde, d'Arrast fait un poignant épanchement de coeur où il rend tout "l'écoeurément" qui l'envahit:

Il lui semblait qu'il aurait voulu vomir ce pays tout entier, la tristesse de ses grands espaces, la lumière glauque des forêts, et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts. Cette terre était trop grande, le sang et les saisons s'y confondaient, le temps se liquéfiait. La vie ici était à ras de terre et, pour s'y intégrer, il fallait se coucher et dormir, pendant des années, à même le sol boueux et desséché. Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère. Ici, l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants et trépidants, qui dansaient pour mourir. Mais, à travers la nuit humide, pleine d'odeurs végétales, l'étrange cri d'oiseau, poussé par la belle endormie, lui parvint encore.<sup>49</sup>

C'est cette prise de conscience de l'absurde qui va justifier le dénouement de la nouvelle, présenté dans le cinquième volet, qui contient la révolte de d'Arrast et l'affirmation de sa solidarité avec tous les hommes. S'étendant de la page 1676 à la fin de la nouvelle, page 1684, cette partie comprend le réveil de d'Arrast et le déroulement de la procession. Dans un cadre réel, celui de la perception que Camus a gardée du Brésil, vont s'incruster les éléments fictionnels de la nouvelle, afin de permettre la cristallisation de la pensée philosophique de Camus. Dans l'épilogue de la nouvelle, l'intrigue concernant l'épisode du coq dans la procession se libère des données objectives vécues par l'auteur et s'installe

dans le terrain de l'imagination et de la fiction.

Quand d'Arrast se réveille après un mauvais sommeil, il a la migraine. Sa montre s'est symptomatiquement arrêtée. Le temps n'existe plus pour cet étranger qui se sent exilé dans un pays qui n'est pas le sien. La chaleur est accablante, la présence du fleuve et de la forêt se fait sentir intensément et le climat de détresse est encore mis en évidence par les urubus installés sur les toits des maisons et qui s'envolent de temps en temps.

En descendant vers la ville, d'Arrast rencontre Socrate, qui veut savoir s'il a apprécié la cérémonie de la veille et apprend "qu'il faisait chaud dans la case et qu'il préférait le ciel et la nuit".<sup>50</sup> Il y a là une réitération de l'appartenance de d'Arrast — et de Camus — à cet univers méditerranéen où l'homme se déplace et auquel il s'identifie. Socrate croyait que d'Arrast appartenait au monde de ceux qui vont à la messe, mais il apprend que l'ingénieur français ne fait partie ni du monde de ceux qui dansent ni de ceux qui vont à la messe. Il lui demande:

- Alors où tu vas?

- Nulle part. Je ne sais pas.

Socrate riait encore.

"Pas possible! Un seigneur sans église, sans rien!"

D'Arrast riait aussi:

"Oui, tu vois, je n'ai pas trouvé ma place. Alors, je suis parti".<sup>51</sup>

Les éléments du puzzle deviennent clairs pour d'Arrast. Alors que les autres dorment leur vie, lui, réveillé et lucide, il est conscient des contradictions de l'existence et du monde. Son expérience personnelle de l'absurde n'engage, cependant, que lui et, sans Dieu, sa solitude est complète.

Mais Socrate lui fait savoir qu'il est invité à avoir une place d'honneur pour voir la procession, d'abord chez le juge, où il pourra assister à la sortie du cortège de l'église et ensuite à la mairie, pour voir le retour des pénitents. Installé au balcon, il est impressionné par le bruit

des pétards qui éclatent dans toutes les directions, par les sons des orgues, des cuivres et des tambours, par le grondement de grosse crécelle d'un avion qui survole la ville alors qu'"un étrange bruit d'élytres vint de la forêt."<sup>52</sup> Il assiste au cortège des pénitents, parmi lesquels des garçons costumés en anges, des confréries d'enfants de Marie, et enfin, il aperçoit "sur une châsse multicolore, portée par des notables suants dans leurs complets sombres, l'effigie du bon Jésus lui-même, roseau en main, la tête couverte d'épines, saignant en chancelant au-dessus de la foule [...]"<sup>53</sup>

C'est du balcon de la maison du juge que d'Arrast voit le coq:

*Il venait de déboucher sur le parvis, torse nu, et portait sur sa tête barbue un énorme bloc rectangulaire qui reposait sur une plaque de liège à même le crâne. Il descendit d'un pas ferme les marches de l'église, la pierre exactement équilibrée dans l'arceau de ses bras courts et musclés.*<sup>54</sup>

Accompagné du juge et du chef de police, d'Arrast gagne la mairie où

*Ils attendirent longtemps, si longtemps que d'Arrast, à force de regarder la réverbération du soleil sur le mur d'en face, sentit à nouveau revenir sa fatigue et son vertige. La rue vide, aux maisons désertes, l'attirait et l'écoeura à la fois. À nouveau, il voulait fuir ce pays, il pensait en même temps à cette pierre énorme, il aurait voulu que cette épreuve fût finie. Il allait proposer de descendre pour aller aux nouvelles lorsque les cloches de l'église se mirent à sonner à toute volée. Au même instant, à l'autre extrémité de la rue, sur leur gauche, un tumulte éclata et une foule en ébullition apparut. De loin, on la voyait agglutinée autour de la châsse, pèlerins et pénitents mêlés, et ils avançaient, au milieu des pétards et des hurlements de joie, le long de la rue étroite. En quelques secondes, ils la remplirent jusqu'aux bords, avançant vers la mairie, dans un désordre indescriptible, les âges, les races et les costumes fondus en une masse bariolée, cou-*

*verte d'yeux et de bouches vociférantes, et d'où sortaient, comme des lances, une armée de cierges dont la flamme s'évaporait dans la lumière ardente du jour. Mais quand ils furent proches et que la foule, sous le balcon, semble monter le long des parois, tant elle était dense, d'Arrast vit que le coq n'était pas là.*<sup>55</sup>

Quand d'Arrast se rend compte que le coq n'est pas là, un déséquilibre se produit. Et lui, l'exilé, refusant d'accepter passivement les contradictions de ce monde absurde, il va partir à la recherche de son royaume. Cette quête d'une raison d'être pour son existence se concrétise par un acte de fraternité envers le coq, qui signifie, par ailleurs, un geste de solidarité envers tous les hommes:

*D'un seul mouvement, sans s'excuser, il quitta le balcon et la pièce, dévala l'escalier et se trouva dans la rue, sous le tonnerre des cloches et des pétards. Là, il dut lutter contre la foule joyeuse, les porteurs de cierges, les pénitents offusqués. Mais irrésistiblement, remontant de tout son poids la marée humaine, il s'ouvrit un chemin, d'un mouvement si emporté, qu'il chancela et faillit tomber [...]*<sup>56</sup>

D'Arrast part donc à la recherche du coq. Il le retrouve, exténué et courbé sous l'énorme pierre; le coq est entouré de pénitents qui l'encouragent à poursuivre sa promesse car, trop fatigué à cause des excès de la veille, il était déjà tombé une première fois. "D'Arrast se trouva, sans qu'il sût comment, à sa droite. Il posa sur le dos du coq une main devenue légère et marcha près de lui, à petits pas pressés et pesants. [...] 'Allez, coq, dit-il, encore un peu'."<sup>57</sup> Malgré le soutien que le coq reçoit, la pierre glisse sur son épaule, qu'elle entaille, et tombe par terre. Les pénitents l'empoignent pour en charger à nouveau le coq. Mais celui-ci, "la face collée à terre, haletait. Il n'entendait rien, ne bougeait plus. Sa bouche s'ouvrait avidement sur chaque respiration, comme si elle était la dernière."<sup>58</sup> D'Arrast essaie de l'aider comme il peut, en nettoyant de sa main

l'épaule souillée de sang et de poussière, en le soulevant comme s'il s'agissait d'un enfant, en le tenant debout serré contre lui, en lui parlant dans le visage pour lui insuffler de la force, mais

*L'autre, au bout d'un moment, sanglant et terreux, se détacha de lui, une expression hagarde sur le visage. Chancelant, il se dirigea de nouveau vers la pierre que les autres soulevaient un peu. Mais il s'arrêta; il regardait la pierre d'un regard vide, et secouait la tête. Puis il laissa tomber ses bras le long de son corps et se tourna vers d'Arrast. D'énormes larmes coulaient silencieusement sur son visage ruiné. Il voulait parler, il parlait, mais sa bouche formait à peine les syllabes. "J'ai promis", disait-il. Et puis: "Ah! Capitaine. Ah! Capitaine!" et les larmes noyèrent sa voix. Son frère surgit dans son dos, l'étreignit, et le coq, en pleurant, se laissa aller contre lui, vaincu, la tête renversée.*<sup>59</sup>

Analysant l'oeuvre de Camus antérieure à *L'exil et le royaume* (1957), Robert de Luppé affirme, dans son livre publié en 1958<sup>60</sup>, que

*La perception de la souffrance d'autrui éveille l'amour, mais conjointement la révolte. C'est au nom de l'amour que l'homme se dresse contre Dieu pour le refuser ou le nier. Amour et révolte sont le double fruit de la souffrance. Il n'y a pas de sainteté avec Dieu.*<sup>61</sup>

Cette observation s'applique aussi bien à *La peste* qu'à *La pierre qui pousse*. C'est la souffrance du coq, son impossibilité de réaliser sa promesse qui va déclencher le sentiment de fraternité et de solidarité de d'Arrast et qui va le pousser à aller jusqu'au bout dans sa recherche d'héroïsme, voire d'une "sainteté sans Dieu".

Dans *La peste*, la révolte jaillit spontanément devant l'horreur de la calamité; nous y retrouvons, entre autres, la scène de l'agonie du petit garçon du juge Othon, où "De grosses larmes, jaillissant sous les paupières enflammées, se mirent à couler sur son visage plombé."<sup>62</sup> Nous rapprochons cette scène de celle

concernant le coq, dans le passage que nous prenons de la citation présentée ci-dessus, pour mettre en évidence la communion entre les deux situations: "D'énormes larmes coulaient silencieusement sur son visage ruiné."

Écoutant les sanglots du coq, d'Arrast décide de porter la pierre à sa place. Il la charge et, tassé sous son poids, il entre, d'un pas puissant, sur la place "dans le vacarme des cloches et des détonations."<sup>63</sup> Il avance et la foule lui ouvre le chemin jusqu'à l'église, mais cette destination ne convient pas à l'ingénieur:

*Malgré le poids qui commençait de lui broyer la tête et la nuque, il vit l'église et la châsse qui semblait l'attendre sur le parvis. Il marchait vers elle et avait déjà dépassé le centre de la place quand, brutalement, sans savoir pourquoi il obliqua vers la gauche, et se détourna du chemin de l'église, obligeant les pèlerins à lui faire face. Derrière lui, il entendait des pas précipités. Devant lui, s'ouvraient de toutes parts des bouches. Il ne comprenait pas ce qu'elles lui criaient, bien qu'il lui semblât reconnaître le mot portugais qu'on lui lançait sans arrêt. Soudain, Socrate apparut devant lui, roulant des yeux effarés, parlant sans suite et lui montrant, derrière lui, le chemin de l'église. "À l'église, à l'église", c'était là ce que criaient Socrate et la foule. D'Arrast continua pourtant sur sa lancée. Et Socrate s'écarta, les bras comiquement levés au ciel, pendant que la foule peu à peu se taisait. Quand d'Arrast entra dans la première rue, qu'il avait déjà prise avec le coq, et dont il savait qu'elle menait aux quartiers du fleuve, la place n'était plus qu'une rumeur confuse derrière lui.*<sup>64</sup>

Au lieu donc de déposer la pierre dans l'église, d'Arrast préfère de la consacrer à la case de son ami. Il se dirige vers celle-ci, ouvre la porte d'un coup de pied et jette la pierre au centre de la pièce, sur le feu qui rougeoyait encore:

*Et là, redressant toute sa taille, énorme soudain, aspirant à goulées désespérées l'odeur de misère et de cendres*

qu'il reconnaissait, il écouta monter en lui le flot d'une joie obscure et haletante qu'il ne pouvait pas nommer.<sup>65</sup>

L'ingénieur français, après avoir subi cette épreuve, est envahi par un sentiment obscur de joie. C'est la récompense de la révolte de d'Arrast, c'est l'équilibre enfin retrouvé, au terme d'un parcours où s'accomplit l'expérience de l'absurde.

Le dernier paragraphe de la nouvelle décrit, tout d'abord, l'arrivée du coq et de ses amis dans la case et la rencontre de ceux-ci avec d'Arrast. La nouvelle se clôt enfin sur une exhortation à la joie de vivre, dans une scène marquée par la présence de la nature, symbolisée ici par le fleuve, ainsi que par une exacerbation des sens, notamment ceux liés à l'ouïe:

[...] Ils étaient accroupis en rond autour de la pierre, silencieux. Seule, la ruineur du fleuve montait jusqu'à eux à travers l'air lourd. D'Arrast, debout dans l'ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit des eaux l'emplissait d'un bonheur tumultueux. Les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait, une fois de plus, la vie qui recommençait. Au même instant, une détonation éclata qui semblait toute proche. Le frère s'écarta un peu du coq et se tournant à demi vers d'Arrast, sans le regarder, lui montra la place vide: "Assieds-toi avec nous." 66

Dans notre analyse de *La pierre qui pousse*, nous avons essayé de démontrer que la réalité brésilienne est un espace privilégié pour l'affirmation de la pensée philosophique de Camus. Nous croyons que la nouvelle peut être considérée comme une illustration didactique de la réflexion philosophique de Camus et qu'elle s'inscrit dans la meilleure lignée du conte philosophique français. Nous avons analysé le problème de la mémoire dans la construction du texte fictionnel et nous avons encore essayé de dégager la force et la violence des sentiments qui y sont exprimés, portés jusqu'au paroxysme afin de mieux faire ressortir les points de vue de l'auteur.

Les notions d'exil et de royaume qui servent de fil conducteur à la nouvelle et qui sont transposées dans le cadre tropical du Brésil, matérialisent le chemin qui mène de l'absurde à la solidarité et au bonheur, trois concepts fondamentaux de la philosophie camusienne.

## RESUMO

Leitura da novela *La pierre qui pousse* (A pedra que cresce), de Albert Camus, considerada como reelaboração literária das experiências vividas pelo autor, quando de sua estada no Brasil em 1949. Abordam-se por um lado o papel da memória na representação textual e por outro lado a dimensão simbólica da novela, considerando-se que a realidade brasileira, sobretudo em seus aspectos religiosos e naqueles ligados à cultura afro-brasileira, serve de espaço privilegiado para a afirmação do pensamento filosófico de Camus.

## NOTES

- 1 La pierre qui pousse. Nouvelle de "L'exil et le royaume". In: CAMUS, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*, textes établis et annotés par Roger Quilliot, préface par Jean Grenier, Bibliothèque de la Pléiade, Bruges-Belgique: Éditions Gallimard, 1962, p.1655-1684.
- 2 Extraits des Carnets. In: CAMUS, Albert. Op. cit., p.2060-2071. Il s'agit des passages des *Carnets* que Camus a utilisés pour sa nouvelle, rassemblés en note du volume par Roger Quilliot.
- 3 Deux titres du plan original, de 1952, sont supprimés dans la version définitive, par contre la nouvelle *Les muets* y est ajoutée.
- 4 Dans les *Carnets* nous apprenons que, le 5 août 1949, à 10 heures, Camus quitte la ville de São Paulo, accompagné de l'attaché culturel français, M. Sylvestre, des brésiliens Andrade, le fils de celui-ci et du chauffeur. Déjeuner à Plédade, "petit village disgracieux" où le groupe est chaleureusement accueilli par Dona Anesia, l'aubergiste. La poussière rouge de la route et la solitude du paysage brésilien impressionnent l'écrivain. L'arrivée à Iguape a lieu après quatorze heures d'un voyage difficile, la voiture étant tombée en panne, sans compter les soixante kilomètres réalisés de trop, à cause d'une erreur du chauffeur (Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2066-2067).
- 5 Il s'agit du Rio Ribeira (Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2068).

- 6 À notre surprise c'est la forme *Tokio* qui est enregistrée dans *La pierre qui pousse* (Cf. op. cit., p.1659).
- 7 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2068.
- 8 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1660.
- 9 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1661.
- 10 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2069.
- 11 Extraits des Carnets. Op. cit., p.2068-2069.
- 12 Extraits des Carnets. Op. cit., p.2069.
- 13 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2067.
- 14 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2071.
- 15 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2069-2070.
- 16 La pierre de 60 kg devient moins lourde de 10 kg dans la nouvelle.
- 17 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2070 et 2071.
- 18 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1667.
- 19 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1666-1667.
- 20 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1667.
- 21 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1667.
- 22 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1669.
- 23 C'est nous qui soulignons l'adjectif *absurde*, terme clé de la pensée philosophique de Camus.
- 24 Nous faisons une allusion à la nouvelle *Jonas* où le peintre, sur une toile blanche, avait seulement écrit un mot dont on ne savait s'il fallait y lire SOLITAIRE ou SOLIDAIRE.
- 25 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1670.
- 26 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1666.
- 27 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1671.
- 28 Dans les *Carnets*, Camus, après avoir assisté à une séance de transe, n'en manque pas moins de réaffirmer son appartenance à un monde sans Dieu: "Il est deux heures du matin. La chaleur, la poussière et la fumée des cigares, l'odeur humaine, rendent l'air irrespirable. Je sors, chancelant moi-même, et enfin respire avec délice l'air frais. J'aime la nuit et le ciel, plus que les dieux des hommes" (Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2064).
- 29 Ayant travaillé sur des extraits des *Carnets*, nous ne disposons malheureusement pas des données concernant le candomblé de Bahia dont Camus parle lorsqu'il le compare à celui de Rio: "Les costumes sont beaucoup plus riches qu'à Bahia" (Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2064). Pour les cérémonies de Rio, cf. p.2060-2066.
- 30 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2062.
- 31 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1672.
- 32 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2061.
- 33 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1671.
- 34 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2064.
- 35 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1675.
- 36 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2064.

- 37 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2065.
- 38 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1675.
- 39 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2062.
- 40 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1672.
- 41 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2063-2064.
- 42 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1673-1674.
- 43 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2060.
- 44 Cf. Extraits des Carnets. Op. cit., p.2061.
- 45 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1675. C'est nous qui soulignons.
- 46 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1676.
- 47 Cf. Robert de Luppé. *Albert Camus. Classiques du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions Universitaires, 1959, p.113.
- 48 C'est nous qui soulignons. Cf. note 28 ci-dessus.
- 49 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1676.
- 50 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1677.
- 51 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1677.
- 52 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1678.
- 53 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1679.
- 54 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1679.
- 55 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1680.
- 56 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1680.
- 57 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1681.
- 58 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1682.
- 59 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1682.
- 60 Robert de Luppé. *Albert Camus*. Paris: Éditions Universitaires, 1958.
- 61 Cf. Robert de Luppé. Op. cit., p.90.
- 62 Cf. La peste. In: CAMUS, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Op. cit., p.1392.
- 63 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1682.
- 64 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1683.
- 65 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1683.
- 66 Cf. La pierre qui pousse. Op. cit., p.1684.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CAMUS, Albert. *Théâtre, récits et nouvelles*, textes établis et annotés par Roger Quilliot, préface par Jean Grenier. Bibliothèque de la Pléiade, Bruges-Belgique: Éditions Universitaires, 1962.
- LEBESQUE, Morvan. *Camus par lui-même*. "Écrivains de toujours". Paris: Éditions du Seuil, 1963.
- LUPPÉ, Robert de. *Albert Camus*. "Classiques du XX<sup>e</sup> siècle". Paris: Éditions Universitaires, 1957.

# PATRICK CHAMOISEAU: UN NOUVEAU RABELAIS?

Euridice Figueiredo

Universidade Federal Fluminense

*(Rabelais) c'est sans doute le plus grand [...] mais c'est aussi le pire car la langue se respecte [...], elle se respecte [...]. La langue n'est plus ouverte comme en ces temps magmatiques de patois et dialectes du bon abbé, maintenant elle est adulte, refroidie, raisonnable, pensée, centrée, axée, et se respecte. Alors la question contemporaine: peut-on être à la fois le pire et le plus grand? [...] Je vous en laisse la conclusion.*

PATRICK CHAMOISEAU

## RÉSUMÉ

Cet article montre que Patrick Chamoiseau cherche à réactiver une tradition orale antillaise, à partir des genres populaires, qui le placent d'emblée dans le courant du réalisme grotesque, si typique de l'oeuvre de Rabelais. Ainsi il utilise des procédés rabelaisiens déjà analysés par Bakhtine, tels que l'hyperbole, la création de néologismes ou l'emploi de mots en créole (qui provoquent une sensation d'étrangeté chez le lecteur francophone), l'énumération de noms, de faits ou d'imprécations, dans une perspective désacralisante. Dans son oeuvre, le rire côtoie le sérieux, il n'y a pas d'opposition entre vie et mort, corps (dans toute ses expressions) et âme.

Patrick Chamoiseau, qui a publié jusqu'à présent trois romans: *Chronique des sept misères* (1986), *Solibo Magnifique* (1988) et *Texaco* (prix Goncourt de 1992), relève le défi lancé par Edouard Glissant dans la fiction antillaise: écrire l'oraliture, c'est-à-dire, la littérature orale qui remonte aux contes créoles des esclaves dans les plantations. Ce projet

prend la relève aussi de l'oeuvre monumentale de Rabelais qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, a contribué à la création du français en tant que langue littéraire, puisque jusqu'alors il était surtout une langue parlée. Rabelais, par le biais de ses géants fantastiques, dépeint un monde en mutation, un Moyen Age finissant et une Renaissance qui s'impose avec de nouvelles valeurs. De la même manière, Patrick Chamoiseau crée une littérature qui cherche sa voie, qui cherche un langage. Dans ce processus il se heurte à deux problèmes fondamentaux concernant la langue et le langage car l'oraliture est dite en créole et écrite en français, ce qui entraîne une double traduction. Dans *Solibo Magnifique* il affirme que l'écriture perd beaucoup par rapport à l'oral, "les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur" (S.M.210). Ce que l'écrivain donne à lire c'est une "sorte d'ersatz" puisque la parole du conteur, "sa vraie parole, toute sa parole, était perdue pour tous -- et à jamais." (S.M. 211). La narratrice de *Texaco*, double de l'auteur, lui demande s'il existe "une écriture informée de la parole" et il lui répond:

*Je connais cette épouvante. Edouard Glissant l'affronte: son oeuvre fonctionne comme ça, avec un grand bonheur.* (T. 354)

Mais en tentant cet impossible, Patrick Chamoiseau crée un type de narrateur qui ressemble au conteur traditionnel, tel qu'il est décrit par Walter Benjamin. Dans un article sur Leskov, il distingue trois types de narrateur: a) le narra-

teur des récits oraux, qui échange son expérience avec le spectateur, lui transmet une sagesse, lui donne des conseils et qui est pour ces raisons admiré par Benjamin; b) le narrateur du roman, écrivant dans la solitude de sa chambre, n'a pas de contact direct avec son lecteur, ne peut pas lui donner des conseils; c) le journaliste donne des informations neutres et ne partage pas les idées qu'il véhicule. (Benjamin, 1971. p. 143-145).

Chamoiseau, comme Benjamin, garde la nostalgie du conteur et essaie de recréer dans ses romans un style populaire qui le rapproche du conteur traditionnel: il imprime sa marque à l'histoire qu'il raconte, se met en scène, se fait personnage, par conséquent ce qu'il raconte garde une valeur de témoignage en tant que le fruit de son expérience en contact avec ses informateurs. *Chronique des sept misères* commence par le vocatif "Messieurs et dames de la compagnie", trait de l'allocution qui est repris maintes fois dans le texte afin de garder le caractère oral du texte, comme s'il s'agissait d'un conteur qui se dirigeait à un public présent. Tout le récit est raconté à la première personne du pluriel, de manière à suggérer que le narrateur fait partie de cette communauté de marchandes et de "djobeurs" (mot qui désigne ceux qui, à l'aide de leurs brouettes, portent les paniers trop lourds des marchandes) qui travaillent dans les trois marchés de Fort-de-France, où se passe l'histoire.

*Solibo Magnifique*, nom du conteur qui meurt au cours d'une soirée de carnaval, donne titre à son deuxième roman. L'auteur se fait double du vieux conteur pour transmettre une connaissance, une sagesse, bref, une tradition que seul Solibo possédait. Héritier d'une "mémoire épique" (Benjamin, 1971, p. 156), Chamoiseau devient le porte-parole de Solibo et du monde qu'il représente afin de rompre la léthargie et d'aviver les "mémoires indifférentes" (S.M. 212). C'est avec lui qu'il découvre son métier

de "marqueur de paroles". (S.M. 43) Il en explique la différence:

*Non, pas écrivain: marqueur de paroles, ça change tout, inspectère, l'écrivain est d'un autre monde, il rumine, élabore ou prospecte, le marqueur refuse une agonie: celle de l'oralité, il recueille et transmet.* (S.M. 159)

"Marquer" en créole c'est écrire mais aussi solo-rythmer le concert des tambours-ka (qui accompagnent le conteur). Ainsi, en refusant le statut d'écrivain pour revendiquer celui de marqueur de paroles, Chamoiseau désigne une fonction pour l'écrivain antillais: il doit être celui qui "recueille et transmet" une tradition orale. Partant il s'inscrit d'ores et déjà dans le champ de l'oral pour porter un témoignage de cette oralité qui se perd, pour écrire cette parole sur un ton oral.

*Texaco* est raconté par une narratrice, Marie-Sophie Laborieux, qui tient les histoires de son père, Esternome. Elle a trois interlocuteurs: d'abord l'urbaniste qui arrive pour raser l'insalubre quartier Texaco, ensuite l'auteur, Patrick Chamoiseau, et finalement le principal, le lecteur. Comme dans *Solibo Magnifique*, la narratrice est un dédoublement de l'écrivain, ou plutôt, du "marqueur de paroles".

Comme Rebelais, qui puise dans le langage de la fête, de la foire, bref, de la place publique, Chamoiseau recherche un langage qui garde la saveur populaire. D'ailleurs, il y a une certaine ressemblance entre la situation linguistique de la France au XVIe et celle des Antilles aujourd'hui avec la coexistence de deux langues: le latin était la langue écrite par excellence et le français était la langue "de la vie, du travail quotidien, la langue des genres inférieurs (fabliaux, farces, "cris de Paris", etc. dans leur majorité comiques); elle était enfin la langue du libre parler de la place publique". (Bakhtine, 1970, p. 462). La Renaissance, selon Bakhtine, "marque la fin de la dualité des langues et la relève linguistique. Beaucoup de ce qui fut possible en

cette seule et exceptionnelle époque de la vie de la littérature et de la langue devenait impossible dans toutes les époques postérieures." (p. 461). Cela est certes impossible en France, mais elle garde des analogies avec l'actuelle situation aux Antilles. Le français est la langue écrite et le créole reste, sinon la langue du travail quotidien, au moins celle des "genres inférieurs". Pourtant, il y a là une différence fondamentale: la littérature antillaise qui commence à se consacrer (avec le Prix Goncourt décerné à Chamoiseau et surtout le Prix Nobel accordé à l'écrivain anglophone Derek Walcott) est écrite non pas en créole mais dans les langues occidentales. Ainsi donc ces "genres inférieurs" (l'oralité) qui nourrissent le roman antillais lui donnent une forme créole au sens plus large, et non pas en termes strictement linguistiques, la créolité se définissant comme "une annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté". (*Eloge de la créolité*, p. 28)

Patrick Chamoiseau est très conscient de tous les problèmes qui concernent son projet littéraire. Dans *Solibo Magnifique* il regrette la perte du vieux conteur, mais dans *Texaco* son alter-ego Marie-Sophie Laborieux, la narratrice qui raconte, commence aussi à écrire. Elle possède quatre livres, préservés malgré tous les déménagements traumatiques et toutes les destructions de sa case, qui fonctionnent comme une sorte de viatique durant ce voyage qu'est sa vie. En fait ce ne sont pas quatre "livres", mais plutôt quatre auteurs (Montaigne, La Fontaine, Lewis-Carroll et le préféré, Rebelais). Ti-Cirique, l'intellectuel haïtien qui "parlait un français impeccable sourcilieux, bourré de mots qui collaient bien à sa pensée" (T. 354), dit à la narratrice qu'il se méfie de Rebelais à cause des "folies de la langue et de la démesure". Et il ajoute:

*C'est sans doute le plus grand, madame Marie-Sophie, mais c'est aussi le pire car la langue se respecte, madame, elle se respecte [...]. La langue n'est plus*

*ouverte comme en ces temps magmatiques de patois et dialectes du bon abbé, maintenant elle est adulte, refroidie, raisonnable, pensée, centrée, axée, et se respecte. Alors la question contemporaine: peut-on être à la fois le pire et le plus grand? [...]. Je vous en laisse la conclusion [...].* (T. 354)

Il pose ainsi la question cruciale concernant le roman antillais et plus particulièrement celui de Chamoiseau, Ti-Cirique, lecteur des "cahiers" de Marie-Sophie, critique les "tournures créoles" étant donné que "cette langue est sale, elle détruit Haïti et conforte son analphabétisme". (T.355) Il lui demande de penser à l'universel, ce qui correspond à écrire en français pur. Ti-Cirique représenterait la tendance de la littérature antillaise dont le chef-de-file est Aimé Césaire et Marie-Sophie, double et alter-ego de Chamoiseau, symbolise l'autre tendance dont l'initiateur fut Edouard Glissant. La réponse irréfutable à la question posée par Ti-Cirique est le roman *Texaco*, qui justement ne "respecte" pas la langue et fait appel à des procédés bien rebelaisiens, comme on verra par la suite.

Du point de vue linguistique, l'auteur prend des libertés avec la langue, sans que cela caractérise une créolisation généralisée du français. Je propose un inventaire des procédés avec un échantillon d'exemples, qui n'a pas la prétention d'épuiser le sujet.

1. phrases écrites en créole (avec l'orthographe créole) suivies de la traduction en français.

"Predié ba papa 'w ich mwen" (Prie pour ton papa, mon fils) (48)

Cela crée une certaine ambiance populaire et n'offre aucun problème de compréhension pour les lecteurs francophones. Dans son dernier roman il s'en sert avec parcimonie.

2. créolisation du français (prononciation / orthographe)

Bondié ( 43 ) pour Bon Dieu

manman ( 44 ) pour maman

bitation ( 61 ) pour habitation

zibié ( 63 ) pour gibier

Mentô ( 62 ) pour Mentor

latécoère ( 371 ) pour hélicoptère

3. créolisation du français (sémantique)

- crier au sens de nommer, appeler
4. création de mots par suffixation (par influence créole?)
    - V. se toiletter (77) pour faire sa toilette
    - V. contribander (90) pour faire de la contre-bande
    - V. parler (44)
    - l'émerveille (50) nom féminin pour l'émerveillement
    - les belletés (55) pour les beautés
    - l'aveuglage (65) pour l'aveuglement
    - les infirmieuses (181) pour les infirmières
  5. création de mots composés
    - sent-bon (78) pour parfum
    - annonce-l'enterrement (47)
  6. orthographe différente (pour rendre compte d'une prononciation créolisée?)
    - les crickettes (51) pour les criquets
    - le fouetie (63) pour le fouet
    - becter (78) pour becqueter
    - jourd'hui (63) pour aujourd'hui
    - lonyon (123) pour l'oignon
    - un koudmen (150) pour un coup de main
    - fruyapin (244) pour fruit-à-pain
    - biznesse (238) pour business
  7. sigles écrits *in extenso*
    - céhèreses (336) pour CRS
    - achèlème (36) pour HLM
  8. créolisme corrigé
    - passé-personne ("selon Ti-Cirique, il semble préférable de dire mieux que quiconque". 360)
  9. syntaxe
    - emploi du participe présent dans une tournure qui doit venir du créole (Glissant s'en sert aussi)
    - "Il était sciant des poutrelles pourries, remplaçant des chevilles, réajustant des tuiles, dégringolant pour se raccrocher de justesse. Il était suant à monter-descendre des outils, des ficelles... 87)
  10. archaïsme ou créolisme?
    - pièce (54) au sens de aucun
  11. un Z de trop
    - une z'oie (369)
    - un mulet à z'aïles (62)
    - ses z'yeux (62)
  12. hyperbolisme (influence créole?)
    - l'et-caetera d'une charge de tracas (49)
    - si tant (52) et si tellement (97)
    - heureux bonheur (53)
    - Et-caetera-milliers (414)
    - trente-douze fois (367)
    - cinquante-douze fois (401)
- Ce dernier procédé relève de la linguistique autant que de la stylistique. Selon Bakhtine, "l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès sont [...] les signes caractéristiques les plus mar-

quants du style grotesque". (p. 302) Ainsi Chamoiseau, s'inscrivant dans la lignée de Rabelais, utilise l'hyperbole pour créer un monde où le réel côtoie le fantastique. Les chiffres, par exemple, toujours hyperboliques, font preuve d'une créativité vraiment enracinée dans le langage populaire. J'en donne quelques exemples:

Iréne, le pêcheur de requins, pêche la première fois "trente requins-toutes-espèces" (411) et une autre fois "deux cent cinquante requins de toutes qualités" (411). Ici tout est hyperbolique: le type de poisson, le nombre et la variété.

Pour se plaindre à la mairie, ils écrivent "trente-trois-missives" (404)

Ils prennent une décision "lors de la deux cent vingtième assemblée" (414)

Pour conjurer les assauts policiers, ils jetaient de l'eau de force sur les murs des cases "trois fois à droite, sept fois à gauche, trente-trois devant". (400)

Patrick Chamoiseau pratique, de forme réitérée, l'énumération, une autre espèce de procédé hyperbolique très typique de l'oeuvre de Rabelais. En voilà un exemple:

"Il me lut cinquante-douze fois **Le bateau ivre** d'Arthur Rimbaud pour m'éveiller la liberté, me lut Baudelaire pour cerner ma souffrance, me lut Apollinaire pour diluer ma détresse, me lut Leconte de Lisle [...], il me lut Saint-John Perse [...], il me lut Faulkner [...], il me fit accompagner James Joyce dans l'Enville de Dublin [...], il me lut Kafka [...], puis il me lut Césaire, le **Cahier d'un retour au pays natal** (401).

L'énumération devient encore plus superlative et grotesque quand il s'agit d'une suite de scènes d'horreur, où l'on voit les viscères exposées, les dents arrachées, la peau écorchée, le foie en bouillie. Cet excès, qui permet d'exorciser la peur d'une destruction réelle, nous est présenté comme la réécriture d'autres auteurs dont l'oeuvre dépeint la souffrance des hommes. Dans ce passage, l'énumération des auteurs suit donc celle des violences:

*Ils vont écraser nos viscères dans le macadam. Faire bouillir notre foie avec de la peinture pour marquer les abords.*

*Ils vont découper des rondelles de notre peau pour les mettre à sécher [...], ils vont planter nos dents sur leurs passagés cloutés. [...] Nous paupières seront posées sur leurs feux rouges [...]. Il nous citait Dante dans ses enfers, le Livre des Morts des Egyptiens, l'épopée de Gilgamesh [...], les Vêda [...], les Suppliantes d'Eschyle, l'héroïsme de Roland brisé dans Roncevaux, la plainte de Rutebeuf, Hugo dans ses cauchemars, Lautréamont dans son délire... (T.415)*

Bakhtine met en valeur l'importance du rire comme force régénératrice ainsi que les grossièretés, les imprécations et les jurons qui jouent un rôle primordial dans l'oeuvre de Rabelais. Le rire "affranchit non seulement de la censure extérieure, mais avant tout du grand censeur intérieur, de la peur du sacré, de l'interdit autoritaire, du passé, du pouvoir, peur ancrée dans l'esprit de l'homme depuis des milliers d'années." (p.101). Les injures et les gros mots apparaissent souvent en créole, qui est la langue de l'émotion et de l'intimité pour les Antillais. Ils sont traduits en français dans la scène finale entre le béké-proprétaire des terres de Texaco et Marie-Sophie.

*[...] je compris qu'il était venu voir de près celle qui l'avait vaincu et lui rappeler que la guerre était plus vaste et qu'à ce niveau-là lui ne perdait pas et n'allait jamais perdre. Alors qu'il atteignait sa jeep au bas de la pente, je lui hurlai en riant: Sacré Vié-isalope, man ké senyen' w yon sé jou-a (hé vieil isalope, je te tuerais un de ces jours)... Lui m'appela Balai-senti, sé mwen ki ké pityé' w... (Balai qui sent, c'est moi qui te piquera...) et démarra avec l'air de partir pour de bon... (T.399)*

Cette scène ferme un cycle dans le rapport entre Marie-Sophie et le béké, marqué par des contacts où abondent des injures interminables, agressives et comiques mélangeant le français et le créole. Le sérieux ne redoute pas le rire, le corps, le sexe, les grossièretés qui font partie de la vie populaire. Je cite un long passage pour que l'on puisse avoir une

notion à la fois de l'énumération et de la saveur des injures proférées par le béké et par Marie-Sophie, qui font appel aux images corporelles (couleur de la peau, sexe, excréments), aux comparaisons dénigrantes avec des animaux, voire à des expressions sans signification claire pour le lecteur francophone, qui renvoient au "coq-à-l'âne", selon Bakhtine "une sorte de récréation des mots et des choses lâchés en liberté, délivrés de l'étroitesse du sens, de la logique, de la hiérarchie verbale". (p.420)

*Nous échangeons durant un temps sans temps, des millions d'injures. Il me criait Bôbô, Kannaille, La-peau-sale, Chienne-dalot, Vagabonne, Coucoune-santi-fré, Fourmis-cimetière, Bourrique, Femme-folle, Prêl-zombi, Solsouris, Calamité publique, Manawa, Capital-conchonnerie, Biberon de chaude-pisse, Crasse-dalot-sans-balai [...] Moi je le criais Mabouya-sans-soleil, Chemise-de-nuit mouillée, Isalope-sans-église, Cocosale, Patate-blême-six-semaines, La-peau-manioc-gragé, Ababa, Sauce-mapian, Ti-bouton-agaçant, Agoulou-grand-fale, Alabébétoum, Enfant-de-la-patrie, La-crasse-farine... J'en avais autant sur sa manman, avec des dos-bol, des languettes, des patates, des siguines-siguines, des fils téléphone, des kounia, sur son espèce, sur son engeance et sur sa qualité. Je prenais un tel plaisir à injurier que des fois il n'en croyait pas ses oreilles. Il était souvent déjà loin que j'injuriais encore sans même respirer [...]. Et je pouvais rester des heures comme ça [...] et hurlant mon malheur en mobilisant le fond agressif de notre langue créole [...] (T.340)*

Les imprécations et les grossièretés, en exposant le corps du béké et ses attributs au rire, permettent la démythification de son omnipotence, son détournement. Bakhtine remarque que "le rabaissement est le principe artistique essentiel du réalisme grotesque: toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel." (p.368). La carnavalisation atteint l'église

catholique avec ses "miracles" à l'occasion de la visite de la Madone:

*Après son passage, on cueillait dans de petites bouteilles le vent qu'elle avait déplacé, et on embrassait la poussière soulevée avant d'en prendre chaque grain en guise de protègement. Tout au long de sa route, la statue céleste répandait ses bienfaits. Des gens aveugles aperçurent une comète. Des mapians suintant jaune coulèrent d'une autre couleur. Des personnes à mal-tête virent leurs cheveux pousser. Des lépreux purent rentrer chez eux sans que nul ne s'en mêle. [...] On vit des mulâtres sortir leur mère négresse du fin fond des greniers pour que la Madone les emporte avec elle. [...] On vit des chabins muets se mettre à déparler. [...] On vit, on vit, on vit, on vit toutes qualités, et qui ne voyait pas en entendait parler. (T.371)*

La désacralisation atteint le paroxysme quand l'image de la Madone disparaît. A l'encontre de la présomption d'une éventuelle "ascension divine", on se rend compte qu'elle avait été enlevée par les békés qui la portaient afin de voler les bijoux et l'argent qui lui avaient été offerts. Elle est retrouvée "poussièreuse, éteinte dans son plâtre dénué de toute magie." (T.373)

Patrick Chamoiseau fait appel dans ses romans aux "cris", aux "paroles", aux "dits" et aux "chansons" qui appartiennent aux genres verbaux de la place publique. Ces "citations" d'auteurs populaires (vrais ou fictifs) apparaissent intercalées dans le roman et/ou à la fin, en forme de hors-texte, de manière à créer plus d'authenticité. Dans *Texaco* il ajoute des extraits des lettres du marqueur de paroles, des textes de l'urbaniste et des cahiers de Marie-Sophie, que l'auteur prétend avoir déposés à la Bibliothèque Schoelcher. Les contes du folklore créole sont racontés par un personnage spécifique dans leur forme traditionnelle ou bien ils sont incorporés dans le roman comme un élément culturel qui fait partie de la réalité antillaise (une réalité quelquefois bien fantastique). Deux exemples

qui apparaissent de forme réitérée dans la fiction antillaise en général: 1. la femme qui se transforme en oiseau pendant la nuit pour faire des maléfices. La soeur jumelle d'Idoméne, (mère de Marie-Sophie), qui avait ce pouvoir, voulait tuer son beau-frère Esternome. Celui-ci essaie toutes les recettes pour s'en débarrasser, mais ce sera la conception de leur fille, Marie-Sophie, qui les délivrera de la menace d'une telle sorcière. 2. la chasse au trésor caché par le béké au moment de l'abolition de l'esclavage. Pipi, le personnage central de *Chronique des sept misères* devient fou et passe des années à creuser le trou où se trouverait le trésor. Outre les manières de préparer des sortilèges, il y a encore des recettes de cuisine, des conseils, des enseignements, bref, toute une tradition populaire qui est écrite pour que l'on n'en perde pas la mémoire.

Un autre élément que Bakhtine fait ressortir dans l'oeuvre de Rabelais comme ayant trait à une culture populaire c'est l'usage de sobriquets pour nommer les personnages. "Ce nom-sobriquet n'est jamais neutre, car son sens inclut toujours une idée d'appréciation (positive ou négative), c'est en réalité un blason." (p.455) Dans les romans de Patrick Chamoiseau beaucoup de personnages ont des sobriquets, c'est-à-dire, ont des noms dont la valeur étymologique est explicitée. Ainsi lui-même a son nom transformé en plusieurs sobriquets: Chamzibibi, Ti-Cham ou le plus fréquent, Oiseau de Cham ou tout simplement Oiseau Cham, l'anagramme parfait de son nom, qui aurait ainsi une signification biblique: Cham est le fils maudit par Noé et l'ancêtre éponyme des Chamites (les peuples africains).

*(Chamoiseau? Parce que pour eux, tu étais descendant (donc oiseau de...) du Cham de la Bible, celui qui avait la peau noire, me disait Solibo...)* (S.M.55)

Chamoiseau est un nom donné par les Blancs, qui révèle le stigmate de race maudite des descendants de Cham. A ce nom imposé, s'oppose le nom secret que

chacun peut se choisir et qui contient la force de la Parole. Le Mentor explique à Marie-Sophie:

*Trouve-toi un nom secret et bats-toi avec lui. Un nom que personne ne connaît et que dans le silence de ton coeur tu peux crier pour te mettre en vaillance. C'est la Parole un peu. (T.323)*

Le nom secret de Marie-Sophie, révélé à la dernière page de son histoire, est justement Texaco -- le nom du quartier pour lequel elle s'est battue tout le temps et qu'elle a réussi à défendre. Et le nom du roman que nous finissons de lire acquiert ainsi une autre signification.

Patrick Chamoiseau dans ses trois romans fait un inventaire des contes et légendes, des chansons et des paroles, des dits et des cris, son écriture est la colle qui récupère ce qui est en train de disparaître. Cette mémoire orale contient une partie secrète de l'histoire, fondamentale pour la compréhension de l'identité culturelle antillaise:

*Je ne vais pas te refaire l'Histoire, mais le vieux nègre de la Doum révèle, dessous l'Histoire, des histoires dont aucun livre ne parle, et qui pour nous comprendre sont les plus essentielles. (T.45)*

Chamoiseau réalise son projet littéraire de raconter ces "histoires", ou plutôt, de les écrire, tout en gardant le ton, la saveur, le rythme, le verbe des récits oraux, un peu à la manière de Rabelais.

## RESUMO

O artigo mostra que Patrick Chamoiseau procura reativar uma tradição oral antilhana, partindo de gêneros populares, que o situam no filão do realismo grotesco tão característico da obra de Rabelais. Para isto ele usa procedimentos rabelaisianos já analisados por Bakhtine, tais como a hipérbole, a criação de neologismos ou o emprego de palavras em crioulo (que causam um certo estranhamento no leitor francófono), a enumeração de nomes, fatos ou mesmo xingamentos, numa perspectiva dessacralizadora. Em sua obra o riso convive com a seriedade, a morte com a vida, o corpo, em todas suas expressões, com a alma.

## BIBLIOGRAPHIE

1. BAKHTINE, Mikhaél. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
2. BENJAMIN, Walter. "Le narrateur. Réflexion sur l'oeuvre de Nicolas Leskov." In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres II. Poésie et révolution*. Paris: Denoël, 1971.
3. BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick & CONFiant, Raphaël. *Eloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1989.
4. CHAMOISEAU, Patrick. *Chronique des sept misères*. Paris: Gallimard, 1986.
5. \_\_\_\_\_. *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard, 1988.
6. \_\_\_\_\_. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.
7. CHAMOISEAU, Patrick & CONFiant, Raphaël. *Lettres créoles*, tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane. 1635-1975. Paris: Hatier, 1991.
8. GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
9. \_\_\_\_\_. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

# A FACE OCULTA DA HISTÓRIA na Literatura de Luandino Vieira e Édouard Glissant

Evelina Carneiro da Silva

PUC-RJ e UFRJ

## RESUMO

Este trabalho estabelece uma comparação entre as ficções do angolano Luandino Vieira e do martinicano Édouard Glissant. A intenção de mostrar a face escondida da História destas regiões colonizadas por europeus, assim como a ancestralidade africana, constituem alguns dos elementos comuns encontrados nas obras destes autores. Ambos procuram em sua produção literária escapar ao modelo de imitação imposto pelos portugueses, de um lado, e pelos franceses, de outro, com o fim de demarcar as fronteiras da identidade sócio-cultural de suas respectivas comunidades. Tanto os personagens de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (Luandino Vieira) como os de *La Lézarde*, *La case du commandeur* e *Le quatrième siècle* (Édouard Glissant), obras analisadas neste estudo, adotam atitudes similares no que tange à resistência contra o opressor e ao resgate da memória coletiva, revelando a rica cultura popular que não chegou a ser soterrada pela ingerência do Outro.

## 1. INTRODUÇÃO

"A audácia da expressão é o signo da audácia histórica" (Édouard Glissant)

A partir da ficção de Luandino Vieira e Édouard Glissant, uniremos por uma "ponte transatlântica" dois espaços situados no chamado "mundo periférico". Dois "países"<sup>1</sup> que, violentamente atingidos pela dominação européia, amordaçados cultural e politicamente durante

séculos, possuíam meios de manifestar-se apenas através de um modelo de imitação.

O vasto oceano que separa Angola e Martinica, se os distancia geograficamente não impede uma certa aproximação, evidenciada em múltiplas questões sócio-culturais e históricas. Os dois continentes que os abarcam foram objeto da cobiça econômica e "civilizadora" ocidental, advindo deste movimento de apropriação territorial consequências várias. Tanto a África como a América foram submetidas ao "espírito aproveitador, à espada, à falsa cordialidade e ao espírito ganancioso"<sup>2</sup>, mascarados portanto por um discurso pretensamente religioso e "civilizador" imposto pelos europeus.

Nossa intenção é de promover um diálogo entre o povo angolano e o martinicano. Ambos possuem como grande elemento de união a mãe África. Malgrado a usurpadora presença ocidental, o imaginário das populações destas terras permanece impregnado da cultura milenar de seus ancestrais. Em Angola se mostra mais vívida a voz africana já que o processo colonial desenvolveu-se no espaço "materno". Na Martinica, porém, os traços culturais destas origens são menos nítidos, pois os negros transplantados para as novas terras tiveram as raízes "cortadas".

Calar as vozes da África: eis pois um dos intuitos primordiais da Europa que

buscaremos investigar no domínio dos estudos literários. Na procura de componentes histórico-culturais convergentes aos países aborçados, observaremos portugueses escravizando negros em seu próprio habitat e franceses arrastando-os para o continente americano com igual projeto.

É conhecida a exterminação de numerosos africanos em sua terra natal, na travessia marítima ou sob o regime servil no Novo Mundo, todavia tais violências não chegaram a soterrar totalmente os traços de sua ancestralidade. No imaginário coletivo sobreviveram marcas que mais tarde tentariam recuperar com o fim de definir cultural e politicamente a consciência do povo no que concerne a seu direito de reverter o curso da História. Os gritos de resistência repercutirão na literatura, que se tornará, desta forma, uma espécie de instrumento para reescrever a História e para resgatar os aspectos culturais violentados.

Incluimos no "corpus" de nosso estudo o texto *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira, e três romances de Glissant: *La Lézarde*, *Le quatrième siècle* e *La case du commandeur*. Os dois escritores traduzem pela criação literária o desejo de resistência contra a pressão civilizadora. No texto angolano encontraremos o painel de um momento histórico precedente à libertação do país. Nas obras martinicanas a preocupação situar-se-á sobretudo no resgate da memória coletiva e na revelação da face escondida de sua História.

## 2. HISTÓRIA OFICIAL X "NÃO-HISTÓRIA"

O termo criado por Glissant, "não-história", quando se refere à ausência de qualquer motivação que concerne a um povo<sup>3</sup>, nos serve para confrontar a história oficial concebida pelo europeu com a verdadeira realidade das populações angolana e martinicana.

Sofreu a terra de Angola um processo de descaracterização causado pelo fato colonial no percurso dos momentos de escravidão, de trabalhos forçados, de disputas por posse de terras, e outras violências decorrentes do jugo lusitano, até realizar-se enfim, em 1975, a sohnada e longamente buscada independência.

Dentro do objetivo de "civilizar" os autóctones, os portugueses impediam qualquer possibilidade de resistência usando sempre do seu poder opressor. Acreditando na superioridade de sua civilização encontravam justificativas para estender o regime colonial além do tempo mantido por seus vizinhos europeus. Empenharam-se em transformar o viver daqueles africanos tentando desestruturar as culturas das etnias locais a fim de que a cultura portuguesa fosse assimilada. Inseria-se aí a determinante questão da raça: os negros percebiam salários mais baixos, o nível cultural e a produtividade eram pré-avaliados numa base racial e, deste fator, outros aspectos concorriam para a luta dominador X dominado.

No século XIX surgem os primeiros protestos. A favor destes contribuiu bastante o tom político internacional do pós-Segunda Guerra. Também mostraram-se importantes para a reversão deste quadro as viagens de assimilados e mestiços para fora do país. Em espaços estrangeiros recebiam influências de idéias reformistas e envolviam-se com as forças que puseram termo a outros impérios coloniais da África. Nasceram daí movimentos culturais com o objetivo de afrontar o assimilacionismo. Apesar da relativa ineficácia de tais atitudes, elas vieram a significar o início de uma conscientização desencadeando os primeiros ataques da guerra que trouxe à Angola sua libertação. Assim, desperta enfim Portugal diante do anacronismo do seu sistema colonial, pois o ataque armado concretizou as reivindicações e protestos que vinham se efetuando ao longo de um século. Desta forma vemos

confirmar-se uma das teses de Fanon em *Os condenados da Terra*:

... a violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial.../ será reivindicada pelo colonizado no momento em que, decidindo pôr a história em atos, a massa colonizada se engolfar nas cidades interditas...<sup>4</sup>

O texto de Luandino aqui estudado se situa no processo cultural do tempo dessa luta. Sendo um autor convicto de que a história de uma nação pode ser feita também pelo uso da força da palavra, como dissemos antes, vemos em sua ficção a preocupação com o resgate das tradições populares emudecidas pela interferência ocidental.

A geografia espelhada em *A vida verdadeira de Domingos Xavier* traduz um mundo em construção dentro do processo de libertação. No exercício da "angolanidade" em confronto com o processo de assimilação perseguido pela elite dominante, este ficcionista tenta estabelecer o fio histórico partido pelo colonialismo. O texto parece movido pela expectativa e pela atmosfera de mudanças<sup>5</sup> contagiando os personagens entrelaçados pelas certezas e esperanças de uma reversão daquela situação há séculos sobre eles abatidas.

Domingos Xavier, o protagonista, reage às injustiças impostas em seu trabalho onde se mostrava claramente a questão da discriminação de cor. Vem a ser aprisionado para denunciar um companheiro, e este fato desperta em outros personagens atitudes de protesto que demonstram a fraternidade do povo angolano. Todos aqueles que convivem com Domingos se mobilizam para auxiliar Maria, sua esposa, a localizá-lo.

Cabe-nos destacar os personagens Mussunda, Xico Kafundanga, o velho Petelo, o miúdo Zito e Sousinha pois constituem os que se envolvem em maior ou menor escala no processo de conscientização de "a gente viver, com nossas coisas, nossas comidas, tudo quanto quisermos".<sup>6</sup> Convém também assinalar a figura do engenheiro Silves-

tre, posto que o autor apresenta através deste personagem a participação de brancos no processo de libertação nacional, desmistificando neste momento o radicalismo da questão racial. Finalmente, extrema importância possui Maria cuja insistente dedicação na procura do marido a torna uma espécie de condutora do fio narrativo da obra.

Assim, o texto de Luandino revela-nos os bastidores daquele momento angolano. O período relatado encaixa-se na teoria glissantiana da "não-história": a impossibilidade para a consciência coletiva de reverter a totalitária filosofia da História engendrada pelos europeus.<sup>7</sup> Angola, entretanto, atinge a independência e seu povo pôde enfim conduzir a nação sobre os escombros decorrentes do esperado término do domínio português.

As vozes martinicanas, por sua vez, jamais conseguiram entoar o canto da liberdade e até nossos dias sofrem o "vazio" da impossibilidade de dirigir seu destino. Eis aqui uma diferença que devemos assinalar entre estes antilhanos e aqueles africanos: na relação com o ato colonial os primeiros, tendo nascido deste ato, apenas puderam opor bruscas rupturas numa incessante revolta, e as nações africanas conseguiram armar contra tal ato uma inesgotável emboscada.<sup>8</sup>

Um forte sentimento de vazio faz parte então do inconsciente coletivo da Martinica. O vazio do passado desconhecido e do desenraizamento atormentam este povo afastado, ao menos geograficamente, de suas origens africanas. Como consequência surge uma forte obsessão pela mãe África no imaginário popular. Ocorre então o vazio da identidade cultural pois nas novas terras onde os franceses os ancoraram eles são também submetidos à cultura da Metrópole.

Há enfim o perturbador vazio da não-condução de sua História. Este último fator, aliado aos demais mencionados, provoca verdadeiros distúrbios psíqui-

cos, ilustrados por alguns personagens glissanianos e analisados por Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas*.

Velados então por máscaras brancas seguem os martinicanos sem autonomia, vivendo um simulacro do Primeiro Mundo em meio a nações "terceiro-mundistas". Acobertados pelo aparato social proporcionado astuciosamente pelos franceses, vêem-se diante de um grande obstáculo à obtenção da independência. Deste modo, iludiram-se a ponto de optar, em 1946, por ter o estatuto de departamento francês de ultramar em detrimento de uma autonomia sonhada sobretudo por intelectuais como Glissant. Tal como alguns autores angolanos, este autor faz de sua escritura um meio de resistência e denúncia da História imposta e rasurada pelo colonizador, conforme já observamos no início desta leitura.

A problemática histórica é justamente um dos importantes fios que une os romances glissanianos ora analisados. Os mesmos personagens se apresentam nas três obras onde a questão da identidade histórica e sócio-cultural tem lugar significativo. *La Lézarde* focaliza o período de pós-Guerra (1945/46). Os personagens que protagonizam o romance pertencem à geração que abandonara a ingênua credulidade dos anciãos, despojando-se de uma ilusória semelhança com os colonizadores para afirmarem que ali o homem não existiria senão à sua própria semelhança. Engajados politicamente nas eleições eles representavam, porém, a minoria. Tinham uma missão a cumprir: suprimir um oficial enviado pela França com o fim de abafar os movimentos reivindicatórios. A missão atinge seu termo, entretanto o grupo engajado se decepciona no que diz respeito às eleições: a maioria optara por continuar ligada à Metrópole e nenhuma mudança real se produz.<sup>9</sup> Teria sido esta ocasião, segundo Glissant, a última tentativa de ruptura com os dominadores.

*É preciso remontar a tão longe, antes de entrever as primeiras luzes. A história de nosso país está por fazer.*<sup>10</sup>

Nesta fala, Mathieu, o pesquisador do grupo, preocupado com as lacunas inexplicáveis, para ele, no processo histórico da Martinica, traduz seu desejo de tomar as rédeas da condução do destino político/social/histórico da região. Em *Le quatrième siècle* este jovem sobe as montanhas ao encontro de papa Longoué, um ancião que encarnava a imagem do velho contador guardião das histórias ancestrais. Suas palavras fluem, encantando Mathieu nesta oportunidade de desvendar o passado ocultado nos livros da História oficial. A "não-história" ou a "real história"<sup>11</sup> é apresentada pela voz do velho das montanhas contando episódios da chegada dos africanos à ilha e dos tempos da escravatura. Tais fatos, na ondulação poética do falar de papa Longoué, ocupa grande espaço deste romance. Observamos com isto que o autor age propositalmente desta maneira no intuito de registrar o passado de sofrimento dos escravos na Martinica.

*La case du commandeur* apresenta a "história real" através de contos e lendas e mostra ao leitor a progressão da loucura de Mycéa, a principal personagem. Ali percebemos a intenção de ilustrar o quanto a subserviência imposta pelo dominador pode atingir a mente dos oprimidos, confirmando Glissant em sua idéia de que quando o "oficial" impõe-se ao "real" traumas podem disto decorrer.

### 3. CONCLUSÃO

Em uma breve incursão pela História de Angola e da Martinica, norteando nossa leitura pelos fatos e episódios relatados por Luandino e Glissant em seus textos literários, acreditamos ter esboçado a oposição entre a história oficial e a "real". As preocupações dos dois autores convergem em direção à

construção de uma identidade nacional na defesa contra a ingerência do Outro. Ambos parecem ter tido a intenção de estabelecer uma inversão das atitudes culturais do colonialista e do colonizado, procurando romper a perniciosa opressão política e "civilizadora" configurada pelo conquistador. Pareceu-nos interessante o processo de descoberta dos laços que unem os angolanos ao povo das Antilhas francesas. Irmãos saídos do mesmo ventre africano, companheiros na resistência contra os ocidentais, os dois povos têm então suas vozes registradas por autores conscientes da necessidade de se resgatar a memória coletiva e refazer a História de seu próprio ponto de vista.

### RÉSUMÉ

Cette étude établit la comparaison entre la fiction de l'Angolais Luandino Vieira et du Martiniquais Edouard Glissant. Le but de dévoiler "l'Histoire cachée" des régions colonisées par des Européens, ainsi que l'ancestralité africaine, constituant quelques-uns des éléments communs aux ouvrages de ces auteurs. Dans leur production littéraire, tous les deux cherchent à fuir le modèle d'imitation imposé soit par les Portugais soit par les Français; ainsi peuvent-ils fixer les frontières de l'identité socio-culturelle de leurs pays. Les personnages de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (Luandino VIEIRA) comme ceux de *La Lézarde*, *La case du commandeur* et *Le quatrième siècle* (Edouard GLISSANT) -- récits analysés dans cet article -- adoptent des attitudes similaires en ce qui concerne la résistance contre l'opresseur et la recherche de la mémoire collective. Ces personnages révèlent aussi la riche culture populaire survenue à l'interférence de l'Autre.

### NOTAS

- 1 Embora a Martinica não seja independente, aqui a tratamos como "país".
- 2 SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. 1982.
- 3 GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. 1981, p. 100.
- 4 FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1979, p. 81.
- 5 Cf. CHAVES, Rita. Maymbe e A vida verdadeira de Domingos Xavier -- um nó e suas pontas. In: *Mimesis*. 1988.
- 6 VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. (s.d.), p.34.
- 7 GLISSANT, Edouard. Op. cit., p. 131.
- 8 Id., *ibid.*, p. 212.
- 9 Ver nota 10.
- 10 GLISSANT, Edouard. *La Lézarde*. 1958, p. 81 - Obs.: Tradução nossa.
- 11 Todas as vezes em que nos referimos à "história real" utilizamos de algumas vezes que o conceito da palavra "real" é relativo, segundo o ponto de vista de cada um, em grande parte dos contextos. Acrescentamos que assim fizemos posto que em diversas passagens de suas obras Glissant refere-se à "vraie histoire" em oposição a "histoire officielle".

# A ORDEM DAS PALAVRAS no Francês e no Português Arcaico; um Estudo Contrastivo\*

Ilza Ribeiro

Universidade Estadual de Feira de Santana

## RESUMO

Apresentamos uma análise descritiva e contrastiva de dois fenômenos sintáticos interrelacionados que caracterizam a gramática do francês e do português arcaico: a ordenação dos constituintes sintagmáticos e a omissão do sujeito pronominal. Destacamos fatos relacionados com o posicionamento do verbo e do sujeito nas sentenças declarativas finitas, considerando a propriedade V2 destas línguas. Foram escolhidos para este estudo dois textos em prosa, representativos das características gerais da fase arcaica dessas línguas: *La Queste del Saint Graal* e *Os Diálogos de São Gregório*.

## 1. Introdução

Filólogos e/ou lingüistas costumam caracterizar o francês arcaico (FA) como uma língua que permitia sujeitos pronominais nulos e obedecia a um requerimento sintático de posicionamento do verbo flexionado em segunda posição (V2), nas sentenças matriz e independentes, requerimento esse caracte-

rístico de línguas germânicas antigas e modernas.

Thurneysen<sup>1</sup> foi o primeiro a notar, em 1892, que em FA o verbo flexionado das sentenças matriz e independentes<sup>2</sup> ocupava a segunda posição, e que a primeira posição podia ser ocupada por qualquer constituinte sintagmático. O sujeito pode ocupar a primeira posição. Mas, se essa posição é preenchida por um outro elemento e o sujeito é expresso (lexicalmente realizado), ele se coloca em posição pós-verbal. Essa ordenação dos constituintes está ligada à característica V2 da língua.

Todos os gramáticos do FA (cf., por exemplo, Foulet (1930) e Wagner (1974)) reconhecem a liberdade de omissão do sujeito pronominal nessa língua: o sujeito se omite livremente nas sentenças matriz e mais raramente nas subordinadas. A omissão do sujeito é dominante nas construções matriz com inversão, ou seja, nas sentenças com a ordem CV (complemento / verbo); é rara nas subordinadas, por essas apresentarem predominantemente a ordem SVC (sujeito/verbo/complemento), sem inversão, portanto. Segundo Vance (1989), exceções a esses padrões sintáticos ou pertencem a classes bem definidas ou são extremamente raras.

\* Agradeço a Celina Scheinowitz e a Rosa Virgínia Mattos e Silva por terem lido e feito valiosos comentários e sugestões ao presente estudo. As falhas remanescentes são de minha inteira responsabilidade.

Essas são também características dominantes na sintaxe do português arcaico (PA). Embora não encontremos estudos exaustivos desses fenômenos no PA, contrariamente ao que acontece com o FA, trabalhos como os de Salvi (1989), Benincá (1989), Mattos e Silva (1989/1992), Pádua (1960) e Ribeiro (1992) têm, implícita ou explicitamente, apontado para estas propriedades sintáticas do PA: omissão livre de sujeito pronominal, colocação do verbo em segunda posição e inversão verbo-sujeito quando um constituinte diferente do sujeito ocupa a posição inicial da sentença, ou seja, em construções CVS.

É sobre esse conjunto de fatos sintáticos que pretendemos desenvolver aqui algumas reflexões, estabelecendo comparações entre dois textos do período arcaico dessas línguas. Para o FA selecionamos o estudo de Vance (1989) do documento *La Queste del Saint Graal*, narrativa em prosa do século XIII, escrito no dialeto da região de *Ile de France* (Paris e seus arredores). *La Queste* data de aproximadamente 1220, e faz parte do conjunto de histórias que inclui "Lancelot" e "La Mort le Roi Artu". *La Queste* é uma narrativa primeiramente composta em versos e mais tarde, em fins do período arcaico, reescrita em prosa.

Para o PA organizamos um *corpus* a partir de dados da versão portuguesa de *Os Diálogos de São Gregório* (DSG), século XIV, leitura crítica/filológica de Mattos e Silva (1971). Este documento é datado por ela (cronologia interna) como anterior a 1385. Os DSG é um texto literário, traduzido do latim, que visa a educação religiosa. Os *Diálogos* fazem parte de um conjunto de escritos de São Gregório, cuja origem remonta aos fins do século VI. Fazem parte do nosso *corpus* não só os dados por nós coletados na edição crítica, como também aqueles dos estudos de Mattos e

Silva (1989) e (1992) sobre a ordem nos DSG.

Tendo por base empírica essencialmente esses dois *corpora*, nosso estudo estabelecerá comparações sobre a sintaxe da ordem em enunciados declarativos finitos desses dois documentos, considerando a propriedade V2 dessas línguas (item 2) e as possibilidades de omissão de sujeito pronominal (item 3).

## 2. A ordem das palavras

O FA, como o francês moderno, é uma língua SVC (cf. Vance (1989), Adams (1987) e Foulet (1930), entre outros). Essa é uma ordem bastante freqüente, não só nas sentenças matriz, como nas encaixadas em geral. Alguns exemplos típicos são apresentados abaixo, para ambos os tipos de sentenças, com sujeito nominal e pronominal<sup>3</sup>.

- (1) a) Et li rois comande que les napes soient mises (Q 4)  
 e o rei ordena que as mesas sejam postas  
 b) Et ele va maintenant la ou il est et li dist: (Q 1)  
 e ela vai agora lá onde ele está e lhe diz

Também no PA, semelhante ao português moderno, é SVC a ordem básica dos constituintes (cf. Huber (1986), Pádua (1960), entre outros), quer em sentenças raiz, quer em encaixadas, como ilustrado abaixo<sup>4</sup>:

- (2) a) O honrado padre San Beento deu totalas cousas (DSG 2.28.2)  
 b) E quando el non estava presente (DSG 1.19.5)  
 c) E enton nembrou-se que seu sobrio Constacio vendera huu cavalo (DSG 1.19.4)

Embora seja SVC a ordem básica, em FA a variante XVS<sup>5</sup>, com inversão de sujeito e verbo, ocorre sempre que

um não-sujeito começa uma sentença matriz. Esta característica identifica o FA como uma língua V2. Descritivamente falando, qualquer que seja o primeiro constituinte da sentença matriz, o verbo ocorre em segunda posição. Numa língua de ordem básica SVC, a ordem CVS é o único possível diagnóstico para V2, desde que a ordem básica SVC também tem o V em segunda posição. Desse modo, é a grande freqüência de construções matriz CVS/XVS nos textos do FA que permite identificá-lo como língua V2. Em geral, as sentenças encaixadas não observam a restrição V2, podendo o verbo ocorrer em posição final, nas línguas SCV, ou em posição medial, nas línguas SVC, por exemplo.

Alguns exemplos ilustrativos dessa característica V2 do FA são apresentados abaixo. Sublinhamos os sujeitos lexicalmente realizados:

- (3) a) Ceste costume ai je toz jors tenue (Q 5)  
 este costume tenho eu todos dias conservado  
 b) Sire, noveles vos aport moult merveilheuses (Q 5)  
 Majestade, notícias vos trago muito maravilhosas  
 c) Lors oient ils venir un escroiz de tonnoire (Q 15)  
 então ouviram eles acontecer um ri-bombo de trovão  
 d) Aprés ceste parole comença li rois a penser mult durement (Q 17)  
 após esta conversa começou o rei a pensar muito severamente

Nas construções acima, um objeto direto, ceste costume em (a) e noveles em (b), um sintagma preposicional, aprés ceste parole em (d), e um advérbio, lors em (c), ocupam a primeira posição da sentença; o verbo está na segunda posição. Os SNs (sintagmas nominais) sujeitos ou se realizam em posição pós-ver-

bal, como em (a), (c) e (d), ou são nulos, como em (b).

Se muito se tem estudado a sintaxe da ordem no FA, pouco se tem feito em relação ao PA. Além dos estudos acima referidos, encontramos somente observações assistemáticas sobre a ordem no PA, em gramáticas como a de Huber (1986) e em manuais filológicos como os de Mário Barreto<sup>6</sup>. Em trabalhos anteriores (cf. Ribeiro, 1992), propomos ser também o PA uma língua V2<sup>7</sup>. Exemplos de construções V2 nos DSG são como (os sujeitos lexicais estão sublinhados):

- (4) a) Com tanta pazeença sofria ela esta enfermidade (DSG 4.13.13)  
 b) D' algunas cousas me calarei (DSG 1.5.25)  
 c) Ca assi temian totalas bestas a agua (DSG 1.2.38)  
 d) E todo o contrairo faz a Escritura (DSG 3.34.27)

De modo semelhante às construções do FA em (3), nas sentenças em (4) são movidos para a primeira posição os complementos verbais, d'algumas cousas em (b) e todo o contrairo em (d), um advérbio, assi em (c), e um sintagma preposicional modal, com tanta pazeença em (a). O verbo ocupa a segunda posição da sentença. Os sujeitos se realizam pós-verbalmente em (a), (c) e (d), e é nulo em (b). A ocorrência freqüente desse tipo de estrutura em sentenças matriz nos textos arcaicos do francês e do português permite analisá-los como línguas V2.

Vance (1989:35) organiza a seguinte tabela representando a ordem das palavras em sentenças declarativas, nas primeiras 135 linhas de *La Queste*:

- (5) Word orders in declaratives in lines 1-135 of the *Queste*

matrix ses	que	nonconjunctio- nal	% all clau- ses	
SnVX	19	9	11	68%
SpVX	27	23	27	
SVX				
CVSn	4	(0)	0	9%
CVSp	7	5	0	
CVS				
CV	29	1	0	18%
CV				
SnXV	0	0	0	
SpXV	1	3	(0)	
CVXSn	4	1	0	
CVXSp	0	0	0	
CSnV	0	0	0	5%
CSpV	0	0	0	
other				
Total	91	42	38	
100%				
total clauses: 171 91 matrix 80 embedded				

As sentenças encaixadas estão divididas em dois tipos: as completivas, introduzidas pela conjunção que (doravante, sentenças que), e as adverbiais e relativas, sob o rótulo "nonconjunctio-nal" (não-conjuncio-nal)<sup>8</sup>. O número zero entre parênteses (0) indica que, embora não ocorram exemplos na amostra analisada, tais configurações são encontradas em outras partes do texto.

As sentenças SVX perfazem um total de 68% das sentenças analisadas. O outro grupo representativo é o das sentenças CV(S) -- combinação das configurações CVS e CV --, que realizam 27% do total. A ordem CV(S) é mais freqüente em sentenças raiz, ocasionais em sentenças que, não ocorrendo em encaixadas não-conjuncio-nals. As ordens SXV e CVXS respondem pelos 5% do restante dos dados. Essas ordens serão discutidas nos subitens a seguir.

Organizamos uma tabela da freqüência das ordens dos constituintes, encontradas em sentenças declarativas, das primeiras 135 linhas dos DSG, com base nas ordens estudadas por Vance. Os resultados são apresentados abaixo: (6) Ordem dos constituintes em declarativas, das linhas 1-135 dos DSG.

matrix sent.	que	não-conjuncio- nal	% todas	
SnVX	7	4	3	36,1%
SpVX	10	2	17	
SVX				
CVSn	16	3	6	26,1%
CVSp	4	1	1	
CVS				
CV	8	4	23	29,4%
CV				
SnXV	(0)	(0)	3	
SpXV	1	(0)	3	
CVXSn	(0)	(0)	0	
CVXSp	0	0	0	
CSnV	1	(0)	(0)	8,4%
CSpV	(0)	1	1	
outros				
Total	48	15	56	100%
Total de sent. 119 48 raiz 71 encaixadas				

A primeira diferença entre as duas tabelas diz respeito ao número total de sentenças computadas nas 135 linhas: 171 em *La Queste* e 119 nos DSG. Essa diferença resulta da maior ocorrência de sentenças com sujeito nulo nos DSG. Nas tabelas (5) e (6) só foram computadas as sentenças com sujeito nominal e pronominal, à exceção das construções CV. Assim, como nos DSG ocorre mais freqüentemente o uso do sujeito nulo, em construções VC, disso resulta o menor número de estruturas computadas.

Observa-se na tabela (6) que alguns dos tipos de estruturas que não apare-

cem em *La Queste* estão presentes nos DSG, a saber: as construções CSV, as CVSn e as CV não-conjuncio-nals, e as SnXV. É alta a ocorrência de CV não-conjuncio-nal nos DSG, em relação à ausência dessa estrutura em *La Queste*. As construções CV(S) perfazem um total de 55,5% do total de sentenças e ocorrem em todos os tipos de construção. As ordens SXV, CSV e CVXS são as menos freqüentes, correspondendo a 8,4% dos dados. Abordaremos cada uma delas nos subitens a seguir.

## 2.1. As sentenças SVX e CV(S)

Em *La Queste*, segundo Vance (ibid.), as sentenças raiz se apresentam ou com a ordem SVX ou com CVS. SVX é a ordem mais freqüente, aparecendo 52% em raiz e 88% em encaixadas. Exemplos de SVX foram apresentados em (1) acima.

Contudo, quando uma sentença começa com um constituinte diferente do sujeito, a ordem SVX não é mantida: sujeito e verbo finito são invertidos, ou o sujeito pode ser omitido, resultando em uma estrutura CV. As duas ordens estão ilustradas abaixo:

### (7) CVS

a) escu vos envoiera Dieux d'aucune part (Q 12)

proteção vos enviará Deus de-alguma parte

b) si dist que voirement l'avoit Lancelot engendré (Q14)

assim disse que verdadeiramente o havia L. criado

### (8) CV

a) Grant piece parlerent de ceste chose (Q 3)

grande quantidade falaram de esta coisa

b) et a l'endemain s'accorderent e a-o dia-seguinte se-acordaram a ce qu'il se departiroient (Q 26)  
a isto que-eles se partiriam

Observa-se que em ambas as configurações o V ocupa a segunda posição da sentença<sup>9</sup>. Nos exemplos em CVS, o objeto direto escu em (a) e o advérbio voirement na completiva em (b) ocupam a primeira posição. Em ambos o sujeito é pós-verbal (Dieux e Lancelot, respectivamente). Na configuração CV, os adjuntos adverbiais grant piece em (a) e a l'endemain em (b) estão na primeira posição. Observa-se que em (b) o adjunto adverbial modificador do verbo da sentença que (se departiroient) foi movido para a primeira posição da sentença matriz, tendo o exemplo uma leitura como: "e concordaram que eles partiriam no dia seguinte". Nos exemplos CV, evidentemente, o sujeito é nulo (voltaremos à questão do sujeito nulo no item 3).

Esses mesmos fatos caracterizam a sintaxe das construções SVX e CV(S) dos DSG. Observa-se na tabela (6) que essas são igualmente as ordens mais freqüentes nos DSG, perfazendo SVX o total de 43 das construções analisadas, e CV(S), 66, sendo 31 ocorrências de CVS e 35 de CV. Assim, mais de 50% dos dados apresentam a ordem CV(S), um fato bastante marcante da ordem nos DSG, sobretudo tendo em vista o universo considerado: 119 sentenças. Os demais 36,1% desses dados apresentam a ordem SVX.

Os dados por nós levantados confirmam a análise de Mattos e Silva (ibid.) sobre a ordem dos sintagmas nos DSG. Na amostra analisada por ela ocorrem 289 enunciados principais afirmativos. Dentre os enunciados com sujeito lexicalmente realizado, as ordens mais freqüentes são SVX e CV(S).

Apresentamos abaixo alguns exemplos da ordem CV(S), com sujeito nominal e pronominal (cf. também exemplos em (4)):

(9) CVS

- a) Daqueste miragre diz San Gregorio que... (DSG 3.12.12)
  - b) Tan mal foi o abade sanhudo (DSG 1.5.6)
  - c) Taaes custumes aviam eles (DSG 2.3.8)
  - d) E desto se nembrou el (DSG 2.16.7)
- (10) CV
- a) Tan aginha o passaron (DSG 1.2.46)
  - b) En outro dia abriron-nas (DSG 1.15.11)
  - c) assi son caladas que... (DSG 1.1.27)
  - d) E enton nembrou-se que... (DSG 1.19.4)

Nos enunciados em (9), complementos e adjuntos verbais, daqueste miragre em (a), tan mal em (b), taaes custumes em (c) e desto em (d), antecedem o verbo. O sujeito, nominal e pronominal, é pós-verbal.

Mattos e Silva (1989:793) diz que o deslocamento do sujeito para depois do verbo, freqüente nos DSG, "decorre ou do deslocamento do complemento para a primeira posição (...) ou de haver, no início do enunciado, circunstanciais...". De modo semelhante, mas com base em outros documentos, dos séculos XIV e XV, Pádua (ibid.) observa a importância da colocação inicial dos complementos e dos advérbios nas construções com inversão de sujeito e verbo.

Comparando o português com o francês, Pádua (ibid.) constata que em ambas as línguas a colocação pós-verbal do sujeito está condicionada à colocação do complemento ou de um advérbio em posição inicial da sentença. Essa é, portanto, uma característica comum aos dois textos em estudo, a característica V2 do PA e do FA, manifestas em *La Queste* e nos DSG.

Em muitas das estruturas CV do documento, e em 6 das 8 ocorrências registradas na tabela (6), o constituinte C é realização de uma sentença, em geral um modificador adverbial, como nos exemplos apresentados abaixo. Subli-

nhamos os elementos que representam o constituinte C:

- (11) a) E pera seeres certo, Pedro meu amigo, destas cousas que ti eu conto, direi-ti os nomes dalguús a que... (DSG 1.1.24)
- b) E quando me nembro do estado en que primeiramente vivi quando era monge, semelha-mi que estou en Manna ena riba do mar (DSG 1.1.17)
- c) E pois acabou sa oraçon saiu-se da igreja (DSG 1.23.7)

Mesmo que o constituinte C seja simplesmente um complemento verbal, e não um modificador adverbial, ele costuma ser um sintagma complexo, como nos exemplos abaixo:

- (12) a) Aquesto que ora eu conto aprendi-o per testemõinho d'homêes muito honrados (DSG 1.1.41)
- b) Eu que soon homen estranho, deitou-me de mha pousada e en toda esta sa cidade (DSG 1.25.5)

em que os constituintes aquesto e eu são modificados por uma sentença relativa. Observa-se em todos os exemplos desse tipo que o complemento objeto deslocado para o início da sentença é retomado pelo clítico objeto, enclítico ao verbo. Assim, além de ser uma língua V2, o PA também é uma língua de deslocamento de constituintes para a esquerda, retomados por um pronome clítico. Esse tipo de estrutura identifica o PA como uma língua de Tópico proeminente. Nada é dito por Vance sobre construções de deslocamento à esquerda/tópico em *La Queste*.

## 2.2. As sentenças que CVS

Vance (ibid.) observa que *La Queste* oferece numerosos exemplos de que CVS, a maioria ocorrendo após um verbo dicendi tal como savoir (saber), dire (dizer), respondre (responder), croire (crer). Sentenças comparativas/ consecutivas construídas com si ou tant seguidos de que também aparecem com a ordem CVS. Ilustramos abaixo os diferentes tipos de sentenças que:

- (13) a) Et li rois comande que les napes soient mises (Q 4)  
e o rei ordena que as mesas sejam postas
- b) Si respont as dames que de ceste re-queste assim respondeu às damas que de esta demanda ne lor faudra il ja (Q 3)  
não lhes faltará ele jamais
- c) et fu venue si grant oirre e foi vindo (=veio) tão largos passos que bien le pooit len veoir (Q 1)  
que bem o podia alguém ver

A sentença que em (a) apresenta a ordem SV; em (b) a ordem CVS se realiza numa completiva de verbo declarativo; em (c) a mesma ordem ocorre numa encaixada comparativa/consecutiva.

A estrutura das construções em (b) e (c) acima não ocorre nos outros tipos de sentenças encaixadas. Observa-se, assim, uma distribuição quanto a essa ordem em *La Queste*: possível nas sentenças que, freqüente nas sentenças raiz, excluída das encaixadas não-completivas, exceto com as consecutivas. Isso significa que sentenças encaixadas advérbias (introduzidas por quant (quando), ou (onde), se (se), coment (como)... ) e as relativas (iniciadas por que relativo, dont (cujo)... ) não ocorrem em *La Queste* com a ordem CVS.

Nos DSG, diferentemente do que ocorre nas sentenças matriz, em que a ordem SVX alterna livremente com

CVS, a maioria das sentenças introduzidas por que se apresenta com a ordem SVC, como em *La Queste*. Contudo, um constituinte não-sujeito pode ser frontalizado em uma sentença que, resultando na ordem que CVS. Registramos na tabela quatro ocorrências dessa construção, mas outras aparecem em outras partes do texto. Algumas delas são apresentadas abaixo, com sujeitos pronominais e nominais:

- (14) a) E debes a entender, Pedro, que alquus feitos contarei eu per razon daquelas cousas... (DSG 1.1.39)
- b) E por esso diss' el que aqueles iuizos de Deus pronunciara el que saíran ja da sa boca (DSG 2.16.40)
- c) Acaece que pelas boas obras que o homen faz acrecenta Deus depois a sa graça e os seus d'ões (DSG 1.7.16)
- d) osmo que ante se acabaria o dia que eu leixasse de contar o que vi e o que ouvi (DSG 1.1.29)

Os objetos diretos, em (a) e em (b), e os adjuntos advérbias, em (c) e (d), foram deslocados para o início da sentença que; os sujeitos estão todos em posição pós-verbal.

Computamos na tabela sete construções registradas como CVS não-conjuncionais. Na realidade, com exceção do exemplo (d) abaixo, as demais são construções VS, que analisamos como variações de CVS. Elas são como:

- (15) a) huu exemplo que contou San Gregorio duu abade duu moesteiro de Fundon (DSG 1.2.1)
- b) de palavra sobeja....a que chama a Escritura ociosa (DSG 1.2.5)
- c) quando....e non se partia a mha alma per desvairados cuidados das cousas temporaes e vãos daqueste mundo

(DSG 1.1.4)

d) porque ata aqui contei eu os feitos  
groriosos

(DSG 3.1.2)

Os dois primeiros são exemplos de sentenças relativas e os dois últimos, de adverbiais. Em ambos os tipos, os sujeitos são pós-verbais. Nesse aspecto elas são semelhantes às sentenças que e às sentenças matriz CVS.

As construções que CVS são paralelas às matriz CVS em termos de (a) tipos de elementos que podem ser frontalizados: complementos e adjuntos verbais, e advérbios sentenciais; (b) a natureza lexical dos verbos: em geral, verbos declarativos/epistêmicos e verbos inacusativos<sup>10</sup>, e (c) tipos possíveis de sujeitos que podem aí ocorrer: nominal, pronominal ou nulo. As construções não-conjuncionais VS são paralelas a essas duas no que diz respeito ao item (b): só ocorrem com verbos declarativos/epistêmicos (cf. exemplos (a) e (b) acima) e inacusativos (cf. exemplos (c) e (d) acima). Mas elas diferem em que o constituinte C raramente é lexicalmente realizado nas sentenças não-conjuncionais.

Assim, apesar de termos registrado na tabela sete ocorrências de VS nas não-conjuncionais dos DSG, e Vance não ter registrado essa estrutura em *La Queste*, podemos dizer que a ordem VS tem o mesmo comportamento nas duas línguas, desde que as não-conjuncionais dos DSG são sempre estruturas com verbos inacusativos (aí inclusos os passivos) e declarativos/epistêmicos, verbos que em *La Queste* permitem frequentemente "inversão" do sujeito. A não ocorrência dessa ordem em *La Queste* pode ser ocasional, característica de determinados documentos, mas não de outros, portanto, relacionada com problemas de desempenho.

### 2.3. As sentenças SXV

A ordem SXV indica que um constituinte qualquer intervém entre o sujeito e o verbo, como nos exemplos abaixo:

(16) a) je vos dis que vos avec moi venez (Q 1)

eu vos digo que vós comigo vindes

b) quant il de ci departiront (Q 17)

quando eles de aqui partirão

c) et jura... qu'il ceste Queste maintien-droit un an et

e jurou que ele esta busca manteria um ano e

un jour et plus encor (Q 23)

um dia e mais ainda

Nos exemplos em (16) os sintagmas preposicionais avec moi em (a), de ci em (b) e o objeto direto ceste Queste em (c) ocorrem em uma posição entre o sujeito pronominal e o verbo.

Se por um lado a ordem CVS é típica das sentenças raiz, por outro a ordem SXV só é válida em sentenças encaixadas. Assim, em *La Queste* a ordem SXV só ocorre em encaixadas, qualquer que seja o tipo: completiva (exemplos (a) e (c)) e não-conjuncional (exemplo (b)). A restrição de SXV a sentença raiz está relacionada com a questão do posicionamento do verbo: sendo uma língua V2, o FA não poderia admitir estruturas matriz SXV, em que o verbo ocupa a terceira posição.

No PA sentenças encaixadas, relativas e adverbiais, são comuns com essa ordem:

(17) a) as lagrimas que eu cada dia deito  
dos meus olhos

(DSG 1.1.10)

b) dos feitos e das virtudes que os ho-  
mens en este

munido o fezeron (DSG 1.1.32)

c) quando eu no moesteiro vivia (DSG  
1.1.11)

d) pois el todo aquelo sabia (DSG  
2.12.14)

Observa-se nos exemplos acima que na ordem SXV o sujeito pode ser nominal (exemplo (b)) ou pronominal (exemplos (a), (c) e (d)).

Embora na amostra considerada não se tenha registrado a ordem SXV nas sentenças que dos DSG, ela ocorre em outras partes do texto, como exemplificado a seguir (sublinhamos o sujeito e o verbo):

(18) ...mi contou que este Bonifacio, sendo  
meninho e

vivendo con sa madre, quando saia da  
casa e achava

alguu pobre andando nuu, desvestia-se  
aas vegadas da

saia e dava-lha. (DSG 1.22.6)

Há duas diferenças essenciais entre as sentenças que SXV nos DSG e em *La Queste*: o constituinte S é nominal ou pronominal nos DSG, e sempre pronominal em *La Queste*; o constituinte X é quase sempre uma sentença adverbial nos DSG, e um sintagma não-clausal em *La Queste*.

Embora Vance (ibid.) registre na tabela uma sentença matriz SpXV, pode-se dizer que essa ordem não ocorre em sentenças matriz em *La Queste* e que a construção por ela registrada é na realidade uma estrutura SV(X). O exemplo (19) abaixo ilustra esse fato:

(19) Et il si fet (Q8)

e ele assim fez

Nessa construção si e fet constituem, seguindo Foulet (1930), uma forma verbal composta, correlacionada com a forma adverbial sifaitement (=assim). Desse modo, a estrutura resultante é do tipo SVX e não SXV. Isto permite Vance afirmar que SXV é no FA uma ordem limitada a sentenças encaixadas.

Nos dados computados para nossa tabela, registramos uma só ocorrência de SpXV em matriz, mas isso não significa que essa estrutura seja rara nos

DSG. Ao contrário, ela é mesmo frequente, quer com sujeito pronominal, quer com sujeito nominal. Ilustramos esse tipo de construção abaixo (sublinhamos o sujeito e o verbo):

(20) a) Aqueste des sa meninice sempre fez  
mui grande

asteença (DSG 1.2.4)

b) E el, pois fez sa oraçon, fez-lhi o sinal  
da cruz

sobrelos olhos (DSG 1.26.4)

c) mais o servo de Deus, porque non  
avia que lhis dar,

começou-se a coitar e a cuidar (DSG  
1.19.3)

d) E o godo, pesseverando em felonía de  
seu coraçõ,

partiu-se do bispo (DSG 1.28.24)

Um constituinte clausal intervém entre o sujeito e o verbo nas construções em (b), (c) e (d) acima; na sentença em (a) é um constituinte preposicional não-clausal que interfere entre o sujeito e o verbo.

Comentamos acima que uma língua V2 não licencia sentenças matriz SXV, com verbo em terceira posição. No entanto, diversos exemplos desse tipo de ordem podem ser encontrados nos DSG. Esse fato se explica por características sintáticas do PA que o diferenciam do FA: além de ser uma língua que observa a propriedade V2, o PA também é uma língua de deslocamentos de constituintes para a esquerda, uma língua de Tópico proeminente.

Assim, construções aparentemente SXV, como as que apresentamos em (20) e em (18), são na realidade estruturas de tópico ou deslocamento à esquerda, em que o constituinte S = tópico. Dizemos, então, que certas construções aparentemente SXV são estruturas TópXV.

Sendo esse tópico um elemento que ocupa uma posição fora dos domínios sintáticos mínimos da sentença, uma estrutura TópXV resulta numa constru-

ção V2, sendo X o primeiro elemento e o V, o segundo. Estruturas TópXV são bastante freqüentes nos DSG. O elemento Tóp pode ser um SN nominal ou pronominal relacionado com o sujeito (como em (18) e (20)), um SN objeto direto retomado por um clítico acusativo (como em (12)), um SP retomado por um clítico dativo ou oblíquo, ou mesmo uma sentença adverbial, com seu conteúdo retomado pelo forma clítica neutra o.

#### 2.4. As sentenças CVXS

CVXS ilustra uma ordem com inversão do sujeito e preposição de um constituinte não-sujeito para o início da sentença. Esse tipo de estrutura é típico de sentenças passivas, inacusativas e inacusativas reflexivas<sup>11</sup>, como nos exemplos abaixo, respectivamente:

(21) a) car sanz la mort de maint pseudome porque sem a morte de muito hominvalioso

ne sera pas a fin menea ceste Queste (Q 18)

não será "neg" ao fim conduzida esta busca

b) et por ce me sera mult griez lor de-partie (Q 17)

e por isto me será muito dolorosa sua partida

c) et lors s'alerent seoir li chevalier (Q 15)

e então se-foram sentar os cavaleiros

Pode-se dizer que é freqüente no FA a ocorrência pós-verbal dos sujeitos de construções inacusativas e passivas, do tipo apresentado em (21) acima. Em todas elas um constituinte X qualquer se realiza entre o verbo e o sujeito.

Embora a maioria das construções CVXS em *La Queste* sejam com verbos passivos e inacusativos, uma substancial minoria não o é. A ordem CVXS também ocorre com verbos transitivos,

em geral verbos declarativos, como nos exemplos a seguir. Os sujeitos estão sublinhados:

(22) a) Et maintenant orent pooir de parler cil qui devant

e agora tinham medo de falar aqueles que antes

ne pooient mot dire (Q 15)

não podiam palavra dizer

b) Ce vos mande par moi Nascienz li hermites que.(Q 19)

isto vos ordena por mim N. o eremita que...

Nas construções em (22) C é representado pelo advérbio maintenant em (a) e pelo objeto direto ce em (b). X se relaciona com o complemento verbal pooir de parler em (a) e o SP par moi em (b).

Segundo Vance (ibid.) existe uma diferença fundamental entre essas construções e aquelas com a ordem CVS em *La Queste*: um sujeito pronominal pode ocorrer em CVS, mas não em CVXS. Tal distribuição indica uma diferença sintática na realização do constituinte S dessas estruturas.

Observando-se os dois exemplos abaixo:

(23) a) CVS

Lors entra li pseudons en sa chapele (Q 119)

então entrou o bom-homen em sua capela

b) CVXS

lors entra en la sale a cheval então entrou em-a sala a cavalo

une molt bele damoisele (Q 1)

uma muito bela donzela

pode-se ver que existem diferenças entre CVS e CVXS: na primeira ordem, o sujeito aparece imediatamente após o verbo; na segunda, o sujeito ocorre no final do sintagma verbal, após o verbo e seus complementos e/ou adjuntos. Em CVS é o verbo que é anteposto ao sujeito; em CVXS é o sujeito que é postposto para o fim do sintagma verbal. A

ordem CVXS ilustra o fenômeno conhecido como inversão românica ou posposição de sujeito; por outro lado, CVS é realização da inversão germânica ou anteposição de verbo.

A análise que Vance (ibid.) propõe para o tipo de inversão em CVXS, com verbos não-inacusativos e não-passivos, faz referência ao movimento de um SN "pesado" para a direita do sintagma verbal. O termo "SN pesado" é intuitivamente apropriado e cobre, de modo geral, aqueles SNs que, por serem modificados ou coordenados, contêm relativamente ampla quantidade de material fonético. Como os sujeitos pronominais, devido à sua natureza átona, são sempre [-pesados], eles são excluídos dessas construções. Pode-se observar, em cada um dos exemplos em (22) e em (23b), que o sujeito é "pesado" o suficiente para tornar a construção deselegante se não for movido para a direita dos constituintes "mais leves" do sintagma verbal.

Há razões para se supor que a posposição do sujeito de verbo inacusativo e passivo carrega uma acentuação mais forte -- a ênfase que um sujeito recebe quando posposto é o que diferencia sua função no discurso. Desse modo, identifica-se um sujeito pesado não só em relação ao seu conteúdo fonológico, mas também em relação à sua proeminência no discurso.

Vê-se, portanto, que sujeitos pronominais e não-pronominais diferem em distribuição: enquanto sujeitos não-pronominais podem aparecer em posição pós-verbal em qualquer tipo de estrutura, sujeitos pronominais só podem ocorrer pós-verbalmente se o verbo está frontalizado, ou seja, em construções XVS. Nas construções CVXS, em que é o sujeito o elemento movido para o fim do sintagma verbal, S não pode ser um pronome. A assimetria entre Sn e Sp em relação à ordem CVXS se explica,

assim, pela atonicidade do pronome: o pronome sujeito do FA é uma forma átona, e, como tal, não pode receber o mesmo grau de acento que um SN pleno.

Não registramos qualquer ocorrência de CVXS na amostra das 135 linhas dos DSG. Contudo, tal estrutura ocorre em outras partes do texto, embora não sejam muito freqüentes. Sublinhamos os sujeitos das construções CVXS apresentadas a seguir:

(24) a) Non ti semelha, Pedro, que deven a haver gram

vergonha os homens (DSG 3.11.15)

b) Sabe que solamente ha de julgar os seus feitos aquele

juiz a que se ren non asconde (DSG 4.41.12)

Como em *La Queste*, nenhum exemplo com sujeito pronominal foi encontrado nesse tipo de estrutura. Aceitando-se a análise de Vance de que a posposição é um recurso para enfatizar o sujeito, então pode-se dizer que os sujeitos pospostos, nos exemplos (a) e (b) em (24), são enfáticos.

Adams (1987:51) esclarece que "Romance inversion is atypical of OF and very seldom attested". Essa é uma afirmação que se coaduna muito bem com os dados do PA. Julgamos que a não recorrência de construções com sujeito posposto se deva a que o PA se utiliza preferencialmente de um outro recurso para enfatizar os SNs sujeito: as construções de topicalização ou deslocamento à esquerda, como as apresentadas em (18) e (20), por exemplo. Nelas, também, o elemento deslocado, seja ele sujeito ou complemento verbal, é um constituinte que carrega uma certa força enfática.

Nas construções abaixo, por exemplo (sublinhamos os sujeitos):

(25) a) E o outro frade prestumeiro a que se calou a voz huu pequeno de tempo ante que

o chamasse non morreu logo tan toste (DSG 1.16.13)

b) que aqueles poucos d'azeos d'uvas que lhi ficaron

amadureceron (DSG 1.17.7)

c) Ja ora podes entender, Pedro, que aquelas cousas que

Deus ordiou e soube ante que o mundo fosse feito,

compriron-se pelas orações dos santos homens

(DSG 1.16.32)

os sujeitos das sentenças são indiscutivelmente "SNs pesados", o de (a) formado por um sintagma nominal, uma relativa e uma adverbial, o de (b) por um sintagma nôminal e uma relativa, e o de (c) por um sintagma nominal, duas relativas coordenadas e uma adverbial. No entanto, os sujeitos não estão postostos. Propomos que construções como as em (25) devem ser analisadas como de topicalização/ deslocamento de sujeito, um recurso estilístico de realce do sujeito.

## 2.5. As sentenças V(X)S

V(X)S é menos freqüente em *La Queste* que todas as outras ordens discutidas até agora. Essa ordem representa uma construção com verbo em posição inicial e, ao mesmo tempo, com inversão de sujeito. Embora não figure na amostra das 135 linhas, o texto fornece bastante exemplos de V(X)S, quer em sentenças raiz, quer em encaixadas.

Com base em fatores discursivos, Vance (ibid.) propõe que as sentenças raiz V(X)S são fundamentalmente de dois tipos:

(26) a) et se partiront demain de cort cil qui compaignon

e se partirão amanhã da corte aqueles que participantes

en doivent estre (Q 18)

disto devem ser

b) et s'en alerent les damoiseles

e se-disto foram as donzelas

chascune en son pais (Q 15)

cada uma em/para seu país

(27) a) Et len li certifia plus et plus

e ele lhe afirmou mais e mais/repeticamente

et dist len que ce est veritez (Q 82)

e disse ele que isto é verdade

b) jadis me mist uns riches hons en son ostel por lui

outrora me colocou um rico homem em sua casa para lhe

servir, et estoit cil riches hons li plus riches

servir, e era este rico homem o mais rico

rois que len sache (Q 107)

rei que alguém/se conhecia

Às construções em (26) Vance denomina sentenças apresentativas (introduction). Elas introduzem um novo sujeito no discurso ou retoma um sujeito não presente no ambiente discursivo imediato. O segundo grupo, representado em (27), é denominado sentenças lembretes (recall). Essas focalizam a atenção em um referente no discurso imediatamente precedente. Tais funções discursivas são suficientes para identificar o sujeito pós-verbal como um elemento "pesado".

A ordem V(X)S também ocorre em encaixadas. Exemplos ilustrativos dessa ordem em encaixadas são apresentados a seguir:

(28) a) se ne fust li granz espoirs qu'il avoit se não fosse a grande esperança que ele tinha

en son Criador (Q 95)

em seu Criador

b) en une litiere que portoient dui palefroi (Q 58)

em uma liteira que carregavam dois palafréns

c) celui jor que vint Nostre Sires en la cité

aquele dia que veio Nosso Senhor em a cidade

de Jherusalem (Q 70)

de Jerusalém

De modo semelhante, as construções V(X)S ocorrem no PA, quer em sentenças raiz, quer em encaixadas:

(29) a) perlongou-se o tempo muito (DSG 2.33.9)

b) E ardia a agua nas lampadas (DSG 1.10.6)

c) Contou ainda San Gregorio (DSG 1.10.2)

d) levaron-no aa pousada homens que hi estavam, en sas

mãos (DSG 1.28.31)

(30) a) homees bõs...de que mi contou muitos miragres o

honrado baron Fortunado de que suso falei.

b) feito maravilhoso que fez esse bispo Paulino

(DSG 3.1.4)

c) segundo como mi contou huu muito honrado baron

que avia nome Valencio (DSG 1.9.3)

A freqüência de verbos declarativos nesse tipo de estrutura nos DSG pode estar relacionada com a função desses verbos como introdutores no discurso.

## 2.6. As sentenças CSV

Já mencionamos acima (cf. itens 2 e 2.1) que uma das propriedades comumente observadas na sintaxe do fenômeno V2 está relacionada ao fato de que a ocorrência de um constituinte do sintagma verbal em posição inicial das sentenças matriz desencadeia ou inversão de sujeito-verbo ou omissão do sujeito. Isso deriva de que sistemas V2 genuínos não permitem a ordem CSV em sentença matriz, ou seja, ordem com verbo em terceira posição.

Nenhuma ocorrência de CSV é registrada na tabela de Vance. No entanto, embora raríssimas, algumas sentenças CSV aparecem no texto, como em:

(31) Et lors ilz commencerent a rire (Q 64)

e então eles começaram a rir

No exemplo em (31), o constituinte C é realização do advérbio lors. Só advérbios de sentença permitem essa ordem em *La Queste*.

Marcamos, na tabela dos DSG, três ocorrências da ordem CSV, uma em sentença matriz e duas em encaixadas. As sentenças registradas na tabela são (os sujeitos estão sublinhados):

(32) a) E por esto dialogo quer dizer paravra de dous (DSG 1.1.2)

b) Aquesto que ora eu conto (DSG 1.1.41)

c) sei eu quaes homens a quaes outros te tu queres

iguar (DSG 1.1.26)

Com exceção da completiva em (c), nas demais estruturas o constituinte C não é o complemento verbal: por esto em (a) e ora em (b).

Mattos e Silva (1989) observa que a ordem CSV não ocorre na sua amostra dos DSG quando C é um objeto direto ou um complemento preposicionado. Em relação aos documentos por Pádua (ibid.) analisados, ela diz que a construção CSV é raríssima no PA, e cita um exemplo do "Leal Conselheiro" (sublinhamos o sujeito):

(33) Todas estas cousas as gentes demandam

(Leal. cons., cap. XXXV, p.140)

Diz ela ainda que, "como no francês antigo, a colocação do complemento na posição inicial, arrasta, na grande maioria dos casos, a inversão do sujeito" (p.84-5).

Contudo, como também o coloca Mattos e Silva (ibid.), certos elementos adverbiais em posição inicial não desencadeiam obrigatoriamente a inversão sujeito-verbo nos DSG, como nos exemplos em (32). Outros mais podem ser adicionados:

- (34) a) E enton huu homen siia en sa pouxada... (DSG 1.2.25)  
 b) E enton respondeu o abade santo e disse. (DSG 1.8.33)  
 c) E assi o santo homen defendeu os seus discipulos (DSG 1.9.13)  
 d) E assi o fez o poder de Deus (DSG 1.2.47)

As construções em (34) mostram que elementos adverbiais como enton e assi permitem duas ordens de palavras: CVS nos exemplos (b) e (d), CSV nos exemplos (a) e (c).

No seu estudo sobre o francês do século XV, Vance (ibid.) observa que uma ampla classe de elementos adverbiais, e mesmo elementos pertencentes ao sintagma verbal, aparecem em posição inicial, sem desencadear inversão sujeito-verbo. Na construção abaixo, por exemplo<sup>12</sup>:

- (35) Le petit Saintré les yeux de Madame ne  
 cessoient  
 o pequeno S. os olhos de M. não para-  
 vam  
 de regarder (J 25)  
 de olhar

o objeto direto le petit Saintré ocupa a posição inicial da sentença, e, no entanto, a ordem dos constituintes é CSV. Em *La Queste* a inversão verbo-sujeito é obrigatória nesse tipo de construção. Ela considera serem essas estruturas indícios da perda de V2 do francês. É provável que estruturas como as em (34) sejam igualmente indícios da perda de V2 do português. Sabe-se que essas línguas não são mais línguas V2.

### 3. As estruturas de sujeito nulo: CV e VX

Uma língua de sujeito nulo prototípica tem certas características bem conhecidas: (a) a flexão verbal é rica, distinguindo as formas verbais em número

e pessoa, (b) o pronome sujeito é geralmente enfático, e (c) quando não há necessidade de enfatizar o sujeito, o pronome não é expresso. Essas características são encontradas no FA e no PA, em maior ou menor frequência.

Os estudos sobre o sujeito nulo (referencial e expletivo) na história do francês têm sobretudo se centralizado nas modalidades desse fenômeno em sentenças matriz. É neste ambiente que ele se manifesta mais frequentemente e que sua distribuição é mais fácil de ser caracterizada.

Adams (1988) diz que a ordem das palavras e o licenciamento de sujeito nulo estão interrelacionados no FA: construções com sujeito nulo se realizam regularmente em contextos V2, ou seja, contextos CV, podendo ele ser referencial ou expletivo (exemplos de construções CV foram apresentados em (8) acima). Assim, em construções não iniciadas por um constituinte C qualquer, FA tem sujeito pronominal realizado, não necessariamente enfático:

- (36) Il regarde l'enfant (Q 2)  
 ele olha a criança

Desse modo, não ocorre em *La Queste* estruturas matriz VX/VC. Essa distribuição do sujeito nulo em sentenças matriz do FA tem sido objeto de um número de estudos filológicos e lingüísticos, como, por exemplo, Foulet (1930), Wagner (1974), Adams (1987/1988), Roberts (1992), Vance (1988/1989). Esses estudiosos correlacionam o fenômeno do sujeito nulo com a propriedade V2 dessa língua: sujeito nulo só se realiza em estruturas V2.

Tal restrição não é pertinente aos DSG. Nesse documento o sujeito pode ser nulo em qualquer tipo de sentença matriz, VC ou CV. Exemplos de CV dos DSG já foram apresentados em (10) acima. As várias ocorrências de VC/VX são como:

- (37) a) Fez mui gram chanto (DSG 2.8.27)  
 b) E era oito milhas da cidade (DSG 3.12.6)  
 c) Acharon as sas mãos e os seus pees tan ben são (DSG 4.25.13)

Sentenças declarativas iniciadas por um verbo, como as em (37), não aparecem em *La Queste*.

O sujeito nulo referencial é quase inteiramente ausente nas sentenças encaixadas de *La Queste*. A ordem mais usual das sentenças encaixadas é VC/VX, e nesse contexto *La Queste* não licencia sujeito nulo referencial. Assim, as encaixadas se realizam comumente como:

- (38) Et je vos dis que je vos mostrerai  
 e eu vos digo que eu vos mostrarei  
 la plus haute aventure (Q 198)  
 a mais alta/sublime aventura

em que o sujeito pronominal é lexicalmente realizado.

Três tipos bem definidos de exceções são encontrados: a) CV após a conjunção que; b) CV com verbos impessoais; c) CV após o pronome relativo qui.

Os poucos exemplos de CV nas sentenças que são do tipo:

- (39) et li dist si haut que bien le pot oir (Q 29)  
 e lhe disse tão alto que bem o podia ouvir

Os exemplos de VC/VX não-conjuncionais em *La Queste* envolvem sempre expressões impessoais e, portanto, sujeitos nulos não-referenciais ou expletivos:

- (40) a) se mestiers est (Q 16)  
 se necessário é  
 b) quant lui plaira (Q 99)  
 quando lhe agradará

Expressões desse tipo ocorrem com certa regularidade em *La Queste*. Os

exemplos são sempre introduzidos por se ou quant. Algumas raras construções CV não-conjuncionais se realizam com essas mesmas características:

- (41) se par aventure n'est (Q 105)  
 se por aventura não é

Nenhuma restrição é observada nos DSG quanto à realização de sujeito nulo nas encaixadas: quer sentenças que, quer não-conjuncionais, o sujeito referencial ou expletivo pode ser nulo em ambientes CV e VC/VX. Como Mattos e Silva (1989:824) igualmente observa, o sujeito marcado na morfologia verbal é bastante usual nos DSG. Exemplos são apresentados abaixo:

- (42) a) quero que mh'o digas (1.14.12)  
 b) soube que en aquela hora morrerá (DSG 4.6.7)  
 c) quando os chamaron (DSG 1.16.11)  
 d) quando os cegos alumeou (DSG 1.17.26)  
 e) se hua mulher prenhe metessen en huu cárcer (DSG 4.1.10)

Nas duas completivas em (a) e (b) o sujeito é nulo. O constituinte C em (b) é representado pelo sintagma preposicional en aquela hora. Em (c), (d) e (e) estão sentenças adverbiais com sujeito nulo; em (d) e em (e) o constituinte C é um objeto direto.

Nas construções relativas de sujeito, as ordens qui VX e qui XV se alternam frequentemente em *La Queste*. Os exemplos abaixo ilustram esse fato:

- (43) a) si entrerent laienz trois nonains  
 assim entraram lá três freiras  
qui amenoient devant eles Galaad (Q 2)  
 que traziam na-frente-delas G.  
 b) Et quant li rois et li autre  
 e quando o rei e os outros  
qui ou palés estoient voient ce... (Q 1)  
 que no palácio estavam viram isto...

O exemplo em (a) apresenta a ordem qui VX e o em (b) a ordem qui XV.

Essa mesma distribuição pode-se observar nas relativas de sujeito dos DSG:

(44) a) Irmãs que eran mui coitadas (DSG 1.29.78)

b) Tu que recëbisti muitos bees en ta vida (DSG 4.30.5)

c) Nós outros que enfermos somos (DSG 1.2.28)

d) Aqueles que Jesu Cristo receberam (DSG 2.30.15)

Nos exemplos em (a) e (c), ambos com formas do verbo seer, as duas ordens são possíveis. O mesmo ocorre nos exemplos em (b) e (d). São construções relativas como as em (c) e (d) as responsáveis pela maior ocorrência de estruturas CV na tabela (6).

#### 4. Conclusão

O objetivo principal deste trabalho foi o de apresentar uma análise descritiva e contrastiva, sem preocupação de interpretação teórica, da distribuição ou ordenação dos constituintes das sentenças em dois textos em prosa do francês e do português arcaico: *La Queste*, do século XIII, e os *Diálogos*, do século XIV. Cada texto foi tratado como um sistema gramatical sincrônico independente que, apesar de certas particularidades dialetais e estilísticas que os distinguem de outros textos dos mesmos períodos, apresenta as características gerais das línguas francesa e portuguesa em um ponto específico de suas diacronias.

A despeito de serem nossas descrições baseadas unicamente nos dois textos mencionados, sabemos que certos aspectos dessas descrições não são necessariamente verdadeiros em outros textos. Em relação às construções de

deslocamento à esquerda, inexistentes em *La Queste*, por exemplo, Adams (1988) cita alguns exemplos com a ordem TópSV, do documento *La vie de Saint Alexis*, obra em verso do século XI. Mais ainda, durante o séc. XIV esse tipo de construção tornou-se mais comum nos textos franceses. Outro exemplo são as construções CSV matriz, possíveis em *La Queste* só quando C é um advérbio, passando a se alternar livremente com CVS em outros textos, como, por exemplo, *Jehan de Saintré*, documento do século XV.

As conclusões mais importantes sobre a ordem dos constituintes nas sentenças matriz e encaixadas são:

SVX - é uma ordem comum aos dois textos, e mesmo freqüente. Nenhuma restrição quanto ao tipo de verbo e/ou de sentença;

CSV - ordem típica de sentenças matriz, correlacionada com a propriedade V2 dessas línguas. Também aparece nos dois textos em sentenças que, em geral com verbos declarativos e inacusativos. Só os DSG permitem essa ordem em encaixadas adverbiais e relativas, sendo C muitas vezes um constituinte clausal. A ampla liberdade dessa estrutura nos DSG está correlacionada com a propriedade do PA de língua de deslocamento à esquerda ou de tópicos;

SXV - em *La Queste* só ocorre com Sp e em sentenças encaixadas; nos DSG, em qualquer tipo de sentença, com Sp ou Sn. Em geral X é uma sentença adverbial nos DSG e S, nas sentenças matriz, é um elemento topicalizado. Isso explica porque uma língua V2 como o PA permite estruturas matriz SXV;

CVXS - recurso estilístico de realce do sujeito fonológica ou discursivamente "pesado". Ocorre nos diferentes tipos de construção de *La Queste*. São estruturas raras nos DSG, talvez por esse texto recorrer preferencialmente à topicalização para enfatizar o sujeito. Em ambos os textos CVXS só se manifesta com sujeito nominal;

V(X)S - licenciada por fatores discursivos, geralmente com verbos inacusativos e declarativos, não muito freqüente em *La Queste*. São estruturas raras nos DSG,

como as CVXS, por ambas implicarem em posição de sujeito;

CSV - ordem proibida em sentenças matriz de línguas V2, por deixar o verbo em terceira posição. Nos raríssimos exemplos em *La Queste*, C = advérbio. Também nos DSG C é um advérbio nas sentenças matriz, mas pode ser um complemento/adjunto nas encaixadas.

De acordo com os dados de Vance, vimos que o sujeito nulo referencial não é permitido em subordinadas na língua refletida pelo texto *La Queste*, qualquer que seja o tipo de verbo e qualquer que seja o tipo de subordinante. Quanto ao sujeito nulo não-referencial, Vance assinala exemplos com verbos impessoais, limitados a expressões introduzidas por se e quant. Desse modo, a ordem VX está geralmente ausente nos diferentes tipos de sentenças de *La Queste*. As únicas VX que ocorrem no texto quase exclusivamente envolvem verbos impessoais, como no caso de CV. Na realidade, encontramos nos DSG o sujeito nulo em qualquer tipo de construção, seja ele referencial ou expletivo. Há indicações, portanto, que os dois documentos examinados fazem uma distinção entre os diversos tipos de sentenças e diferentes tipos de verbos.

É evidente que essas distinções podem não ser pertinentes a outros textos do FA. Vários estudos recentes que abordam o problema da distribuição do sujeito nulo (cf. referências) apresentam, pelas suas descrições, em parte divergentes, a variabilidade potencial das condições que legitimam esse elemento. Ao lado do texto que acabamos de discutir, outros existem em que o sujeito nulo referencial é atestado no FA em diferentes tipos de contextos (cf. Dupuis (1987) e Lemieux et alii (1989)).

Colocamos acima que a legitimação de sujeito nulo depende de ser rico o sistema morfológico verbal da língua em

questão. Estima-se que todas as seis formas verbais eram distintas durante a maior parte do período do FA, embora algumas terminações verbais comessem a ser erodidas para o fim do séc. XIII. Assim, o FA podia licenciar sujeitos nulos. As restrições encontradas em *La Queste* podem ser uma questão de variação dialetal ou da natureza do texto, o verso se opondo à prosa, desde que o sujeito nulo é mais livremente atestado em textos em verso do FA.

Não conhecemos estudos que traçam da erosão da morfologia verbal na história passada do português. Contudo, trabalhos diacrônicos sobre preenchimento de sujeito pronominal em português indicam fins do séc. XVIII e/ou início do XIX como o período de grandes mudanças na gramática do português brasileiro, sobretudo na questão relacionada com presença/ausência de sujeito pronominal (cf. Tarallo (1989) e Roberts & Kato (1993)). Pode-se dizer, com base nesses estudos, que o português europeu e brasileiro conservou rica sua morfologia verbal por mais tempo que o francês. Isso explica a possibilidade de diferentes contextos de licenciamento do sujeito nulo nas duas línguas.

Concluimos, assim, a exposição de certas características da sintaxe da ordenação dos constituintes e das construções com sujeito nulo no FA e no PA. As descrições básicas apresentadas refletem a maioria dos fatos relacionados com esses dois fenômenos sintáticos. Contudo, só quando diversos textos do período arcaico mas de momentos e regiões distintas forem estudados será possível determinar com um pouco mais de precisão os tipos e o grau de variação de um texto a outro, o que permitirá, então, melhor compreender a evolução do francês e do português do período arcaico.

## RÉSUMÉ

Cet article présente une analyse descriptive et contrastive de deux phénomènes syntaxiques étroitement liés qui caractérisent la grammaire de l'ancien français et de l'ancien portugais: l'ordre des constituants majeurs de la phrase et l'absence du sujet pronominal. Nous avons mis en relief des faits relatifs à la position du verbe et du sujet dans les phrases déclaratives finies, en remarquant la propriété V2 de ces deux langues. Pour cette étude nous avons choisi deux textes en prose, représentatifs des caractéristiques générales de la période ancienne de ces deux langues: *La Queste del Saint Graal* et *Os Diálogos de São Gregório*.

## NOTAS

1. Thurneysen, R. (1892). 'Die Stellung des Verbums im Altfranzösischen'. Zeitschrift für romanische Philologie, 16 (apud Lemieux et alii, 1989).
2. Doravante usaremos o termo 'matriz' englobando os dois tipos de sentenças: matriz e independentes.
3. As glosas dos exemplos do FA serão dadas palavra por palavra.
4. Os exemplos dos DSG serão citados seguidos dos números do livro, capítulo e linha, de acordo com a citação de Mattos e Silva (1971/1989).
5. O símbolo X, assim como C, representa um constituinte diferente do sujeito em posição inicial da sentença: ou um complemento verbal, ou um advérbio, ou um sintagma preposicional.
6. Cf., por exemplo, Mário Barreto, 1982.
7. Salvi (1989) e Benincá (1989), com base em outros *corpora*, também analisam o PA como uma língua V2.
8. O termo "encaixada" será usado sem modificadores, englobando os dois tipos de sentenças, completiva e não-conjuncional, sempre que não seja pertinente para o assunto em questão estabelecer diferenças entre esses dois tipos. Sn e Sp representam, respectivamente, Sujeito nominal e Sujeito pronominal.
9. Os elementos clíticos, pronomes complemento e a partícula de negação *ne*, não são computados como constituintes maiores da sentença por serem afixos, elementos ligados/ dependentes de outros elementos, neste caso específico, dependentes da flexão verbal. Também as conjunções não contam como constituintes da sentença; elas são meros elementos de conexão entre sentenças.

10. Perlmutter (1978) propõe uma divisão da classe de verbos comumente denominados 'intransitivos' em dois grupos: inacusativos e não-ergativos. Grosso modo, pode-se dizer que o sujeito dos verbos inacusativos, tipo *nascer*, *morrer*, *chegar*, exprime um papel semântico típico do objeto direto: paciente, experienciador do conteúdo verbal; com os verbos não-ergativos, tipo *trabalhar*, *chorar*, *sorrir*, o sujeito é o agente da ação verbal. Assim, os verbos inacusativos e os passivos partilham uma propriedade sintática importante: o sujeito exprime um papel semântico de objeto direto. São inacusativos reflexivos em *La Queste* verbos do tipo *s'évanouir* (desmaiar-se), *s'en issir* (sair-se), *s'en aler* (ir-se), *se partir* (partir-se), *se lever* (levantar-se), *se seoir* (sentar-se); são inacusativos verbos do tipo *aler* (ir), *issir* (sair), *naistre* (nascer) *mourir* (morrer), *estre* (ser).
11. Cf. nota 10.
12. O exemplo em (35) é do texto *Jehan de Saintré*, escrito por volta de 1456, e representa o período tardio do francês medieval.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, M. P. (1987). Old French, null subjects, and verb second phenomena. Universidade da Califórnia, Tese de doutorado. mimeog.
- (1988). "Les effets du verb second en ancien et en moyen français". In: HIRSCHBÜHLER, P. & ROCHETTE, A. (eds.).
- BENINCÁ, P. (1989). L'ordine delle parole nelle lingue romanze medievali. Santiago de Compostela, XIX Congresso Internacional de Linguística e Filologia Românicas. mimeog.
- CASTRO, I. et alii. (1991). *Curso de história da língua portuguesa*. Lisboa, Universidade Aberta.
- DUPUIS, F. (1987). "Pro-drop dans les subordonnées en ancien français". In: HIRSCHBÜHLER, P. & ROCHETTE, A. (eds.).
- FOULET, L. (1930). *Petite syntaxe de l'ancien français*. Paris, Honoré Champion.
- HIRSCHBÜHLER, P. (1989). "La légitimation de la construction V1 à sujet nul en subordonnée dans la prose et le vers en Ancien Français". Montréal, Université du Québec. mimeog.
- HIRSCHBÜHLER, P. e JUNKER, M-O. (1987). "Remarques sur les sujets nuls en subordonnées en ancien et en moyen français". In: HIRSCHBÜHLER, P. & ROCHETTE, A. (eds.).
- HIRSCHBÜHLER, P. & ROCHETTE, A. (eds.). (1988). *Revue québécoise de linguistique théorique et appliquée*, 7 (3). Québec.
- HUBER, J. (1986). *Gramática do português antigo*. Lisboa, Gulbenkian.
- LEMIEUX, M. et alii (1989). Variation paramétrique: l'expression du sujet en Moyen Français. Montréal, Université du Québec. mimeog.

- MÁRIO BARRETO. (1982). *Fatos da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Presença.
- MATTOS e SILVA, R. V. (1971). A mais antiga versão portuguesa dos "Quatro livros dos Diálogos de São Gregório". S. Paulo, USP, Tese de doutorado. mimeog.
- (1989). *Estruturas trecentistas; elementos para uma gramática do português arcaico*. Lisboa, IN-CM.
- (1991). *O português arcaico; fonologia*. S. Paulo, Contexto (Coleção Repensando a língua portuguesa).
- (1992). *Morfologia e sintaxe do português arcaico*. S. Paulo, Contexto (a sair).
- PÁDUA, M. P. de (1960). *A ordem das palavras no português arcaico: frases de verbos transitivos*. Coimbra, Universidade de Coimbra.
- PERLMUTTER, D. (1978). Impersonal passives and the Unaccusative Hypothesis. BLS 4.
- RIBEIRO, I. (1992a). Evidences for a V2 phase in Old Portuguese. (a sair in BATTYE, A. & ROBERTS, I. *Language change and verbal systems*. N. York, Oxford).
- (1992b). Um estudo da ênclise nas estruturas completivas do português arcaico. S. Paulo, ABRALIN - Reunião anual. mimeog.

- (1992c). O fenômeno V2 no português antigo. Porto Alegre, ANPOLL. mimeog.
- (1992). A sintaxe da ordem na "Carta de Pero Vaz de Caminha". *Estudos lingüísticos e literários*, 13; 500 anos de América. UFBA.
- ROBERTS, I. (1992). *Verbs and diachronic syntax*. Dordrecht, Kluwer.
- ROBERTS, I. & KATO, M. (org.) (1993). *Português brasileiro; uma viagem diacrônica*. Homenagem a Fernando Tarallo. Campinas, Editora da Unicamp.
- SALVI, G. (1989). L'ordine delle parole in galego-portoghese antico. Santiago de Compostela, XIX Congresso Internacional de Linguística e Filologia Românicas.
- SAID ALI, M. (1964). *Gramática histórica da língua portuguesa*. S. Paulo, Melhoramentos.
- TARALLO, F. (org.) (1989). *Fotografias Sociolinguísticas*. Campinas, Pontes.
- VANCE, B. S. (1988). "L'évolution de pro-drop en français médiéval". In: HIRSCHBÜHLER, P. & ROCHETTE, A. (eds.).
- (1989). Null subjects and syntactic change in Medieval French. Universidade de Cornell, Tese de Doutorado. mimeog.
- WAGNER, R.-L. (1974). *L'ancien français*. Paris, Larousse.

# RIMBAUD: MARGINALIDADE E REBELDIA

Jacques Salah

Universidade Federal da Bahia

## RESUMO

Na ocasião do centenário de morte de Arthur Rimbaud, apresentação de uma síntese da "obra-vida" (Alain Borer) deste meteoro da poesia francesa cujas características essenciais nos parecem ser a marginalidade e a rebeldia. Rebeldia esta que atinge um nível metafísico como o mostram as leituras de *Uma Temporada no Inferno* e de *Iluminações*.

Não posso deixar de recordar o jovem de dezesseis anos, fascinado pelo fulgor das *Iluminações*, freqüentemente filtradas e reorientadas por Claudel e Jacques Rivière dos quais eu era também um assíduo leitor, naquele já remoto ano de 1954. 1954: o ano das comemorações do centenário de nascimento de Rimbaud. 1954: o surgimento de James Dean -- outro meteoro de profunda e definitiva influência -- em *East of Eden*, do não menos famoso diretor Elia Kazan. Quem dirá os laços misteriosos que unem estes dois espíritos insaciáveis, estes exemplos do inconformismo, do mal-estar que é sempre o mal entendido, do enigmático "mal du siècle", da eterna rebeldia da juventude? E este outro poeta do norte, Jacques Brel, que, ao conhecer a doença que iria matá-lo, embarcou, solitário, em direção ao sol?

Na maioria das vezes as comemorações representam a oportunidade de aparecimento de novas pesquisas. O pretexto encontra-se assim, de certa maneira, institucionalizado. No caso de

Rimbaud é preciso salientar principalmente as descobertas de Alain Borer cuja expressão mais vibrante é o *Rimbaud na Abissínia*, que o autor apresentou aqui em Salvador há poucos anos. No ano passado, em março de 1990, Alain Borer e outros pesquisadores de diversas origens, reuniram-se no Colóquio de Aden. A última remessa da revista *Europe*, do mês de julho de 1991, apresenta trabalhos de alguns dos participantes deste Colóquio dos quais dois ou três merecem um registro especial por expressarem o que poderia ser chamado de o estado presente dos estudos rimbaudianos. Em síntese, o Colóquio enfatizou o ponto de vista amplamente adotado de que a vida aventurosa de Rimbaud, após a sua última produção poética, é indissociável do período anterior. Não existem dois Rimbaud, irremediavelmente separados, mas o que Alain Borer chama de "obra-vida" e Alain Jouffroy de "obra-via", ou seja, uma existência feita de poesia e de aventura, expressão maior da marginalidade e da rebeldia que nos parecem ser, em todos os níveis, as características essenciais do poeta hoje lembrado.

A idéia não é nova e Marcel Raymond, no seu já famoso livro *De Baudelaire au Surréalisme*, a resume de maneira secamente objetiva: "O demônio de Rimbaud é o da revolta e da destruição". O poeta é de fato alternada e simultaneamente o nômade e o conquistador, "l'homme aux semelles de vent" ("O homem das solas de vento") se-

gundo Verlaine. Vivendo à margem da sociedade por não conseguir adaptar-se a ela, mas opondo-se a ela com veemência. A poesia, para Rimbaud, será antes um olhar e uma ação, uma tomada de consciência e uma revolta. Exaltação da vida e vitória sobre os limites da condição humana. Usei a palavra "marginalidade" sem conotação pejorativa -- tão somente referência a uma geografia social e moral --, mas sem perder de vista todavia que, para o conjunto do chamado primeiro mundo, ela designa a situação dos oprimidos do terceiro mundo como também, muitas vezes, a dos desempregados do mundo ocidental. Sem evidentemente esquecer os descendentes de Rimbaud e, antes dele, de Rousseau: os beatniks, os hippies, enfim todos aqueles, organizados ou não, que recusam os valores da sociedade de consumo, o conformismo burguês, e vivem de expedientes e sem domicílio fixo.

O nosso intuito presente não é propriamente o exame minudente da biografia de Rimbaud, já conhecida de sobejo, nem mesmo a apresentação das principais poesias, de fatura parnasiana, que encantaram a nossa adolescência. Alguns marcos, todavia, merecem uma particular atenção justificada pela presente oportunidade e pelo tema escolhido. Entre o seu nascimento no dia 20 de outubro de 1854 em Charleville e o seu desaparecimento em 10 de novembro de 1891 no Hospital de la Conception em Marselha, certos lugares e certos momentos devem ser rapidamente mencionados por iluminarem de maneira mais nítida aquilo que se convencionou chamar de "o mito Rimbaud".

O ponto de partida: Charleville, nas Ardenas, no limite setentrional da França, "a atroz Charlestown", como dirá o poeta, afirmando ainda numa carta de 25 de agosto de 1870 endereçada ao seu professor Georges Izambard: "A minha cidade natal é superiormente idiota entre as cidadezinhas da província... É assustador: os merceeiros aposentados vestindo a farda! (eles) fazem "patrui-

lotisme" (patrulhotismo) nas portas de Mézières; a minha pátria se levanta!... Eu prefiro vê-la sentada". Recusa da cidade natal, da província, da família, e sobretudo da mãe (la "mother"); que dirige só o pequeno grupo familiar. É preciso dizer que a educação dispensada por ela não é sempre digna de elogios. Se o jovem Arthur ganha todos os prêmios de latim e de composição no Colégio de Charleville, nem por isso ele tem o direito de ler o que deseja, ele já vítima da bulimia de leitura que nunca mais o abandonará. Seu professor Izambard é violentamente repreendido por ter-lhe emprestado... *Les Misérables* de Victor Hugo! (carta de Mme Rimbaud de 4 de maio de 1870). Ele escreve a seu amigo Paul Demeny em 28 de agosto de 71: "acabei provocando atrozes resoluções de uma mãe tão inflexível quanto setenta e três administrações com bonés de chumbo". E mais adiante: "Eis o lenço de desgosto que me cravaram na boca". A fuga para Paris parecerá a saída inevitável. Aqui estão os primeiros elementos que justificarão a marginalidade de Rimbaud, feita essencialmente da recusa da vida provinciana e da vida familiar, mesquinhas e mutilantes em extremo. "Pais, vocês causaram a minha infelicidade", eis o grito de Rimbaud em *A Noite do Inferno*, por estar convencido de que a noção de pecado, inculcada desde a infância, é a causa primeira do mal e da infelicidade. O que é a normalidade nesse contexto estreito e cego? Ela é a liberdade vigiada e medida, o assentimento hipócrita, e também o enquadramento em ideologias, situações políticas ou religiosas já cristalizadas e portanto presas à camisa-de-força das realidades irremediavelmente estáticas. Nada mais afastado da normalidade do que as idéias e os sentimentos de Rimbaud. Pergunta-se por que, mas o gênio do poeta, em quem identificou-se um místico, explica as tentativas de apropriação vindas de todos os horizontes; pergunta-se por que as grandes religiões monoteístas, o cristianismo e o islamismo, e a ideologia

marxista empreenderam a recuperação no sentido de desvio do significado, e de anexação de Rimbaud. Em artigo recente (publicado pelo *Nouvel Observateur* de 4 de abril de 1991), que Alain Borer -- sempre ele -- intitula "Nem Jesus, nem Allah, nem Marx", lê-se: "A irmã de Arthur pretendia que ele tinha recebido a santa comunhão antes de morrer; o reitor da mesquita de Paris, que ele se convertera ao islamismo; e Aragon, que ele era comunista. Tudo falso". Colocação necessária e adequada na hora do centenário, que para alguns é também a hora dos ajustes de contas.

Procurando afastar-nos de uma determinada bibliografia crítica especializada no levantamento dos vícios do poeta (sexualidade, vagabundagem, o processo de Bruxelas, a avareza na África, uso das drogas, contrabando de armas) notaremos, em breve apresentação de *Uma Temporada no Inferno*, que a marginalidade de Rimbaud é, até certo ponto, a de todo adolescente e de todo artista que vivencia sua inadaptação ao meio provinciano e familiar, e pode alcançar um nível metafísico e ontológico. "Não estamos no mundo": este é o leitmotiv daquela peça estranha e hermética onde se pode entrever a marginalidade e a revolta naquilo que elas têm de essencial. A marginalidade é desejada e até procurada, consciente e deliberadamente; ela é uma espécie de Demanda do Santo Graal, de viagem para além dos limites da humanidade, de enlevo místico. A muito famosa carta de 15 de maio de 1871, endereçada a Paul Demeny e chamada "A Carta do Vidente", deixa-nos convencidos: "O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o seu próprio conhecimento, por inteiro; (...) Eu digo que é preciso ser vidente, fazer-se vidente. O poeta se faz vidente por um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura a si mesmo, ele esgota em si todos os venenos, para conservar somente as quinta-essências.

Inefável tortura contra a qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, e onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, e o Sábio supremo! Porque chega ao desconhecido!" E mais adiante: "Baudelaire é o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus." A carta e a doutrina do Vidente -- doutrina que muito deve ao iluminismo democrático -- inspiram-se sem sombra de dúvida nos *Paraísos Artificiais* de Baudelaire. Quanto aos meios, eles são aqueles que todo o mundo conhece doravante: o demônio da fuga (Rimbaud se desloca incansavelmente: Charleville, Paris, Bruxelas, Londres) e os inúmeros roteiros posteriores do comerciante, explorador e aventureiro, a droga, o absinto, a exacerbação das sensações, a alucinação. Em *Irmãos de Caridade*, de junho de 1871, lêem-se estes dois versos:

"Venha a Musa Verde e a Justiça ardente  
Despedaçá-lo com sua augusta obsessão"

A Musa Verde -- isto é, o absinto -- e a Justiça ardente -- a Revolução -- são as duas irmãs de caridade que sustentam o poeta em sua caminhada para a libertação. Em outro poema ele falará do "absinto de verdes pilares" e em carta enviada a Ernest Delahaye, de junho de 72, da "Académie d'Absomphe", quer dizer a Academia de Absinto -- um bar que ele freqüentava em Paris e no qual o proprietário alinhara contra a parede 40 tonéis de vinho. Inicialmente, a embriaguez -- e é neste sentido que ela aparece em *Le Bateau Ivre* -- encontra um certo valor na necessidade de afastar-se do tédio da existência. Muito cedo, Rimbaud entende que sua sede é uma sede toda especial: o que ele deseja é uma vida intensa, mesmo se por um tempo é a última irmã de caridade que o tentou, na pessoa da morte misteriosa. A droga, principalmente o haxixe, que fez dele um descendente da famosa seita dos assassinos, seria uma notação meramente anedótica se não tivesse sido usada no sentido de

atingir o mais alto grau de espiritualidade.

Tudo poderia ter sido normal; a literatura francesa teria registrado a presença de um poeta perfeitamente à vontade na estética parnasiana e a sociedade francesa um cidadão laureado e respeitado. Num texto escrito muito provavelmente em 1870 e editado pelos surrealistas em 1924, *Um coração sob uma batina*, encontra-se a seguinte frase: "Eu, aliás, nascera para o amor e para a fé" Rimbaud sonhara de fato com uma sociedade fundada na Justiça e no Amor, e seu engajamento ao lado da Comuna, assim como seu projeto desaparecido de "Constituição Comunista", inspirado em Proudhon, são provas desta afirmação. A eventual decepção amorosa teria arrefecido a sua receptividade evidenciada em *Canção da mais alta torre*: o poeta aceitara com candura as influências e sugestões mais diversas.

Em vez disso, produz-se uma inversão. O menino estudioso aparece às avessas, opõe à pacífica integração na sociedade e na literatura a mais autêntica e profunda rebelião jamais assistida e tardiamente consagrada na história da literatura. "Eu sou aquele que sofre e que se revoltou". Rimbaud se levanta contra todos aqueles que, no seu modo de ver, preconizaram a submissão: Sócrates, Jesus e o Justo cujo olhar condena eternamente Caim. "Armei-me contra a justiça", repete ainda na *Temporada no Inferno*; a justiça, aqui, designando simplesmente a ordem social, trata-se portanto de puro ato de subversão e já se pode afirmar -- como o fez à saciedade a crítica marxista, e com ela a recuperação surrealista, que o "mudar a vida" rimbaldiano significa também "mudar a sociedade", como afirmara André Breton. Rimbaud admirador de Théodore de Banville muito cedo se insurge contra o esteticismo dos poetas de 70, as "flores tradicionais" e o falso exotismo. É precisamente contra a tradição literária que lhe deu acesso aos salões parisienses que ele se rebela. A procura de uma lin-

guagem nova -- após a introdução do verso livre -- é indissociável de uma nova forma de sentir e de pensar. Na já citada "Carta do Vidente" Rimbaud define esta nova língua: "Essa língua será alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores, pensamento agarrando o pensamento e puxando". A crítica Emilie Noulet (em *Estudos Literários*, de 1944) diz que o pensamento de Rimbaud é "imprevisível para nós que encadeamos os raciocínios e associamos as idéias de acordo com uma dialética aprendida e uma lógica codificada".

Antes do silêncio definitivo, ingrediente essencial do mito de Rimbaud, em três exíguos anos de incandescência, o poeta percorre toda a história da poesia, inclusive parte da poesia futura. A explicação deste fenômeno está contida no objetivo maior representado pela revolta total; não mais a revolta circunstancial, ainda ligada às condições de vida e de realização literária, mas a revolta metafísica tão magistralmente definida por Camus em *O Homem Revoltado*. "Ela é metafísica, afirma o filósofo, porque contesta a finalidade do homem e da criação". Rimbaud, portador e poeta da angústia nascida da insuperável contradição entre o "não estar no mundo" e a necessidade de viver, entre a recusa da moral e a nostalgia do dever, encontra nessa contradição mesma os fulgores da *Temporada no Inferno* e das *Iluminações*. Após a publicação das cartas escritas no Harrar, Camus afirma que "Rimbaud só foi poeta da revolta em sua obra. Sua vida, longe de legitimar o mito que ela suscitou, ilustra a aceitação do pior niilismo".

No tríptico que resume a obra rimbaldiana, escolhemos o painel central, *Uma Temporada no Inferno*, pelo simples fato de que o primeiro, *Poesias*, é mais geralmente conhecido em razão de sua estrutura tradicional e acessível, e porque o terceiro, *Iluminações*, terá após esta palestra alguns trechos lidos pelo ator e diretor Armindo Bião. Rimbaud, em sua correspondência, fala do *Livro*

*pagão* ou do *Livro Negro* quando se refere a *Uma Temporada no Inferno* que seria, em síntese, a narrativa do drama que transnora sua existência. No início, Rimbaud adotara uma atitude alegre diante da vida e, aos poucos, foi recusando todos os valores, procurando fugir da realidade e entregando-se finalmente ao inferno. Todavia houve um retorno, ou melhor, um acordar, a partir do qual a vida se fez de novo presente e premente, com suas vicissitudes, seus trabalhos e seus dias. As três etapas deste itinerário trazem os títulos de: "Sangue ruim", "Noite do Inferno" e "Adeus". No meio, "Delírios" I e II, "O impossível", "O Raio" e "Manhã". Na primeira, "Sange ruim", o poeta enfatiza, explicados pela sua ascendência gaulesa primitiva, o gosto pelo nomadismo e o misticismo, e a atração simultânea por Satã: "Os gauleses eram os esfoladores de animais, os queimadores de ervas mais ineptos de seu tempo. Tenho deles: a idolatria e o amor ao sacrilégio; -- Oh! todos os vícios, cólera, luxúria, -- magnífica, a luxúria; -- sobretudo mentira e indolência."

"(...) É evidente que sempre fui de uma raça inferior. Não posso compreender a revolta. Minha raça não se rebelou jamais a não ser para a pilhagem". "Sim, tenho os olhos fechados à vossa luz. Sou um animal, um negro.(...) O melhor a fazer é deixar este continente, onde a loucura ronda em busca de reféns para estes miseráveis. Entro no verdadeiro reino dos filhos de Cam". A hereditariedade é para Rimbaud "a mais pesada das servidões". Os negros representam aqui os explorados -- mencionados no início da nossa exposição da marginalidade -- que foram chamados à revolta em *Versos Novos e Canções*: "Europa, Ásia, América, desapareçam! ... Negros desconhecidos, por que não ir! Vamos! Vamos!". Trata-se sem dúvida de um convite para uma revolta de todos os explorados e não de um projeto de criação de uma nova civilização. Em carta de 25 de fevereiro de 90 à sua mãe, ele dizia: "As pessoas do Harrar não são

mais burras, nem mais canalhas do que os negros brancos dos países ditos civilizados".

A segunda parte de *Uma Temporada no Inferno*, intitulada "Noite do Inferno", é seguida de "Delírios I", "Virgem Louca" e de "Delírios II", "Alquimia do Verbo", certamente as páginas mais herméticas e ao mesmo tempo mais luminosas do livro. A "Virgem Louca" e o seu subtítulo, "o esposo infernal", são por alguns considerados como o casal Rimbaud-Verlaine. A "Noite do Inferno", noite de alucinações que acordam e liberam as forças profundas do ser, provoca delírios cujo efeito imediato seria, para outros, o desdobramento do poeta. As duas vozes dialogariam nele, a da virgem louca -- uma alusão à virgem imprudente da parábola evangélica --, incapaz de revoltar-se por ser inteiramente subjugada pelas regras da existência, e a voz do esposo simbolizando num só tempo o gênio do Bem e do Mal. O esposo convida a virgem a projetar-se fora do mundo e a reinventar o amor. A revolta aqui é propriamente metafísica e se prende à natureza humana cuja transformação tornou-se imprescindível; mas a ambigüidade da forma deixa perplexa a maioria dos exegetas. No entanto, além destas dificuldades ligadas mais ao estilo do que às relações recíprocas entre a virgem e o esposo, uma mensagem subsiste que é a da ambigüidade do próprio homem, e a dos seus laços contraditórios com o mundo: "Esqueci todos os meus deveres humanos para segui-lo. Que vida! A verdadeira vida está ausente. Não estamos no mundo. Vou para onde ele vai, é preciso. E muitas vezes eu, a pobre alma, sofro a investida da cólera que ele lançou contra mim. O demônio! É um demônio, sabeis, não é um homem".

Ele disse: "Não amo as mulheres: é notório que o amor está para ser reinventado".

A segunda parte de "Delírios" traz o título tão famoso de "Alquimia do Verbo" que é a expressão do itinerário poético de Rimbaud. Quais foram as

etapas mais eloqüentes e mais eficazes deste itinerário? E em que momentos elas se situam? Em função do tema hoje escolhido é lícito reconhecer que estas etapas e estes momentos são de alguma maneira a imagem da fusão e da cristalização da marginalidade e da revolta de Rimbaud.

Em primeiro lugar, há o distanciamento, a recusa pelo afastamento da poesia contemporânea, de sua rotina, de seus lugares comuns vazios e oficializados, dos seus clichês que se reproduzem no infinito da mediocridade repetitiva. A revolta criadora que nasce daí nos impõe o deslumbramento de imagens definitivamente liberadas. Tudo isso em 1870: Rimbaud não tem 17 anos, e só se trata, diz ele, da "história de uma de suas loucuras":

"Há muito tempo que eu me vangloriava de possuir todas as paisagens possíveis, e achava ridículas as celebrações da pintura e da poesia modernas.

Eu amava as pinturas idiotas, estofos de portais, cenários, lonas de saltimbancos, tabuletas, estampas populares; a literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossas avós, contos de fadas, livrinhos infantis, velhas óperas, estribilhos piegas, ritmos ingênuos. (...) Inventei a cor das vogais! A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde. Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria acessível a todos os sentidos. (...) Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens".

Trata-se portanto de criar uma nova linguagem que possa produzir sensações e que não se prenda mais aos estados afetivos e às idéias. Esta decisão é propriamente revolucionária e está embutida na revolta rimbaldiana, agora orientada para o campo estético. A poesia deve daqui para a frente consagrar todos os seus esforços à recusa, à negação sistemática dos dados tradicionais que a enraizavam no terreno compacto e

sem esperança da experiência vivida e dos quadros racionais.

Quanto ao "Soneto das Vogais", o temor é vê-lo sucumbir sob o peso das interpretações mais audaciosas, mais insólitas e, às vezes, dos disparates mais insanos. Seriam necessários incontáveis volumes para conter os comentários tecidos em relação às cores das vogais que freqüentemente não são cores mas sons, notas musicais, formas e até mesmo manifestações sexuais ortodoxas ou heterodoxas.

A interpretação mais geralmente lembrada é a que se refere à teoria das sinestesias. Baudelaire já esteve por aí, como sabem, e incitou os exegetas a engajar-se resolutamente na direção de uma metafísica das correspondências. A forma das vogais inspira -- só para citar um exemplo -- o artigo de Robert Faurisson publicado pela revista *Bizarre*, nº. 21, de 1961, no qual está afirmado que o soneto nada mais é do que o brasão do corpo feminino. Assim,

*"A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,  
Golfes d'ombre;"*

Traduzido por Augusto de Campos por:

*"A, velado voar de moscas reluzentes  
Que zumbem ao redor dos acres lodajais;"*

Estes versos evocariam, pela sua forma triangular, o corpete negro e peludo das moscas que se concentram no lixo, como também o golfo de sombra que caracteriza a mulher. Nota-se que a tradução de Augusto de Campos não cita "o golfo de sombra", o que invalida a interpretação de Robert Faurisson. E se fosse esta a mais correta? Em todo caso, a sua abordagem não diz respeito às relações sinestésicas ou a qualquer posicionamento ocultista.

Alguns meses após a cópia de Verlaine, de setembro de 1871, aparece o autógrafo do "Soneto das Vogais". A "Alquimia do Verbo" é de fim de agosto

ou início de setembro de 1873; isto significa que a afirmação de "invenção" da cor das vogais é feita dois anos após a redação do soneto. Agora, o objetivo é mais amplo e se prende à invenção de "um verbo poético acessível, algum dia, a todos os sentidos". Adeus correspondências, sinestesias, visões metafísicas; trata-se tão somente da poética da sensação pura.

Eis a verdadeira revolução poética, nas metas e nos meios utilizados para alcançá-la. A poesia é criação totalmente livre, daquela "liberdade livre" que será a natureza mesma de Rimbaud ao longo de sua vida. O que nos interessa sobremaneira e está confirmado pelo posicionamento da crítica atual, é que a experiência poética se torna para ele uma regra de pensamento e uma regra de vida. A alucinação simples, praticada em 1871 e abandonada muito cedo ao afirmar "isto passou. Sei hoje saudar a beleza", esta alucinação, voluntária ou não, constituirá o essencial do seu legado ao Surrealismo. Recordemos as palavras de Tristan Tzara em *Ensaio sobre a situação da poesia*, de 1934: "Denunciemos sem demora um mal-entendido que pretendia classificar a poesia no capítulo dos meios de expressão (...) A poesia que expressa as idéias ou os sentimentos não interessa mais a ninguém (...) Está perfeitamente admitido hoje que alguém pode ser poeta sem jamais ter escrito um só verso, que existe uma qualidade de poesia na rua, num espetáculo comercial, em qualquer lugar, a confusão é grande, ela é poética...". Estas palavras, ao lembrarem alguns trechos da *Alquimia do Verbo*, expressam a dívida contraída pelos surrealistas e parecem explicar, e até mesmo justificar, o mutismo voluntariamente assumido por Rimbaud. Antes, porém, o poeta tinha dado as costas aos costumes detestáveis e engajara-se, de corpo e alma, nos caminhos da esperança e da liberdade, mesmo se, de saída, achava a porta estreita mas não in-

transponível, uma porta a lembrar a "de osso e marfim" de Nerval:

"Habituei-me à alucinação simples: via realmente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escola de tambores dirigida por anjos; carruagens nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; um título de comédia musical suscitava terrores diante de mim."

Daqui para a frente o sonho invade a literatura. O sonho e, nas palavras de Aragon, "o emprego desregrado do entorpecente imagem". A marginalidade estética e técnica do Surrealismo, como também a sua revolta irreversível, estão aí. Uma revolta cuja paternidade não pode mais ser ocultada ou negada, nem mesmo pelo movimento de impaciência do papa do Surrealismo, André Breton, em seu 2º *Manifesto Surrealista*, de 1929: "Em matéria de revolta, nenhum de nós deve precisar de antepassados".

É este jovem antepassado que tentamos lembrar e homenagear hoje. Em "Minha Boêmia", certamente o mais famoso de seus sonetos, sempre tive o desejo -- agora confessado -- de ver evocada, no registro da roupa do poeta, a representação emblemática daquilo que seria, bem mais tarde, a moda da juventude ocidental. O conhecido "Meu casaco também se tornava ideal", apresentado por Rimbaud com certo orgulho, me parece anunciar a roupa puída e desbotada da nossa juventude ardentemente admirada e invejada também neste particular pelos jovens do Leste. O gesto de Rimbaud é singular e solitário mas ele instaura uma psicologia e uma estética.

À guisa de conclusão -- palavra assustadora e que soa como uma profanação em se tratando de Rimbaud, que foi precisamente a nossa mão erguida para o Infinito --, gostaria de dizer que, longe das preocupações mais especificamente

literárias e estéticas, ele está sempre perto de nós, ele é a nossa revolta permanente, o nosso instinto de liberdade.

Arthur Rimbaud, a fênix que se queimou na própria chama e cuja obra imortal há de ressuscitar eternamente.

(Conferência comemorativa do centenário de morte de Arthur Rimbaud: 12 de novembro de 1991, Academia de Letras da Bahia, publicada na *Revista da Academia de Letras da Bahia*, n° 39, 1993, p. 295-304.)

#### RÉSUMÉ

A l'occasion du centenaire de mort d'Arthur Rimbaud, présentation d'une synthèse de "l'oeuvre-vie" (Alain Borer) de ce météore de la poésie française dont les caractéristiques essentielles nous semblent être la marginalité et la révolte. Révolte qui atteint un niveau métaphysique comme le montrent les lectures d'*Une saison en Enfer* et des *Illuminations*.

# LE THÈME DE L'IDENTITÉ DANS LES ROMANS DE RÉJEAN DUCHARME: Les images d'un Québec révolutionnaire.

LICIA SOARES DE SOUZA

Universidade do Estado da Bahia

#### RÉSUMÉ

Ce travail touche la problématique de la construction du roman de contestation dans le Québec révolutionnaire des années 60. Il étudie L'AVALEE DES AVALÉS et LE NEZ QUI VOQUE de Réjean Ducharme, en essayant d'y poursuivre le thème de l'identité articulé au thème de la dépossession des peuples colonisés dans le continent américain, au plan scripturel, national et textuel.

#### REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Lors de l'ouverture du Centre d'Études Canadiennes à Salvador, en septembre 1992, un groupe de professeurs s'est réuni pour étudier la littérature québécoise.

Le thème de l'identité a retenu l'attention parce qu'il se trouve articulé au thème de la dépossession des peuples colonisés surtout dans le continent américain. Cette situation nous a paru de nature dynamique dans la mesure où elle nous permet de saisir les relations entre le texte, le producteur et les récepteurs, d'une part, et les conditions de production et de réception d'autre part. C'est ainsi que nous avons cru pouvoir cerner la problématique de l'identité textuelle en tant qu'aspect intégrant d'une activité communicative,

ce qui acquiert une allure universelle dépassant les frontières du Québec.

Notre corpus est encore partiel et notre approche s'avère limitée. A ce stade, nous étudions seulement deux romans de Réjean DUCHARME, L'AVALEE DES AVALÉS et LE NEZ QUI VOQUE, dont les titres suggèrent déjà la situation aliénante des personnages, en essayant d'y poursuivre la manifestation de l'identité au plan scripturel, national et textuel.

#### LE CONTEXTE DE PRODUCTION CULTURELLE AU QUÉBEC

Pour cerner de plus près notre problématique, quelques rappels concernant le contexte historique où s'est développée la production culturelle québécoise s'imposent. Selon le sociologue Marcel Rioux <sup>1</sup>, on peut dégager trois courants idéologiques qui ont orienté l'histoire du Québec depuis 1840. Dans un premier temps, les Canadiens Français se fixent comme objectif la préservation du patrimoine et la conservation du "français-héritage", ce qui caractérise une idéologie de conservation. De 1945 à 1960, une idéologie de contestation vient affronter les idées conservatrices avec un projet vague-

ment défini de rattraper la démocratie libérale des Nord-Américains, ce que certains désignent par l'expression "idéologie de rattrapage". Enfin, depuis 1960, c'est l'idéologie de la Révolution Tranquille qui mobilise le Québec, accompagnée d'un néo-nationalisme désignant l'effort des francophones pour valoriser et même changer l'image du Québec traditionnel.

Cette idéologie de développement et de modernisation favorise aussi la libération des esprits par rapport au dirigisme outrancier de l'Église et de l'État et la critique du colonialisme économique anglo-américain. Elle caractérise une période de déblocage et de prise de conscience.

Sur le plan littéraire, certains disent qu'il y a un rapport étroit entre les bombes posées dans les années 60 par des extrémistes et l'explosion des personnages rebelles dans les romans. Les romans de l'époque, aux titres significatifs, participent d'un courant de production qualifié de littérature de révolte, de violence, de démythification, voire de destruction. La conscience chez l'écrivain de sa fonction révolutionnaire face à la révision des productions culturelles amène un changement de statut radical dans l'expression du thème traditionnel de la recherche d'identité, thème prédominant de la littérature québécoise. Comme le signale Marilyn RANDALL 2, la recherche d'une identité est alors repensée en relation avec le processus de la "décolonisation" décrit par les théoriciens de la colonisation noire: J. BERQUE, A. MEMMI, F. FANON. Si bien que LES QUÉBÉCOIS, collection d'essais éditée par MASPÉRO et signée PARTI PRIS (1967) comporte une introduction de BERQUE, et MEMMI publie un essai "Les Canadiens Français sont-ils des colonisés?" en PORTRAIT, réédité pour le marché québécois. A l'Office National du Film, Hubert Aquin travaille

sur "A l'heure de la décolonisation" film par lequel il interviewe Albert MEMMI en 1963.

Dès lors, cette culture de révolte et de combat met l'artiste au service de son pays et de la révolution, donnant naissance à un projet destructeur par lequel le colonisé prend conscience de son aliénation et la refuse. Elle permet également l'émergence d'un projet constructeur par lequel le colonisé s'approprie sa nation et prend possession de son identité tout en envisageant la création d'une nouvelle culture nationale et authentique.

Il s'ensuit que la problématique de l'identité s'articule clairement comme une problématique de référence, pivotant autour de trois questions: QUI SUIS-JE?, QU'EST-CE QUE MON PAYS?, QU'ÉCRIS-JE?. Ce défi est relevé par certains écrivains des années soixante, notamment Hubert AQUIN et Réjean DUCHARME, chez qui la thématique de l'identité personnelle, nationale et textuelle engendre un processus de révision des références habituelles relatives à ces trois niveaux. L'espace discursif possède donc un double statut: celui d'un modèle dissymétrique permettant de décrire les décentrement référentiels, mais aussi celui d'un modèle syncrétique d'interaction conflictuelle entre deux discours pour lesquels l'autre représente tout ou partie de son autre. Ce processus de coexistence met en scène l'activité communicative des textes et le roman devient ainsi la problématique des rapports dialogiques du texte romanesque. Le projet esthétique qui en résulte dépasse dès lors les frontières du Québec en favorisant l'émergence d'interrogations plus universelles sur la définition de la communication littéraire.

Arrivés à ce point, il faut poursuivre la thématization et la problématisation, dans les deux romans de DUCHARME,

de l'identité du scripteur, de l'identité nationale et de l'identité textuelle dans le contexte de la production révolutionnaire, les trois niveaux de recherche qui commencent à se présenter.

De la présentation de ces trois niveaux, découle le caractère foncièrement dialogique de la thématique de l'identité. Au niveau des conditions des possibilités sémantiques, énonciatives et diégétiques il n'y aurait qu'un espace d'échanges et jamais d'identité close. De cette manière, on peut espérer saisir la construction de l'identité comme un problème de communication littéraire qui mettrait en scène ses propres mécanismes de production et de réception.

#### L'IDENTITÉ DU SUJET PRODUCTEUR

L'AVALÉE DES AVALÉS est un roman écrit à la première personne dans lequel se raconte la petite Bérénice Einberg, fille d'un père juif et d'une mère polonaise catholique qui se haïssent. De l'enfance à la post-adolescence, Bérénice évolue, sur une île du Saint-Laurent, comme une "petite peste" méprisante qui incarne la révolte. Plus tard, elle s'enrôle dans l'armée où elle se découvre un instinct de destruction qui va en s'accroissant jusqu'à ce qu'elle se serve comme bouclier, d'une compagne qui meurt à sa place.

Lisons le début du roman:

*Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque... Le visage de ma mère est beau pour rien. S'il était laid, il serait laid pour rien. Les visages beaux ou laids ne servent à rien.*<sup>3</sup>

Le problème existentiel de Bérénice s'avère également une expérience du discours où elle commence à creuser ses premières interrogations sur la nomination. En fait, "avalé" devient un creux constitutif où se fomentent cette double difficulté d'identifier le moi scripteur et d'identifier le sens des choses qui "nous travaillent et nous irritent". De telle sorte que cette double activité témoigne du conflit entre discours, dans la mesure où le nouveau discours produit brise tout lien effectif avec le discours premier constitutif: il s'agit pour l'enfant de désinvestir le contenu affectif lié au "visage beau de la mère", et puis d'annuler l'importance des qualités de beauté et de laideur de n'importe quel visage, lesquelles qualités ne servent à rien.

L'établissement d'une identité personnelle peut donc émerger comme un problème de communication parce qu'au niveau de la convention représentative d'un personnage ce qu'on rencontre c'est un être dépossédé qui assume de se "donner corps" en désarticulant les références trop présentes et sur-déterminantes, bref qui préfère avaler qu'être avalée. Dans un tel cadre, il est question de faire parler un texte montrant le ton de la voix qui impose son existence; une voix qui, du même mouvement, ne peut avoir qu'une existence virtuelle puisqu'elle se trouve en conflit avec le texte qu'elle engendre sans indiquer la plénitude d'un personnage attesté.

*Thématique chère au mouvement révolutionnaire la dépossession correspond à la non-identité que le colonisé doit assumer, au lieu de s'en évader, avant de pouvoir poursuivre la construction de son identité authentique et intégrante.*<sup>4</sup>

C'est ainsi que dans LE NEZ QUI VOQUE, la crise d'identité de Mille Milles, adolescent de seize ans, pose également un problème communicatif qui indique la présence d'un émetteur dépossédé qui cherche à s'incarner à travers le corps textuel:

*C'est une équivoque. C'est un nez qui voque. Mon nez voque. Je suis un nez qui voque. Mon cher nom est Mille Milles. Je trouve que c'est mieux que Mille kilomètres.*<sup>5</sup>

L'ensemble allitératif — une équivoque, nez qui voque — entraîne effectivement un décentrement sémantique qui bascule le code de construction personnelle, en déterminant, par conséquent, une sorte de phatisme susceptible d'engager les destinataires dans la formation plastique du corps personnel et textuel à la fois. Reste à constater que ce premier niveau d'identité, accentuant la dépossession de la personne colonisée, en conformité avec les conditions de production du projet révolutionnaire, fonctionne comme un premier maillon de la chaîne communicative qui va permettre l'affleurement des autres niveaux d'identité. C'est dire que le niveau personnel est un foyer virtuel de sens apte à ouvrir les possibilités d'émergence des autres registres d'identité, ce qui signifie, par voie de conséquence, la matérialisation des mécanismes d'une communication littéraire dans le texte.

### L'IDENTITÉ NATIONALE

Le thème de la dépossession oriente aussi les interrogations des personnages ducharmiens sur l'identité nationale. Il s'agit cette fois de discuter d'une double colonisation qui surdétermine la référence nationale et cette discussion

s'avère également un problème discursif où l'expression d'une aliénation culturelle est mise en relief.

Lisons ce passage de LE NEZ QUI VOQUE:

*S'il n'y avait pas de Français de France ici, il n'y aurait pas de cinéma ici. Acclamons le civilisateur. Réjouissons-nous. Il vient ici pour déniaiser les masses qui sont niaises et qui ne savent pas dire con... Achetons des livres cochons. [...] Allons faire un stage à la Sorbonne. Fréquentons les desuniversités françaises et ayons honte de n'avoir fréquenté que la désuniversité de Montréal. [...] Couchons-nous sur nos saintes ruines sacrées et rions de la mort en attendant la mort. Rien n'est sérieux. Rien n'est sérieux. Tout est risible. Tout est ridicule. Il n'y a rien de grave.*<sup>6</sup>

Le thème de l'identité illustre bien les effets de la dépersonnalisation et de la dépossession opérées par la colonisation. On le voit, on passe du registre personnel au registre collectif à partir de la construction d'une scène énonciative plus implicative, à trois protagonistes. Les références culturelles de l'espace "ici" n'appartiennent pas au "nous" inclusif qui énonce et qui écoute, mais aux autres oppositionnels, les Français. La force conative et phatique du discours se double du ton ironique qui joue un rôle essentiel: grâce à lui les énoncés impératifs qui pointent vers l'héritage culturel se détruisent dans le mouvement même où ils s'énoncent. L'ironie apparaît comme la combinaison paradoxale d'une prise en charge et d'un rejet dans la même énonciation, ce qui fait accroître le crédit d'un énonciateur prenant ses distances et affichant à la fin que "tout est risible".

Lisons l'expression de l'autre colonisation:

*Parlons un peu du Canada [...] Portons-nous vers la religion, les arts, le travail, le racisme et le patriotisme. O Canada, ma patrie, mes aïeux, ton front, tes seins, tes fleurons glorieux! Le Canada est un pays vide, une terre sans maisons et sans hommes, sauf au sud, sauf le long de la frontière des Etats-Désunis, sauf là où les Américains ont débordé. Il n'y a pas de villes au Canada, il n'y a que des lacs. [...] Où sont les vingt millions de Canadiens? [...] Qui, au Canada, n'est pas de la race des hot-dogs, des hamburgers, des barb-q-, des chips, des toasts, des buildings, des stops, du Reader's Digest, du Life, de la Metro-Goldwyn-Mayer, du rock'n roll et du bouillie-bouillie? Qui, d'entre nous, mes frères, n'est pas un apôtre de Popeye...?*<sup>7</sup>

Encore une fois, la scène énonciative construit un message orienté sur les destinataires, caractérisés d'ailleurs par "mes frères". Mais cela relève encore de l'ironie, dans la mesure où l'énonciateur suggère que l'absence d'identité est comblée par le paradoxe de la présence d'un autre type d'identité imposée, celle des "Etats-Désunis". Dans cette perspective, les destinataires peuvent quitter leurs postes de consommateurs d'idées pour accéder à une manière d'être au travers d'une manière de dire.

De fait, ce que cette absence d'identité dévoile ce sont les corps verbaux des Autres, le mode d'incorporation des deux étrangers, le Français et l'Américain. Placées en conflit avec le corps scriptural qui les prend en charge, les références citées tendent à s'effriter du seul fait qu'elles ne sont pas compatibles avec l'environnement sémantique de celui qui les enveloppe.

Cela tient à la logique même de la destruction / construction de l'identité: ce qui est rejeté par le texte révolution-

naire, ce n'est donc pas uniquement le contenu, c'est aussi bien toute la discursivité qui donne forme aux deux cultures étrangères radicalement autres que celle de celui qui les met en place. Encore une fois, ce qui ressort de cette analyse rapide c'est que la construction de l'identité nationale peut toucher à plusieurs plans de discursivité et non privilégier de manière exclusive un système d'idées, un signifié univoque.

### L'IDENTITÉ TEXTUELLE

Comme on le voit, la quête d'identité ne définit pas un univers de sens propre, elle définit surtout un mode de coexistence de discours. Ainsi, le passage d'un discours à un autre suppose une structuration différente de l'univers du lisible définissant des statuts énonciatifs spécifiques. Comme le dit Bérénice:

*Tout ce que je demande à un livre, c'est de m'inspirer ainsi de l'énergie et du courage, de me dire ainsi qu'il y a plus de vie que je ne peux en prendre, de me rappeler ainsi l'urgence d'agir.*<sup>8</sup>

En fait, il s'agit précisément d'un processus d'interpellation par le discours; en visant l'image qu'une société se fait d'elle-même (par ses discours, ses systèmes de représentation), on doit s'attaquer à la formation même de ces discours. C'est le projet d'écrire une fiction qui commente l'ensemble des fictions, qui pose le problème même de la lisibilité. De cette manière, ce projet révolutionnaire manifeste la réflexion lucide sur le code littéraire dans la fiction, il travaille tous les éléments de la machine communicationnelle. Lisons encore Mille Milles / Ducharme:

*Je me répète. Je passe mon temps à me répéter. Quand on a seize ans, ce qu'on dit, on l'a déjà dit un milliard de fois, au moins. Il n'y a que deux trois mille mots; pour ne pas se répéter, il ne faut pas en dire beaucoup par heure. Je me répète dans mon âme: des fois, avide de mots neufs, j'ouvre les armoires du passé.*<sup>9</sup>

Voilà une pratique métalinguistique qui permet de contester l'acte de nomination habituel, qui tend à briser la force dénotative des mots, tout en instaurant une référence fictive. Nommer est devenu une pratique redondante et répéter en disant qu'on se répète revient à actualiser le principe par lequel l'écriture doit se tourner vers sa propre genèse. Créer signifie dès lors chercher l'entropie du langage, pénétrer dans ce désordre potentiel des mots détachés les uns des autres. Concrètement, cela implique à reconnaître le principe de la désautomatisation où l'agencement du message fait du discours littéraire un discours dans lequel la forme signifiante tend à s'actualiser. De même, les propos de Mille Milles entérine le fait que le discours littéraire repose sur la possibilité de codage, sur la capacité d'engendrer plusieurs relations diachroniques tout en produisant cette interaction conflictuelle entre le présent et le passé, le "déjà-dit", le "déjà-codé".

*Mille Milles, tout comme Magnan, évolue à l'intérieur d'une esthétique qui se nourrit explicitement du contexte discursif passé, faute de pouvoir s'en débarasser, d'innover. Son écriture s'alimente donc non seulement à son propre micro-contexte discursif et au réseau des relations entre signifiants, mais dépend aussi des rapports avec un contexte discursif que l'on peut nommer "intertextuel" [...] Et son texte doit participer pareillement au passé qui le*

*rend possible. Le pauvre Mille Milles, "roi de la bêtise", ne passe pas son temps seulement à dire des sottises, mais aussi à redire les sottises des autres.*<sup>10</sup>

La fatalité de la répétition devient décidément une pratique avouée de l'écrivain colonisé à qui la difficulté de faire du nouveau discursif impose "du réciauffé". Toutefois, les relations diachroniques déployées dans ce contexte de révolte parviennent à produire des effets proprement poétiques grâce à l'investissement désautomatisant sur le plan de l'organisation narrative. Comme le souligne encore Randall, c'est ainsi que Mille Milles fait du surréalisme et du "lauréamontisme":

*Elle riait comme une Madeleine. Elle riait comme une fontaine. Elle riait comme une betterave [...] Elle riait comme Isabelle Rimbaud. Elle pondait quatre ou cinq eeee... Fiait à perdre haleine, s'étouffait, pondait d'autres eeee... et se laissait de nouveau étrangler d'hilarité.*<sup>11</sup>

Nous n'avons aucune difficulté à reconnaître dans cette séquence textuelle la reproduction d'un discours automatisé. Or, Mille Milles crée l'illusion du déjà-codé dans le texte, parce que son discours est construit de "morceaux" de thèmes poétiques déjà-automatisés. Apparaît alors, d'une certaine manière, une critique à la réception de clichés poétiques ce qui constitue, par voie de contiguïté, une critique à l'établissement des règles des genres littéraires. Prise alors comme jalon de formation textuelle, la reproduction répétitive au niveau discursif fonctionne comme désautomatisation sur le plan narratif, voire comme une expérience sur l'agencement du récit.

Remarquons une autre séquence:

*MM - Qu'est-ce qui est plus fort que tout?*

*Ch - Ce qu'il y a de plus fort c'est un océan.*

*MM - Un océan ne peut pas se détruire lui-même. Nous pouvons nous détruire nous-mêmes. Nous sommes plus fort qu'un océan. Mais un océan reste un océan. Il peut battre en toute tranquillité sa vague montagneuse et majestueuse; il n'a pas à craindre de se trouver lac, mare, marais, flaque ou sec un beau matin. Sa dignité est garantie.*<sup>12</sup>

Ici un autre chef-d'oeuvre de la littérature française est repris, *Les Chants de Maldoror*. Randall qui a étudié ces rapports entre le texte de Ducharme et celui de Lauréamont signale que c'est l'apostrophe au Vieil Océan, morceau que les enfants d'école apprennent par coeur, qui identifie l'entrée des Chants dans le texte de DUCHARME. Il y a ainsi un accord entre les deux écrivains quant à la stabilité de l'identité de l'océan. Mais, continue Randall, Mille Milles renverse le rapport de supériorité qui dépend de la puissance destructrice de l'océan. Chez ce dernier, c'est une destruction intériorisée qui prédomine lorsqu'il pose que l'homme aussi peut détruire. Alors, Mille Milles se raconte et s'analyse dans son continu désir de se détruire, de commettre le suicide pour se réélaborer, projet qu'il abandonne quand il devient adulte.

Et voici que la contestation du "vieux" revient, en termes d'agencement narratif, à faire du "nouveau" sous le signe de l'originalité et de la désautomatisation. Le travail intertextuel acquiert alors une valeur transformatrice dans la mesure où il installe un modèle de lecture métalinguistique qui permet la reconstruction des textes convoqués / pré-supposés, tout en permettant de même la construction du roman révolutionnaire.

## EN GUISE DE CONCLUSION

Ce survol sur la question de l'identité dans l'esthétique révolutionnaire québécoise nous permet d'ouvrir certains chemins pour le développement d'une recherche plus approfondie. On remarque que le seul fait de poser la primauté d'un réseau interdiscursif affecte déjà notablement le caractère autarcique des modèles littéraires, parce qu'on ne travaille pas avec des objets clos et achevés, mais avec un modèle de circulation de sens centré sur une discontinuité fondatrice. Le thème de l'identité n'est pas appréhendé dans son association avec un certain champ, mais comme un *foyer de correspondance*.

La question capitale de la dépossession au niveau personnel passe par l'établissement d'un schéma communicationnel qui sollicite la découverte d'un sujet scripteur éparpillé dans le tissu verbal. La quête du corps scriptural embrasée la quête d'un corps national dépouillé des empreintes étrangères. On assiste alors à une bataille métonymique entre les fragments des corps étrangers consistant certainement, en présentant aux destinataires le paradoxe de l'absence/présence, à mettre ces derniers en position d'arbitre, donc en position même de sujet qui après avoir vu et écouté différentes interventions va prendre sa position.

De plus, le discontinu textuel, ordonnant le discours narratif et diégétique que le romancier entreprend, est sans doute le mieux des modes d'affleurement du matériel révolutionnaire dans le texte romanesque des années soixante. Il est ainsi mise en relation des champs sémantiques qu'il recouvre.

## RESUMO

O presente artigo aborda a construção do romance de contestação, produzido no Québec da Revolução Tranquila, na década de 60. Analisando dois romances de Réjean Ducharme, *L'AVALÉE DES AVALÉS* e *LE NEZ QUI VOQUE*, a autora trabalha o tema da identidade articulado ao tema da destituição dos povos colonizados no continente americano, ao nível da produção romanesca, do nacionalismo e da textualidade.

## NOTES

- 1 RIOUX, M. L'aliénation culturelle et roman canadien. In: FALARDEAU (éd.). *Littérature et société canadienne-française*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1964.
- 2 RANDALL, M. *Le contexte littéraire: Lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme*. Montréal: Le Préambule, 1990 (Collection L'univers du discours).
- 3 DUCHARME, R. *L'avalée des avalés*. Paris: Gallimard, 1966.
- 4 RANDALL, op. cit., p. 84.
- 5 DUCHARME, *Le nez qui voque*. Paris: Gallimard, 1967.
- 6 DUCHARME, *Le nez...*, idem, p. 28.
- 7 DUCHARME, *Le nez...*, idem, p. 121.
- 8 DUCHARME, *L'avalée...*, op. cit., p. 108.
- 9 DUCHARME, *Le nez...*, op. cit., p. 102.
- 10 RANDALL, op. cit., p. 170.
- 11 DUCHARME, *Le nez...*, op. cit., p. 194.
- 12 DUCHARME, *Le nez...*, op. cit., p. 22.

## Culture québécois: textes et images\*

Lilian Destre de Almeida

Universidade Federal Fluminense / CNPq

## RÉSUMÉ

On articule ici dans une perspective à la fois interculturelle et pédagogique, le cinéma et la littérature du Québec. Dans une introduction à la culture québécois, trois types de films peuvent être utilisés en salle de classe: a) la série de Claude Godbout sur treize des principaux écrivains québécois d'aujourd'hui; b) des adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires et c) des films de fiction de court ou de long métrage. Le texte détache en particulier l'importance du cinéma pour appréhender l'imaginaire dans une culture marquée et formée par l'oralité.

Depuis quelques années, Heinz Weinmann s'efforce de retracer la généalogie d'une histoire, celle du Canada au Québec.<sup>1</sup> Dans un ouvrage récent, l'essayiste québécois d'origine allemande analyse la production filmique du Québec en tant que recherche de l'imaginaire d'un pays. Son dernier texte, extrêmement intéressant et ayant suscité bien de discussions, part au fond d'un à priori fécond: dans une communauté qui a vécu longtemps sur l'oral et non pas sur l'écrit, c'est le cinéma, plus que la littérature, plus même que la chanson, qui refléterait du point de vue de l'imaginaire "la naissance d'une nation" (Griffith). Autrement dit: les histoires mises en images par le cinéma renouent, d'une certaine manière, avec le

\* Une première version de ce texte, plus condensée, a été présentée à João Pessoa au XI<sup>e</sup> Congrès national des professeurs de français, le 8 mars 1993.

plaisir du conte partagé, autrefois, entre un conteur populaire et son auditoire.

Dans *Cinéma de l'imaginaire québécois*, Heinz Weinmann aborde successivement huit films de la production québécoise; ce sont par ordre chronologique:

1. *La Petite Aurore, l'enfant martyr*, de Jean-Yves Bigras, 1951-1952
2. *Ti-Coq*, de Gratien Gélinas, 1952
3. *Mon oncle Antoine*, de Claude Jutra, 1971
4. *Les bons débarras*, de Francis Mankiewicz, 1980 (scénario de Réjean Ducharme)
5. *Un zoo dans la nuit*, de Jean-Claude Lauzun, 1987
6. *Les portes tournantes*, de Francis Mankiewicz, 1988
7. *Le déclin de l'empire américain*, de Denys Arcand, 1986
8. *Jésus de Montréal*, de Denys Arcand, 1989

Quelques-uns de ces films sont connus du public brésilien, en particulier les deux films de Denys Arcand (*Le déclin* et *Jésus*). D'autre part, ceux parmi nous qui connaissent le Québec pour y avoir séjourné, ont sans doute assisté au film de Claude Jutra, *Mon oncle Antoine*, unanimement considéré, d'après des sondages, comme le plus beau film produit au Québec.

Les analyses de Weinmann dévoilent les obsessions et les transformations de la psyché collective oscillant entre son destin et son déclin, entre le témoignage et l'aliénation, entre l'espoir et l'indifférence. Il y décèle tour à tour le rejet

du "roman familial", la difficile accession à la parole d'un sujet enfin adulte, le syndrome post-référendaire, la hantise d'une possible disparition par assimilation et la présence perçue comme inquiétante d'un Autre qui menace sa tradition.

Sans revenir ici sur l'étude de Weinmann, j'aimerais aborder d'un autre point de vue la culture québécoise à partir d'un certain nombre de films. Plus précisément: il s'agit de retracer, à l'aide de quelques exemples, un projet de recherche sur le Québec à partir d'une articulation entre films et textes littéraires. L'idée centrale de Weinmann me paraît essentielle, à savoir, l'intérêt du cinéma en tant que moyen d'accès à l'imaginaire d'une communauté marquée et formée par l'oralité. Nous avons donc choisi un autre corpus de films et notre démarche se veut à la fois interculturelle et pédagogique. Compte tenu de nos limites ici, nous dégagerons plutôt une problématique. En résumé: articulante texte et image, littérature et cinéma, nous proposons une perspective d'exploration pédagogique de la culture québécoise à l'usage des étudiants étrangers, dans notre cas brésiliens.

Dégageons brièvement l'intérêt de la démarche:

a) d'une manière générale, pour nos étudiants, vivant au contact des mass-médias modernes, il est important d'utiliser des films qu'ils peuvent d'ailleurs revoir chez eux en vidéo;

b) notons encore que l'épanouissement du cinéma québécois coïncide à peu près avec l'épanouissement du Cinema Novo brésilien et les possibilités de comparaison entre les deux productions nationales sont évidentes du point de vue thématique et formel: certains sujets comme les Indiens au cinéma, le quotidien urbain, le film politique ou le

documentaire fictionnel sont à explorer de façon plus approfondie;

c) d'une manière plus précise, il importe d'étudier du point de vue sémiotique un film ou un texte travaillant aussi sur la différence perçue par une autre culture.

L'objection que j'entends déjà -- la difficulté d'avoir accès à des films et à des textes québécois -- peut être tournée. D'une part, on trouve dans des vidéos-clubs des films comme *Le déclin* ou *Jésus de Montréal*, de Denys Arcand; *Léolo*, de Lauzun, est en exhibition depuis plusieurs semaines à Rio avec succès. En plus, dans un volume qui vient d'être lancé à la fin de l'année dernière, Daniel Chartier et moi-même nous proposons aux enseignants une anthologie de textes contemporains québécois accompagnée de deux essais: une analyse sémiotique d'un court métrage intitulé *Crac* et l'étude d'un ensemble de contes de Jacques Ferron dans une perspective interculturelle<sup>2</sup>.

Pour l'utilisation de films dans un cours sur la littérature et la culture québécoises, trois possibilités se présentent à l'enseignant:

1. *les adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires;*
2. *la série réalisée par Claude Godbout<sup>3</sup> sur treize écrivains québécois contemporains;*
3. *des films de fiction.*

#### 1. *Les adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires*

La première option — la plus courante et immédiate — est celle de projeter et analyser des adaptations cinématographiques de romans connus. Bon nombre de films réalisés au Québec sont en effet des transpositions d'oeuvres littéraires. Nous en citons les plus connus indiquant les enregistrements vidéo trouvés dans le commerce; ce sont, parmi d'autres:

1. **Bonheur d'occasion**, de Claude Fournier, 1983 (d'après le roman de Gabrielle Roy)

Enregistrement vidéo: Ciné Saint-Henri, Inc.

Office National du film du Canada et Société Radio-Canada

Montréal: ONF, 1983. 1 cassette (VHS)

2. **Cordélia**, de Jean Beaudin, 1979 (d'après le livre *La lampe dans la fenêtre*, de Pauline Cadieux)

Enregistrement vidéo: Office National du film du Canada

Montréal: ONF, 1979. 1 cassette (VHS)

3. **Les Fous de Bassan**, d'Yves Simoneau, 1986 (d'après le roman d'Anne Hébert)

Enregistrement vidéo: Cinévidéo, Les films Ariane

TF1 Films Productions, 1986. 1 cassette (VHS)

4. **Kamouraska**, de Claude Jutra, 1973 (d'après le roman d'Anne Hébert)

Enregistrement vidéo: Les Productions Carle-Lamy

Parc Film - U.P.F., Grimco Amusement, 1973. 1 cassette (VHS)

De ces films, à mon avis, ceux qui se prêtent le mieux à une comparaison entre roman et film sont ceux de Claude Jutra (*Kamouraska*) et de Claude Fournier (*Bonheur d'occasion*). Pour des raisons pratiques: d'une part, les deux romans sont fort connus et font partie des lectures obligatoires dans nos cours de littératures francophones à l'UFF; d'autre part, l'analyse de certains éléments du récit écrit et du récit filmique permet aux étudiants d'envisager avec profit la problématique de l'intertextualité et de la réception.

Par le rapprochement de ces deux formes d'écriture (roman et film), l'étudiant aborde non seulement les ressemblances et les différences, mais surtout il peut analyser la lecture qu'un

cinéaste a réalisée de tel récit classique, déterminant la signification privilégiée du film ou un ensemble de significations, enfin il considère les modifications, voire les coupures et les ajouts, introduits par l'adaptation cinématographique.

Dans notre démarche pédagogique, le film précède ou suit la lecture du roman; il importe cependant que chaque groupe d'étudiants puisse détacher de forme cohérente la comparaison entre les deux oeuvres.

La confrontation entre le film et le roman permet en particulier de poser les problèmes du temps (époque où se passe l'action; temps chronologique et temps psychologique; flash-back etc.) et d'espace (lieux où se déroule l'histoire, présence ou absence du paysage, décors) ainsi que l'étude des personnages (traits physiques, moraux; costumes; comportements; fonction dans l'action etc.) et le rythme du récit.

#### 2. *la série de Claude Godbout sur des écrivains québécois*

Un certain nombre d'Universités brésiliennes possède cette série de 13 films de 26 minutes chacun sur des auteurs tels que:

- Anne Hébert, dompter les démons
- Antonine Maillet, les gages de la survie
- Gabrielle Roy, une âme sans frontières
- Gaston Miron, le haut-parleur
- Gérard Bessette, l'observateur
- Gratien Gélinas, le gagnant
- Jacques Godbout, le présent singulier
- Marcel Dubé, l'identité des siens
- Marie-Claire Blais, le feu sous la cendre
- Michel Tremblay, les cris de ma rue
- Réjean Ducharme, l'illusionniste

- Yves Thériault, vivre pour écrire

- Jacques Ferron, le polygraphe

Les films de Claude Godbout constituent d'excellents documents d'appui pour l'étude des auteurs québécois: romanciers, essayistes, conteurs, dramaturges et poètes. Pour l'étudiant il est toujours intéressant de voir, par exemple, quelques scènes de spectacles qui ont marqué le théâtre québécois, entendre l'auteur en train de répondre à des questions ou de participer à un festival en lisant ses poèmes, connaître certains paysages de la campagne ou de la ville qui ont marqué telle ou telle oeuvre littéraire, etc. La qualité et la diversité des approches de différents écrivains dans la série de films réalisés par Claude Godbout témoignent de la sensibilité et du sérieux de la documentation du cinéaste. Dans notre livre, nous proposons de tous ces écrivains un choix de textes qui pourraient être articulés avec les films de Claude Godbout. Nous suggérons encore des centres d'intérêt thématiques; par exemple: la Terre Québécoise, la réécriture de l'oralité, la littérature féminine, le rapport à la langue, le Québécois entre les USA et l'Europe, la quête de l'identité etc.

Dans ce cas, le lien entre film et texte est direct, soit exemplification, soit illustration.

### 3. Des films de fiction

Par contre, lorsqu'on choisit de travailler sur des films de fiction, la démarche est sans doute plus complexe et plus ambitieuse. Il s'agit alors de cerner le Québec et sa culture grâce à une analyse sémiotique de films et de textes de fiction. Ce projet est en cours. Pour le réaliser nous avons sélectionné un certain nombre de films qui ont obtenu une très bonne réception du public et de la critique. Notre choix ne redouble pas le choix de Heinz Weinmann bien que

trois films apparaissent dans les deux listes. Notre liste initiale est la suivante:

1. **Crac**, de Frédérik Back, 1981
2. **Festin des morts**, de Fernand Danseur, 1965
3. **J.A. Martin photographe**, de Jean Beaudin, 1977
4. **Mon oncle Antoine**, de Claude Jutra, 1971
5. **Les bons débarras**, de Francis Mankiewicz, 1980 (scénario de Réjean Ducharme)
6. **Les ordres**, de Michel Brault, 1974
7. **Le confort et l'indifférence**, de Denys Arcand, 1981
8. **Le déclin de l'empire américain**, de Denys Arcand, 1989

Les trois films présents dans les deux listes sont évidemment: **Mon oncle Antoine**, **Les bons débarras** et **Le déclin**.

Les films de cette liste permettent de retracer, pour un public étranger, un panorama social et historique du Québec depuis la colonisation française aux XVIIe et XVIIIe siècles jusqu'à la société urbaine contemporaine. Ce corpus filmique qu'on peut analyser du point de vue de l'idéologie et d'exploration d'un imaginaire permet d'introduire une réflexion critique sur un certain nombre de faits culturels spécifiques comme le sentiment de l'espace et du temps, le rapport à la nature, la langue, le sacré, la quête de l'identité, le rapport à l'Autre (Indien, Anglais ou immigrant) etc.

Chacun de ces thèmes "vus au cinéma" (c'est-à-dire perçus et analysés dans un film) est articulé par la suite à des textes littéraires d'auteurs contemporains (poèmes, contes, chansons, récits, essais de Jacques Ferron, Anne Hébert, Gaston Miron, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme, Marcel Dubé etc.).

Dans **Le Québec: images et textes**, fruit d'une expérience d'enseignement à l'Université Laval et de discussions avec Daniel Chartier, cinéphile connais-

sant particulièrement bien la production québécoise, le lecteur trouvera une lecture systématique d'un court métrage qui a reçu, en 1982, l'Oscar pour le meilleur film d'animation, **Crac**, de Frédérik Back.

Je ne reprends pas ici la remarquable analyse de Daniel Chartier: il y montre comment chaque scène du film de Back rejoint un long effort de construction de la mémoire collective. Ce film, réalisé par un néo-québécois, constitue en quelque sorte un aboutissement de l'imaginaire, entreprise menée par bon nombre d'intellectuels et d'artistes du Canada français depuis le milieu du XIXe siècle.

Dans **Crac**, l'histoire d'une chaise berçante devient un condensé imagé du vécu québécois. Comme il s'agit d'un court métrage d'une quinzaine de minutes, le critique en explicite pas à pas les images, les objets, les scènes, les pratiques. Ainsi: la faune et la flore, le déchiffrement du territoire, la famille traditionnelle, les Indiens, les légendes, le cycle des saisons, la revanche des berceaux, les fêtes, le Carnaval en plein hiver, le sacré, la modernisation du pays, les crises politiques, le nucléaire, tout y est. Et en plus: non seulement des chansons folkloriques mais encore un choix de toiles classiques qui ont fixé pour le public l'image du Canada français en peinture. Le film peut aussi fonctionner comme une photothèque d'un panorama de la peinture au Québec.

J'ai projeté le film de Back à deux reprises, dans des séminaires sur des études francophones à Niterói et à Salvador, devant un public composé d'enseignants et d'étudiants. Quelques personnes dans la salle connaissaient d'ailleurs assez bien le Québec pour y avoir séjourné mais dans les deux exhibitions, le fait qu'il n'y avait de rires

devant certaines séquences indiquait que certaines allusions n'étaient pas décodées.

J'aimerais détacher, à ce sujet, quelques scènes de ce court métrage. Dans **Crac**, des expressions langagières courantes sont mises en images. Par exemple: a) lors de la scène du mariage, on voit pousser sur la tête d'un buveur des bois de caribou, car il a trop bu du caribou (mélange fortement alcoolique fabriqué artisanalement); b) le père de famille, fumant sa pipe, se brûle sur le poêle, car le fond de la chaise se défonce. A deux reprises, dans les séminaires à Niterói et à Salvador, personne n'avait vu les images de tabernacle et de ciboire qui paraissaient rapidement dans des bulles au-dessus de la tête du personnage. Ainsi, on n'a pas compris qu'il s'agissait d'une mise en scène d'un sacré.

Ouvrons une parenthèse. Gilles Charrest, dans **Le livre des sacres et blasphèmes québécois**<sup>4</sup>, distingue entre jurer, sacrer et blasphémer. Nous citons:

*Si le dictionnaire définit un juron, un sacré et un blasphème comme des synonymes, il ne semble pas que les Québécois acceptent ces similitudes. Au Québec, jurer, sacrer ou blasphémer comportent des nuances qui sont peut-être strictement morales mais qui ne demeurent pas moins pertinentes.*

*Jurer, c'est avoir un patois, c'est dire maudit, sacrifice, baptême, mozosé...*

*Sacrer, c'est employer les termes religieux (Christ, calice, ciboire, tabernacle, calvaire et sacrement) et leurs combinaisons.*

*Blasphémer, c'est employer les sacres en les faisant précéder d'un maudit (maudit Christ, maudit tabernacle, etc.).*

*En fait, jurer n'est pas beau, sacrer est un péché et blasphémer est une offense grave à Dieu, un péché mortel.*

*Entre jurer, sacrer et blasphémer, il y a une gradation du plus petit au plus gros, une différence de niveau que seule une éducation catholique et québécoise peut expliquer. Par contre, il ne faut pas voir ces distinctions comme des frontières bien dessinées. Au contraire, les différences entre jurer, sacrer et blasphémer sont arbitraires et se perdent en même temps que se perd la crainte du péché.*

Un petit texte comme celui-ci ouvre de nouvelles perspectives de compréhension et de réflexion. Il permet d'ailleurs pour un étranger de mieux saisir certains dialogues de films ou de pièces de théâtre québécois. Le sacré, interdit par le 2<sup>e</sup>. commandement ("Tu ne jureras point") permettait jadis aux locuteurs, dans un moment de colère ou d'exaspération, de se défouler. François Tétu de Labsade<sup>5</sup> commente:

*En invoquant le nom de Dieu, du Christ, en citant les objets du culte en dehors du contexte sacré, le sacreur ramène à lui des concepts qui semblent intouchables; il désacralise ce qui est sacré; il affirme sa possession de ce qui ne lui appartiendra jamais; il s'identifie avec des personnages tout-puissants (le Christ, par exemple) pour masquer son impuissance du moment.*

De nos jours encore, la tradition catholique a tellement marqué les esprits au Québec que le sacré perdure. C'est le mot Christ qui est au centre des sacres, avec ce qui le représente à la messe (l'hostie) et les vases sacrés (ciboire, calice, tabernacle). D'autres mots sont aussi employés toujours liés à la religion: sacrement, baptême, calvaire ou vierge.

Il arrive que le locuteur déguise le mot. C'est en fait un procédé commun à toutes les langues: *puxa vida*, en

portugais, comme on le sait, vient de *puta vida*. A la fin du XVI<sup>e</sup> et début du XVII<sup>e</sup> siècle, le roi Henri IV employait *parbleu, corbleu, parsambleu* ou *ventrebleu* sous lesquels il fallait comprendre que *bleu* voulait dire Dieu et que le Roi jurait par Dieu, par le corps, le sang ou le ventre de Dieu. De même, au Québec, Christ devient *criss* et même *crystal*. Hostie devient *sti* ou *stie* "À demain, vieille boule. Salut Galarneau. Stie", écrit Jacques Godbout à la fin de son roman. Tabernacle devient *tabarnak, tabaslak*. Baptême devient *bateau* et ainsi de suite.

Autre exemple encore d'une articulation possible entre textes et le film de Back: dans le court métrage *Crac*, les spectateurs remarquent toujours les scènes où des Indiens, courant sur un fond sonore de musique très animée, apportent des bébés à la jeune mère. Dans un texte précédent<sup>6</sup>, sous le titre ironique de "Batendo na mãe nasce uma criança", nous avons analysé les mythes de naissance au Québec où les enfants sont apportés par les Sauvages ou par une figure féminine inquiétante appelée la Mi-Carême. Nous revenons à ces mythes dans notre essai à la fin du livre sur le Québec: *images et textes*. Deux contes de Ferron, en particulier, abordent le sujet. Nous en reproduisons le plus court dans notre anthologie. Notons que les Indiens et la Mi-Carême qui battent la mère, sortent du bois, lieu de l'espace sauvage de la sexualité.

Nous pourrions multiplier les exemples des rapports possibles entre textes et films. L'intérêt encore de travailler avec des films c'est qu'on a devant soi une oeuvre complète et non pas des extraits plus ou moins décousus. Cela nous permet de citer un texte complet: poème ou conte. Pour les récits plus longs, pièces de théâtre ou essais, il a fallu citer des extraits, bien entendu.

Le travail d'analyse, déjà achevé pour le court métrage de Back, sera repris pour les films de long métrage de notre corpus. Ce projet implique une recherche de longue haleine, car nous voulons en plus de l'articulation entre cinéma et littérature, aborder toujours chaque film québécois en le comparant à un film brésilien. Par exemple: le film de Dansereau, *Festin des morts*, qui retrace la mort des saints martyrs canadiens sera comparé au film, pratiquement contemporain, de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso o meu francês*. La comparaison du thème de l'anthropophagie rituelle dans les deux films québécois et brésilien, l'humour ou le tragique, la vision de l'Indien, tout cela permet de saisir, dans leur différence, l'imaginaire des deux pays. Autre exemple: l'admirable film de Michel Brault, *Les ordres*, peut nous faire relire les films documentaires de Silvio Back sur des personnages historiques (Getúlio Vargas, Jango) ou la guerre du Condestado.

Cette perspective interculturelle et interdisciplinaire permet, d'une certaine manière, de rénover et d'approfondir notre enseignement sur les cultures francophones. Il est évident encore que ce trajet pourrait se faire également dans un cours sur la culture et la littérature françaises.

## RESUMO

Prete-se aqui articular, numa perspectiva ao mesmo tempo intercultural e pedagógica, o cinema e a literatura do Quebec. Numa introdução à cultura do Quebec contemporâneo, três tipos de filmes podem ser utilizados: a) a série assinada por Claude Godbout sobre treze escritores contemporâneos; b) adaptações cinematográficas de obras literárias e c) filmes de ficção de curta e longa metragem. Destaca-se, em particular, a importância da produção cinematográfica para a apreensão do imaginário numa cultura marcada e formada pela oralidade.

## NOTAS

- 1 *Du Canada au Québec*. Généalogie d'une histoire. Montréal: L'Hexagone, 1987 et *Cinéma de l'imaginaire québécois*. Montréal: L'Hexagone, 1980.
- 2 ALMEIDA, Lilian Pestre de et CHARTIER, Daniel. *Le Québec: images et textes*. Curitiba-Niterói: ABECAN - NECAN-UFF, 1992.
- 3 On peut se procurer ces films en vidéo en écrivant à: Claude Godbout Les Productions Prisma Inc. 5253, av. du Parc. Bureau 330. Case Postale 6000, Succ. A. Montréal, Québec. H2V 4P2 Canada Fax: (514) 277.891.
- 4 CHAREST, Gilles. *Le livre des sacres et blasphèmes québécois*. Montréal: L'Aurore, 1974.
- 5 TÉTU DE LABSADE, Françoise. *Le Québec, un pays une culture*. Boréal - Seuil, 1990. p. 92.
- 6 Cf. *Batendo na mãe nasce uma criança*. Leitura intertextual de um conto de Jacques Ferron. *Anais do 1º Encontro de Estudos Românicos*. Departamento de Letras Românicas, UFMG, 1991. p.147-163.

# LES LETTRES BELGES DEPUIS LA LIBÉRATION

Marc Quaghebeur

Commissaire au Livre de la Communauté Française de Belgique

## RÉSUMÉ

Brève histoire des lettres belges depuis 1945, présentée en trois parties: l'illusion, la fêlure et l'intériorisation. L'auteur étudiait son discours sur l'analyse des conditions politiques et sociales du pays.

## L'illusion

*Au préalable, l'effervescence*

La Régence avait engendré le Fonds national de la littérature et le Théâtre National de Belgique, auquel la pièce *Les quatre fils Aymon* d'Herman Closson servait de légende et de programme. Parallèlement à la mise en place de ces ultimes grandes instances culturelles unitaires duales, elle vit s'épanouir un théâtre néo-classique dont Herman Closson fut le précurseur, et que *La matrone d'Ephèse* de Georges Sion avait porté sur les fonts baptismaux, en pleine guerre, grâce au Rideau de Bruxelles. La percée parisienne du *Burlador* de Suzanne Lilar et l'accueil chaleureux que le public bruxellois du Théâtre du Parc réservait aux *Prétendants* de Charles Bertin paraissaient d'autant plus conforter cette esthétique, chère au théâtre belge désormais autonomisé de la tutelle française, que Paris faisait un triomphe aux imprécations baroques du grand méconnu de l'Entre-deux-guerres, Michel de Ghelderode.

Les contradictions socio-politiques de l'époque n'avaient toutefois pas manqué de s'exprimer plus ouvertement que dans les formes idéalisées du théâtre néo-classique. Dès la Libération, Magritte et Nougé, figures emblématiques du sur-réalisme belge, s'étaient activement rapprochés du parti communiste. Charvée et Dotremont avaient, de leur côté, fait mouche du Surréalisme révolutionnaire avant que le second d'entre eux, aidé de Jorn, ne fondât *Cobra*. Il créait ainsi, au Nord de Paris, entre Belgique, Danemark et Pays-Bas, un pôle culturel engagé, pluridisciplinaire, capable d'échapper aux divers dogmatismes du temps.

Si *Flamand des vagues* de Jan Van Dorp exaltait concrètement le vieil attrait de l'ailleurs qui taraude les lettres belges de langue française, la prose trouvait dans *La chronique du cygne* de Paul Willems une incarnation complexe et tortueuse, ouvertement marquée par le romantisme allemand, de cette intériorisation de l'ailleurs propre au réalisme magique — ce courant allait triompher en Belgique, sous diverses formes, mais dans les années à venir. Le cauchemar de la Deuxième Guerre mondiale n'avait toutefois pas été entièrement évacué des écrits significatifs puisque, dès 1948, David Scheinert l'évoquait dans *L'apprentissage inutile*, récit d'une enfance juive transportée de Czestochowa à Bruxelles, tandis que *Le coup d'Etat* (1950) plongeait dans les séquelles de la

Libération et mettait à nu les agissements d'anciens collaborateurs.

Ces années traumatisantes avaient amené par ailleurs certains écrivains à de solides mutations existentielles. Avec *Dolloway ou la vie intense*, Stanislas d'Otreumont, le père de Christian Dotremont, décrivait son souci de changer complètement d'existence. Poursuivi pour sa participation aux émissions de la radio belge durant l'occupation allemande, Louis Carette prenait la nationalité française dès 1945. "En exil dans (s)on pays véritable", ainsi qu'il l'écrira dans *Les années courtes*, il s'appropriait à devenir Félicien Marceau, pseudonyme qui ne cesserait d'engendrer des récits brillants sur les interprétations fallacieuses auxquelles mènent les codes sociaux... Quant à Robert Poulet, l'apôtre de la collaboration idéologique avec les nazis — les tribunaux le condamnèrent à mort — il se voyait discrètement conduit à la frontière française et s'installait à Paris d'où il continuerait à animer de ses persiflages la vie littéraire belge, au travers de la chronique qu'il tenait sous pseudonyme dans *Pan*, l'hebdomadaire satirique de droite auquel Dotremont lui-même collabora quelque temps, en 1946.

L'édition belge continuait, quant à elle, de vivre sur l'acquis que lui avait paradoxalement valu l'occupation allemande. En dehors du sillage policier du *Jury*, où rayonnèrent les noms de Steeman et d'Owen, la production littéraire voyait en effet s'ouvrir les portes de deux enseignes raffinées, celles d'Armand Henneuse et des Editions des Artistes. Elle tentait même, par l'entremise d'Henry Bauchau, de s'implanter à Paris et de se doter de capacités de diffusion. Les éditions françaises de l'Arche sont issues de cette entreprise. Ce dynamisme, cette spécificité avaient aussi des pendants du côté de la réflexion puisque le critique René Micha et le philosophe Alphonse de Waelhens trouvaient dans *Les temps modernes* une tribune où expliciter les singularités belges.

Du côté des inventeurs de héros de papier, Hergé donnait à lire certaines de ses œuvres maîtresses, écrites durant la guerre, dont Serge Tisseron a montré l'ancrage dans le roman familial... Coup sur coup paraissaient en 1947, *Le secret de la Licorne*, *Le trésor de Rackham le Rouge*, *Les sept boules de cristal* et, en 1948, *Le Temple du Soleil*. De son côté, Simenon, après avoir écrit *La pipe de Maigret*, prenait le chemin du Nouveau Monde où il allait refaire sa vie avec Denise Ouimet. La peinture et la mescaline allaient, quant à elles, désormais prendre une part croissante dans l'œuvre du créateur de *Plume*.

### Le temps des marbres

Dès 1951, ce bouillonnement, empli de forces contradictoires, prend des formes plus cadrées ou plus solitaires. L'exil littéraire est redevenu en outre monnaie courante. Paris, où triomphent l'existentialisme et l'absurde, mouvements auxquels résiste profondément la Belgique francophone, accueille ainsi Jacques Sternberg, Hubert Juin, Gérard Prévôt ou Dominique Rolin qui affirme dans une interview à Béatrix Beck, en 1959, qu'il "faut quitter la Belgique" et que "Bruxelles n'est vraiment pas favorable au dépouillement littéraire".

Le Fémina couronne dès 1952 son roman *Le souffle*, année où Béatrix Beck reçoit le Goncourt pour *Léon Morin, prêtre*. Paris, qui va couronner Lilar, Curvers ou Walder, et faire un triomphe, en 1959, à *L'année du bac* de José-André Lacour, ne se montre décidément pas avare de prix en faveur des Belges. Plus que jamais, toutefois, ceux-ci font fi de leurs origines. C'est le moment choisi par Michaux, qui a quitté le royaume depuis trente ans, pour prendre la nationalité française (1955). Norvège ne va pas tarder à le suivre. Il connaît à cette époque une réception française enviable. Celle-ci ne se démentira plus. Georges Lambrichs, qui a fait de cette dénégation

des origines une forme d'essence, devient une des éminences grises de la N.R.F., tandis qu'Alain Bosquet régit de plus en plus la destinée poétique en prenant pour credo que ce qui n'est pas publié en France équivaut au non-être. Ces comportements ne sont pas uniquement le fruit de l'excentrisme, de l'individualisme ou de l'arrivisme.

La décennie qui prend cours avec le règlement de la Question royale s'est ouverte par le pacte du silence auquel se tiendront scrupuleusement la plupart des protagonistes du conflit politique qui a divisé la Belgique. Elle culmine dans le triomphal voyage du roi au Congo et dans l'exposition universelle de Bruxelles. Ces rêves d'harmonie marqués du sceau de l'idéal capable d'occulter la contradiction ne feront cependant pas recette. La situation sociale et politique se dégrade rapidement en Afrique centrale, dans cette 'dixième province' dont les diverses branches des élites naissantes ont enfin pu entrer en contact grâce à l'exposition universelle de 1958. La destruction de la ville léopoldienne qu'était Bruxelles découle tout aussi promptement des brèches modernistes, fort mal digérées, induites par l'exposition du Heysel. Son symbole, on s'y est trop peu attaché, n'était-il pas celui de la fission atomique... La déstabilisation définitive de l'Etat unitaire fondé en 1830 approche à grands pas. Fort peu y croient alors vraiment.

Dans ce contexte d'autocontrainte, marqué par ailleurs par la guerre froide, l'ilot belge se renforce institutionnellement et s'anémie en même temps. Le rétablissement progressif des économies européennes amène ainsi nombre de petits éditeurs belges, qui n'avaient pas eu à souffrir, un temps durant, de la concurrence française, à péricliter. Le repli sur la poésie, genre moins directement lié aux contraintes économiques, se dessine. Il s'impose d'autant plus que la poésie, essentiellement de facture néo-classique, fait alors figure de littérature officielle. Elle trouve dans la personne

d'André De Rache l'éditeur qui lui donne parure et facture; dans celle de Roger Bodart l'inlassable animateur et propagateur de ses idéaux; dans celle de Géo Libbrecht le mécène qui en constitue l'audiothèque; et dans celle d'Arthur Haulot, l'organisateur de ses rites internationaux, les Biennales de poésie. Celles-ci se tiennent à Knokke, site balnéaire sur lequel n'est pas encore tombé l'interdit linguistique.

De la sorte, la poésie a pris le relais du théâtre néo-classique dont la tension éthique supposait un minimum de contradictions historiques. Celui-ci jette d'ailleurs encore quelques-uns de ses plus beaux feux. En 1950 avec *A chacun selon sa faim* de Jean Mogin, et, en 1952, avec *Le voyageur de Forceloup* de Georges Sion. Mais *Le roi lépreux* de Suzanne Lilar (1951) en est déjà comme le chant du cygne. Etrange histoire pourtant que celle-là! La pièce, qui s'attache en effet au règne, à l'abdication et au retour du jeune roi Baudouin de Jérusalem, dit le Lépreux, est écrite par la femme du ministre Albert Lilar, libéral qui n'appartient pas au camp anti-léopoldiste. Désormais l'heure est à l'ailleurs. L'auteur, qui va bientôt entrer à l'Académie, vaque à des travaux plus monumentaux et plus 'célestes'. Elle entend par eux se rapprocher de la poésie. L'histoire faisant défaut, l'analogie ne pourrait-elle servir de clef au monde? Le *Journal* qu'en donne Suzanne Lilar en est comme la Bible et le bréviaire.

Au même moment, un théâtre, que l'on qualifie de poétique, et qui est plein de subtiles correspondances, a pris son essor. Il se révèle un des plus originaux qui soit depuis Ghelderode, et paraît répondre, sur le plan de l'enchantement, au *Journal de l'analogiste*. De *Peau d'ours*, (1951), qui triomphe d'ailleurs en Allemagne, à *Il pleut dans ma maison*, achevé durant la fatidique année de l'exposition universelle, Paul Willems égrène des pièces, non dénuées d'ambiguïté certes, mais qui peuvent laisser accroire qu'un réel mythique

prime le triste plan des faits — celui-là même qu'aucun projet, social ou autre, ne soulève plus.

### Le maquis

Ce gel historique, sorte de non-lieu que contredit et masque en même temps la guerre scolaire, paraît même se répercuter sur certaines composantes de l'attitude des avant-gardes. Au-delà de l'anecdote qui la déclenche, la rupture entre Nougé et Magritte voit ce dernier tendre vers un art plus purement onirique, moins dialectique et moins tensionnel, que ne boyaient plus des lieux ou instances plus ou moins officiels tels que la Sabena, le Palais des Congrès ou le Casino de Knokke — lequel héberge les Biennales de poésie. Tandis que Marcel Lecomte flirte de plus en plus ouvertement avec l'ésotérisme, Paul Nougé, qui donne des paroles aux premières chansons de Barbara, accepte de voir rassemblés par Marcel Maréchal, sous le titre significatif d'*Histoire de ne pas rire*, ses écrits théoriques éparpillés jusqu'alors sous forme de tracts ou de brulôts. Cette entreprise, il la poursuit cependant à sa façon, toujours en compagnie de Marcel Maréchal, en fournissant des textes percuteurs à la revue *Les lèvres nues*.

Une rationalité révolutionnaire et cependant poétique, proche de celle qui avait prévalu durant l'Entre-deux-guerres, cherche de la sorte à se poursuivre — en exhumant notamment des documents de cette époque. Autre est le projet de la revue *Phantomas* où l'on retrouve fréquemment — et ce n'est pas un hasard! — la signature du plus ludique des surréalistes bruxellois, Paul Colinet. Le terme d'*humour vert* qualifiera plus tard, assez correctement, cette entreprise qu'anime Théodore Koenig, et que l'on peut considérer comme le point focal de ce que ses protagonistes appelèrent ultérieurement "la Belgique sauvage". Cette locution, à tous égards étrangère aux conceptions surréalistes, décrit par con-

tre très justement la dénégation qui s'est instaurée dans le champ littéraire belge. Le confirme à sa façon la monumentale *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, publiée en 1958 à la Renaissance du Livre. Révélatrice des opinions de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, cette somme — essentielle à la compréhension de l'histoire littéraire de nos provinces jusqu'en 1914 — passe sous silence la totalité du travail littéraire des avant-gardes.

Un tel silence institutionnel n'est évidemment pas le fruit du hasard. Il procède d'une histoire raréfiée, figée, qui accentue le poids de certaines singularités tout en ôtant à celles-ci une bonne part de leurs vertus dynamiques dès lors que les auteurs acceptent ouvertement d'être partie prenante de cette histoire. L'internationalisme est désormais hors jeu. L'élection de Georges Simenon à l'Académie royale en 1952 n'y change rien. Ceux qui, à l'instar de Dotremont, ont été profondément baignés par lui, mais ne s'installent pas dans la capitale française, doivent impérieusement remodeler leur rapport à l'environnement.

Après la dissolution de *Cobra* comme groupe structuré en 1951, son principal animateur rédige un récit, *La pierre et l'oreiller*, qui met à mal les illusions politiques de l'immédiat après-guerre, met à distance la Ville lumière et sa vision de l'art, glorifie son amour majeur, et rend compte de la tuberculose qui le contraint à réviser son mode de vie. Celui qui deviendra le solitaire de Tervueren et l'inventeur des logogrammes fait alors route avec Serge Vandercam en compagnie duquel il crée *Fagnes et Dignes*. S'y cherche un rapport entre texte et image qui, à lui seul, fasse corps et image. L'année même où il achève le manuscrit de son unique récit (1953), son père avait publié *Thomas Quercy*, roman d'une tuberculose qui amenait son héros à se détourner de toutes les étourderies du siècle... Décidément...

Pour les chercheurs de nouveauté, le temps des agitations mondaines est bien

clos. Au bout de la Wallonie, André Blavier le sait qui choisit de faire de Verviers la capitale de la pataphysique et le lieu de réflexion permanente de ces *Temps mêlés*. Chavée, qui "n'entrera jamais à l'Académie", fait de même à La Louvière. Il sert de référence au Daily-Bul, puis à Jean Louvet, tout en poursuivant son oeuvre faite de poèmes et d'aphorismes. A Bruxelles, Scutenaire persiste tout aussi continûment, et discrètement, à égrèner ses *Inscriptions* tandis que sa femme, Irine, choisit de recourir dans *Boulevard Jacquemain* (1953) à la forme policière pour retracer la vie du groupe de drôles de drilles que sont les surréalistes bruxellois. Dans ce contexte, la merveille surgit, en 1956, sous la plume d'un spécialiste du sanscrit qui publia durant la guerre, avec Paul Nougé et Denis Marion, une revue imprimée à un seul exemplaire. En intitulant son recueil *Magie familière*, Roger Goossens désigne l'impasse historique du moment et la nécessité de continuer à y faire surgir ce qui peut la perturber. Que faire d'autre dans 'un carrefour qui n'est même pas un lieu-dit'?

### Les classiques

Corsetantes pour la créativité, provincialisantes par rapport à l'espace européen du moment, aliénantes pour le sentiment d'identité et le rapport au réel, les normes éthiques et esthétiques qui prédominent dans la Belgique des années cinquante n'empêchent pas l'éclosion de quelques récits singuliers, vite remarqués par la critique française. Avec *Tempo di Roma*, Alexis Curvers donne le grand récit de la fuite vers le Sud, loin des "fourneaux astiqués, (des) pommes de terre frites et de la bière", du "ciel gris et (de) l'implacable absence de beauté". Sa magnification de Rome, véritable héroïne de roman, n'est pas sans faire penser aux fascinations italiennes de Marceau qui a par ailleurs donné *Chair et Cuir* en 1951 et *L'homme du roi*

en 1952. Difficile de ne pas repérer quelque filiation historique bien belge dans ce récit des décalages entre le réel et son interprétation ou dans cette fiction qui voit le nouveau roi accorder, dès son avènement, à Rudolf Malcar d'importantes fonctions...

C'est toutefois en 1958 avec *Saint-Germain ou la négociation* de Francis Walder que survient la divine surprise. Les Goncourt ne s'y trompent pas. Epris du siècle de Louis XIII, qui est sans doute celui de la grandeur française, l'auteur plonge dans l'époque contrastée qui le précède pour tisser un récit dont la pureté de langue est inouïe au XXe siècle. Résolvant ainsi l'impossible rêve belge d'un rapport parfait à la langue, mais n'occultant pas l'histoire, il donne à l'époque — en s'installant, comme l'avait fait Michaux, au-delà de nos frontières — la perfection dont elle rêve et qui n'empêche pas les avanes du monde. Histoire d'une négociation impeccable et impossible entre catholiques et huguenots, ce récit voit le jour à l'heure où la Belgique ne va plus parvenir ni à cacher ses lézardes ni à perdurer sur la dénégation du nom propre.

Un long roman, au titre mystérieux, *Octobre, long dimanche* donne de cette histoire, dès 1956, une transcription à laquelle il serait certes vain de réduire le sens du livre. Francophone d'Anvers, Guy Vaes imagine de mettre en scène l'héritier d'un grand domaine qui accepte de se faire passer pour un autre — le jardinier en l'occurrence — et de renoncer, ce faisant, à ses droits. Ni nom ni visage. Que rêver de mieux au pays de la désidentité et du fantastique? Une phrase pleine de circonvolutions trame ce renoncement paysagiste, trace cette impuissance souveraine. Elle n'a d'égale, dans notre littérature, que celle de Marcel Lecomte, l'auteur du *Suspens*.

## La Fêlure

### *Cris et chuchotements*

Si le rêve d'histoire de ceux qui ne se satisfont pas des conséquences d'une insidieuse déliquescence a encore trouvé, à la fin des années cinquante, dans le *Christophe Colomb* de Charles Bertin ou dans le *Gengis Khan* d'Henry Bauchau, des figures emblématiques victorieuses de la contradiction et de l'incurie des hommes, les faits suivent un cours qui correspond assez peu à de tels songes. A cet égard, la charnière des années soixante apparaît décisive, même si l'on n'en prendra l'exacte mesure que bien après. Son cri porte pourtant un nom, celui de Brel, arrivé en cinq ans au firmament du hit-parade, qui lance ses plus beaux feux de chanteur de 1958 à 1967. Étrange correspondance de dates pour qui a dit aussi pathétiquement combien il avait mal à sa Belgique!

La conjonction de l'indépendance (et de la débâcle) congolaise et du déclin du sillon industriel Sambre-et-Meuse, dont les grèves de l'hiver soixante constituent le chant du cygne, modifie en effet profondément les assises de l'Etat belge. Aussi les lois linguistiques de 1963, censées régler définitivement le problème de l'emploi des langues dans le royaume, loin de clôturer l'affaire, lui donnent-elles un réel regain. Celui-ci débouche en 1968 sur l'inqualifiable scission de l'Université catholique de Louvain. Les trois grands partis nationaux se fractionnent eux aussi. L'Etat unitaire est mort. Les conditions de l'Etat fédéral à la belge sont réunies. Avant qu'il n'éclore, beaucoup d'années seront toutefois nécessaires. Les mentalités du Nord et du Sud du pays sont loin d'être convergentes. L'opulence des Golden Sixties permet de surseoir à la résolution réelle de nombre de problèmes.

Le processus de délitement lent mais profond va toutefois s'approfondissant. Il touche aux assises de l'être au monde et mine sournoisement l'imaginaire de

nombre de consciences francophones. Les structures traditionnelles de la vie nationale peuvent s'affirmer toutefois avec éclat dans un gouvernement tel le cabinet Lefèvre-Spaak. On voit donc co-exister, durant les années soixante, des symptômes fort divergents.

Confortés par les arrêtés pris en 1957 par le ministère Collard, les théâtres traditionnels semblent pouvoir perpétuer indéfiniment l'esthétique chère aux néo-classiques. L'aventure du Théâtre de l'Alliance, qui ne rompt certes pas en visière avec cette esthétique (il en va de même du Théâtre de l'Esprit Frappeur), prouve toutefois que le système mis en place laisse ouvertes de solides brèches, en Wallonie particulièrement. Jean Louvet l'atteste avec éclat en créant le Théâtre Prolétarien. Il y va de la vie de ses pièces. Directement liées à sa prise de conscience du déclin et du destin wallons, celles-ci échappent aussi bien aux créneaux de perception du théâtre amateur ou dialectal qu'à la pratique du Gymnase, voire du National. Écrit en 1962, *Le train du bon dieu* attendra 1975 — et Avignon — pour... une lecture-spectacle. La pièce-témoin des grandes grèves de l'hiver 60 n'aura donc pas connu l'heur des grandes scènes et du public belges, ce qui reste vrai à ce jour. *Gengis Khan* de Bauchau n'attendra-t-il pas trente-quatre ans avant d'être porté à la scène en Belgique?

### Charges ou métaphores

La transposition — jusqu'à s'y méprendre! — du drame vécu par les Francophones qui perdent le socle de leur être au monde demeure une forme prépondérante de réponse aux événements. Elle supprime sans la contrarier — elle se situe en effet ailleurs — l'esthétique néo-classique. Rien d'étonnant donc à ce que l'école belge de l'étrange opère réellement sa percée durant cette décennie. L'édition belge rime alors avec Marabout, maison qui impose

notamment, dès le début des années soixante, le nom de Jean Ray dont le corpus a été composé, pour l'essentiel, durant l'Entre-deux-guerres. La gloire de cet autre fantastiqueur qu'est Ghelderode va, elle aussi, croissant. Elle l'amenait, si la mort ne lui avait joué un tour bien facétieux, aux marches du prix Nobel. Le réalisme magique, dont Hellens s'est fait depuis de nombreuses années le propagateur, trouve même à s'illustrer sur les écrans. Le magicien s'appelle André Delvaux.

Élu en 1960 secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, Marcel Thiry, par ailleurs grand-prêtre de l'écriture néo-classique en poésie, publie *Nouvelles du grand possible*, textes qui constituent des modèles de fantastique discret, et plongent, à la différence d'autres écrits du genre, dans la réalité contemporaine. Ce besoin d'hyperbole onirique capable de désigner et de masquer à la fois la perte des repères caractérise également l'univers de Jacques Sternberg dont la verve et la tendresse se donnent libre cours à travers des situations marginales ou libertaires. Outre *Une succursale du fantastique nommée science-fiction* (1958), il publie à la charnière des années soixante: le *Manuel du parfait petit secrétaire communal* (1960), *L'architecte* (1960), *Un jour ouvrable* (1961) et *La banlieue* (1961).

Lié à l'époque qui se clôt — il l'a expérimentée en une crispation de type stoïque —, l'ordre néo-classique ne cesse pas pour autant. Il tient trop à la spécificité du royaume. Il se focalise toutefois sur la poésie, où il donne certains de ses maître-livres. Si Marcel Thiry, en 1961, résume son idéal dans le titre de son recueil *Vie Poésies*, Jean Tordeur avoue tout aussi clairement ce qui bride et tient cet univers dans *Conservateur des charges* (1964). Ces textes austères trouvent un contrepoint plus tourmenté chez le Roger Bodart de *La route du sel* (1965); plus sensuel chez Andrée Sodenkamp

qui envoûte son public avec *Femmes des longs matins* (1965).

### Effritements

Le tournant plus que le tourment du moment amène d'autres auteurs de l'esthétique néo-classique à plonger dans le genre qui a toujours signifié l'histoire: le roman. Comme toujours plus rapide que ses partenaires pour pressentir et actualiser les modifications atmosphériques, Suzanne Lilar rédige en 1960 ses deux romans, qui paraîtront en 1961: *La confession anonyme* et *Le divertissement portugais*. Prélude au triptyque d'essais (*Le couple* en 1963; *A propos de Sartre et de l'amour* en 1967; *Le malentendu du deuxième sexe* en 1969) dans lesquels l'écrivain affirme sa maîtrise, les diptyques de l'amour sublimé mettent en scène deux femmes en proie à un vacillement complet de leur être, vacillement dont les aboutissements dans le réel sont à la limite de l'éphémère et de l'illusoire.

La même année 1961, cet ébranlement identitaire trouve une fort belle illustration dans le récit de Charles Bertin *Journal d'un crime*. Complexe et oppressante, comme l'est au fond *La confession anonyme*, cette narration de la quête humaniste du héros débouche sur le constat de sa propre manipulation inconsciente et de son impuissance. Le fait est loin d'être unique. Dans *Les chemins de Rome* (1961), roman historique essentiel à la compréhension de l'antifascisme, Paul-Aloïse De Bock montre en Giovanni la faille du sujet historique. Ce que Daniel Gillès fait aussi, avec une idéologie plus conservatrice, dans *La termitière* (1960), roman qui se déroule au Congo et que l'auteur rédige peu de temps avant la proclamation de l'indépendance de ce pays. Plus que jamais de guingois par rapport à la réalité apparaît le héros de Scheinert, écrivain que le prix Rossel couronne en 1961 pour *Le Flamand aux longues oreilles*.

David Scheinert, dont les convictions s'accommodent mal de cet inéluctable état de fait, se penche d'ailleurs sur la question dans un essai publié en 1964: *Ecrivains belges devant la réalité*.

En 1967, *Les vagues peuvent mourir* de Charles Paron donnent à cette hantise une expression aussi parfaite que celle qu'avait trouvée Walder, durant la précédente décennie, pour dire l'incertitude de l'histoire monumentale. En une langue classique, mais dépourvue d'apprêt, étrangère aux codes rhétoriques en cours, Paron atteste le défi irréductible d'un individu dont l'histoire ne se réduit pas à l'histoire qui l'a produit et voudrait le sauver.

### Césures

La prose dessine ainsi en Belgique francophone des parcours de réappropriation personnelle par l'écriture. Ceux-ci vont de pair avec la description d'histoires de perte identitaire. Chez ceux qui acceptent de remettre en jeu la langue, la fêlure devient fracture. Elle ouvre en outre les portes à des textes sur lesquels s'appuieront les générations à venir pour sortir du carcan narratif et esthétique cher à la Belgique. Avec *Le lit* (1960), récit de la mort de l'homme qu'elle a aimé, Dominique Rolin entame un nouveau mode d'écriture qui lui permettra de descendre de plus en plus dans les soubassements de sa biographie. Hubert Juin de même avec son enfance gaumaise dans le cycle *Les hamœaux*, et particulièrement dans *Le repas chez Marguerite* (1966). Si le nouveau roman, esthétique directement liée à l'espace français et qui ne triomphe pas par hasard sous la Ve République, n'existe pas comme tel en Belgique (sauf, peut-être, chez Hélène Prigoyne), ses techniques donnent à certains écrivains tels Hubert Juin et Dominique Rolin les moyens de sortir des poncifs de la représentation et de la narration. Ce faisant, ils sont en mesure de se réappro-

prier leur histoire propre, histoire que leur aliène l'application stricte des modèles français.

Le cas de Jacques-Gérard Linze, qui fait de même avec la tétralogie dont émerge *La conquête de Prague* (1965), s'inscrit aussi dans ce sillage novateur. En approchant toutefois, plus que ses confrères, de la dérégulation, Linze s'aventure en des terres plus évanescences. Il s'en retirera rapidement et retrouvera pied grâce à l'essai et à une facture d'écriture plus classique. Ce rapprochement au phrasé reconstituant de l'essai sera aussi le fait de Marcel Moreau tout au long de sa carrière. Est-ce le prix à payer pour qui secoue le ciel littéraire belge? A l'époque, Moreau le fait par deux récits torrentueux et violents aux titres programmatiques: *Quintes* (1962) et *Bannière de base* (1965). A l'autre extrême du champ social, Bauchau, qui vit alors en Suisse et qui fait l'expérience de l'analyse, publie en 1966 *La déchirure*. Ce récit de la perte du souffle de la mère, dont la construction enchevêtrée doit beaucoup aux conseils de Jean Amrouche, trouve les modalités de la voix, émotion individuelle et retenue historique à la fois.

La quête d'une beauté convulsive découle chez Moreau — il donnera en 1971, dans *Julie ou la dissolution*, la version classique, parfaitement mythifiée, de ses fantasmes — du refus plébéien de la morosité sociale uniformisante dont la Belgique de son enfance lui a inspiré le rejet jusqu'à la nausée. Elle produit des ouvrages lyriques inclassables. Ceux-ci constituent un témoignage exceptionnel sur la révolte et le désespoir wallons, et cela hors de toute bouée de secours identitaire. Difficile de ne pas remarquer en outre que la virulence de ces frictions est bien plus grande tant que Moreau n'a pas pris le chemin de l'Hexagone.

### Impertinences et décalages

C'est bien sûr en poésie, saint des saints de l'idéologie de la langue, que l'invention formelle réalise ses précipités les plus osés. *Phantomas* continue d'accueillir les plumes que révolte l'amidon national. En juin 1964, la revue propose, à titre d'antidote, la poésie italienne dont elle fait découvrir le groupe 63 qu'em-mène Edoardo Sanguinetti. Elle n'omet pas de republier des extraits de la réponse inspirée que Verhaeren envoya à Marinetti pour son enquête sur le vers libre...

L'ancrage de la problématique de ces revues fantaisistes dans les contradictions irrespirables ou les touffeurs du tuf national se laisse même parfois découvrir ouvertement. La même année 1964, la *Daily-Bul* publie une "analyse stéthoscopique du continent belge". On y voit mise en exergue l'assise d'une politique dont le dessein se résume à: "pas d'élite, pas d'histoire(s)", et dont le slogan pourrait être: "Sois Belge et tais-toi"! Les avatars de la question linguistique, dont Pol Bury et Pierre Alechinsky évoqueront seize ans plus tard les conséquences grotesques dans *Le dérisoire absolu*, n'échappent évidemment pas aux traits acérés de ces polémistes qui n'ont pas peur de regarder en face l'Etat de langue qui caractérise la Belgique.

Des textes personnels accompagnent ces aventures de groupe qui permettent à quelques esprits originaux de ne pas s'anémier trop rapidement. En 1966, Théodore Koenig publie ainsi *La littérature en pan de chemise* et les frères Picqueray *Een Lovely Bdajou* tandis qu'André Miguel laisse découvrir son goût des *Fables de la nuit*. André Balthazar a, quant à lui, donné à l'expression *A bras le corps* (1965) une interprétation très littérale... En 1966 encore, une jeune poétesse dont la bibliothèque *Phantomas* a publié en 1962 la première plaquette (*La gangue et le feu*) affirme dans *La geste* une voix nouvelle qui fait sens de

la libre reprise des mots à charge philosophique. Le dire poétique de Claire Lejeune profère et profane à la fois. La charge de mort qui l'habite se transmue de la sorte en vie. Au même moment, Liliane Wouters, la plus authentique des poétessees marquées par l'esthétique néo-classique, publie *Le gel*, puis entre dans un long silence poétique. L'année suivante, Bauchau donne *La dogana*, admirable rêverie vénitienne qu'un classique ne peut récuser, mais qui joue de la souplesse du vers libéré.

### Le grand oeuvre

La trouvaille des années soixante s'est toutefois opérée ailleurs. Alors que Michaux mène désormais de front une activité de plasticien et d'écrivain, Christian Dotremont réalise l'opération de synthèse active dont il a cherché la formule collective au temps de Cobra et qu'esquissent les oeuvres à quatre mains qu'il réalise notamment avec Pierre Alechinsky, que Serge Vandercam trace avec Joseph Noiret ou les frères Picqueray, qu'Adalbert van Anderlecht fait gicler avec les mots de Jean Dypreau. En inventant le logogramme, Dotremont donne corps au rêve bien belge du texte-image. Le poème s'est fait mot et tableau à la fois. Sur une seule page, chacun peut en lire la phrase et en contempler le tracé rêveur, le geste. Manière et emprise sont ainsi données à ce qui paraissait n'être que céleste empire.

Le travail de l'histoire amène à l'approfondissement et à la radicalisation des esthétiques dont on avait pu percevoir dès les années cinquante la profondeur de singularité. L'évolution du théâtre de Paul Willems ne dément pas ce constat. Si 1958 voit l'accomplissement du goût de la féerie rose avec *Il pleut dans ma maison*, pièce que la Belgique découvrira en 1962 (année où la romancière Maud Frère publie *Les jumeaux millénaires*), les années soixante dévoilent l'ambiguïté constitutive du réalisme magique et en-

traînent une mutation de tonalité chez Willems. En jeu, le démenti que les faits infligent à l'ordre du songe. Avec *Warna*, rédigée en 1962, l'auteur entre dans une forme d'hallucination tragique que confirmeront nombre de pièces ultérieures (*Les miroirs d'Ostende*, *Elle disait dormir pour mourir*, *Nuit avec ombres en couleurs*). L'équilibre, révélateur des contradictions de la décennie, c'est toutefois dans *La ville à voile* (1967) que l'auteur le trouvera. Moment sublime! Impitoyable — et en un sens réaliste — dans sa description des rapports de la bourgeoisie commerçante du royaume à l'argent, à l'amour, à la langue et à la renommée, cette pièce, remarquablement construite, donne non seulement à entendre d'admirables moments poétiques et des glossolalies drolatiques, mais met en scène deux personnages inoubliables, Josty et Feroë, que la découverte des écueils du réel grandit d'une aura crépusculaire.

### La révolte

Le théâtre est alors le fer de lance du nouveau. C'est par lui que s'expriment le mieux les modifications profondes du vécu et de la sensibilité au cœur d'une littérature dont l'histoire est décidément bien différente de celle qui se déploie en France. Le 7 novembre 1968, le Rideau de Bruxelles crée *Mort d'une souris*, première d'une série de pièces caractéristiques de la nouvelle manière d'écrire de Jean Sigrîd. Ce journaliste-dramaturge, qui jouera un rôle essentiel dans la décennie à venir, trouve un complice dans le metteur en scène Henri Chanal qu'une mort accidentelle empêche de revitaliser le théâtre francophone. En Claire Wauthion, il trouve également une actrice inspirée pour le rôle de Katty. Elle s'en ira plus tard travailler en France avec Antoine Vitez, le plus lettré des nouveaux hommes de théâtre français, le plus au fait aussi de ce qu'est la Belgique.

Sigrîd donne à voir et à entendre l'impossible départ, dans la décennie à venir, avec *Quoi de neuf, Aruspice?*, *L'espardon*, *L'auto-stoppeur*, *Le bruit de tes pas* et *L'ange-couteau*, pièce qu'il achève en 1980. Aussi n'est-ce pas un hasard s'il préside durant cette époque aux destinées du jeune théâtre; s'il préfigure même l'attitude de ce qui sera au cœur des affirmations des tenants de la Belgique. Ce mouvement, Pierre Mertens l'illustrera avec brio.

L'année 68 prend en effet un tour curieux en Belgique. Le mouvement étudiant qui secoue alors l'Europe y est largement dévié de son cours du fait de l'agitation menée à Louvain par des nationalistes flamingants téléguidés par le CVP. Relayée par la pleuterie de l'épiscopat belge et l'opportunisme du gouvernement, la fièvre louvaniste plonge les grandes universités libres du pays dans de ruineux processus de doublement. Toujours présent aux heures de détricotage national, Gaston Eyskens n'a dès lors aucun mal à venir à bout de la vague étudiante à retardement qui éclate aux alentours de Noël 1970. La furia communautaire bat d'ailleurs son plein. Les marches flamingantes se multiplient sur Bruxelles. Elles n'ont d'égale que l'obstination des Francophones à s'accrocher au songe sans se donner le moyen de défendre efficacement leurs positions.

L'affaire entraîne de singuliers effets au plan littéraire. Alors que le structuralisme triomphe en France, l'histoire — que les décennies écoulées se sont ingénieuses en Belgique à enfouir, à masquer ou à métaphoriser — apparaît ouvertement sur la scène et dans les textes. Avec le Théâtre du Parvis de Marc Liebens et le Théâtre Laboratoire Vicinal de Frédéric Baal, l'esthétique de la représentation et de la lisibilité en prend un coup sans qu'il y ait pour autant une volonté de réappropriation immédiate de l'histoire propre — celle-ci viendra quelques années plus tard chez Liebens avec l'itinéraire de l'Ensemble Théâtral Mobile.

(A cette époque, Baal, héritier de l'absurde et de Grotowski, choisit de se taire.) En ce sens, ces théâtres enregistrent et expriment spécifiquement en Belgique le choc soixante-huitard que le situationniste Raoul Vaneigem avait préparé par son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), véritable Bible idéologique des échauffourées parisiennes.

Le retour de l'histoire ne va toutefois pas de pair avec les noces du texte et de la scène, noces qu'avaient célébrées l'esthétique néo-classique et les grandes institutions théâtrales (Théâtre national ou Rideau de Bruxelles). Que du contraire! Un tel fait, en un tel contexte, témoigne notamment du permanent malaise des Francophones de Belgique avec l'histoire. Ses conséquences s'étendent à tout le champ culturel même lorsqu'on croit en trouver un contre-exemple. Ainsi le Théâtre Poème, lieu de la recherche et du débat littéraires, enfonce-t-il un coin dans la citadelle poétique nationale. Mieux encore, il entend lier écriture et mise en scène. Il le fait toutefois à partir de textes qui n'ont pas été écrits pour la scène, en dehors des dramaturgies résolument novatrices qui s'installent à l'époque dans toute l'Europe... La nouvelle génération littéraire qui fait de ce lieu ouvert à la littérature nouvelle son habitacle s'écarte dès lors, pour un bon bout de temps, des scènes nouvelles. Et réciproquement. Les scènes traditionnelles boudent, quant à elles, les nouveaux dramaturges auxquels les jeunes metteurs en scène n'ouvrent que très parcimonieusement leurs portes.

Liebens, qui a débuté en mettant la main à une adaptation (censurée) d'Ullenspiegel, monte certes, dès 1972, une pièce de Jean Louvet: *A bientôt, monsieur Lang*. Il le fait avec des transfuges du théâtre traditionnel (René Hainaux, Catherine Bady et Janine Patrick) et des espoirs du jeune théâtre (Philippe van Kessel et Claude Koener). Il n'en reste d'ailleurs pas là avec Jean Louvet puisqu'il met en espace *Le train du bon dieu*

(1975) avant de mettre en scène *Conversation en Wallonie* (1977-78) et *Un Faust* (1985).

Nonobstant ce travail croissant en faveur de l'écriture dramatique contemporaine, le phénomène de divorce relatif entre les deux sphères de création interactive, que sont la langue et la scène, ne cesse de s'accroître. Une politique du spectacle fondée sur la marginalisation de la langue — culpabilité et réaction obligent! — l'entretient en outre institutionnellement. Qui plus est, les nouveaux metteurs en scène manquent parfois de lettres. Et, lorsqu'ils en ont, comme c'est le cas d'Henri Ronse, d'abord parti à Paris pour y fonder le Théâtre Oblique, c'est pour se cantonner à la mise en exergue, remarquable d'ailleurs, d'un auteur reconnu mais peu compris jusqu'alors: Paul Willems.

Tous — Albert-André Lheureux excepté — ratent le dramaturge de la décennie, René Kalisky. Si l'écrivain trouve en France la chance de rencontrer un lecteur et un metteur en scène exceptionnels, Jacques Lemarchand et Antoine Vitez, il ne se satisfait pas de l'exil auquel l'a contraint l'anhistorisme national — et ses échappatoires magiques — qu'il ne cessera de fustiger sa vie durant. La Belgique n'est-elle pas pour lui "le pays le plus imaginaire du monde"?

En douze ans, il égrène onze pièces et un récit qui comptent parmi les plus perturbants que l'époque ait produits en langue française. Convoquant Staline (*Trotsky*, etc.) ou Hitler (*Jim le Téméraire*), Mussolini (*Le pique-nique de Claretta*) ou Begin (*L'impossible royaume*), Kalisky propulse sur les tréteaux ou sur la page les cauchemars de l'histoire européenne en les référant à la fois à la question du sens et à celle de l'ambiguïté. Naît ainsi une dramaturgie insistante de la voix dansée qui dérouta le spectateur et le bute hors de tous ses repères. Inutile de dire que l'institution littéraire belge reçut avec une hypocrite circonspection, que n'atténua pas la mort du météore, cette parole prophétique qui

remettait la langue à l'heure de l'inspiration.

## L'intériorisation

### L'affirmation historique

Juif non sioniste, Belge nomade haïssant le confort,\* Kalisky ouvre toutes grandes, dans l'histoire souvent frileuse de nos lettres, les portes de l'Histoire et de la contradiction. L'époque paraît y être propice en Belgique puisque les nouveaux modes d'organisation du champ social n'ont pas encore eu le temps de mettre en place les formes de leur permanence, et de notre impuissance. Avec *Le festival de Salzbourg* (1974), le mémorialiste de la vie belge qu'est depuis toujours Daniel Gillès entame, sous le titre générique *Le cinquième commandement*, le cycle romanesque de nos errements durant l'Entre-deux-guerres et la Seconde guerre mondiale tandis qu'un autre descendant des grandes familles belges, Simon Leys, alias Pierre Ryckmans, fait fonds de son intégrité, de son savoir et de sa perspicacité pour mettre à nu, en pleine vague maoïste occidentale, les impostures de la révolution culturelle en Chine. Cela donne *Les habits neufs du président Mao* (1971).

Deux romanciers, Pierre Mertens et Conrad Detrez, répondent de leur côté à l'obsession historique des dramaturges. Ils commencent toutefois, à la différence de Louvet et de Kalisky qui le feront tardivement (*Conversation en Wallonie* date de 1976 et *Aïda vaincue* de 1977-78), par l'évocation de leur enfance et de leur jeunesse. Mertens le fait dans *L'Inde ou l'Amérique* (1969) et *La fête des anciens* (1971) tandis que Detrez le module dans *Ludo* (1974) et *Les plumes du coq* (1975). Plus tardifs, ces deux récits (*Les plumes du coq* évoque ouvertement la Question royale) accentuent la prégnance belge tout en basculant plus que chez Mertens vers le fantastique. C'est

toutefois avec *L'herbe à brûler* (1978) et *La lutte finale* (1980) que Detrez s'impose en rendant compte sur le mode picaresque, d'une part de la scission de l'Université de Louvain et de l'appel tiers-mondiste vers l'Amérique latine auquel il s'est voué, de l'autre du retour désillusionné des anciens guerilleros vers le vieux contexte méditerranéen.

Dès 1974, dans *Les bons offices* (Liebens en tire en 1980 une admirable version théâtrale), Mertens déploie l'autre fascination tiers-mondiste de cette génération, le Proche-Orient. Il ne manque pas d'y décrire l'enlèvement d'un Belge pétri de bonne volonté humaniste. Avec *Terre d'asile* (1978) par contre, roman à l'écriture plus classique, le romancier narre l'arrivée en Belgique, durant les vacances d'été, sur le campus de l'université de Bruxelles, d'un exilé chilien sorti des geôles de Pinochet. Façon pour l'auteur — les yeux du tiers aident à dire ce qui, faute de nom propre, ne peut se prononcer en première personne — de donner à voir cette Belgique, qu'il a convié ses pairs, dès 1976, à ne plus bannir systématiquement de leurs écrits.

Sous le titre *L'autre Belgique*, Mertens a en effet réalisé un numéro spécial de *La Quinzaine littéraire* dans lequel il a lancé, avec Claude Javeau, le concept de belgitude. Concept curieux, qu'il faudrait un jour mettre en parallèle avec l'exploration romanesque baroque que le Flamand Hugo Claus fait du mal belge dans *Le chagrin des Belges*! Tentative en tout cas de sortir de la dénégation de soi exacerbée par l'esthétique et l'institution néo-classiques; de ramener l'histoire tout en s'en méfiant ou en ayant du mal à la proférer; d'accepter un ici sans en faire une église; de dire enfin, désespérément, une assise que le discours politique, relayant la pensée néo-classique, cherche de plus en plus à occulter. Cette impulsion, qui correspond à une réelle mutation sociologique du contenu romanesque (que leurs auteurs adhèrent ou non au projet mertensien!) trouve son florilège imaginaire en 1980, à l'initiative de

Jacques Sojcher, dans un volume dont il n'est pas nécessaire de commenter le titre: *La Belgique malgré tout*. C'est l'heure, au niveau éditorial, de la réappropriation de la mémoire interdite par la grâce de Jacques Antoine et de sa collection Passé Présent (1976).

## La nostalgie historique

L'histoire, qui s'est fait jour également dès le premier roman de Georges Thinès *Les effigies* (1970), n'innerve pas aussi directement les écrivains qui sont aussi étrangers à la mouvance de gauche — dont s'enorgueillissent Mertens, Detrez, Louvet ou Kalisky —, qu'à la grande tradition conservatrice d'un Daniel Gillès, tradition qu'illustre souverainement l'écrivain franco-belge qu'est Marguerite Yourcenar! Désormais occupée à traquer sa propre histoire dans le cycle *Le labyrinthe du monde*, elle n'oublie pas qu'elle a plongé dans *L'oeuvre au noir* (1968) aux sources de notre défaite historique. On est loin de la terre stabilisée dont le rêve emplissait les *Mémoires d'Hadrien*, publiés au début des années 50.

Ainsi Gaston Compère, dont le premier maître-livre *Géométrie de l'absence* (1969) doit à Marcel Thiry d'avoir été poussé à terme, paraît tirer toutes les conclusions de ce qu'implique un tel titre programmatique. Du néant qui lui semble nimber toutes choses, et que seule atténue la perfection mathématique de la musique, Compère déduit en poésie la possibilité d'épuiser toutes les combinaisons formelles à la façon des grands rhétoriciens qui illustrèrent la cour de Bourgogne et, en prose, l'invention d'un phrasé volubile, dont le baroque confine au fantastique, mais où l'abjection constitue le coeur de la problématique. *Portrait d'un roi dépossédé* (1978), roman qui suit la publication d'une pièce nostalgique consacrée au *Dernier Duc d'Occident*, illustre fort bien cette désillusion de l'histoire et du sens qui mène au ressassement autodestructeur du héros.

En recourant par contre à l'antihéros, à l'homme nul et gris qui ne cherche même pas à disparaître mais bien plutôt à ne pas apparaître, Jean Muno donne dans *Le joker* (1973) et dans *Ripple-Marks* (1976) deux beaux récits de cette désespérance mutique. D'un côté, un petit fonctionnaire qui accède à l'être et à la perte par le seul fait d'un bichon; de l'autre, du balcon d'un appartement en front de mer, un petit homme encore qui épie tous les mouvements de la plage, et dont le regard détruit ce qui paraît ressembler à la vie.

Chez l'un comme chez l'autre de ces auteurs, on est loin du fantastique à la Owen dont le recueil *La truie* a connu un vif succès en 1972 — ce fantastique que Gérard Prevôt a lui aussi illustré pour des raisons alimentaires. La complexité de l'écriture ou de la construction prolonge chez Compère ou chez Muno les travaux romanesques de recomposition dont Linze ou Juin ont donné maints exemples dans les années soixante. Avec *Le régiment noir* (1972), récit américain de la reconstitution du rêve paternel, Bauchau poursuit l'entreprise de réappropriation historique entamée avec *La déchirure*. Rolin, qui fait de même avec *Lettre au vieil homme* (1973) et avec *L'infini chez soi* (1980), recourt en outre à la figure breughelienne de *Dulle Griet* (Bauchau a recouru à l'esclave noir Johnson et au général sudiste Jackson) pour descendre dans son moi enfoui. Ce détour lui permet de donner en 1978 un pur récit: *L'enragé*. Désormais éprouvée, sa technique a mis la romancière en état de recréer la biographie presque incon nue d'une figure essentielle de l'histoire de nos provinces: Pieter Brueghel.

## La langue au lieu de l'histoire

La fin des années septante voit d'ailleurs se succéder les maîtres-livres, particulièrement en poésie. Les 'sept types en or' de *Phantomas* (Bourgoignie, Jacqmin, Koenig, Noiret, les Piquera y,

Puttemans) entament avec *Les saisons* (1979) de François Jacqmin la publication d'une série de volumes à eux seuls dédiés. C'est l'heure de la révélation du timide et secret poète du *Coquelicot de Grétry*. La poésie méditative a trouvé sa voix et sa voie. Jacqmin ne se situe pas dans la tradition de la poésie philosophique issue de Char qu'illustrent Fernand Verhesen (*Franchir la nuit* 1970) ou Philippe Jones (*Graver au vif* 1971; *Jaillir saisir* 1971; *Etre selon* 1973). La fantaisie l'innerve. Elle n'est pas pour autant devenue religion.

Sans idole, sans gaudriole, l'histoire s'est inscrite ici dans le pur quotidien cosmique qu'une langue attentive essaie de laisser émaner, à la façon présocratique. La langue est la grande affaire de cette décennie poétique, qui voit notamment s'opérer le travail d'incubation des gauchistes marqués par la problématique du groupe français *Tel quel*. Celui-ci donne ses fruits à l'heure où Pierre Mertens a donné le la de la belgitude. Convergence ou plutôt conjonction? Les titres sont en tout cas révélateurs de la problématique. Marc Rombaut donne une *Suite en joui-dire* (1978) tandis que Jean-Pierre Verheggen révèle les ingrédients de sa future alchimie et son goût de la profusion narrative dans *Le degré zorro de l'écriture* (1978). Frans De Haes publie ses *Livrets* (1979) au moment où Paul Emond livre sa *Danse du fumiste*, récit débridé mais hyperconstruit de la fabulation du récit. Parti à Paris depuis des années, Jean Daive, qui fut un des traducteurs de Paul Celan, essaie, à partir de la déconstruction langagière, d'aboutir à un corps refait par le poème. En 1982, *Narration d'équilibre* accomplit ce projet. Loin du pays.

Le travail critique de ces intellectuels que le corps littéraire belge subit comme des étrangers d'une totale incongruité, a été précédé, dès le tournant des années septante, par une éclosion poétique où l'on voit briller les noms de Christian Hubin et Gaspard Hons, Werner Lambersy et Jacques Crickillon. Tous paraissent

s'inscrire, en dépit de la réelle originalité de leurs voix, dans le sillage poétique ouvert par Jacques Izoard en 1962 (c'est l'heure où Louvet composait *Le train du bon dieu*). Si chacun de ces poètes prend ses distances avec le drapé néo-classique, il accorde par contre aux mots une attention religieuse qui leur confère un pouvoir reconstituant. *Maîtres et maisons de thé* (1979) de Lambersy constitue le plus bel accomplissement de ce projet. Un phrasé se fait ainsi jour (Crickillon en donne un autre exemple dans *Colonie de la mémoire*, également en 1979) qui confine à ce que l'on pourrait appeler une prose avec volume. Celle-ci débouche chez Eugène Savitzkaya, pupille de Jacques Izoard, sur une fantasmagorie verbale proliférant à partir de mots-fétiches. L'écrivain n'hésite pas à appeler cela: *Mentir* (1977). Distance est ainsi prise avec la manière théologique qui accompagne généralement ce type d'écriture.

L'époque est enfin celle où Max Loreau, qui a rompu avec l'université au moment de mai 68, engrange les matériaux de ce qui donnera en 1989 l'admirable synthèse philosophique de *La genèse du phénomène*. D'une part, le geste créateur est traqué par le chercheur chez Dubuffet, Michaux, Dotremont ou Deguy. De l'autre, la prose de *Nouvelles des êtres et des pas* (1976) tente de décrire concrètement l'infinésimal de la perturbation de la perception tandis que la poésie s'essaie à le rendre dans une langue syncopée. *Chants de perpétuelle venue* trace ainsi, à l'infini des mots, le vol des mouettes au-dessus des plages de la mer du Nord.

#### Un autre commencement?

La gravité de Loreau conviendra aux années quatre-vingt. Ces années de mort sournoise et de perte insidieuse de l'être, durant lesquelles s'épanouit la pensée d'un philosophe qui rassemble ses essais antérieurs sous un titre révélé-

lateur, *En quête d'un autre commencement* (1987), contrastent avec l'espérance mouvante, mais déjà blessée, des deux lustres écoulés. Jacques Sojcher s'est ainsi livré à une aimable dérision du langage des maîtres dans *Le professeur de philosophie* (1976), déjà référée à l'absence du père. Le "cours en perte de discours" témoigne parfaitement du jeu de réappropriation-désappropriation caractéristique de ces années. Ce processus, la belgitude en constituera l'expression politique. L'heure est d'ailleurs à un type de plongée dans le plaisir en deçà de la grammaire.

Raoul Vaneigem, qui avait appelé en 1967 les jeunes générations à la révolte dans son *Traité de savoir vivre*, en prône-t-il pas dans *Le livre des plaisirs* (1976) un recours direct à la jouissance par interruption du contact avec la civilisation marchande ravageante et stérilisante? (En 1986, dans *Le mouvement du Libre-Esprit*, Vaneigem étudie le perpétuel besoin d'hérésie qui tarade l'âme humaine et les méthodes inlassablement répétées du champ social pour empêcher l'épanouissement de la vie.) Ce lustre suivait celui où Sophie Podolski avait été jusqu'à penser à la possibilité d'un *Pays où tout est permis*. Partout donc, en ses diverses attitudes, la poésie et la réflexion poétique des années septante cherchent à redonner corps au sujet là où théâtre et prose tentent de lui redonner prise sur l'histoire.

L'ambiguïté dynamisante de ces années — elles ont même engendré un héros d'aventures, Largo Winch, dont les exploits sont publiés à la très historique enseigne du Mercure de France — avait trouvé son emblème et son prophète dans la figure du dramaturge René Kalisky. Mort prématurément en 1981, celui-ci laisse deux manuscrits aux titres symptomatiques et une esquisse au nom italien: *Fango*, appel désespéré à la reconstitution matricielle alors qu'a échoué la possibilité de l'analyse juxtée au don. Consacré à *Charles le Téméraire* ou *l'autopsie d'un prince* parle de l'échec

belge tandis que *Falsch* ose appliquer la qualification de fausseté au destin d'une famille juive allemande victime des pogroms nazis... Kalisky n'est pas la seule figure qui disparaît au moment des mutations des années 80. Christian Dotremont, l'auteur de *Le Oui. Le Non. Le Peut-être* s'en est allé en 1979. Dans sa retraite de Tervueren, il était une des références essentielles de la dignité et de l'intelligence littéraire en Belgique. Jean Sigrid est, quant à lui, entré en aphasie en mai 1981.

#### Emergence du malaise

Une prolifération de textes importants, dont l'énumération des titres est plus éloquente que tout commentaire, escorte les modifications institutionnelles que connaît la Belgique à une époque où la morosité sociale accompagne en Europe le triomphe du néo-libéralisme atténué. Aux *Jardins du désert* (1981) de Charles Bertin répondent *L'homme trouvé* de Georges Thinès et *Macaire le copte* (1981) de François Weyergans. *Le rêve de ne pas parler* (1981) et *L'essai de n'être pas mort* (1984) de Jacques Sojcher font écho à *Elle disait dormir pour mourir* (1983) de Paul Willems et à *Matière d'oubli* (1983) de Marc Rombaut. Le très phonétique *Kamalalam* (1982) de Marc Moreau paraît accompagner le *Journal moche* (1981) de Jean-Claude Pirotte ou le *Bréviaire d'un week-end avec l'ennemi* (1982) de Frans De Haes. L'ombre paraît de toute façon s'étendre à tous niveaux. A Willems qui a donné *Nuit avec ombres en couleure* (1982) font pendant les *Ombres au tableau* (1982) de Pierre Mertens, *Le solo d'ombres* (1983) de Guy Goffette et *Le conservateur des ombres* (1984) de Thierry Haumont. Alors qu'Alexandre Lous, alias Joseph Lous Baronian, dit Jean-Baptiste Baronian a laissé percer dans *Matricide* (1981) les lieux de ses attachements-révolutions, Eugène Savitzkaya parle de *La disparition de maman* (1982) avant d'avouer que *Les*

*morts sentent bon* (1983). Dans *L'envers* (1983), Guy Vaes met en scène à la même époque une plongée-remontée aux pays des morts tandis que Dominique Rolin s'occupe dans *Le gâteau des morts* (1982) de sa propre disparition. Toujours ironique dans la dérision, mais cette fois avec un mordant presque picaresque, Jean Muno livre *L'Histoire exécrable d'un héros brabançon* (1982) à l'heure où William Cliff, le poète de *Marcher au charbon* s'en est allé à Anvers où "tout est trop vieux", où "les agences maritimes/ne croient plus au départ", dans l'espoir fou de "gagner les Amériques par bateau en partant de la Belgique" — Peut-on faire alors autre chose que se mettre, comme le fait Gaston Compère, sous *La constellation du serpent* (1983) ou reconnaître plus crûment encore, à la façon de Pierre Mertens, qu'il ne reste qu'à *Perdre* (1984)?

En présence d'une telle convergence d'indices, il est difficile de ne pas prendre mesure de la déception qui s'exprime à cette époque au travers des textes, fussent-ils le fait, comme aimeraient à le donner à penser des hommes qui ont fait de l'exercice du pouvoir un champ clos, les "mémoires d'anges maladroits" (pour plagier le titre d'un livre de Francis Danemark publié en 1984). Que cette déception se fasse jour au moment où renaît une littérature et où se mettent en place les structures du fédéralisme à la Belge, peut paraître d'autant plus curieux que ces dernières, en accordant l'autonomie culturelle aux aires linguistiques qui composent l'Etat, ont rendu possible la prise de conscience de la spécificité culturelle des Francophones de Belgique. Cette spécificité, le succès des collections patrimoniales mises sur pied par la maison Labor l'atteste à l'envi.

Avec sa confusion constante des registres, la construction politique qui se met en place à partir des années 80 est toutefois aux antipodes du type de rationalité qui caractérise les habitudes mentales des usagers de la langue française. Elle pêche qui plus est par une

absence totale de cohérence symbolique. Ce faisant, elle renforce, en le parcellisant, ce qu'il y eut toujours de plus insupportable pour un intellectuel dans le fonctionnement de l'Etat belge. On est loin à cet égard de *Belgique requiem* proféré en 1979 par René Swennen... La situation accentue au contraire le divorce de tout écrivain belge pris entre son goût des modèles français et sa confrontation à une réalité qui en est la vivante négation. Elle corrode d'autant plus l'espérance de cette génération littéraire que celle-ci commença par récuser les règles habituelles de la notabilité belge en misant, à la française, sur un rapport possible entre le champ de l'écrit et le champ politique.

#### Eblouissements de l'échec

Rien d'étonnant dès lors à ce qu'en 1985, Compère offre à ses lecteurs dans *Je soussigné Charles le Téméraire* le récit de l'échec d'un politique marqué par les cycles romanesques et épiques, ou qu'un Mertens choisisse en 1987 de relater dans *Les éblouissements* — ils lui valurent le prix Médicis — les tribulations d'un grand poète, Gottfried Benn, dont le rapport au politique s'est révélé être une catastrophe. Louvet lui-même, qui a suivi en 1982 les signataires du *Manifeste wallon* soucieux de donner aux provinces du Sud une identité propre, à la française, est contraint de faire de Faust un intellectuel en déconnexion complète avec l'histoire. Le rapport de son héros avec Méphisto n'est pas sans faire penser à celui des intellectuels belges avec leur classe politique... Pour les acteurs du processus, il ne reste décidément, à la façon de Schnitzler, qu'à laisser tourner *La grande roue* disséminatrice, que Jacques De Decker donne pour symbole à son premier roman en 1985. Ou à partir à Paris, comme finit par le faire partiellement, la même année, Marc Liebens.

Les années qui s'annoncent ne laissent en effet plus l'once de la moindre illusion. Lentement, mais sûrement, l'institution absorbe, anesthésie, isole. L'heure est à l'affleurement de la mémoire. *Mémoire trouble* chez Jacqueline Harpman, qui laisse remonter en 1987 les souvenirs de jeunes universitaires encore innervés par le sens. *Mémoire du cœur* chez Tom Gutt dont le récit, absolument singulier dans l'histoire de notre littérature, est celui d'un homme qui sait que l'éthique ne s'accommode que de deux passions, l'amour et la littérature. Mémoire de l'enfant, chez Françoise Collin soucieuse de ressusciter son rapport à la mère dans *Le rendez-vous* (1988), ou chez Lambersy qui, dans *Noctes noires* (1987), révoque sa mère et tait le nom du père. Mémoire encore, de l'histoire cette fois, chez Michèle Fabien qui donne la parole à ceux ou celles auxquels l'histoire l'a précisément enlevée: *Jocaste* (1981), *Tausk* (1987), *Claire Lacombe* (1989). Mémoire aussi, de l'histoire quotidienne, chez Guy Goffette qui prononce l' *Eloge pour une cuisine de province* (1988).

Interdite de séjour, cette mémoire provinciale ne s'accommode pas forcément du passéisme ou des fantasmes identitaires de substitution. Elle trouve ainsi chez Jean-Pierre Verheggen une expression enracinée dans les langues d'en deçà de la langue. Le triptyque constitué de *Porches porchers* (1983), *Pubères, putains* (1985) et *Stabat mater* (1986) réalise une remarquable synthèse entre l'origine wallonne sise hors langue et la formulation ludique issue de réflexions avancées sur la langue, souvent effectuée au prix de la perte de la mémoire substantielle.

Chez Jean-Claude Pirotte, qui en donne l'admirable musique dans *Sarah, feuille morte* (1989), ce mélange d'errance et d'amnésie s'effectue sans idéalisation aucune alors que la langue atteint une transparence que devraient lui envier les tenants de l'esthétique néo-classique. C'est que Pirotte sait le vide

consubstantiel à l'être et parce qu'on ne le peut indéfiniment dénier, même au pays qui fait tout pour l'oublier et feint de s'organiser comme s'il était possible de n'en pas tenir compte.

Cette apparente indifférence, qui pourrait s'appliquer au travail d'Horace Peres ou de Michel Lambert, trouve à se formuler, avec la nouvelle génération, en dehors des références historiques qui donnent aux textes de Pirotte leur pesanteur. Jean-Philippe Toussaint en est l'artisan le plus accompli. *La salle de bain* (1985), *Monsieur* (1986) et *L'Appareil-photo* (1988) déploient le regard de qui ne tient réellement plus à rien, sauf peut-être à l'élégance distancieusement phrasé. Ce climat, propre à la seconde moitié des années 80, déteint sur des écrivains marqués par les événements de 68. A la charnière des comportements d'un Pirotte et d'un Toussaint, apparaît Jean-Marie Piemme, ancien dramaturge de l'Ensemble Théâtral Mobile, qui émerge comme auteur à la fin de cette décennie. Avec *Neige en décembre* et *Sans mentir*, c'est l'illusion politique comme la fantasmagorie politicienne qu'il met à nu. Il le fait avec un mélange de froideur propre à l'époque et un reste de révolte issu de son passé gauchiste. Ce composé peut mener au soliloque délirant et à l'amnésie que met en scène Paul Emond dans *Tête à tête* (1989). Ou, ce qui est devenu rare, à la réflexion politique d'un Eric Clemens rédigeant *Le même entre philosophie et démocratie* (1987).

#### La sagesse?

L'heure est de toute façon devenue celle de la médiation et des marges. D'aucuns ne peuvent se satisfaire de la distanciation 'clean' ou implosive. Mertens choisit de publier en 1990 des *Lettres clandestines*, beau soliloque organique, tandis qu'Ayguespars, en son très grand âge, opte pour l'évocation pudique des *Déchirures de la mémoire*.

Willems avoue clairement, la fable aidant, le sentiment que beaucoup n'osent formuler. Les chemins de son *Pays noyé* demeurent emplis de brume et de nostalgie... Sur l'autre versant du regard, un seul constat: *La vita breve*.

Tel n'est pas le parcours d'Henry Bauchau. Dans *Oedipe sur la route*, l'écrivain aboutit à une synthèse fictionnelle où, pour la première fois peut être, le négatif devient source de positivité. Le roi déchu et aveugle, qu'accompagne Antigone, erre en dehors de Thèbes à la recherche d'une souveraineté plus profonde que celle qu'il détenait au temps où il régnait sur ses terres. La grandeur qu'il se forge dans le silence, la violence intérieure et le rapport à l'art, dépasse celle qui fut la sienne au temps de sa splendeur épique. Tout au long de péri-

ples qui circonviennent Thèbes en dehors de ses frontières, ils rencontrent d'autres figures. A son instar, elles ont été capables de transcender les désastres que l'histoire leur a fait subir. Ainsi de Constance qui avoue craindre "l'engloutissement de (s)on peuple" mais s'accroche à son devoir de tout faire pour que "cette disparition ne se réalise pas".

#### RESUMO

Breve história das letras belgas, a partir de 1945, apresentada em três partes: a ilusão, a rachadura e a interiorização. O autor apóia seu discurso na análise das condições políticas e sociais do país.

#### RÉSUMÉ

"Gourmand" par rapport à toutes les nouveautés, créateur, inventeur et constructeur, Blaise Cendrars est l'un des plus grands révolutionnaires de la poésie moderne. Lors de son séjour au Brésil, en 1924, il est attiré par le mouvement "modernista" et, dès son arrivée, découvre le baroque et est émerveillé par les oeuvres de l'Aleijadinho. Cette découverte, aussi bien que ses caractéristiques d'innovateur, ont été décisives dans le mouvement "modernista" brésilien.

On dit très souvent que le "Modernisme" est une redécouverte du Brésil par les Brésiliens. Bien que l'on puisse dire que l'École Romantique avait aussi, un siècle plus tôt, essayé de lutter pour un art national, ce n'est qu'au début du XXe, grâce surtout à l'essor industriel du pays, que les Brésiliens se rendent vraiment compte que l'on existe en tant que nation. Le "Modernisme" se développe pendant la Première Guerre Mondiale, quand on inaugure une nouvelle phase dans la vie économique du Brésil. Le mouvement, apparu exactement à ce moment-là, est plutôt le résultat de cette transformation de la société que la conséquence d'une évolution culturelle. D'où le refus du passé artistique récent, puisqu'il y a eu un changement dans la structure du pays.

Il s'agit d'une manifestation de rupture, d'une sorte de proclamation d'indépendance, caractérisée par une curiosité énorme par rapport à tout ce qui nous

## LA «GOURMANDISE» DE BLAISE CENDRARS

Maria Elizabeth Chaves de Mello

Universidade Federal Fluminense

appartient, à tout ce qui nous concerne; enfin, on peut dire qu'il s'agit d'une recherche d'une identité nationale.

Or, dans ce voyage de redécouverte de notre propre pays, il y a un voyageur non-brésilien, citoyen du monde né en Suisse, aventurier et poète: Blaise Cendrars.

À propos de son père, Blaise Cendrars disait:

*Mon père était un inventeur. Le propre d'un inventeur, c'est d'inventer. Mon père inventait des trucs... (Blaise Cendrars vous parle).*

Aux inventions de ce père "rigolo" — créateur et constructeur — le fils ajoutera les siennes, non moins fugitives et non moins gratuites (le carburant national à extraire de la forêt vierge du Brésil, les livres pliants, etc.). Mais il est surtout un créateur en littérature:

*Je fais des poèmes... que je me récite et que je déguste et dont je jouis... Je ne les écris pas. Il est tellement agréable de rêvasser, de balbutier autour d'une chose qui reste un secret pour soi seul. C'est un péché de gourmandise. (Blaise Cendrars vous parle).*

Avec ce péché de gourmandise, nous tenons l'une des clefs majeures de Cendrars, grand amateur de bonne cuisine,

de femmes et de whisky, mais aussi de tout ce qui se passe d'ordinaire et d'extraordinaire dans le monde, dans la rue, ou derrière les façades, dans les cafés, les trains, les navires, les alcôves, les coeurs. Gourmandise égale curiosité... Et qui se manifeste dans son oeuvre par la tentative d'accorder le cinématographique au quotidien.

Ainsi, il développe simultanément toutes les dimensions du réel, y compris les plus accidentelles: on y est à la fois au cinéma et au milieu d'une émeute, on entend claquer les dents de ceux qui ont peur, les amoureux échanger des baisers, etc. C'est du cinéma, mais c'est aussi du Cubisme, puisque tout y est reconstitué, sous tous les angles, de ce que le poète a vu, entendu, imaginé, repêché dans sa mémoire, espéré, etc. Il s'agit de quelque chose qui se déplace, fait du bruit, se montre de profil en même temps que de face, révèle son squelette aussi bien que son relief. Ses textes gardent, même aujourd'hui, leur bouleversement, leur agressive nouveauté.

Ses poèmes n'ont pas de ponctuation, en général. Il faut aller vite, il faut tout voir et tout faire dans les limites d'une vie:

*Je connais tous les horaires  
Tous les trains et leurs correspondances  
L'heure d'arrivée l'heure de départ  
Tous les paquets tous les tarifs et toutes  
les taxes  
(Le Panama)*

Deux facteurs importants — la production du voyageur et le non-conformisme — sont présents dans *La Prose du Transibérien*, dans l'agilité prosaïque du reporter. Le vrai sujet de la "Prose" est le train, témoin du chaos de la guerre:

*Leur train partait tous les vendredis matin.  
On disait qu'il y avait beaucoup de morts.  
L'un emportait cent caisses de réveils et  
de coucous de la Forêt-Noire*

*Un autre, des boîtes à chapeaux, des  
cylindres et un assortissement de tire-  
bouchon de Sheffield*

*Un autre, des cercueils de Malmoë remplis  
de boîtes de conserve et des sardines  
à l'huile*

Son langage annonce le besoin d'une autre optique pour le poème, qui puisse tenir compte du monde moderne. Cendrars est encore plus proche de ce langage dans les *Dix-neuf poèmes élastiques*. Le ton sec, rapide et discontinu de la technique du journal devient, alors, une autre caractéristique de l'auteur:

*Les accidents des féeries  
400 fenêtres ouvertes  
L'hélice des gemmes des foires des  
menstrues  
Le cône rabougri  
Les déménagements à genoux  
Dans les dragues.  
(Titres)*

Le poème se compose d'un ensemble de nouvelles de journal — des informations détachées du contexte des expériences — qui ne sont rapprochées que par l'espace de la page. Ce procédé fait penser au "collage" de la peinture et à l'art cinématographique. Le poète a un regard vorace, attentif aux expériences des peintres et à l'énormité de ce qu'il voit. La fascination qu'il éprouve est celle d'un touriste, d'un voyageur éternel.

On peut voir dans son oeuvre une tentative de s'identifier avec le monde, avec le nouvel âge du monde, en devenir la conscience. Sûr du devoir qu'a la poésie d'exprimer une réalité nouvelle avec un langage nouveau, il a eu l'idée d'une révision totale des moyens d'expression et a essayé de la réaliser:

*Le langage est une chose qui m'a séduit.  
Le langage est une chose qui m'a perverti.  
Le langage est une chose qui m'a formé.  
Le langage est une chose qui m'a déformé.*

*Voilà pourquoi je suis poète, probablement  
parce que je suis très sensible au  
langage — correct ou incorrect je m'en  
bats l'oeil.*

(Blaise Cendrars vous parle)

Si, selon les puristes, il n'écrit pas toujours "bien", c'est parce qu'il veut écrire "Cendrars." L'apparent désordre de son style est souvent un arrangement très conscient et, parfois, une vraie construction scientifique. Dans *Les poètes d'aujourd'hui devant la science de la linguistique moderne*, Cendrars a étudié les structures du langage, montré les changements phonétiques inconscients que les poètes modernes ont fait entrer dans la conscience, révélé ce que l'exploitation des lapsus mentaux et verbaux peut apporter à la poésie:

*Je trouve d'abord le titre... quand j'ai  
mon titre, je me mets à rêvasser... les  
choses se tassent... il se produit une  
cristallisation consciente et inconsciente  
autour du titre et je n'écris rien de solide  
tant que je ne connais pas tout de mes  
personnages, du jour de leur naissance  
au jour de leur mort... Cela peut durer  
des années. Je prends des notes. C'est  
ainsi que je constitue des dossiers bourrés  
de notes et d'ébauches. C'est de  
l'imaginaire et non du document.*

En 1923, il rencontre Tarsila do Amaral et Oswald de Andrade à Paris. Enthousiasmé par ce qu'il avait lu à propos de la "Semana de Arte Moderna" et par ce que les deux Brésiliens lui racontent, il décide de venir au Brésil, ce qui a lieu pour la première fois en 1924. Il commence, donc, son voyage de découverte du Brésil, qui va avoir une très grande influence dans son oeuvre. Accueilli avec enthousiasme à São Paulo, il va avec un groupe d'artistes connaître le carnaval de Rio et, peu après, visite le Minas Gerais. Fasciné par le baroque et l'Aleijadinho, il se propose d'écrire l'histoire de celui-ci, qui l'attire surtout à cause des histoires merveilleuses qu'on lui raconte (que l'ar-

tiste avait fait presque toutes ces images-là sans les deux mains, etc.). Son enthousiasme se répand à ses amis "modernistes", qui passent à s'intéresser aussi au sculpteur "mineiro".

On peut dire que son langage et la curiosité qu'il éprouve pour le baroque "mineiro" ont été décisifs dans la rupture accomplie par les "modernistes". Le premier, à cause de l'exploitation du langage prosaïque quotidien. Et la deuxième, pour susciter la redécouverte de la terre, d'une façon tout autre que celle de l'exotisme:

*... je crois que je puis avouer que  
c'est peut-être Cendrars qui a éveillé en  
moi le goût de la poésie du quotidien;  
c'est sans doute aussi de Cendrars  
qu'est venu en grande partie le goût des  
poètes modernistes brésiliens pour la  
poésie du prosaïque quotidien...*

*Au Brésil, Paulo Prado l'emmena par  
monts et par vaux, lui montra Minas  
Gerais, Bahia et je ne sais si Pernambuco  
aussi. Cendrars fut enchanté par les  
sculptures de l'Aleijadinho. Il s'émerveilla  
devant ce qu'il vit et apprit à Congonhas  
do Campo.*

(Manuel Bandeira, *Journal Français du Brésil*)

Toutes ces caractéristiques nous permettent de dire que ce que nous, les Brésiliens, devons à Blaise Cendrars c'est, d'abord, le fait d'avoir aidé notre "modernisme" à se libérer d'"Olavo Bilac". Mais aussi lui devons-nous l'attention faite au baroque "mineiro", qui nous a rendu possible l'ouverture vers une nouvelle vision de notre pays, différente de celle de la couleur locale et de l'exotisme. Sommes-nous prêts à découvrir que le "péché de gourmandise" a des liens avec notre "Anthropophagie"?

## RESUMO

"Guloso" de novidades, criador, inventor e construtor, Blaise Cendrars é um dos maiores revolucionários da poesia moderna. Em sua estadia no Brasil, em 1924, ele se interessa pelo movimento modernista e, aqui chegando, descobre e se encanta pelo barroco mineiro. Esta descoberta, assim como as suas características de inovador, foram decisivas no movimento modernista brasileiro.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BANDEIRA, Manuel. La poésie de Blaise Cendrars et les poètes brésiliens. *Journal français du Brésil*, juillet, 1957.
- CENDRARS, Blaise. *Poèmes*. Paris: Denoël, 1947.
- COSTA LIMA, Luiz. Oswald, Poeta, 1990. In: \_\_\_\_\_. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ROUSSELOT, Jean. *Blaise Cendrars, Témoins du XXe siècle*, Paris: Universitaires, 1995.
- TSERSTEVENS, A. *L'homme que fut Blaise Cendrars*. Paris: Denoël, 1972.

# O SURREALISMO E AS AMÉRICAS

Maria Leonor Lourenço de Abreu

UFBA e UEF8

## RESUMO

Estudo das manifestações artísticas mais significativas no continente americano relacionadas com o surrealismo, movimento de vanguarda de origem européia, cujo objetivo pretendeu ser uma intervenção revolucionária permanente a nível da arte e da vida.

*O universal não é a negação do particular, porque se chega ao universal pelo aprofundamento do particular...*

Hegel

## Introdução

Último dos "ismos", o surrealismo constitui, sem dúvida, a vanguarda mais instigante do século XX. À iconoclastia de Dadá, a seu negativismo absoluto, a seu individualismo a-histórico, propõem os jovens recém-saídos da maior carnificina dos tempos modernos um programa sistemático de subversão da linguagem, associado à busca de uma nova concepção de mundo, de uma ética capaz de pautar toda a ação. Movimento artístico totalizador, visa a explorar todos os limites da inteligência e da sensibilidade — a expressão humana sob todas as formas. Tornado às vezes lugar-comum, o surrealismo extravasou os códigos artísticos: em nossos dias é mais notória sua influência na linguagem publicitária de um modo geral. Desprezando os horizontes geográficos em busca de aventuras, parte-se para a reterritorialização dos espaços interiores do mundo mental, resgatando a vida onírica do estatuto de não pensamento e de atividade não significativa e liberando as energias latentes da linguagem: supri-

mem-se as coerções racionais e faz-se eclodir o maravilhoso, a imaginação, a sensibilidade, o espírito infantil — faculdades mentais até então reprimidas ou negligenciadas.

O surrealismo foi, sobretudo, uma aventura poética que bebeu em fontes "perigosas" como Lautréamont e Rimbaud — poetas malditos que vivenciaram a experiência limite da linguagem poética e a fragmentação do *eu* através do desregramento de todos os sentidos —, mas também em Freud, cujos trabalhos sobre a teoria tripartite da mente corroboraram sua percepção do mundo psíquico e armaram André Breton, Benjamin Péret, Louis Aragon, Robert Desnos, Paul Éluard, Max Ernst, Man Ray, Philippe Soupault e outros para a grande aventura de resgate das forças do desejo, visando a ruína da civilização ocidental e de conceitos como religião, moral, pátria, autoridade, respeitabilidade, honra e beleza. O objetivo proposto é, precisamente, uma revolução perpétua, a metamorfose da arte e da vida, uma busca de inteireza ontológica. Através do automatismo psíquico, o poeta, sufocado por séculos de alienação, revela sua autenticidade ao liberar todo o potencial humano, o pensamento mágico e o pensamento poético, tolhidos pelo racionalismo redutor. A essa intervenção poética a nível da linguagem, que arranca o signo lingüístico a suas conexões habituais (a seu aspecto gregário, na acepção de Barthes), emancipando-o e restituindo-o em sua plena liberdade, associam eles uma intervenção política como forma de se debelarem as injustiças sociais. *Mudar a vida*, segundo Rimbaud, e

transformar o mundo, segundo Marx, são as duas palavras de ordem que, no dizer de Breton em *Les vases communicants* (1932), constituem uma única. *Revelação e revolução* não são antagônicas, mas complementares. O surrealismo foi um movimento engajado: não aceitou, porém, que sua arte fosse instrumentalizada; tampouco se isolou na torre de marfim: em seu permanente desafio de conciliar sonho e ação, jamais subordinou sua atividade artística a ditames externos, mantendo sem mácula sua independência, sua autenticidade e sua revolta permanente.

Na contramão de diversos movimentos vanguardistas europeus, o surrealismo não renega o passado, antes filtra-o para daí extrair às energias enebriantes que o guiarão através do desconhecido. Enquanto movimento artístico que se pode situar historicamente, possui ele uma certidão de nascimento, o primeiro *Manifesto do surrealismo*, redigido por André Breton em 1924, que estabelecia os princípios teóricos norteadores das pesquisas e experiências coletivas versando sobre o inconsciente, o estudo dos sonhos, o sono hipnótico, os estados hipnagógicos, os diversos jogos, nomeadamente o do *cadavre exquis* (cadáver delicioso), etc., desenvolvidas desde 1919 em torno da revista *Littérature*. O primeiro texto automático, de autoria de Breton e Soupault, *Les champs magnétiques*, data do mesmo ano. A "certidão de óbito" consiste em *Le quatrième chant* (1969) de Jean Schuster: três anos após o falecimento de Breton, este põe termo às atividades surrealistas coletivas. Todavia, o espírito surrealista, designado *surrealismo eterno*, só desaparecerá "quando o homem não tiver outro limite para sua liberdade a não ser a fadiga de seus desejos" (Apud PONGE, 1991:37).

Nessa saga de meio século, o surrealismo cruzou o Atlântico nos dois sentidos, influenciando, em alguns casos decisivamente, artistas do *Novo Mundo*; bebeu igualmente no caudal suntuoso e

luxuriante das civilizações ameríndias e negras, contribuindo para resgatar os valores das culturas locais, sistematicamente recalçadas ao longo de cinco séculos de colonização e de genocídio cultural. Desta feita, não se pode falar em influências unilaterais, mas em interpenetrações e confluências que, pelo princípio dos vasos comunicantes, estabelecem um encontro decisivo, configurando um movimento dialético, até mesmo antropofágico.

Se o *Manifesto Antropófago* do modernismo brasileiro realizou metaforicamente seu rito antropofágico de deglutição seletiva da cultura européia, pode-se igualmente afirmar que o surrealismo reagiu de forma idêntica ao devorar, incorporar e, posteriormente, devolver, transfigurados, os elementos próprios às culturas indígenas ou, como era comum designar à época, "selvagens". Pela vivacidade de suas civilizações primitivas, pela densidade da matriz africana, pela polifonia de vozes neste caldeirão cultural, o continente americano sempre projetou sobre o imaginário europeu um poder de sedução ativo e vigoroso (o mito do Eldorado, as amazonas, a fonte da eterna juventude, o Éden, etc...). É este o lugar propício à germinação da emoção, do pensamento mágico e do pensamento intuitivo de que o Ocidente está perdendo a noção. Ora o surrealismo objetiva uma intervenção artística que se prende ao desejo de perscrutar e reordenar a imagem confusa refletida pelo mundo. Pretende-se uma resposta mágica ao caos do cotidiano. Em seus postulados, o maravilhoso, a magia, o amor, a liberdade, a poesia, expressos pelas diversas formas artísticas, procedam elas da *art brut*, da arte visionária ou do primitivismo, são muito mais ricos e autênticos do que as experiências controladas pela razão, resultam nos únicos que permitem ao homem ir da superfície ao fundo das coisas e aí encontrar sua identidade.

Apesar de nascido em Paris, o surrealismo afirma-se cosmopolita desde a

origem: Ernst é alemão; Dalí, catalão; Giacometti, suíço; Buñuel, espanhol; Man Ray, americano; De Chirico, italiano. Esse poder galvanizador que se estende a todos os pontos cardeais tem sua explicação no fato de que se busca o denominador comum a todos os homens, a memória coletiva da linguagem; como sentença Éluard,

*Le surréalisme, qui est un instrument de connaissance et par cela même un instrument aussi bien de conquête que de défense, travaille à mettre au jour la conscience profonde de l'homme, à réduire les différences qui existent entre les hommes.* (ÉLUARD, 1971:780)

### Brasil : tupy, or not tupy

Surrealismo literário no Brasil, assinala o crítico José Paulo Paes (1985), é como a batalha de Itararé: não houve, pela simples razão de que já somos, sempre fomos, um país surrealista. A assertiva provoca um certo reconforto. Outros críticos expõem ilações idênticas quando se referem às penetrações deste movimento na narrativa latino-americana e replicam com o "real maravilhoso" e outras criações mais ou menos "autóctones". A realidade da América Latina é, para eles, tão surrealista a ponto de prescindir do surrealismo enquanto tal.

De um extremo ao outro, a distância é curta: da inexistência absoluta desliza-se para a banalização; no afã de etiquetar a realidade segundo categorias racionais, rotulam-se de *surrealistas* as mais variadas manifestações literárias. Assim é que temos: *Macunaíma* classificado de *rapsódia surrealista* por Jean Duviognaud (EUROPE, 1979:155); *resquícios surrealistas* em a *Pedra do Sono* de João Cabral (BOSI, 1987:525); *O rei da vela* (1937) de Oswald de Andrade e, sobretudo, *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, apresentam *sinais surrealistas* (COUTINHO, 1983:141); *contaminação surrealista* no *Livro de so-*

*netos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima (id., ibid., p. 138); *componentes surrealistas* nas histórias de Aníbal Machado (PAES, 1985:109); Péricles Eugênio da Silva Ramos considera *Carrusel Fantasma* (1937) de Fernando Mendes de Almeida um livro de *expressão* inconfundível, *desarticuladamente surrealista* (id., ibid., p. 109-110).

Não apenas o termo *surrealista* fez fortuna, como se presta a interpretações diversas. Também a palavra *surrealismo* é de difícil conceituação: Mário de Andrade, por exemplo, prefere o emprego de "sobrealista" para caracterizar os poemas de Murilo Mendes; à poética de Oswald de Andrade opõe Tristão de Ataíde o "supra-realismo"; Dâmaso Alonso defende que o surrealismo é um caso particular de uma poética mais vasta, o "hiperrealismo"; Antônio Cândido, por sua vez, fala de "superrealismo" para designar a literatura que quer romper com todo o discurso lógico. (DOMONT, 1988:30).

Breton já havia alertado para o perigo do uso indiscriminado do termo e pensou até numa ocultação profunda do surrealismo -- em certos momentos de sua travessia histórica chegou-se a preferir o veio subterrâneo, regenerador, ao espetáculo em torno do nome. Corria-se o risco do uso indiscriminado da etiqueta, independentemente da idéia à qual o termo está inextricavelmente associado. Antes de mais, o surrealismo pretendesse uma prática coletiva (*a poesia será feita por todos, não por um*, já prognosticava Lautréamont), uma exploração sistemática da vida onírica -- espaço configurador de outra realidade -- e uma nova moral, enfim, *um estado de espírito*. Tanto Octavio Paz quanto Luis Buñuel reconhecem a importância da exigência de "nobreza" e de "pureza" (ARTAUD, 1980:16) na conformação do movimento.

As vanguardas artísticas no Brasil e na América Latina guardam uma matriz formalista e nacionalista, atenta sobre-

do ao significativo. Cosmopolita por natureza e com preocupações que extravasam do plano artístico para o social, o político e o ético, o surrealismo não teve penetração no Brasil na fase efusiva do modernismo. Há, no entanto, um momento em que um certo diálogo se delineou e que coincidiu com a presença no país (1929-1931) do poeta surrealista Benjamin Péret. Casado com Elsie Houston, o poeta era ligado a Mário Pedrosa, Lívio Xavier, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Patrícia Galvão, Flávio de Carvalho, enfim, à vanguarda antropofágica. À sua chegada, o poeta francês é imediatamente saudado na *Revista de Antropofagia* (2ª denteção, 1º número, de 17 de março de 1929), cujo articulista destaca:

*Não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-anthropofágicos. A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração antropófago que nestes anos tenha acompanhado o desespero civilizado. [...] Depois do surrealismo, só a antropofagia. (PÉRET, 1985:encarte)*

Entre a *antropofagia* e o surrealismo predominam, de partida, as diferenças: irreverência e jocosidade no *Manifesto Antropófago*, ao qual subjaz a paródia, num estilo telegráfico em forma de aforismos, por oposição ao estilo reflexivo, até mesmo racionalizante, do *Manifeste du Surréalisme*. O propósito da *démarche* é, também, completamente distinto, estando o antropófago mais próximo do niilismo de Dadá. Entre os dois manifestos, que vão estar na origem das respectivas revistas, *Revista de Antropofagia* e *La Révolution Surréaliste*, detectou Benedito Nunes (1986) algumas similaridades não negligenciáveis: desejo de transformar o *tabu* em *totem*, que mais não é senão a instituição simbólica do parricídio originário: desejo de acabar

com a família patriarcal, em suma, com a civilização ocidental e seu sucedâneo, a lógica cartesiana e o primado da razão; vingança simbólica também sobre as escolas precedentes: o parnasianismo e o indianismo de José de Alencar; desejo de que a arte se confunda com a vida renovada, em sintonia com o exercício da imaginação. Em comum, salientou ainda o crítico, a ideologia libertária que permite a ponte entre a arte e a política; um certo sentido de sagrado, mas fora das religiões, sobretudo monoteístas; a consciência participante em consonância com a consciência cósmica.

O surrealismo teve como uma de suas preocupações essenciais caminhar ao encontro do pensamento "selvagem", com o qual o Ocidente rompeu há séculos, até mesmo milênios. O retorno às fontes míticas será uma das formas de recuperar o pensamento intuitivo e analógico e se converterá, finalmente, na fórmula capaz de refazer o entendimento humano, com o que concordam antropólogos e surrealistas: "ou preservamos o pensamento selvagem, a imaginação **mitopoética** ou sossobramos no desencantamento do mundo" (NUNES, 1986:25).

Ainda nos anos vinte, a revista *Estética* publicada no Rio de Janeiro -- três números apenas entre 1924 e 1925 -- é apontada como um espaço de exaltação do inconsciente enquanto fonte de criação artística. Apesar das simpatias professadas por seus diretores Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto para com o surrealismo -- escreveram textos e cartas usando o método da escrita automática --, nem esta palavra nem "superrealismo" são citados (LEONEL, 1984).

Não restam dúvidas de que o surrealismo com o seu influxo regenerador fez-se presente na literatura brasileira, não a nível de escola -- o que ele jamais pretendeu ser --, mas a nível de *estado de espírito*. Aponta Coutinho (1983:136) alguns elementos presentes na literatura brasileira que poderíamos imputar ao

surrealismo: a visão onírica, a tendência ao absoluto, ao ideal e ao transcendente, o caráter estranho e insólito, a descida ao inconsciente, a valorização da memória, o humorismo *supra-real*, as combinações inusitadas na linguagem, a inquietação metafísica, o gosto do fantástico, etc.

Por influência do pintor e poeta "essencialista" Ismael Nery (1900-1934), que a partir de 1926 havia contactado os surrealistas em Paris, tomam Murilo Mendes e Jorge de Lima conhecimento com o movimento e empregam algumas de suas técnicas. Assim, *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, tal como *O anjo* de Jorge de Lima são exercícios da escrita automática, de acordo com Alexandre Eulálio (Apud COUTINHO, 1983:137) e Jorge S. Araújo (1983:34). Mas é em *Pintura em pânico* (1943) que "o surrealismo de Jorge de Lima assume proporções ortodoxas fora da literatura" (COUTINHO, 1983:137). Nos anos cinquenta, estabelece Murilo Mendes contactos com o grupo de Paris. Seus *Poemas* (1930), *Poesia em pânico* (1937) e *O Visionário* (1941) levam a marca evidente do processo de indagação espiritual e metafísica, mesclando elementos de índole onírica com experimentos lingüísticos.

Embora de forma não confessada, o surrealismo fecunda a obra em prosa de Cornélio Pena e, também, de Lúcio Cardoso, sobretudo em *Crônica da casa assassina* (1959). Aponta ainda Paes (p.113) a atmosfera de *nonsense* e encanto onírico que configuram "impregnações surrealistas" na *Obra Poética* (1924-1959) de Sosígenes Costa.

A nível das artes plásticas é mais perceptível o caráter onírico surrealista a partir de *A Negra* (1923) de Tarsila do Amaral, abrangendo sua fase antropofágica (1928-30), passando por Lasar Segall, Di Cavalcanti, Lívio Abramo e, sobretudo, Flávio de Carvalho, pela obra, vida e atitude. Amigo de Péret, é apresentado por este ao grupo surrealista de Paris; desde então, o pintor não

mais deixará de citar o surrealismo. No contexto brasileiro é, sem dúvida alguma, a escultura de Maria Martins, em sua busca permanente de uma síntese reordenadora, que mais se enquadra no projeto surrealista.

Nos anos sessenta vamos, finalmente, presenciar a tentativa de construção de um grupo surrealista, em ligação estreita com o grupo parisiense, em torno dos poetas Cláudio Willer (tradutor de Lautréamont e Guinsberg), Roberto Piva (autor de *Paranóia* -- obra elogiada na revista surrealista *La Brèche*, de novembro de 1965) e, sobretudo, Sérgio Lima (*Ma e Amador* - 1963), aos quais se juntam Paulo Paranaguá, Leila Ferraz, etc. Em sua declaração de fé surrealista, expõem que o "Surrealismo é o único movimento do pensamento moderno que, sempre em renovação, propõe como perspectiva a aventura da VIDA" (Apud DOMONT, 1988:693). Em 1965, a VIII Bienal de São Paulo apresenta uma mostra sobre surrealismo e arte fantástica. Finalmente, em 1967, na Fundação Alvares Penteado, é realizada a XIII Exposição Internacional do Surrealismo, em torno da revista *A Phala* (agosto de 1967 -- um número apenas) e subordinada ao tema "A mão mágica e o andrógino primordial". Esta tentativa tardia de constituição de um movimento surrealista no Brasil abortou, em 1968, prefigurando a dissolução do grupo parisiense em 1969.

#### México : à procura do ouro do tempo

Por sua história heróica e mítica de resistência ao conquistador, seguida da Conquista, da Independência, da Reforma e, finalmente, da Revolução de 1910, exercia o México enorme poder de sedução, comparável apenas ao que o Oriente Médio representara para os românticos, e constituiu-se durante a última guerra, a par de Nova York, num dos últimos focos do surrealismo internacional. O México foi, destarte, um dos lugares de eleição dos foragidos do massacre e

de outros que o elegeram como residência mais ou menos permanente: Benjamin Péret, Luis Buñuel, a inglesa Leonora Carrington, o austríaco Wolfgang Paalen e Alice Rahon -- sua mulher --, a catalã Remedios Varo, o peruano Cesar Moro, etc. Uma certa atividade coletiva é esboçada, mas sem prosseguimento, cada qual partindo em busca do ouro do tempo por seus próprios meios.

Embora "surrealista por excelência" (BRETON, 1979:28-35), este país não deu vida, contudo, a nenhum grupo organizado: talvez seu passado enraizado no mito, seu poder de conciliar vida e morte, seu humor negro, sua mistura de raças, além do seu relevo e de sua flora constituam, por si só, elementos suficientes para uma atmosfera de natural surrealidade, de realidade absoluta.

As vanguardas européias: futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo, construtivismo e, por último, surrealismo, tiveram uma influência marcante na evolução das artes latino-americanas. Mas essa influência não se deu sem contradições: entre um passado de recalçamento e de decalque de modelos importados e um presente voltado para as questões sociais e nacionais por um lado e, por outro, o desejo de ruptura expresso pelas vanguardas, o resultado só poderia ser, na maioria das vezes, o surgimento de formas e movimentos artísticos híbridos. A preocupação em refletir a realidade mexicana pela lente das vanguardas européias desponha com o movimento *estridentista*, encabeçado pelo poeta Maples Arce, que se propõe a ser um movimento totalizador: além de sua preocupação com o social, os participantes voltam-se para o homem: *ser estridentista é ser homem* (PRAMPOLINI, 1990:140). É List Arzubide, membro do grupo, quem, em 1928, faz um balanço dos propósitos deste no livro intitulado *El movimiento estridentista*, e conclui:

*Ha de haber alguien que se pregunte con asombro cómo hablo con tal naturalidad del sueño y de la sinrazón atribuyéndola al arte. Mi afirmación es que todo estado anímico despertado por un momento de emoción artística, está dentro de los límites del sueño.* (PRAMPOLINI, 1990:141)

Assinala Ida Rodríguez Prampolini que, sem dúvida alguma, deviam os estridentistas ter tomado conhecimento do *Manifesto do surrealismo* de 1924. O mergulho no inconsciente, na *sinrazón*, e o afloramento da mensagem subliminar constituem as confluências, as afinidades entre os dois movimentos.

Na América Latina de um modo geral, assumem as vanguardas com uma certa constância tendências reducionistas: por um lado a tendência *sociológica*, por outro a tendência *estetizante*. É o que sucede, no México, com os "Estridentistas" e, por oposição a estes, com "Los Contemporáneos", que desvinculam a arte de sua práxis social e política revolucionária. Não podendo ser caracterizados como surrealistas, longe de lá, são, no entanto, os grupos que mais afinidades demonstram para com este movimento.

Do México esperam os surrealistas uma revelação, "uma nova idéia de homem" (ARTAUD, 1980:88). É esta convicção que conduz Artaud a este país, obedecendo a uma necessidade vital de se acercar dos "mitos" e das "forças vivas" -- a cultura mágica -- que porventura ainda existam por aqui, contrárias ao racionalismo sufocante e esterilizante da velha Europa. Explica ele:

*Ora, a conquista do México moderno e a contribuição de importância capital que ele nos pode oferecer consistem exatamente na descoberta das forças analógicas graças às quais o organismo do homem funciona de acordo com o organismo da natureza, comandando-a.* (id., *ibid.*, p. 89)

Dessa viagem lega-nos Artaud, além de diversos textos sobre o México e as raízes míticas do teatro da crueldade, a obra *Les Tarahumaras*, estudo sistemático dos ritos desse povo indígena. A ele se deve também a descoberta de Maria Izquierdo, de *pura raça tarasca*, cuja pintura se alimenta nas fontes mais cristalinas do primitivismo ameríndio, do mesmo modo que a obra pictórica de Rufino Tamayo.

Outro poeta que parte em busca da harmonia "Homem-Animal-Planta-Cosmos" é André Breton. Nesta época de desvarios e de autoritarismos fascista e stalinista que sufocam toda a liberdade criadora, elabora ele, juntamente com o líder bolchevique exilado, Leon Trotsky, o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*. Contra a sujeição da arte a ditames externos, mas também contra a demissão dos artistas, propõe-se uma arte em consonância com a vida social, não preocupada em exprimir apenas o conteúdo manifesto de uma época, mas também (sobretudo para os surrealistas) o seu conteúdo latente. "Toda licença em arte" é o único mandamento aceito (BRETON, 1979:36-41). No país, descobre ainda o poeta surrealista a arte *irracional* de Frida Kahlo, igual a "um laço em torno de uma bomba", florescendo com suas últimas telas em pleno surrealismo.

Finalmente, é Benjamin Péret quem vai mergulhar nas civilizações pré-colombianas maia, tolteca, zapoteca, asteca, etc., de onde extrai parte do material para sua *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (1960), cujo prefácio, intitulado *La parole est à Péret*, expõe de forma clara e precisa as relações entre o pensamento primitivo e o pensamento poético: ambos têm sua origem nas profundezas abissais do inconsciente, sendo a magia o comum denominador. É esse o magma que preside à elaboração de seu monumental poema *Air mexicain* (1952).

Em 1940, César Moro e Wolfgang Paalen organizam no México a quarta

exposição internacional do surrealismo e, de 1942 a 1944, este último coordena a publicação da revista *Dyn* (seis números), revista não propriamente surrealista, que buscava reunir os artistas neste tempo de "eclipse" da inteligência. Colaboram nesta publicação Anais Nin, Henry Miller, César Moro, o escultor Henry Moore, Chagall, Pollock, entre outros.

Na ausência de grupo surrealista estruturado, Octavio Paz configura a síntese do *encontro* (no sentido bretoniano de predestinação e, também, de eleição) entre seu país e o movimento de origem européia. De seu passado, de suas raízes, assume o sangue espanhol e índio e uma tradição colonial que opõe, mistura e ultrapassa as duas culturas. As afinidades eletivas com o surrealismo são de ordem poética, política, moral, histórica e filosófica. Em contato com os surrealistas desde 1937, Paz reúne um grupo de poetas, "Taller" (1938-1941), alguns dos quais próximos da sensibilidade bretoniana. Em 1943 funda a revista *El hijo prodigo* onde divulga a primeira tradução em espanhol de Lautréamont, no qual ele detecta um certo componente latino-americano. De 1946 a 1951, freqüentou Paz o grupo surrealista reconstruído em Paris. De início, mergulha o autor de *O labirinto da solidão* em sua americanidade, em sua mexicanidade, como forma de melhor fazer aflorar o homem universal. No surrealismo encontrou ele a idéia de rebelião, de amor e de liberdade em relação com o homem (VIRMAUX, VIRMAUX, 1987:203).

#### América Hispânica : na confluência do maravilhoso

A América Hispânica foi pródiga em grupos e revistas de vanguarda, as quais, de forma mais ou menos pertinente e explícita, fazem referência ao surrealismo.

No cone sul, é a personalidade marcante do poeta argentino Aldo Pellegrini, o fundador (em 1926) do primeiro grupo

surrealista de língua espanhola, que cabe a tarefa de desbravar as sendas ignotas do desconhecido. Anima ele as revistas *Que* (1928-30), *Ciclo* (1948), *Letra y línea* (1954) e colabora na revista do poeta Enrique Molina *A partir de cero* (1952-54), juntamente com Carlos Latorre e Julio A. Llinas -- este, em 1958, editará a revista *Boas*. O contato direto com membros do grupo surrealista francês é assíduo, sobretudo no pós-guerra. Deve-se ainda a Pellegrini a elogiada *Antologia de la poesía surrealista* (1962). Em 1967, organiza o poeta uma exposição importante, "Surrealismo en la Argentina", retrospectiva de toda a atividade surrealista no país durante quarenta anos. A salientar ainda um dos grandes nomes da literatura latino-americana, o argentino de origem italiana Antonio Porschia (1886-1939), que nos deixou *Voces*, "la pensée la plus ductile d'expression espagnole" (BRETON, 1969: 291).

É no Chile que se concretiza um grupo surrealista que alia constância e unidade: "Mandrágora", do nome da revista que lançou sete números entre 1938 e 1943. São seus editores Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas e Teófilo Cid. Os dois primeiros haviam participado na revista *Total*, de Vicente Huidobro, chefe de fila do "creacionismo", simultaneamente grande amigo e adversário dos surrealistas. Arenas publicará ainda as revistas, *Leitmotiv* (1942) -- com textos de Breton, Péret, Césaire --, *Gradiva* (1950) e *Altazor* (1963). Em 1948, é realizada em Santiago uma exposição internacional do surrealismo, da qual participa Roberto Matta, figura máxima do surrealismo internacional -- juntamente com o cubano Wilfredo Lam.

No Chile, o surrealismo não é uma tendência artística e literária; afirma Enrique Gómez-Correa que ele é um fenômeno *natural* que ali teria surgido de qualquer forma, mesmo se não tivesse existido sob outros céus (Apud BIRO, PASSERON, 1982:90). Essa cristalização do surrealismo *natural* em grupo

militante vai ser o espelho no qual vão mirar-se artistas de outros países, nomeadamente da Venezuela e das Caraíbas espanholas. A República Dominicana acolhe o exilado Eugénio Granell, artista e militante revolucionário espanhol; amigo de Benjamin Péret, funda a revista *La poesía sorprendida* que suscita o entusiasmo de Breton quando de sua passagem pela ilha em 1946.

Desde os anos 20, no Peru, se manifesta um clima pré-surrealista em torno da revista *Amauta* (1926-30) do teórico do indigenismo e do marxismo, José Carlos Mariátegui. Participam da atividade os poetas Xavier Abril e Oquendo de Amat; este, com a coletânea *Cinco metros de poemas*, prefigura o surrealismo: pureza das imagens, livre associação onírica, liberdade total. A década de trinta, apesar da primeira exposição surrealista latino-americana, em 1935, vai configurar um novo retorno à ordem; despontam nessa época os nomes máximos do surrealismo peruano: Cesar Moro, que de 1925 a 1933 viveu a experiência surrealista em Paris, e Emilio Westphalen que publica, em 1933, a sua primeira coletânea, *As ilhas estranhas*, de inspiração nitidamente surrealista. Suas outras obras, *Abolición de la muerte* (1936) e *Las moradas* (1941) inscrevem-se de pleno direito na corrente surrealista. Juntamente com Moro e Moreno Jimeno, funda, em 1938, a revista *El uso de la palabra*, número único contendo textos de Éluard, Péret, Mabille. No México, onde viveu durante 10 anos, participou Moro de todas as atividades coletivas do surrealismo e, de retorno ao Peru, manteve bem acesa a chama de toda a vida: promover o entendimento humano entre os dois mundos dissociados do sonho e da realidade.

Na Venezuela não se constituiu nenhum grupo surrealista declarado. Algumas influências podem ser notadas na página "Arte y Letras" do jornal *Universal* assim como na revista *Viernes*, que difundem estudos e traduções surrealistas. Mas é J. Sanchez Peláez, que viveu no

Chile a aventura surrealista, quem vai promover a divulgação do movimento, que se manifesta através dos grupos e revistas *Sardio* (1958), *Tabla Redonda*, *Sol Cuello Cortado* e, sobretudo, *El techo de la ballena*. Parece, contudo, que a atividade na Venezuela, assim como na Colômbia com os "Nadaístas", no Equador e no Brasil, tem mais a ver com o pós- ou para- surrealismo, com traços neodadaístas acentuados.

### Realismo "mágico" e surrealismo

As expressões "real maravilhoso", utilizado por Alejo Carpentier no prólogo a *El reino de este mundo* (1949), "realismo mágico", empregue por Miguel Angel Astúrias, ou "realismo maravilhoso" (CHIAMPI, 1980) são usadas indiscriminadamente para designar a corrente literária que aparece como fundamento da narrativa latino-americana contemporânea e que envolve escritores como Borges, Cortázar, Lazama Lima, Octavio Paz, García Márquez, Carlos Fuentes, Carpentier, Murilo Rubião e J. J. Veiga, entre outros. Para a maioria destes escritores, o conceito designa a

*união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, [que] configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental.* (CHIAMPI, 1980: 32)

À partida, está dada uma realidade da América latina -- lugar de todas as mestiçagens, fermentação de todas as utopias, repositório de prodígios naturais onde tudo pode acontecer --, que se apresenta com a própria definição de surrealidade: confluência de realidades diversas configurando uma realidade superior. Assim, no dizer de Pierre Rivas (Apud BIRO, PASSERON, 1982:19), o surrealismo é uma estética aparentemente congênita ao espírito latino-americano; por conseguinte, as expressões supra-citadas não são senão uma corti-

na de fumaça para ocultar a influência daquele movimento, visando a estabelecer uma distinção -- na maioria das vezes, uma oposição -- entre o falso "maravilhoso" do surrealismo francês, acusado de ser "didático", "intelectual", que força realidades e "fantasias secretas", e a especificidade americana, simultaneamente mágica e fiel ao realismo.

Em sua polêmica com os surrealistas (que ele frequentou em Paris por intermédio de Desnos), não consegue Carpentier esconder a influência que este movimento desempenhou na elaboração da categoria de "real maravilhoso". Para os surrealistas, o "maravilhoso" -- o belo -- é imanente ao real: é, ou deveria ser todo o real, em sua dimensão simultaneamente mágica e irracional. Para eles, a realidade americana configurava um espaço propício ao despontar do maravilhoso. Apesar de apelidar os surrealistas de "burocratas do maravilhoso" não pode, contudo, o autor de *El siglo de las lucas* deixar de reconhecer o quão profundas foram as marcas do surrealismo, independentemente das técnicas adotadas, nessa *literatura de fundação* que ele próprio inaugura:

*He dicho que me aparté del surrealismo porque me pareció que no iba aportar nada de él. Pero el surrealismo sí significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola de nativismo traída por Güiraldes, Gallegos, y José Eustasio Rivera. Comprendí que detrás de ese nativismo había algo más; lo que llamo los contextos, contexto telúrico y contexto épico-político: el que halle la relación entre ambos escribirá la novela americana.* (Apud CHIAMPI, 1980:39, nota)

### Martinica e Haiti : em busca da síntese perdida

As Antilhas francófonas constituíram-se num espaço ideal ao florescimento do

surrealismo; ali, o princípio dos vasos comunicantes fincou fundo suas raízes e permitiu a eclosão de uma literatura de fundação cuja riqueza não cessa de surpreender. O povo antilhano vive uma situação peculiar: é o caso da Martinica (verdadeiro sistema de vasos comunicantes de etnias, da Europa, África, Caribe e Índia), da Guadalupe e da Guiana Francesa. Política, jurídica e culturalmente ligado à França, o homem antilhano sente-se subjugado por valores culturais de empréstimo, inclusive a própria língua, pois vive uma situação de diglossia, com o crioulo -- língua materna, desprestigiada e marginalizada -- e o francês. Inscrito sob o signo do desregramento, do descomedimento, o grito de revolta ecoa das profundezas abissais do ser, reivindicando sua autenticidade e atirando ao Ocidente os valores de ordem, razão, beleza de que este sempre se servira para dominar os povos que colonizou:

*Raison, je te sacre vent du soir.  
Bouche de l'ordre ton nom?  
il m'est corolle du fouet.  
Beauté je t'appelle pétition de la pierre  
[...]  
Parce que nous vous haïssons, vous et  
votre raison,  
nous nous réclamons de le démence  
précoce de la  
folie flamante du cannibalisme tenace  
(CÉSAIRE, 1983:27-31)*

Aimé Césaire é o grande mentor poético e político da grande aventura de negação e de recusa, pois o negro é da raça dos que dizem "não à sombra". A escala forçada do autor de *Nadja* na Martinica, em abril de 1941, a caminho do exílio, configura um dos encontros mais ilustrativos e emocionantes de toda a história do surrealismo e confirma àquele que o homem negro traçava o caminho real:

*[...] le premier soutil nouveau, revivifiant, apte à redonner toute confiance est*

*l'apport d'un Noir. Et c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier. Et c'est un Noir celui qui nous guide aujourd'hui dans l'inexploré, établissant au fur et à mesure, comme en se jouant, les contacts qui nous font avancer sur des étincelles. Et c'est un Noir qui est non seulement Noir mais tout l'homme, qui en exprime toutes les angoisses, tous les espoirs et toutes les extases et qui s'imposera de plus en plus à moi comme le prototype de la dignité. (Apud CÉSAIRE, 1983:80)*

O primeiro marco desta aventura nos trópicos situa-se já no ano de 1932 quando, em Paris, um grupo de jovens estudantes martinicanos em torno de Etienne Lérot (1910-1939), René Mênil e Jules Monnerot (*La poésie moderne et le sacré*, 1945) lança uma revista que invoca simultaneamente o marxismo e o surrealismo e que é proibida pelas autoridades (francesas) logo após o primeiro número: *Légitime Défense*. À necessidade de se lutar contra o jugo colonial e pela revolução social, associam eles a busca da surrealidade poética. O surrealismo se lhes oferece como um meio que permite ao homem antilhano criar uma poesia que não seja mais um decalque mas que lhe revele sua verdadeira individualidade: "Nous acceptons sans réserve le surréalisme, auquel nous lions notre avenir", assinala Jules Monnerot.

A semente lançada por *Légitime Défense* vai frutificar alguns anos depois na revista *Tropiques* (14 números de 1941 a 1945), fundada pelo mesmo René Mênil e por Aimé e Suzanne Césaire, a qual vai irradiar por quase todo o continente, chegando até a África. É essa revista que cai nas mãos de Breton e que motiva o encontro com seus protagonistas. A partir do número 3, sua orientação explícita será a do surrealismo. Apelando para uma técnica desenvolvida por europeus, os poetas negros pretendem reencontrar o seu "eu" abafado durante séculos de escravidão, desenraizamento,

colonização, decalcomania das formas poéticas da metrópole e, atualmente, marcado pela neocolonização e a alienação: "a poesia será canibal ou não será", proclamam eles.

Em *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Césaire fazia uso de uma linguagem nova, de uma "anti-linguagem" (ele próprio confessa havê-lo escrito com um anti-poema), empregando um verbo surrealista, uma escrita automática ininterrupta. Procedendo a uma desrealização sistemática, a uma surrealização, o poeta ascende à poetização, revelando o caráter a-temporal, a-histórico e universal da poesia. Aliando a herança africana da música e do ritmo à prática surrealista de mergulho no inconsciente e de exploração das imagens, do humor, do acaso, do maravilhoso, revela-nos o poeta as *Armes miraculeuses* (1946), *Soleil coupé* (1948), *Corps perdu* (1949) e *Et les chiens se taisaient* (1956) como forma de desvendar o seu inconsciente e de encontrar uma chance de recuperar sua personalidade autêntica -- sua negritude -- e o tesouro comum à Europa, América e África, sobre o qual esbarra a tradição cultural ocidental.

Na seqüência de Césaire, todos os poetas martinicanos começaram por ser surrealistas (Edouard Glissant e Georges Desportes). É o próprio Césaire quem reconhece a importância do surrealismo no seu processo de criação artística, ao declarar em entrevista ao jornal *Le Monde* (1989:155-158):

*Hegel escreveu que o universal não é a negação do particular, porque se chega ao universal pelo aprofundamento do particular ... Minha referência foi o surrealismo, porque a escrita automática permite ir da superfície ao fundo das coisas. Para mim, o surrealismo foi o caminho por excelência da negritude, porque leva ao mesmo tempo à liberdade e ao homem negro. [...] assimilei de André Breton uma técnica literária que se confunde com a procura da liberdade.*

O guianense Léon-Gontran Damas, outro expoente do movimento conhecido pelo nome de **Negritude**, reconhece também sua "dívida" para com o surrealismo ao afirmar: "Si je suis devenu l'homme que je suis, je le dois au surréalisme" (Apud BIRO, PASSERON, 1982:116). Foi este movimento, "esta operação de grande envergadura partindo sobre a linguagem", que lhe permitiu libertar-se de um pensamento alheio e criar uma obra autêntica, impregnada de humor (negro). Não por acaso, seu livro *Pigments* (1937), publicado em Paris com prefácio de Robert Desnos, foi recolhido e proibido em 1939, "em nome da segurança de Estado".

Haiti configura uma realidade completamente distinta da Martinica. Historicamente, Haiti é o país "onde a negritude se ergueu pela primeira vez" (Césaire): sua independência, seguida da abolição da escravatura, processou-se em 1804. A história haitiana é também aquela que, "dans le plus saisissant raccourci, nous présente le pathétique effort de percée de l'homme de l'esclavage vers la liberté". (BRETON, 1969 : 246). Aqui se desenvolveu uma civilização sincretista na qual três continentes cessaram de ser apreendidos contraditoriamente e que a pintura de Hector Hyppolite ilustra magnanimamente. Além do mais, as estruturas do imaginário haitiano, manifesto em suas práticas do vodu, assemelham-se ao surrealismo e permitem ao escritor debelar sua situação de divórcio entre um pensamento estrangeiro -- o europeu-francês -- e sua verdadeira personalidade. Também em Haiti -- repositório do pensamento poético -- a penetração do surrealismo deveu-se a uma conjugação de fatores que propiciaram o encontro decisivo: Pierre Mabilie (*Le Miroir du merveilleux*) providenciou a ida de Breton à ilha em dezembro de 1945. O discurso, "Le surréalisme et Haiti", foi reproduzido no jornal literário e social da jovem geração universitária *La Ruche*. O editorialis-

ta, René Depestre (*Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*), saúda o poeta francês com as seguintes palavras:

"[son] verbe phosphorique a conquis nos coeurs et rallie nos sentiments pour le surréalisme, qui est, outre une entreprise de libération des richesses psychiques du cerveau humain, [...] un mouvement antifascista qui n'a jamais manqué d'affirmer sa foi dans les aspirations légitimes de l'homme vers la justice sociale et la liberté. (Apud BIRO, PASSERON, 1982:198)

As autoridades locais apreendem o jornal e suspendem sua publicação, o que provoca uma greve dos estudantes a que se segue uma greve geral e a instauração de um verdadeiro clima de insurreição na ilha, com a queda do governo. A palavra se fez ação, o verbo se fez carne.

As palavras de Breton foram escutadas por dois poetas: René Bélance, autor de *Épaulé d'ombre* (1945) e Clément Magloire-Saint-Aude. Este fundou, em 1937, a revista *Les Griots*, não sem importância no desenvolvimento cultural do Haiti. Em 1941, encontrou Breton pela primeira vez e, desde então, este poeta sibilino, autor de *Dialogue de mes lampes* (1941), *Tabou* (1941) e *Déchu* (1945), tem prosseguido na aventura, desvendando seus signos mais tangenciais. Isenta de qualquer pitoresco e de caráter ultra-elíptico, sua poesia lembra a de Nerval e a de Mallarmé; "secreta e solitária como o é seu autor, ela parece tão tecida de silêncio quanto tramada de palavras. Rareficação ao extremo, o surrealismo não brilha aí senão com mais esplendor", escreve Jean-Louis Bédouin (Apud PIERRE, SCHUSTER, 1988:155).

#### No país de Edgar Allan Poe

Antes do exílio de Breton, Max Ernst, Yves Tanguy, André Masson, Jacqueline Lamba, Eleonora Carrington, Marcel Duchamp, Nicolas Calas e Matta nos Estados-Unidos durante a última guerra, de

surrealismo o país não conhecia senão as excentricidades de Dalí o qual, entretanto, já havia sido desligado do grupo. Algumas tímidas manifestações, como a exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organizada em 1939 por Alfred H. Bar, e a publicação da revista *View*, não lograram romper a cortina de silêncio. Foi necessário a instalação da diáspora "parisiense" para que o espírito surrealista adquirisse sua vitalidade de antanho: em 1942, surge a revista *VVV* ou *Tripe V*, por iniciativa de André Breton, Max Ernst, Duchamp e outros, a qual se propõe a ser o ponto de partida para novos vãos, galvanizando artistas de diversas origens e tendências, afinados com as aspirações surrealistas de lutar contra todos os obstáculos que se opõem à libertação do homem e do espírito. Em outubro de 1942, a exposição "First Papers of Surrealism" coroa a atividade coletiva do grupo.

Em dezembro do mesmo ano, a conferência de Breton aos estudantes da Universidade de Yale, intitulada "Situation du surréalisme entre les deux guerres", mantém acesa a chama do movimento e resume suas vertentes poéticas mais profundas ao enumerar as oposições que ao longo dos séculos a humanidade sempre teve por insuperáveis e que o surrealismo deseja ver abolidas:

*opposition de la folie et de la prétendue "raison" qui se refuse à faire la part de l'irrationnel, opposition du rêve et de l'action" qui croit frapper le rêve d'inanité, opposition de la représentation mentale et de la perception physique, l'une et l'autre produits de dissociation d'une faculté unique, originelle dont le primitif et l'enfant gardent trace, qui lève la malédiction d'une barrière infranchissable entre le monde intérieur et le monde extérieur et que serait le salut, pour l'homme, de retrouver.* (BRETON, 1979:71)

O posterior contacto de Breton e Ernst com as civilizações indígenas au-

tótones, sobretudo os Índios Pueblos Zunis, Hopis e Navajos nos estados do Arizona e do Novo-México, está na ordem natural das coisas. Os primeiros esculpem bonecos *katchinas*, os últimos elaboram frágeis pinturas sobre areia. Particularmente apreciados por sua função mágica, estes objetos são a prova maior da disponibilidade criadora do homem e de sua capacidade em debelar o absurdo do mundo.

Enquanto movimento, o surrealismo parece condenado à extinção após o retorno do grupo à Europa no imediato pós-guerra. Entretanto, em 1960, em Nova York, nova exposição internacional organizada por Duchamp e Breton parece avivar a chama, que desponta no final dos anos 60, desta vez estrelada por uma nova geração de americanos repartidos entre dois centros: São Francisco e Chicago. No primeiro, a atividade desenrola-se em torno da revista *Antinarcissus: Surrealist Conquest* (1960-70), dirigida por Stephen Schwarz e congregando os poetas surrealistas Philip Lamantia (veterano de *VVV*) e Pete Winslow, autor de *A Daisy in the Memory of a Shark*. Já o "Surrealist Group of Chicago", sob orientação de Franklin Rosemont, anima a revista *Arsenal: Surrealist Subversion*, aprofundando as experiências no plano político, pictórico e da escrita automática. Em 1976, uma grande exposição internacional, "Marvellous Freedom/Vigilance of Desire", corrobora as premissas iniciais do movimento, mantendo intacta sua oposição frontal ao *American Way of Life*.

#### No Norte, uma aventura no Quebec

Nas regiões extensíssimas do Canadá anglófono, apenas a partir dos anos 60 se fizeram sentir ecos difusos de uma certa atividade a ser levada em consideração, sobretudo em Toronto, com os chilenos Ludwig Zeller e Susana Wald.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Montreal havia-se transformado numa espécie de capital da edição de expres-

são francesa, o que permitiu a perda da hegemonia da Igreja e das outras instâncias ideológicas conservadoras -- os poderes instituídos -- sobre o mercado de bens culturais. Irrrompe o desejo de rejeitar as "velharias poéticas" e de acertar os ponteiros na hora das vanguardas européias: o espaço apresenta-se fértil para as idéias de Breton. Por volta de 1944, surge no Quebec um grupo de jovens pintores vanguardistas, autodenominados os "Sagittaires". Seu líder é Maurice Gagnon. O gérmen está lançado para o aparecimento, em 1947, do grupo mais conhecido, os "Automatistes", reunidos em torno do artista e professor de desenho Paul-Émile Borduas. É ele quem, no "Quartier Latin" de Montreal, vai congrega artistas como Fernand Leduc, Jean-Paul Riopelle, Jean Benoît, Mimi Parent, Marcelle Ferron e, sobretudo no que nos concerne, poetas como Claude Gauvreau, Thérèse Renault, Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe e, ainda que um pouco afastado, mas comungando de muitos dos princípios do grupo, Gilles Hénault (*Totems*). Em 1948 lançam o manifesto incendiário *Refus global* que abre as portas para uma linguagem liberada e libertadora, trazendo à luz do dia o tesouro constituído pela reserva poética da energia criadora: o desejo de ruptura com o passado é expresso na reivindicação "*Place à la magie*", associada à prospecção da condição existencial do *homo quebecensis*. Concluem eles que "*le règne de la peur multiforme est terminé*".

Toda a inspiração surrealista de desalienação do espírito, toda a reivindicação de amor, de poesia e de liberdade está expressa no grito de insubordinação de Leduc em *Refus global*, sintetizando as palavras de ordem do grupo:

*Qu'on le veuille ou non, notre justification, le désir, notre méthode, l'amour, notre état, le vertige, ceci a permis et permettra des oeuvres soeurs de la bombe atomique, qui appellent les cata-*

*clysmes, déchaînent les paniques, commandent les révoltes, TOUTES les révoltes.* (Apud BIRO, PASSERON, 1982: 240)

É sobretudo Gauvreau quem, em *Brochuges*, mais sofre a influência do automatismo e quem mais explora os dados brutos da linguagem. Sua aventura poética, semelhante à de Jean-Pierre Duprey, invoca explicitamente Lautréamont, Jarry, Vaché, Artaud e Césaire. Revolta permanente aliada a um lirismo singular, sua vida foi uma autêntica recusa global impregnada de amarga lucidez.

Thérèse Renault publicou, em 1946, aos 18 anos, o seu primeiro poema automatista, o primeiro de toda a literatura canadense, inspirando-se em Gisèle Prassinos: nos anos 30 esta fascinara o grupo surrealista parisiense por sua precocidade. Giguère publicou *Les nuits abat-jour* e participou do grupo parisiense a partir de 1957. Lapointe escreveu dois textos de grande violência, inspirados, sobretudo o primeiro, em Éluard e Rimbaud: *Le vierge incendié* e *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*, ambos de 1948.

Partindo inicialmente de forte inspiração dadaísta, os "Automatistas" vão incorporando os princípios fundamentais do surrealismo, sem que a presença direta de um dos grandes nomes do surrealismo mundial se tenha feito presente em Montreal. Muitos destes artistas manterão contato direto com Breton em Nova York ou, posteriormente, em Paris. De qualquer forma, as confluências com o movimento francês foram marcantes, sobretudo até 1954. Após essa data, o seu caudal passou a subterrâneo; os acontecimentos vindouros na vida social e política, cultural e ideológica do Quebec, que desembocaram na *Révolution Tranquille*, são-lhe, sem dúvida alguma, tributários.



## Conclusão

O surrealismo tem sido frequentemente associado à imagem de uma constelação, onde vários astros com vida própria gravitam em torno de um núcleo originário. No caso, o grupo de Paris -- também designado por *surrealismo central* -- se impôs (por sua constância e sua coerência de cinco décadas) aos outros grupos -- o *surrealismo periférico* --, cuja existência foi mais ou menos efêmera. Não restam dúvidas de que o surrealismo buscou no *Novo Mundo* as forças vitais -- o lugar e a fórmula rimbaldianas -- que pudessem contribuir para a superação das antinomias com as quais o homem permanentemente se depara. Sua influência sobre as gerações artísticas latino-americanas, a despeito da inexistência de movimento mais duradouro, agiu sobretudo como mentalidade, como atitude perante a vida, sem que estas se sentissem enfeudadas a um pensamento alheio. Que o surrealismo tenha sido não um dogma mas um estado de espírito é a chave do seu magnetismo perpétuo.

## RÉSUMÉ

**Ce travail a pour but d'étudier les manifestations artistiques les plus significatives dans le continent américain ayant trait au surréalisme, mouvement d'avant-garde d'origine européenne dont l'objectif s'est voulu une intervention révolutionnaire permanente au niveau de l'art et de la vie.**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Jorge de S. (1983). *Jorge de Lima e o idioma poético afro-nordestino*. Maceió: EDUFAL.
- ARTAUD, Antonin (1980). *Mensagens revolucionárias*. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: & etc.
- BIRO, Adam, PASSERON, René (dir.) (1982). *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BOSI, Alfredo (1987). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

- BRETON, André (1969). *Entretiens*. Paris: Gallimard. (Col. Idées)
- \_\_\_\_\_. (1979). *La clé des champs*. Paris: Pauvert.
- CÉSAIRE, Aimé (1980). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine.
- CHIAMPI, Irleamar (1980). *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva.
- COUTINHO, Afrânio (1983). *O surrealismo no Brasil*. In: \_\_\_\_\_. *O processo de descolonização literária*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- DOMONT, Ronaldo R. (1988). *Le surréalisme et le Brésil*. Thèse de Doctorat de l'Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne. 815 p.
- ÉLUARD, Paul (1968). *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade).
- ENTREVISTAS do *Le Monde* (1989). São Paulo: Ática.
- EUROPE (1979). 57º ano, nº 599, mar. 1979.
- LEONEL, Maria Célia de M. (1984). *Estética e modernismo*. São Paulo: Hucitec/Pró-Memória/Instituto Nacional do Livro.

- NUNES, Benedito (1986). *Atropofagismo e surrealismo. Remate de Males*. IEL - UNICAMP, nº 6, junho. p.15-25.
- PAES, José Paulo (1985). *O surrealismo na literatura brasileira*. In: \_\_\_\_\_. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense.
- PÉRET, Benjamin (1985). *Amor sublime*. Tradução de Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense.
- PIERRE, José, SCHUSTER, Jean (org.) (1988). *Os arcanos da poesia surrealista*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Brasiliense/Aliança Francesa.
- PONGE, Robert (org.) (1991). *O surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.
- PRAMPOLINI, Ida Rodríguez (1990). *Antecedentes del surrealismo en México*. In: BELLUZZO, Ana Maria de M. (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP.
- VIRMAUX, Alain, VIRMAUX, Odette (1987). *La constellation surréaliste*. Lyon: La Manufacture.

# UM AMERICANO EM PARIS: VICENTE DO REGO MONTEIRO

Maria Luiza Guarnieri Atik  
Universidade Mackenzie

## RESUMO

**Mostra-se como a obra de Vicente do Rego Monteiro, diversificada e heterogênea, embora atraída pelo cosmopolitismo da cultura francesa, mantém-se fiel às raízes de sua terra natal.**

Em 1955, preso a um leito do hospital, Rego Monteiro escreveu os seguintes versos:

Notre vie en somme est un test  
On doit se faire à toute chose<sup>1</sup>

O prazer de viver plenamente foi uma constante na vida deste pernambucano nascido em 19 de dezembro de 1899, que exerceu múltiplas atividades: de pintor, poeta, editor, tipógrafo, professor, cineasta, piloto automobilístico, fabricante de aguardente...

O desejo de continuar vivendo intensamente o leva a afirmar, a um jornalista, alguns meses antes de morrer:

Vou viver ainda muitos anos, Vivi mais de dois séculos -- ou foram três?<sup>2</sup>

Depoimentos, testemunhos, críticas e poemas confluem de todos os lados tentando delinear esse perfil singular.

Pierre Seghers, por exemplo, dizia que se fosse pintor, pintaria um homem à imagem de Rego Monteiro, "teceria um homem, um operário à sua semelhança e que seria iluminado, consumido por

um sol interior. (...) Essa criatura seria dominada, como você pelo calor de viver, pela paixão de existir. Tal como você esse homem imaginado teria amigos em todo o mundo, na ponta de cada raio. E se poderia com isso exclamar: "ali está Monteiro, com seu pequeno ouriço terno e flamejante que o ilumina".<sup>3</sup>

Sua vida, pois, é marcada por constantes deslocamentos; passava alguns anos na França e outros em Pernambuco; tais deslocamentos permitiram-lhe, de certa forma, estabelecer uma ponte entre a América e a Europa.

Assim, percorrer a trajetória artística de Rego Monteiro não é apenas buscar um fio condutor que explique uma obra heterogênea e diversificada, uma obra que atraída pelo cosmopolitismo da cultura francesa se mantém fiel às raízes de sua terra natal, é também delinear o perfil de um pintor-poeta ou de um poeta-pintor que exercia atividades diversas.

Fédora, sua irmã mais velha, o inicia no mundo das artes. De 1911 a 1914, vive em Paris e frequenta as aulas de pintura e escultura da Academia Julian. Em 1913, com apenas 14 anos, expõe pela primeira vez um quadro e uma escultura no Salon des Indépendants.

Em 1914, a guerra o traz de volta ao Brasil. Fixa-se no Rio, residindo na Pensão das Águias.

Em 1918, o Diário de Pernambuco se refere a um novo Rego Monteiro que se inicia no mundo das artes e que mostra na Galeria Elegante "uma cabeça" do Sr.

\* Este estudo foi apresentado no 3º Congresso da ABRALIC, em Niterói, em agosto de 1992.

A. Sardar. Sua segunda exposição no Recife será no ano seguinte, onde apresenta pinturas de pequeno formato e que revelam seu empenho em pesquisar a cultura dos nossos aborígenes.

Em 1920, suas aquarelas com motivos indígenas são expostas na Livraria Moderna, de Jacinto Silva, em São Paulo. O *Jornal do Comércio* e do *Fanfulla*, embora reconheçam o seu valor, chamam-no depreciativamente de futurista, criticando a "incompatibilidade existente entre os temas mitológicos brasileiros e o estilo futurista das figuras".<sup>4</sup>

Esta preocupação com o nacionalismo revela-se muito antes, desde fins de 1914, quando se interessou pela música e danças populares brasileiras. "São vários os desenhos e ilustrações subsistentes dessa fase de Monteiro com motivos de danças. Em nenhum outro artista do modernismo eclodira tão pronta esta vontade de exploração ecológica pregada desde o início de 1915 por Oswald de Andrade em *O Pirralho* e radicalizada depois no movimento da Antropofagia. Vicente antecipara-se de muito, ainda, a pernambucanos de outras áreas de expressão, como Joaquim Inojosa, divulgador da Semana no nordeste e ao que há de inovador no regionalismo pregado por Gilberto Freyre nos primeiros anos da década de 20".<sup>5</sup>

Em 1921, resolve viajar para a Europa, mas antes de partir deixa com Ronald de Carvalho uma série de obras que será exposta, em São Paulo, na Semana de Arte Moderna.

Mesmo não tendo participado de forma efetiva da movimentada Semana, Rego Monteiro tem uma posição de destaque entre os seus protagonistas. Foi o primeiro, entre os modernos brasileiros, a travar um conhecimento maior com os cubistas franceses, pouco antes da I Grande Guerra.

Tendo se fixado em Paris, depois de 1922, durante longas temporadas, que somaram quase meio século, e o fato de não ter podido no passado fazer sua vida

artística no País explicam sua ausência ou omissão no processo de desenvolvimento da cultura plástica brasileira depois da histórica Semana.

Um fato importante na pintura de Rego Monteiro foi o de sua filiação ao cubismo no início de sua carreira. Sabemos que a cultura da África teve influência marcante sobre os principais pintores cubistas. Em vez de preferir a arte negra, como sucedeu com os mestres europeus, Rego Monteiro inclinou-se para a plástica dos índios brasileiros. Embora desligado dos seus companheiros paulistas, pois trabalhava em Paris, obedeceu a uma orientação semelhante à desses artistas, tendo feito um cubismo inspirado nas formas dos nossos índios. Assim, suas formas redondas e cheias não provinham apenas do cone e da esfera cubistas, decorriam também dos nossos aborígenes. E é sob esse aspecto que sua pintura se incorpora ao movimento modernista brasileiro. Mesmo sendo um pintor de Escola de Paris, Rego Monteiro não se desligou do Brasil, pois à medida que incorpora novas técnicas de pintura em seus quadros, mantém viva a temática nacional. Temos, assim, uma assimilação da cultura do outro, mas uma assimilação "digerida", transformada.

Obras como a "Caçada", "Atirador de Arco", "Diana" são indicações que as influências parisienses não interromperam seu fluxo nativista.

Assimilando e adaptando os ensinamentos do Velho Mundo, o artista plasma uma linguagem pessoal nas formas figurativas, no exotismo ornativo de linguagem marajoara e na veemência das situações ambientais.

Sua obra plástica revela uma preferência pela figura humana, aspecto esse que o afasta da linha principal do cubismo francês, que fez da natureza morta o seu quadro mais representativo.

Em algumas de suas composições, sobretudo naquelas que as figuras estão em movimento, o estilo cubista é substituído pelo expressionista, recurso este

utilizado por pintores de filiação cubista, como Lhote, Léger e outros.

Sob a sugestão da arte decorativa dos indígenas brasileiros compôs quadros sobre motivos geométricos dentro do estilo cubista. Essas abstrações eram, na verdade, avançadas, pois a arte não-representativa ainda era uma novidade na década de 20, sendo poucos os pintores abstratos (Delaunay, Kandinsky, Malevich).

Na sobriedade do colorido, Rego Monteiro obedeceu a duas orientações diferentes: a cubista, no emprego de cores de tonalidades baixas e a da arte indígena, no uso dos tons terra, presente na cerâmica marajoara. Isso explica a predileção do pintor pela cor mel, empregada em inúmeras telas.

Sua vocação de muralista, de pintor de grandes temas se revela no rigor estrutural de suas telas, almejando a escala monumental, cujas leis descobrira nas vastas figuras assírias e egípcias. O "Tênis" e "Os Calceteiros" figuram na antologia da época pela originalidade do caráter muralista e pelo seu poder de comunicação, reconhecidos pela crítica francesa.

Quanto à temática de sua obra plástica, podemos afirmar que essa abrange temas regionais, nacionais e internacionais; abrange desde as lendas amazônicas até fatos do dia-a-dia. "Os Boxadores", por exemplo, expressam um tema em voga na década de 20, ou seja, as disputas de Georges Carpentier e Jack Dempsey; já "Os Astronautas", a época da conquista cósmica pelo homem.

Quanto à sua participação no centro internacional da arte, é importante registrar que Monteiro foi o único brasileiro a fazer parte da Escola de Paris, com quadros em vários museus europeus (Grenoble, Jeu de Paume, Palais des Congrès), principalmente no de Arte moderna de Paris, catalogado e reconhecido internacionalmente.

Seu interesse pela tipografia, nasceu provavelmente por volta de 1930, quando se tornou amigo de Géo-Charles, que

o convidou para administrar a revista *Montparnasse*. Tal interesse continuará sendo cultivado nas revistas recifenses, *Fronteiras* e *Renovação*, nas décadas de 30 e 40.

Ainda em 1930, ajuda a fundar o "Salon des Surindépendants" e o "Salão de Vanguarda 1940". Embarca para o Brasil em companhia de Géo-Charles, trazendo a exposição "L'école de Paris", a primeira mostra relevante a atingir o país. Apresentada no Recife (Teatro Santa Isabel), Rio (Palace Hotel) e São Paulo (Palacete Glória). Entre os artistas podemos citar: Braque, Léger, Matisse, Picasso, Max Jacob, Lhote, Gris, Miró e outros.

Assim, é através de Monteiro que se estabelece esse contacto mais direto com os artistas plásticos franceses no solo brasileiro.

No entanto, seu espírito ansiava por novas conquistas, por empreendimentos diferentes. Em 1932, regressando ao Brasil, arrenda o Engenho Várzea Grande para fabricar aguardente. A empresa vai à falência, mas esse empreendimento ficou registrado nos seguintes versos de João Cabral de Melo Neto:

Minha pobreza é tal  
que pouco tenho a dar  
Dou da aguardente que o pintor Monteiro  
fabricava em Gravatá<sup>6</sup>

Este homem múltiplo se lança em outros empreendimentos.

Em 1939, associa-se a Edgar Fernandes para fundar, no Recife, a revista *Renovação*. A revista, segundo Willy Lewin, era "um repositório de mosaicos poéticos, literários e gráficos, aos quais Vicente do Rego Monteiro impunha sua criatividade e seu espírito, que outra coisa não eram senão uma, vamos dizer, bem dosada mistura de tradição local e de "Profond Aujourd'hui" de Blaise Cendrars".<sup>7</sup>

O espírito da "Escola de Paris" permanecia, também, na casa que Rego Monteiro alugara no Recife, "onde seus amigos se reuniam não apenas para

"fugir" à angústia da II Guerra Mundial; não apenas para admirar a pequena, mas preciosa, pinacoteca de artistas modernos (Lhote, Derain, etc.) para ali transplantada; não apenas para conversar e traçar planos (...) mas, também para bebericar pernod's legítimos, cognacs da mais nobre categoria francesa", e a raríssima "cachaça Gravata, por ele fabricada, "engarrafada e rotulada com requintes ultra-civilizados".<sup>8</sup>

A residência de Monteiro, no Recife, torna-se um ponto de encontro de artistas e intelectuais, e dessas reuniões nasceu a idéia do I Congresso de Poesia do Recife, que se realizou em abril de 1941, com a participação de João Cabral de Melo Neto, Lêdo Ivo, Willy Lewin, Rangel Bandeira, e outros jovens.

Assim noticiou o acontecimento o *Diário de Pernambuco* de 25-4-41:

Iniciando a reunião, o poeta Rego Monteiro pronunciou algumas palavras alusivas ao ato, procurando esclarecer o caráter singular do Congresso, que não perseguia nenhum dos fins que, geralmente, têm em vista os congressos.

Provavelmente, o congresso não perseguia nenhum objetivo determinado, pois como afirma Willy Lewin, foi unanimemente aprovado um voto de louvor ao filme "Do mundo nada se leva", espécie de contestação, pioneira e bem humorada, ao establishment bem-pensante ou ao American Way of Living e, principalmente, pelo temário proposto e distribuído por Vicente.

Inúmeras foram as críticas ao Congresso. Este pretendia dizer ou atingir algo além de suas aparências, sendo, porém, no seu âmago um congresso de poesia e de pesquisa sobre a poesia. Na verdade, um pouco fora do espaço e do tempo, pois já estávamos na década de 40, e a grande bomba lançada sobre o marasmo, o comodismo e a estagnação reinantes na vida intelectual brasileira já tinha sido detonada na Semana de Arte Moderna de 1922.

No ano de 1941, Monteiro publica seu primeiro livro de poesia, *Poemas de*

*Bolso* (Ed. Renovação, Recife). Tal publicação veio a revelar a muita gente um poeta inesperado. Seu livro nos revela muitas surpresas. Sua poesia múltipla varia desde o simples bate-papo metrificado até as mais curiosas experiências de invenção verbal.

Quanto à recepção de sua obra, observamos reações e opiniões divergentes. Para Silvino Lyra, os *Poemas de Bolso* traduzem a "filosofia da inutilidade, do esforço construtivo, mostrando a indecisão de uma hora em que o "barulho quebra a monotonia da cena muda da vida", o que quer dizer ausência das harmonias rítmicas".<sup>9</sup>

Lêdo Ivo, considera sua obra como um livro à parte da produção poética brasileira, "pois não se lhe nota nenhuma ligação de relevo com as escolas que predominam entre nós". Além disso, "o clima francês domina todo o livro, a começar pelos poemas escritos em língua francesa que são mais sugestivos do que os redigidos em português". Os *Poemas de Bolso* trazem algo novo, um trabalho gráfico "fortemente impregnado de suas experiências no terreno da pintura, que ele transfere para a poesia muitas vezes com extraordinária felicidade".<sup>10</sup>

A atividade poética de Vicente é múltipla: de um lado, temos o poeta propriamente dito e, do outro, a sua atividade ligada à poesia.

Em relação ao poeta, podemos destacar as seguintes obras: *A Chacun sa marotte* (1943); *Canevas* (1946); *Chants de Fer e Beau Sexe* (1950); *Concrétion e Cartomancie* (1952); *Vers sur verre* (1953); *Broussais-La Charite* (1955).

Constatamos que a maior parte de sua produção é em língua francesa, e quando lemos o mesmo poema em duas versões, temos a impressão de que a francesa é, muitas vezes, a fonte da brasileira.

Seu vínculo com a França se manifesta também na temática dos poemas. Em *Canevas*, seus poemas celebram Gauguin, Cézanne, Coubert, Matisse.

A invenção verbal, o jogo de palavras, o jogo humorístico com a linguagem situam Vicente numa tendência da poesia francesa da primeira metade desse século, representada principalmente por Max Jacob.

Esses poetas humoristas são herdeiros menores de Mallarmé, mas poetas que merecem nossa atenção, pois o seu trabalho com a linguagem permitiu levar adiante uma vanguarda poética.

Por outro lado, Monteiro foi amante da poesia e amigo dos poetas. De 1947 a 1956, vive revezando-se entre o Brasil e a França. Seu apartamento da rue Didot, misto de lugar para viver, atelier e oficina tipográfica, transforma-se na sede da Presse à Bras. Utilizando-se de um prelo manual, que trouxera do Recife, Vicente imprimiu inúmeros poemas franceses: Jean Cassou, Robert Sábatié, Jean Rousselot, Louis Guillaume, Pierre Seghers, René-Guy Cadou e outros.

Em 1952, Monteiro fundou com os colaboradores da Presse à Bras, o Salon de Poésie, que por mais de uma década reuniu, anualmente, um grande número de poetas na Coupole de Montparnasse.

Essa atividade poética valeu-lhe dois prêmios importantes: "Mandat des Poètes" (1955) e o "Prix Apollinaire" (1960), pelos poemas de *Broussais-La Charite*.

Neste período de grande atividade poética, Vicente relegou de certa forma a pintura a um segundo plano, ressurgindo somente na série de monotipias que expõe, em 1956, na Galeria de l'Odéon e, em 1957, no Recife e no Rio.

De 1960 a 1963, faz uma série de exposições em Paris: Galerie Royale, Galerie Yves Michel, Galerie Ror Vomar, Galerie de La Baume.

Em 1964 retornando a Recife, colabora na criação da Galeria-Atelier da Ribeira em Olinda. Em 1965, funda o Atelier + 10, ao lado de vários artistas jovens: João Camara, Liedo, Wellington Virgulino, Helena Farias e outros.

Em 1966, assume o cargo de professor colaborador do Instituto Central de Artes de Brasília, permanecendo até se-

tembro de 1968. Realiza exposição de pintura e desenho no Museu de Arte de São Paulo. Expõe na Galeria Debret, em Paris, com outros artistas brasileiros radicados na Europa.

Em 1970, participa da Pré-Bienal-Nordeste, no Recife, e da exposição "Resumo", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Apresenta 35 obras na Galeria Ranulfo. Falece de enfarte no dia 5 de junho de 1970, no Recife.

Assim, percorrer a obra plástica e poética de Rego Monteiro, ou acompanhar sua trajetória existencial, é se surpreender a cada momento. É perceber a importância desse artista, desse homem múltiplo, que, saindo da recepção passiva, procedeu a uma "devoração" crítica e transformadora da cultura francesa, estabelecendo, ao mesmo tempo, um elo entre o Velho e o Novo Mundo.

## RÉSUMÉ

**Ce travail montre comment l'oeuvre de Vicente do Rego Monteiro, diversifiée et hétérogène, se maintient fidèle aux racines de sa terre natale, quoique attirée par le cosmopolitisme de la culture française.**

## NOTAS

- 1 "Electrocardiogramme", in: *Broussais-La Charite*, Coleção Concórdia, Recife, p. 25, 1957.
- 2 *Diário de Pernambuco*, 18/01/1970.
- 3 Revista *Alternances*, Paris, 1960.
- 4 *Fanfulla*, 16 de maio de 1920.
- 5 ZANINI, Walter, "Introduzindo Monteiro", in: *Vicente do Rego Monteiro*, Catálogo do MAC, USP, S.P., 18/12/1971.
- 6 In: *Morte e Vida Severina*, 1956.
- 7 LEWIN, Willy, "Uma Crônica Nostálgica (e Provinciana)", in: *Vicente do Rego Monteiro*, Catálogo do MAC, USP, S.P., 18/12/1971.
- 8 Id., *ibid.*
- 9 LYRA, Silvino, *Poemas de Bolso*, in: revista *Renovação*, nº 2, p.19, março de 1941.
- 10 IVO, Lêdo, "Notas sobre a poesia de Vicente do Rego Monteiro", in: revista *Renovação*, nº 2, p. 21, 1941.

# SUBJUNTIVO / SUBJONCTIF

Raquel Ramalhete  
Aliança Francesa / UFRJ

## RESUMO

Compara-se o emprego do subjuntivo em francês e em português, objetivando a aprendizagem daquela língua pelos estudantes brasileiros.

Os modos verbais em francês, *grosso modo*, coincidem com os do português. Isto até certo ponto ajuda a compreensão do aprendiz, mas é justamente a pequena diferença que o atrapalha. Enquanto se trata do *indicatif*, modo real, não há grandes problemas de equivalência (feita ressalva dos tempos ditos "*antérieurs*"). Já quando se entra na modalização, expressa pelo *subjunctif*, ou na hipótese (Callamand, 1989:164), expressa de preferência pelo *conditionnel*, as semelhanças começam a deixar de funcionar.

Neste estudo não será vista a parte morfológica do subjuntivo, mas apenas seu emprego nas duas línguas, principalmente naquilo em que difere de uma para outra. Continuando a delimitar esta abordagem, é preciso notar um uso do subjuntivo que se encontra em português e que, por estar praticamente em desuso em francês, não nos interessa: é aquilo a que chamei, em outro momento, de subj II (Ramalhete, 1989), e que consiste no emprego desse modo na expressão da hipótese. Assim é que temos em português a construção tipo:

1. Se eu pudesse, amá-la-ia.
2. Se eu tivesse trazido mais dinheiro, teria comprado alguma coisa.

que em francês se expressa pelo *indicatif* e o *conditionnel*, ou seja:

3. Si je pouvais, je l'aimerais.
4. S'il avait apporté plus d'argent, il aurait acheté quelque chose.

Em francês o uso do *imparfait* e do *plus-que-parfait* do subj (que neste caso ganha o nome de *conditionnel passé 2<sup>e</sup> forme*) em construções que expressem a hipótese é extremamente raro, encontrando unicamente num registro literário (Mauger 1968:255 e Sensine 1966:74):

5. Ces larmes (...) comme si c'eût de l'eau que l'on eût répandue. (Madame de Sévigné, 1942)
6. Ne fût-ce que...

Essas frases equivaleriam, num registro corrente, a:

7. Ces larmes (...) comme si cela avait été le l'eau que l'on aurait répandue.
8. Ne serait-ce que...

Descartaremos então no momento esse emprego, já que a expressão da hipótese, facilmente delimitável em ambas as línguas, não é característica do subjuntivo, principalmente em francês, devendo ser estudada nacionalmente.

## O subj I

No artigo a que me refiro acima (Ramalhete, 1989), o subj I se define como o modo usado na expressão da dúvida, da restrição, da volição, da concessão, da necessidade. Seu uso coincide de maneira bastante ampla nas duas

línguas, e enquanto se tratar de frases unicamente no presente/*présent* o aprendiz não sente dúvidas e passa ganhantemente de:

9. Quero que você venha

a

10. Je veux que tu viennes.

As diferenças (e com elas os problemas) começam quando surge a necessidade de flexão temporal. Esta se faz segundo dois eixos, que determinam o uso de quatro tempos: o presente/*présent* (venha - *viens*), o imperfeito/*imparfait* (viesses - *viens*), o perfeito/*parfait* (tenha vindo - *soit venu*) e o mais-que-perfeito/*plus-que-parfait* (tivesse vindo - *fût venu*). Vemos que aí não se inclui o futuro (*viens*) inexistente em francês, que é justamente o tempo fundamental do subj II: os empregos em que o encontramos em português são realizados em francês por tempos do indicativo.

Vamos então lidar com um modo de quatro tempos, que podem ser alinhados em quadrilátero, em ambas as línguas:

presente	imperfeito	présent	imparfait
perfeito	mais-que-perfeito	parfait	plus-que-parfait

Examinemos agora os dois eixos em que eles se distribuem.

### Eixo da anterioridade (vertical)

O subj, por definição (Grevisse, 1969:191 e Sensine, 1966:62), se encontra em orações subordinadas (Cunha, 1985:454); sendo empregado na modalização (Travaglia, 1989:156 e 163), raramente dispensa a expressão desta:

11. *Duvido que ele consiga.*
12. *Je doute qu'il y arrive.*
13. *É preciso que todos colaborem.*
14. *Il faut que tous collaborent.*

Daí a precipitada conclusão de alguns professores (cada vez menos, fe-

lizmente) que associam o uso do subj ao da conjunção *que*, guiando o aprendiz por caminhos errados.

O eixo da anterioridade (Sensine, 1966:72) é a relação entre o momento da ação do verbo no subj (Mauger, 1968:255). No quadrilátero acima, é o eixo vertical (do presente/*présent* para o perfeito/*parfait*; do imperfeito/*imparfait* para o mais-que-perfeito/*plus-que-parfait*). Observando:

15. Não acredito que ele faça isso.
16. Je ne pense pas qu'il le fasse.
17. Eu não pensei que ele fosse capaz disso.
18. Je n'ai pas cru qu'il en fût capable.

Vê-se que, independentemente do nome que tenha o tempo verbal, levando em conta apenas o momento (*time, not tense*) das ações, *penser, penser, acreditar* ou *croire* ocorrem com comitantemente com *façon/faire* ou *ser capaz/être capable*. Ou seja, a opinião presente refere-se a uma ação também presente (ex. 15-16) e a opinião passada a uma ação também passada, contemporânea dela (ex. 17-18); sendo de se notar que nos dois últimos exemplos pode-se usar outro tempo passado na oração principal, sem com isso alterar o subj:

19. Eu não pensava/tinha pensado que ele fosse capaz disso.
20. Je ne croyais pas/n'avais pas cru qu'il en fût capable.

Observando frases em que essa relação não é de concomitância, porém de anterioridade:

21. Não acredito que ele tenha feito isso.
22. Je ne peux pas croire qu'il l'ait fait.
23. Nunca pensei que ele tivesse feito aquilo.
24. Je n'ai jamais pensé qu'il l'eût fait.

Vemos uma relação de tempo diversa da dos exemplos 15 a 20: mais uma vez levando em conta o momento das ações e não os nomes dos tempos verbais (*time, not tense*), o que se observa

é que o subj expressa alguma coisa ocorrida anteriormente à ação da principal (Cunha, 1985:463). Ou seja, a opinião (*acreditar, penser, croire*) ocorre no momento presente a respeito de um fato passado (*ele ter feito/avoir fait*). Nota-se também que isto se repete mesmo quando se altera o tempo passado da principal:

25. Eu não pensava que ele tivesse feito aquilo.
26. Je ne pensais pas qu'il l'eût fait.

A relação observada pode então ser formulada da seguinte maneira, no que toca ao eixo da anterioridade: quando as duas ações (a da principal e a do subj) ocorrem na mesma época (*time, momento*), o subj empregado é um tempo simples (presente/*présent* ou imperfeito/*imparfait*); quando a ação expressa pelo subj precede no tempo (*time, momento*) a da principal, aquela fica num tempo composto (perfeito/*parfait* ou mais-que-perfeito/*plus-que-parfait*).

O eixo da anterioridade, que se aplica tanto ao português quanto ao francês, governa apenas a relação tempo simples/tempo composto, como fica claro no quadrilátero exposto acima, onde ele corresponde à linha vertical. Qual dos tempos simples e qual dos tempos compostos é uma escolha que depende do outro eixo (linha horizontal), que vamos examinar a seguir.

### Eixo de concordância dos tempos (horizontal)

A concordância dos tempos é um fato gramatical que se observa com bastante semelhança em português e em francês, mas não total. Não é privativa do subj, sendo seguida também no indic. Exemplos:

27. Eles estão comendo o bolo que a tia trouxe.
28. Eles estavam comendo o bolo que a tia tinha trazido.

29. Ils mangent le gâteau que la tante a apporté.
30. Ils mangeaient le gâteau que la tante avait apporté.
31. Eles não sabem onde passarão as férias.
32. Eles não sabiam onde passariam as férias.
33. Ils ne savent pas où ils passeront leurs vacances.
34. Ils ne savaient pas où ils passeraient leurs vacances.

Vemos então que a concordância dos tempos (Callamand, 1989:162) consiste no deslocamento do tempo verbal da oração subordinada na mesma proporção que o tempo da principal se desloca também em direção ao passado ou ao futuro. Este fato lingüístico costuma ser sistematicamente estudado nas gramáticas de FLE, mas geralmente nas de português não é mencionado; Souza e Silva & Koch (2ª ed.:100) o citam, mas apenas no caso do discurso direto, o que não é completo. Outros exemplos:

35. Acho que quando eu chegar todos estarão lá.
36. Eu achava que quando chegasse todos estariam lá.
37. Je crois que quand j'arriverai ils y seront tous.
38. Je croyais que quand j'arriverais ils y seraient tous.

Aplicando essa regra ao subj I, vamos retomar os exemplos anteriores:

39. Não penso que ele seja capaz disso.
40. Não pensava que ele fosse capaz disso.
41. Je ne crois pas qu'il en soit capable.
42. Je ne croyais pas qu'il en fût capable.

ou

43. Je ne croyais pas qu'il en soit capable.

Neste ponto é que encontramos uma séria diferença entre as duas línguas, causa de erros de alunos durante boa parte de seu aprendizado. O *imparfait* e o *plus-que-parfait* são atualmente percebidos como tempos arcaizantes, em desu-

so (Monnerie, 1987:135), ou de expressão pedante. Num registro corrente, mesmo formal porém não literário nem rebuscado, prefere-se em francês a forma exemplo 43 à do 42 (Callamand, 1989:42). Em literatura o uso do *passé simple* não obriga ao do *imparfait* do subj. Isto significa que o subj I em francês se reduz a dois tempos: o *présent* e o *parfait*. (Mauger, 1968:256). O aprendiz brasileiro tem grande dificuldade em aceitar essa simplificação, sentindo estranheza numa frase do tipo:

44. Je voudrais que tu le fasses.

Sendo essa concordância bastante rígida em português, ele tende a recusar esse uso (que lhe soa como "Eu queria que você faça") e a procurar empregar algum *imparfait* -- caindo muitas vezes no *imparfait de l'indic*:

45. \* Je voudrais que tu le faisais.

#### Time e tense

Em português, como em francês, a mesma palavra -- tempo -- designa essa duas noções que o inglês separa com mais nitidez. No entanto, o falante da língua, que ao usá-la não pensa em classificações, distingue-as muito bem.

Pode-se aproximar do *time* do eixo da anterioridade, no caso, que corresponde a uma relação com o real, como referente: isto é, o subj vai para um tempo composto da vez que a ação por ele expressa for anterior no tempo (*time*) àquela expressa pelo verbo da principal. Isso aliás se verifica em outros tempos verbais -- e com muito rigor em francês --, mas que não são objeto deste estudo.

Já o *tense* -- no caso, o eixo da concordância dos tempos -- é uma relação gramatical: o verbo passa do presente/*présent* para o imperfeito/*imparfait* toda vez que o verbo da principal recua na direção do passado -- observando-se o mesmo movimento no auxiliar do imperfeito/*parfait*.

Isso independe da relação com o real, como se pode ver no exemplo:

46. Eu queria que você me fizesse esse favor ainda hoje.

Neste caso vê-se claramente que o imperfeito do subj apenas obedece à flexão do principal *queria*, já que toda a idéia da frase é de presente/futuro (de um ponto de vista do *time*).

Nossa conclusão então é de que, em português, ambos os eixos são seguidos, tanto no registro corrente quanto no literário; enquanto que em francês sempre se acompanha o eixo da anterioridade, mas o da concordância dos tempos apenas existe num registro literário ou rebuscado.

#### Na sala de aula

A modalização é de expressão difícil, ainda mais numa língua estrangeira. Deve-se sempre ter isso em mente ao abordar o subj com os alunos. É escorregadia como tudo o que é irreal, subjetivo. Não vamos então sobrecarregar o aprendiz com inutilidades num registro que ele muito provavelmente nunca terá oportunidade de usar.

Parece-me mais que suficiente o estudo do subj I com dois tempos: um simples e um composto (*présent* e *parfait*) -- que aliás não precisam ter outros nomes se não subj simples e subj composto. Isso dá conta perfeitamente das necessidades de expressão de um falante normal de francês. Quanto aos outros dois tempos, não vamos escamoteá-los, mas colocá-los na grande gaveta do conhecimento passivo, já que são relativamente fáceis de entender num contexto.

E deixar claro para o aluno que o subj em francês é só isso mesmo -- já bastam os fantasmas que a gramática tradicional lhe impinge com sua quantidade de desinências mortas, verbos "irregulares" e "exceções à regra".

#### RÉSUMÉ

Étude comparative du subjonctif en français et en portugais, ayant pour but l'apprentissage de la langue française par les étudiants brésiliens.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLAMAND, Monique. *Grammaire vivante du français*. Paris: CLE Internacional, 1989.
- CUNHA, Celso & CINTRA, L.F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GREVISSE, Maurice. *Précis de grammaire française*. Paris-Gembloux: Duculot, 28ª ed. (1ª ed. em 1969).
- LUFT, Celso Pedro. *Moderna gramática brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- Mme. DE SÉVIGNÉ. Lettre à sa fille de 3 mars 1671. In: *Lettres choisies*. Classiques illustrés Vaubourdolle. Paris: Hachette, 1942.
- MAUGER, Gaston. *Grammaire, pratique du français d'aujourd'hui*. Langue parlée, langue écrite. Paris: Hachette, 1968.
- MONNERIE, Annie. *Le français au présent*. Grammaire -- français langue étrangère. Paris: Didier/Hatier/Alliance Française, 1987.
- RAMALHETE, Raquel. "Uma classificação comunicativa do subjuntivo e sua implicação para o ensino de português para estrangeiros". In: ALMEIDA Fº, J. C. & LOMBELLO, L. (orgs.). *O ensino de português para estrangeiros*. Pressupostos para o planejamento de cursos e elaboração de materiais. Campinas: Pontes, 1989.
- RAT, Maurice. *Le verbe*. Collection Le français facile pour tous. Paris: Garnier, 1964.
- SENSINE, Henri. *L'emploi des temps en français*. Paris: Payot, 1966.
- SOUZA E SILVA, Maria Cecília & KOCH, Ingedore. *Linguística aplicada ao português: sintaxe*. São Paulo: Cortez, 2ª ed.
- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *O aspecto verbal em português*. A categoria e sua expressão. Uberlândia: Gráfica da UFU, 1981.

# VALÉRY E A "CRÍTICA GENÉTICA"

Serge Bourjea

Universidade de Montpellier

## RESUMO

Partindo do pressuposto de que, ao dar ênfase ao imperfeito e inacabado, a escritura valeryana aponta para os procedimentos modernos da Crítica Genética, o autor examina as noções de energia, invenção, origem e desejo, no processo da criação literária de Valéry, concluindo por um relacionamento destas com a Crítica Genética. Propõe que em função desta nova abordagem se proceda a uma leitura do poeta que seja divergente daquela sugerida pela textualidade.

No Brasil, cada vez mais me pergunto como é possível ser ao mesmo tempo especialista em Valéry e pioneiro de uma nova modalidade de crítica literária, denominada Crítica Genética<sup>1</sup>. De fato, Valéry tem sido habitualmente considerado um escritor moderno perfeitamente tradicional e, mesmo acadêmico (é autor consagrado de poemas neoclássicos como "La Jeune Parque" ou "Le Cimetière Marin"), enquanto que a Crítica Genética se apresenta como uma reflexão pós-moderna sobre a escritura, tendo provocado uma grande modificação em nossas mais firmes convicções a respeito da Literatura.

A contradição é apenas aparente, devido a um desconhecimento profundo, ainda hoje, acerca da natureza da obra valeryana, mesmo na França. Sem tentar me referir às razões tanto psicológicas quanto sócio-culturais desse desconhecimento, visto que já tive a ocasião de me expressar recentemente sobre o assunto<sup>2</sup>, insistirei aqui sobre o duplo interesse que manifesta essa obra em relação à Crítica Genética e, conseqüentemente, sobre a razão de ser do grupo

de pesquisas "Valéry", no âmbito do laboratório do ITEM, no CNRS francês<sup>3</sup>.

Por um lado, Valéry é certamente o escritor moderno que, ao lado de uma obra publicada relativamente reduzida<sup>4</sup>, conservou e legou à posteridade a maior quantidade de manuscritos, rascunhos e documentos diversos, não diretamente destinados à publicação. É necessário que esses termos sejam compreendidos sem relação com o significado que lhes é atribuído nas disciplinas tradicionais, como a arquivologia ou a manuscritologia. No caso de Valéry, o manuscrito não deve ser considerado meramente como um objeto de conservação, diretamente ligado à produção da obra. Na realidade, trata-se de um conjunto enorme de "escritos" que de maneira alguma é destinado ao público, mantendo relações apenas muito indiretas com a produção textual. Esse conjunto constitui o que ele chamou "Cadernos" (na verdade, muitas vezes, cadernos de estudante), que reúnem 30.000 páginas manuscritas, redigidas ao longo de uma vida, de aproximadamente 1894 até a morte do poeta, em 1945.

Desse manuscrito muito pessoal, o CNRS tornou público o essencial entre 1959 e 1962, através de fotocópias em uma edição reduzida, dificilmente acessível e atualmente esgotada<sup>5</sup>. Uma antologia "classificada", representando em torno de um décimo da totalidade, foi publicada mais recentemente pela editora Gallimard, e é ela que hoje é traduzida na maioria das línguas estrangeiras<sup>6</sup>...

Por outro lado o rascunho valeryano não deve ser considerado somente como objeto de estudo do historiador ou do fi-

lólogo, preocupado em reconstruir a pré-história da obra e em determinar as principais etapas da sua produção. Os primeiros estudos genéticos de diversos desses rascunhos (notadamente dos poemas "Été", "Narcisse", "La Jeune Parque") mostraram de uma maneira muito clara uma autonomia desses trabalhos preparatórios em relação ao que deles havia sido publicado, o que os constitui plenamente como objeto crítico. É preciso sobretudo salientar que esse rascunho é desproporcional quantitativa e qualitativamente em relação ao Texto. O de "La Jeune Parque", por exemplo, está reagrupado na Biblioteca Nacional de Paris em três grandes dossiês, apresentando aproximadamente 400 páginas, das quais muitas aparecem cobertas de anotações, enquanto que o poema comporta somente um pouco mais de 300 versos. Evidentemente, as invenções verbais dessas páginas são mais numerosas e ousadas que no poema definitivo. Uma riqueza incomensurável de formas e imagens é aí apresentada, e o Texto, redução do rascunho, aparece apenas como uma das possibilidades de execução (nos dois sentidos da palavra), dessa abundância inteiramente excepcional que marca a gênese do poema.

Os documentos diversos designam, enfim, um conjunto de "papéis", às vezes de natureza muito distinta (indo da página rasgada do caderno de notas ao pedaço de guardanapo de restaurante), que Valéry gostava de conservar, após neles ter anotado assuntos extremamente heterogêneos (do número de telefone de um amigo ao fulgurante projeto literário, passando pela idéia marcante que convinha salvaguardá-los urgentemente do esquecimento, através da escritura).

Designaremos pela palavra genérica "manuscrito" o conjunto desses elementos irregulares e desorganizados, em oposição às noções mais habituais de Obra publicada e de Texto. Diremos que a crítica literária, notadamente universitária, estudou tradicionalmente as Obras e tem-se dedicado mais recentemente ao

Texto, esquecendo ou minimizando ao extremo, nos dois casos, o "manuscrito". Ao contrário, a Crítica Genética se dedica quase exclusivamente ao manuscrito e, conseqüentemente, deseja modificar, talvez radicalmente, o conceito mesmo de Literatura, ao menos em sua ideologia moderna.

Mas Valéry não seduz o geneticista somente por ter-lhe legado a possibilidade de explorar essa extraordinária massa manuscrita, quer no "inferno" da Biblioteca Nacional, quer no acervo Jacques Doucet da Biblioteca Sainte-Geneviève! Se um grupo de pesquisadores se organizou desde 1976 em torno de Jean Levaillant para se dedicar ao poeta de Sète, no âmbito do que era chamado então "Genética Textual"<sup>7</sup>, é justamente porque esse manuscrito requeria que fosse levada às últimas conseqüências a famosa fórmula valeryana mencionada por André Breton, no "Primeiro Manifesto do Surrealismo", segundo a qual, dali em diante, seria impossível a um escritor escrever: "A marquesa pediu o seu carro e saiu às cinco horas..."<sup>8</sup>

Tal brincadeira leva a supor que Valéry, sem dúvida, tencionava romper não só com o romance, levado ao seu mais alto grau de sofisticação no século XIX, sobretudo através da obra de Flaubert, mas que pressagiava bem além: ao perceber a total futilidade da obra publicada e, principalmente, uma certa esterilidade do Texto (concebido claramente por ele como forma acabada e forjada segundo uma estrutura, embora aberta), Valéry elaborou rapidamente um dispositivo de linguagem para seu uso pessoal, muito complexo, destinado a preservar sua criação das exigências textuais, tanto quanto fosse possível.

É prudente aqui salientar que esse surgimento de uma linguagem "self" (como que privada), isto é, de um idioleto, contrariamente ao que se pode dizer a esse respeito, opõe-se ao projeto mallarmeano do Livro. Valéry foi sem dúvida o discípulo atendo de Mallarmé, mas recusou claramente sua herança, e

desde "Un coup de dés...", isto é, desde antes da morte de Mallarmé, renunciou ao projeto místico e absoluto que representava o Livro (como forma abstrata e total, estrutura matemática aleatória), a fim de se voltar para uma prática inteiramente concreta e muito circunspecta da linguagem. Longe de render culto à "Santa Linguagem", empenhou-se em assumir uma postura de desconfiança, destinada a evitar que a linguagem "se pense a si mesma", acabando por excluir todo o "sujeito" pensante...

Sem dúvida, o elemento mais conhecido desse dispositivo é hoje a utilização a-sistemática da fragmentação. O próprio Valéry, quando vivo, publicou as coleções de fragmentos extraídos de seus "Cadernos", ironizando sobre o fato de que bastaria colocar entre eles um sinal convencional, como os três asteriscos " \* \* \* ", para que logo o que era desarticulado e sem relação imediata "formasse alguma coisa", produzisse o sentido "a mais", não previsto, não desejado expressamente pelo autor... A esse respeito, releamos os "Rhumbs" ou os dois "Tel Quel", cujo título, sabe-se, foi retomado pela Nova Crítica como signo de submissão e de fidelidade... Releremos igualmente as palavras de Barthes sobre a fragmentação: são todas diretamente tiradas da reflexão valeryana e simplesmente trazidas ao gosto dos anos 70, isto é, redigidas em um estilo e segundo uma estética que não eram as de Valéry. Esquece-se freqüentemente de que o jovem Barthes foi ouvinte muito atento do Curso de Poética, criado no Collège de France por Valéry, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, de onde tirou um proveito extremo.

Mas há algo mais profundo no pensamento valeryano sobre a escritura, que até o presente momento foi mal percebido e pouco comentado. Por um lado, trata-se de uma atração constante, quase exclusiva, pelo imperfeito e pelo inacabado — o que para ele parece formar a base de uma espécie de estética bastante compassada; e, por outro lado,

um interesse jamais desmentido pela fertilidade do improvável e do incerto, nos quais Valéry acreditou perceber muito cedo a própria fonte das invenções mentais e escriturais. Tudo o que pode acontecer subitamente ("a surpresa surpresa", escreve ele); tudo o que advém do acaso, sem causa aparente; todo o fenômeno que surge de maneira imprevisível e que se produz na irregularidade, assim como no momentâneo, retém constantemente a atenção do poeta dos "Cadernos", contrariamente ao que poderíamos depreender da leitura da Obra. Não que se trate de fazer desse material algum assunto original de poema ou de reflexão filosófica, mesmo sendo a perturbação diante do despertar de uma consciência um dos temas de "La Jeune Parque"... Mas antes, porque o poeta, ao sentir plenamente a necessidade — enquanto prazer extremo — de manter-se nesse nível muito primitivo, tanto do pensamento quanto da criação, crê apoderar-se aqui da própria condição de todo sujeito, da energia de produção de toda reflexão que, secundariamente e de maneira tardia, virá de algum modo inserir-se acessoriamente nesse abalo revelador, verdadeiramente gerador<sup>9</sup>.

É precisamente nesse ponto que se articula a relação entre Valéry e a Crítica Genética. Parece-me que Valéry mostrou o caminho incerto da nossa Genética, apontando, em troca, para as condições de produção da escritura e, ao mesmo tempo, ofereceu um vasto campo de pesquisa no qual poderia ter sido aplicado (e assim, verificado) o que ele mesmo concebia a esse respeito. De várias maneiras, a Genética (ao menos segundo a definição do grupo de Jean Levaillant), não faz nada mais do que reproduzir em termos contemporâneos, e em escala mais vasta, o percurso valeryano na auto-análise de sua própria escritura.

Como resumir então o que permite buscar uma outra definição do objeto literário, que não restringiria mais o Texto, nem a Estrutura, ainda que complexa,

que o sustenta? Limitar-nos-emos a quatro termos essenciais dessa definição que, entretanto, exigiria várias outras considerações: Energia / Invenção / Origem / Desejo.

1. Energia. Uma consulta mesmo rápida aos "Cadernos" é suficiente para mostrar que, para Valéry, o manuscrito não é absolutamente o elemento acessório do Texto, simples palheta preparatória, etapa impura, incompleta, que o poeta deveria aperfeiçoar para chegar à organização e à coerência da estrutura. Ao inverso, é evidente que o manuscrito é auto-suficiente, permitindo invenções mais ousadas, menos controladas, e entretanto, inteiramente gratificantes (nem menos puro, nem menos belo que o Texto, o manuscrito é simplesmente outro e funciona diretamente). Ele possui, de fato, uma vida, um valor próprio e responde a uma lógica diferente, não diretamente superposta à lógica textual que virá depois. Sobretudo, o manuscrito é animado por uma energia que será qualificada como "livre", retomando a terminologia freudiana<sup>10</sup>, energia dificilmente controlável por operações conscientes e em todos os pontos oposta à energia "ligada" que mais tarde dará origem à estrutura textual...

São as manifestações dessa energia livre e suas conseqüências sobre a criação literária que constituem o objeto de estudo da Genética.

2. Invenção. Para Valéry, o manuscrito representa o espaço possível de uma invenção do que pode surgir além de si mesmo ("o que se inventa por si mesmo", escreve ele), do "qualquer coisa" e do o-que-se-quer (isto é, como bem mostrou Deleuze<sup>11</sup>, do que o Desejo quer); em última instância, o único lugar de uma invenção do impossível, do que não teria, por outro lado, uma existência assegurada. Lugar limitado, sem necessidade de ser situado ou comunicado, onde o escritor tem a oportunidade de se aproximar do Real (como impossível) e de inventá-lo, entrando em contato com as potencialidades da existência e

com o que não se revelou ainda à consciência, mas que pode ser entrevisto sob suas próprias incertezas.

É sobre esse lugar perfeitamente ambíguo da invenção que a Crítica Genética pretende, de algum modo, investir.

3. Desejo. Na medida em que nenhum critério de legibilidade pese sobre ele (exceto o pessoal), e nenhum valor cultural ou estético do exterior a ele se imponha, todas as liberdades são permitidas no manuscrito, que não autorizará mais o Texto e seu uso social (contrariamente ao Texto, o manuscrito é um espaço sem um verdadeiro lado exterior). Melhor ainda, o manuscrito como espaço permissivo e sem censura, oferece-se como um espaço lúdico de afirmação e realização dos desejos da escritura: no fundo, único espaço tangível do prazer e do gozo da linguagem, ele revela (muito constantemente, no caso de Valéry) os princípios essencialmente auto-eróticos (narcisistas) de toda a escritura.

De várias maneiras a Genética se estabelece com a "Erótica" da Escritura e prática da análise da relação complexa que une Desejo e linguagem.

4. Origem. A auto-análise da escritura no manuscrito valeryano, seguida da Crítica Genética que hoje se faz, aponta constantemente para uma questão privilegiada: a da origem, impossível de atingir, sempre adiada, renovada e do começo do que se escreve. Uma verdadeira fascinação se exerce aqui, espécie de tropismo crítico que se dirige incansavelmente rumo a um nível da pré-linguagem que se designará como proto-simbólico. Existiria algo antes da palavra, que a engendraria? O que se passa antes que a estrutura da linguagem imponha sua regra? De onde nascem a imagem e a forma? De onde provém o dizer? Em que momento há invenção e como ela procede tanto no plano psicológico quanto no da técnica?... É justamente esse nível primitivo e propriamente caótico dos balbucios e dos murmú-

rios, próximo da "fonte onde cessa até um nome", que constitui o desígnio comum<sup>12</sup>.

É manifesto que a revelação e a abordagem desses novos lugares críticos solicitam uma atitude inteiramente nova e "métodos" de leitura muito diferentes daqueles exigidos pela textualidade. Desde então ler-se-á Valéry de outra forma, assim como compreender-se-á toda escritura de uma nova maneira, deixando de alienar essa noção à de Obra e de Texto.

Sem dúvida, Valéry permanece sendo o poeta inefável do "Cimetière Marin" e o pensador da "Introduction à la Méthode de Léonard da Vinci", duas obras em que o trabalho de textualização é particularmente inegável. Mas é também o autor — sem dúvida mais discreto e até o presente momento menos acessível — desse Salmo inacabado dos "Cadernos", o qual nos convida a escutar...:

*Ces mots qui viennent aux amants et aux mères,  
et qui sont de l'instant, du tout près de la sensation de la vie  
quand la chair trop près de la chair balbutie (...)*

*Avant le nom n'est que le Souffle  
La rumeur qui doucement consume le dormeur  
Le râle du jouir, du mourir,  
Dans tous ces temps qui sont sans connaissances.*

*Écoute le son de la Voix Vierge ou Veuve de mots.<sup>12</sup>*

*(estas palavras que vêm aos amantes e às mães,  
e que são do instante, de todo próximas à sensação de vida  
quando a carne muito perto da carne balbucia (...))*

*Antes do nome é somente o Sopro  
O rumor que lentamente consome quem dorme  
O agito do gozo, da morte,*

*Em todos estes tempos que são sem conhecimento.  
Escuta o som da Voz Virgem ou Viúva de palavras.)<sup>13</sup>*

Dessa escuta muito sutil da "Voz Virgem ou Viúva das palavras", parece depender o estatuto de nossa literatura contemporânea.

(Texto traduzido por Mônica Almeida)

## RÉSUMÉ

**Partant du présupposé que l'écriture valéryenne, en mettant en évidence l'imparfait et l'inachevé, signale vers les procédés modernes de la Critique Génétique, l'auteur examine les notions d'énergie, invention, origine et désir dans le processus de la création littéraire de Valéry et conclut en établissant un rapport entre celles-ci et la Critique Génétique. En fonction de ce nouvel abordage, il propose qu'on procède à une lecture du poète qui soit divergente de celle suggérée par la textualité.**

## NOTAS

1. Serge Bourjea é professor e diretor do Centro de Pesquisas "valeryanas" da Universidade de Montpellier (França). Ele é membro da equipe "Valéry" do ITEM (Instituto de Textos e Manuscritos Modernos), no CNRS francês e responsável, com Jean Levaillant e Jeannine Jallat, pelos *Cadernos de Crítica Genética* (nº 1 publicado em junho de 1991 - Ed. L' Harmattan - Paris).
2. Ver meu artigo (em francês): Valéry, aujourd'hui, em *Courrier* nº 12, revista da Associação dos Professores Universitários de Francês. Porte Alegre, 1989.
3. Esse grupo, fundado em 1976 pelo professor Jean Levaillant, é um dos mais ativos do ITEM (Instituto de Textos e Manuscritos Modernos), laboratório do CNRS, que desenvolve a reflexão científica sobre a Genética literária na França.
4. Observamos que o essencial dessa obra é composto de fragmentos ou de textos de circunstância que se aproximam e se sobrepõem uns aos outros muito freqüentemente. A obra poética propriamente dita é das mais reduzidas, visto que comporta apenas duas coletâneas e um extenso poema ("La Jeune Parque").
5. CNRS *Cahiers*, 1957 a 1961, 29 tomos numerados de I a XXIX (900 páginas cada um, em média). Tiragem de 800 exemplares. Pode-se consultar um

desses exemplares na Biblioteca do Consulado Geral da França, no Rio de Janeiro.

6. Gallimard, coleção La Pléiade, 1973, 1974, dois tomos dos *Cahiers*, apresentados e anotados por Judith Robinson - Valéry, segundo uma das classificações temáticas previstas (mas jamais realizadas) pelo próprio Valéry. É essa antologia que atualmente tem sido traduzida para as principais línguas estrangeiras: alemão (4 tomos já publicados), inglês, italiano, japonês e também romeno e iugoslavo. No Brasil, alguns trechos já foram traduzidos por Augusto de Campos e publicados em sua obra sobre Valéry: "A serpente e o Pensar".
7. Abandonamos a expressão "Genética Textual" porque ligava muito diretamente Genética e Textualidade. É precisamente sobre a Crítica Genética que recai o nosso interesse: sobre uma reflexão a partir da gênese desse objeto crítico que constitui plenamente o manuscrito.
8. É curioso constatar que Breton cita Valéry de maneira incompleta, escrevendo apenas: "A Marquesa saiu às cinco horas". A frase verdadeira é muito mais inventiva, e com efeito, constitui uma excelente primeira frase de romance.
9. Esse gosto valeryano pelo múltiplo, pelo irregular e irracional, que marca os *Cahiers* e diversos rascunhos de poemas, surpreenderá os leitores tradicionais da Obra, notadamente no Brasil. Fábio Lucas, traduzindo *L'introduction à la méthode de Paul Valéry* de André Maurois (Ed. Pontes - Campinas, SP, 1990), ressalta, ainda em sua introdução, o culto exclusivo ao inteligível e o fato de ser

esta "uma obra exemplar" do cartesianismo francês. É necessário modificar essa imagem cultural, decididamente falsa, para compreender o lugar determinante de Valéry no pensamento contemporâneo sobre a literatura.

10. Os termos "libre/lié", tomados de empréstimo à termodinâmica, tanto por Valéry quanto por Freud, são constantemente utilizados por este último para distinguir o trabalho inconsciente do consciente. Um é livre, des-ligado; o outro, ao contrário, vincula-se a um sistema lógico.
11. Ver *Mille Plateaux* de Deleuze e Guattari (1980) e a reflexão sobre a fecundidade criadora dos "espaços de intensidade sem finalidade onde qualquer ponto se conecta a qualquer outro". Essa obra, no que diz respeito à inventividade, assim como a de Michel Serres: *Genèse* (1981), constituem referências filosóficas para nossa Genética literária.
12. Ver em *Charmes* o poema *Le rameur*, para nós símbolo do gesto genético: trata-se, para o poeta, de renunciar às harmonias luminosas da paisagem (do Texto) para se elevar em direção à noite da obra, em direção ao rumor da língua e ao lugar onde cessa toda a linguagem.
13. Este Sálmo, publicado após a morte de Valéry, sob forma sensivelmente diferente em *Histoires Brisées*, coleção de textos estilizados, é para nós altamente significativo do espírito criador valeryano. Apresentamos aqui trechos da versão primeira dos *Cahiers*, relacionada ao tomo XXI, páginas 870/71 da edição fotocopiada do CNRS.

## DIABOLICAMENTE RELIGIOSO, RELIGIOSAMENTE DIABÓLICO

Véra Lucia dos Reis

Universidade Federal Fluminense

### RESUMO

**Apoiando-se na análise que Karl Mannheim e Robert Nisbet desenvolveram sobre o Conservadorismo enquanto estilo de pensamento, este artigo apresenta uma leitura das *Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly, a fim de verificar as atitudes fundamentais dos contra-revolucionários diante das transformações advindas com a Modernidade.**

Espera-se de uma dedicatória que seja, pelo menos, a valorização, num mesmo movimento, do que se oferece e do seu destinatário. Esta valorização é muitas vezes restritiva e exigente, como a que Stendhal apõe a *Le rouge et le noir* ("To the happy few"), mas nem sempre traz o tom de desprezo que Barbey d'Aurevilly sugere quando pergunta "À qui dédier cela?", desde a primeira edição das *Diaboliques*, em 1874.

Aliás, a pergunta carrega uma dupla inquietação. Ela não visa apenas ao receptor ideal que o autor, aparentemente, não encontra de imediato, mas também à obra em si, designada por um "cela" que pode refletir certa dúvida quanto ao valor e alcance do que foi proposto. O "cela" aponta, de dedo em riste, o objeto produzido ao longo de muitos anos, publicado em folhetins, obedecendo a um desejo: o de irritar os tolos e a mediocridade corrente.

Qual a dúvida que um autor como Barbey d'Aurevilly pode ter quanto à obra, senão a de que ela está muito acima do público que a consumirá?

Como Baudelaire, ele sente um prazer superior, aristocrático mesmo, em desagradar. Porque desagradar é não estar em conformidade com o sempre igual que caracteriza uma sociedade laicizada, aburguesada e que perdeu o sentido das velhas solidariedades a que Barbey se manteve fiel. Ele reage aos valores quantitativos e utilitários de sua época, buscando apoio no pensamento de tipo conservador de Joseph de Maistre, manifestando externamente seu deslocamento face às instituições ao adotar a postura do dandismo e, como escritor, a da escandalosa ilustração do mal.

De qualquer lado que se examine o problema, encontra-se a inadequação entre o homem e o mundo, a revolta que daí provém, e a procura da solidão necessária ao cultivo da diferença. A sociedade mascara, sob as normas dos bons costumes e das práticas religiosas coaguladas, o amor ao dinheiro e à vertigem do progresso que escritores como Baudelaire, Barbey ou Nerval irão negar. À beleza convencional, opõem o gosto do horroroso; à religião tranqüila, a presença inquietante do mal; ao presente civilizado, o olhar que se volta para trás, lá onde encontram as raízes da tradição.

Baudelaire chama a atenção sobre a atitude de Barbey —

*vrai catholique, évoquant la passion pour la vaincre, pleurant, chantant et criant au milieu de l'orage, planté comme un Ajax sur un rocher de désolation (...)*<sup>1</sup>

-- como a atitude de quem não poderia seguir aqueles que conservam os olhos fechados diante da exceção. Quer dizer, Barbey só poderia desagradar às multidões.

É exatamente isso o que ele deseja: desagradar o que lhe desagrada, para recuperar o que ficou esquecido "devant les moeurs utilitaires et occupés de notre temps".<sup>2</sup> Quando diz: "Plus on s'éloignera du Passé, plus on s'éloignera de la vérité révélée", ou quando se afirma "plus du côté de l'ordre dont nous n'aurons jamais assez que du côté de la liberté dont nous commençons à en avoir trop",<sup>3</sup> está se colocando na linha do conservantismo, para o qual as categorias da ordem, da hierarquia e da tradição aparecem como fundamentais.

Esta doutrina situa o nascimento do espírito revolucionário na Reforma protestante que assentou as bases do individualismo moderno. As idéias e valores do racionalismo individualista permanecem no século XIX no liberalismo, na economia clássica e na política utilitarista mas, como observa Robert Nisbet<sup>4</sup>, o que é mais fértil é a reação ao individualismo que se constitui na defesa do tradicionalismo contra a razão analítica; no comunalismo contra o individualismo; no não-racional contra o puramente racional.

Ao se contraporem à filosofia da ordem natural, os conservadores foram levados a valorizar a ordem institucional, defendendo, em nome da moral, a família, a religião, a comunidade local e a corporação. Tudo o que a Revolução Francesa e a Revolução Industrial defendiam era atacado pelos conservadores: contra a perda do status em consequência das mudanças econômicas; contra a secularização da moral; contra a centralização política. Nessas forças, os conservadores viam alienação e insegurança, consequência direta da desarticulação dos laços associativos tradicionais do homem.

Os conservadores vão formular proposições sobre a natureza, o homem e a

sociedade, que divergem radicalmente da visão individualista e racionalista.<sup>5</sup> Primeiramente quanto à sociedade que consideram uma entidade orgânica, fundada no passado: uma associação dos mortos, dos vivos e dos não nascidos. O homem se torna verdadeiramente homem através das manifestações associativas e simbólicas, pois elas têm primazia sobre o indivíduo e, em função disto, a sociedade não pode ser desmembrada em indivíduos: cada um é sempre manifestação de uma relação com o social — pais, filhos, membros da Igreja, trabalhadores, etc.

O que move a sociedade — nas relações crença, hábitos, associação e instituição — é o princípio da necessidade, e não os direitos naturais. Até o preconceito tem uma função, a de manter unida a estrutura da sociedade. Contrariamente ao Iluminismo, os conservadores deram importância aos pequenos grupos sociais, como manifestação da unidade irredutível da sociedade, na medida em que as relações impessoais são sempre responsáveis pela desorganização que leva à atomização da moralidade e da sociedade.

A urbanização e a industrialização eram colocadas sob suspeita, por serem as responsáveis diretas daquela atomização. Enquanto o liberalismo aposta no progresso, na libertação dos vínculos da antiga ordem tradicional e religiosa, o conservantismo se liga ao sagrado e ao não utilitário, e vê no respeito ao princípio da hierarquia e do status a condição da estabilidade social.

Durante o século XIX a reação conservadora aparece na literatura, na jurisprudência, na filosofia, na historiografia, na teologia e, de modo sistemático, na sociologia, encontrando as fontes para a teorização no pensamento de autores que se situam no século XVIII, como Edmund Burke, ou em Joseph de Maistre, Louis de Bonald, Lamennais e Chateaubriand. Este será diretamente influenciado por de Maistre e Bonald, fazendo do *Génie du Christianisme* a exal-

tação da religião enquanto protetora, e vendo na liturgia o meio de conservar a comunidade social.

A religião é o elo mais forte dos costumes e das tradições de um povo. Para Bonald, por exemplo, Deus é o autor da sociedade e a sociedade é autora do homem; sendo assim, o indivíduo não conta, porque só existe na comunidade, a partir da família e da orientação da Igreja. Religião significa, pelo latim, ligar, unir. Daí Bonald dizer que a religião é fé, mas, antes de tudo, forma de comunidade, expressão legítima da autoridade.<sup>6</sup>

O grande erro da Revolução foi o Estado ter assumido sozinho a autoridade natural da família, da Igreja e de outras instituições, deixando os seres humanos expostos ao caos e ao poder extremado. Para os conservadores, a abolição ou a redução das associações intermediárias levou à criação de massas atomizadas e à centralização do poder político, de onde só pode resultar a desorganização.

Surge, então, o interesse em buscar no passado o modo de se reconhecer o presente, provocando um retorno ao medievalismo, onde o localismo, a hierarquia e a constituição religiosa recorrem a diferença entre a história iluminista e a que se tornou modelo para muitos escritores do século XIX.

Para Joseph de Maistre — com quem Baudelaire diz ter aprendido a raciocinar e que Barbey leu entusiasmado<sup>7</sup> — a Revolução Francesa foi obra do Mal. Ela desarticulou a sociedade, expondo seus mecanismos de poder, deixando-a sem o mistério necessário à obediência:

*Dieu, s'étant réservé la formation des souverainetés, nous en avertit en ne confiant jamais à la multitude le choix de ses maîtres.*<sup>8</sup>

A orientação religiosa de Maistre está mais próxima do Antigo Testamento do que do Cristo; antes na Inquisição do que nas práticas do consolo e da bondade. Para ele, nada tão justo, sábio ou in-

corruptível quanto os grandes tribunais da Inquisição espanhola, na medida em que conserva o caráter indelével da religião, reunindo em si Misericórdia e Justiça.<sup>9</sup>

Tal afirmação acompanha a concepção de que todo mal que o homem experimenta provém de uma certa divisão cuja origem é um mistério que tem seu lado plausível: "Le péché originel, qui explique tout, et sans lequel on n'explique rien, (...)".<sup>10</sup> Através da doutrina da Queda há uma associação permanente entre Deus e o Horrível, como forma de caminhar no sentido oposto ao do otimismo revolucionário.

A perspectiva conservadora devotou profundo ódio à Revolução Francesa e às inovações sociais e econômicas produzidas pela moderna organização financeira e industrial. As críticas feitas ao capitalismo e à centralização se colocam no mesmo plano das denúncias dos supostos direitos naturais e da secularização social e política.

Os liberais saudavam as transformações sociais na Europa Ocidental como a manifestação de uma nova era de progresso social e de libertação do homem. Contrariamente a esta perspectiva otimista da história, o conservantismo assume uma visão trágica e fatalista em relação ao futuro da civilização. Na emancipação individual e na libertação do homem, os conservadores viam unicamente um crescente processo de alienação e profunda insegurança psicológica.

Para o progressista, o presente é o começo do futuro, mas o conservador expressa uma forma especial de se viver o tempo: ele vê o presente como o último ponto alcançado pelo passado. É a valorização da coexistência temporal e espacial contraposta à valorização da sucessão progressista.<sup>11</sup>

1. A obra de Barbey d'Aurevilly situa-se no quadro das permanências que vêm do século XVIII via Joseph de Maistre, bordada de agressividade e até de volú-

pia. Ela respira a nostalgia de um mundo desaparecido sob uma onda de progresso e mercantilização, de utilidade e eficiência; ela fala em nome da moral, a partir de uma reação legitimista e católica, contra o espírito burguês e laicizante, ruína do passado.

*Ces sortes de sensations que je note ici, comme le souvenir des impressions dernières d'un état de choses disparu, n'existent plus et ne reviendront jamais pour personne.* (53)

A reflexão de um dos narradores do "Rideau cramoisi" expressa bem a sensação da perda de certos privilégios do viver que a civilização roubou e cujo resultado corresponde, em muitos escritos, à experiência do deslocamento face às intuições. Este deslocamento se manifesta no dandismo, como forma de revanche a tudo o que tende a igualar, a tudo o que é banal ou foi banalizado e, muitas vezes, como em Baudelaire, expressará o tédio diante de todas as "utilidades" produzidas.

Michel Lemaire<sup>12</sup> observa que os dois autores reuniram dandismo e literatura, aprofundando-o numa verdadeira filosofia moral, numa arte de viver elaborada através da angústia e dotada de alto valor existencial. Entre as luvas cor de rosa de Baudelaire e a maquiagem de Barbey, o que se lê é a abominação do natural, a afirmação de uma superioridade na representação da revolta contra o progresso, contra a natureza mesmo, na medida em que os artificios de que se cobrem escondem o que há de animal no homem.

*Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences; (...) Mais, hélas! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain.*

Ele sublinha a preferência pelo inútil e rejeita a civilização do gás ou do va-

por, já que a verdadeira estaria na "diminution des traces du péché originel."<sup>13</sup>

Também d'Aurevilly defende a excentricidade, porque ela representa uma revolução individual contra a ordem estabelecida, contra a natureza: "Le dandysme (...) se joue de la règle et pourtant la respecte encore."<sup>14</sup>

Exercitando a rejeição, as novelas que compõem as *Diaboliques* vêm, em nome de Deus, defender a moral, pela utilização dos recursos mais inumanos (os do diabólico), contra a laicização, o humanitarismo e a falsa religiosidade do século.

No Prefácio à Primeira Edição o autor define um procedimento assentado na observação audaciosa e na moral trágica, com o fim de levar ao horror das coisas que pinta. É o moralista que acredita na presença do mal no mundo e quer tirar da realidade histórias exemplares. O tom e a linguagem utilizados na abertura anunciam a ironia que se junta ao refinamento na composição das novelas onde a frase é complexa, o recurso ao vocabulário do século XVIII é tão freqüente quanto as intertextualidades clássicas e medievais, e onde a evocação da pintura para efeito de comparação na apresentação dos personagens ganha o lugar das descrições da natureza.<sup>15</sup>

No Prefácio, o tom pode chegar à zombaria, mas a afirmação que dele se extrai constitui a orientação a que o livro vai obedecer:

*ce sont des diaboliques, — des histoires réelles de ce temps de progrès et d'une civilisation si délicieuse et si divine, que, quand on s'avise de les écrire, il semble toujours que ce soit le Diable qui ait dicté.*

Os gestos do Prefácio e da dedicatória são os do dândi que recolheu entusiasmado o pensamento de Joseph de Maistre, conforme se lê nas *Mémoires*<sup>16</sup>, a partir de 1838. Nas *Diaboli-*

*ques*, cujo título deveria ter sido "Ricochets de Conversation", a estrutura remete às *Soirées de Saint-Petersbourg* compostas em forma de longas conversas, durante as quais um Conde e um Cavalheiro discutem. Nessas "soirées" Maistre tece os argumentos de sua interpretação do mundo.

Naturalmente, não se trata aqui de afirmar uma transparência entre a obra literária e o texto filosófico, mas de se verificar a tematização do mundo de Barbey, através da seleção feita no real, quer dizer, no mundo extratextual onde se encontram os campos de referência do texto. Ao fazer a seleção nesses campos, o autor evidencia o que circula nos diferentes sistemas sócio-culturais ou literários, trazendo-os à percepção.<sup>17</sup>

No caso estudado há uma intenção explícita de moralizar, mesmo às custas do excesso, e de afirmar o estatuto da ficcionalidade amparado no que se diz verdadeiro, atingindo assim o sistema literário oficial e o mascaramento da sociedade. As epígrafes que antecedem as seis novelas reduplicam o que já havia sido anunciado no prefácio. Para o "Rideau cramoisi", tem-se "Really"; para o "Plus bel amour de Don Juan" tem-se "Le meilleur régal du diable, c'est une innocence". "Le Bonheur dans le Crime" repete, com pequena alteração, parte do prefácio: "Dans ce temps délicieux, quand on raconte une histoire vraie c'est à croire que le Diable a dicté". "Le dessous de cartes d'une partie de Whist" apresenta um trecho de diálogo:

— *Vous moquez-vous de nous, monsieur, avec une pareille histoire?*

— *Est-ce qu'il n'y a pas, madame, une espèce de tulle qu'on appelle du tulle illusion?*

A epígrafe de "À un dîner d'athées" foi retirada de Allen: "Ceci est digne de gens sans Dieu". Mas a última é simplesmente "Fortiter", ilustrando a intensidade da "Vengeance d'une femme", na relação com as epígrafes anteriores.

Situando-se numa perspectiva cristã, o narrador esposa os ideais mais reacionários na defesa de uma literatura que seja, de fato, reflexão sobre a causa de determinadas ações do homem. A civilização também é um passo atrás para a literatura, do momento em que retira do crime a sua terrível poesia "et ne permet pas à l'écrivain de la lui restituer." É preciso, portanto, estampar o horror de que o homem é capaz, para que haja uma literatura conseqüente.

Não é à toa que o narrador reconhece, tal como Joseph de Maistre, a validade da Inquisição:

*les crimes de l'extrême civilisation sont certainement plus atroces que ceux de l'extrême barbarie (...). L'inquisition le savait bien. A une époque où la foi religieuse et les moeurs publiques étaient fortes, l'Inquisition, ce tribunal qui jugeait la pensée (...) savait bien que les crimes spirituels étaient les plus grands, et elle les châtaient comme tels.* ("La vengeance d'une femme". 281)

A presença do mal no mundo vazio de inocência é insistentemente assinalada nas novelas. "Le bonheur dans le crime", por exemplo, é a ilustração mais cabal da inutilidade da esperança de se ver o vício punido e a virtude recompensada. A felicidade no crime é possível: pode ser "un désordre ou un ordre, comme il vous plaira", mas é sempre a marca do humano.

Ao construírem um casamento perfeito sobre o assassinato da primeira esposa, Serlon de Savigny e Hauteclair realizam um encontro de opostos, ou melhor, de tensão em equilíbrio. "(...) dans le rapprochement de ce beau couple, c'était la femme qui avait des muscles, et l'homme qui avait les nerfs..." Ele é o nobre, mas ela, filha de um mestre de armas, tem o nome da espada de um grande herói — o nome da espada de Olivier, chamado "le sage", cavalheiro de Charlemagne.

A condessa de Savigny morre sabendo por quem foi envenenada, exigindo o silêncio da única testemunha, não para proteger Serlon, mas para salvar a honra da nobreza.

*Je ne veux pas, quand je serai morte, que le comte de Savigny passe pour l'assassin de sa femme! Je ne veux pas que cette tache reste sur le nom de Savigny que j'ai porté!* (163)

Depois, Serlon e Hauteclair viveiram afastados da comunidade porque se completavam e se bastavam. Como monstros. O comentário do narrador esclarece a possibilidade de tal horror: "C'est à terrasser, n'est-il pas vrai? tous les moralistes de la terre, qui ont inventé le bel axiome du vice puni et de la vertu récompensée!" (169)

Este comentário confere com a reflexão que Joseph de Maistre desenvolve na segunda conversa das *Soirées* sobre o mal e o pecado, para demonstrar que bem e mal são distribuídos indiferentemente a todos os homens. Não se trata de uma questão de justiça, na medida que é uma lei geral, nunca aplicável aos indivíduos particulares:

*Commencez d'abord par ne jamais considérer l'individu: la loi générale, la loi visible et visiblement juste est que la plus grande masse de bonheur, même temporel, appartient, non pas à l'homme vertueux, mais à la vertu.*<sup>18</sup>

Daf considerar que o próprio mal é necessário à ordem moral, pois garante o mistério e a dependência do homem face à Providência. Toda degradação é uma pena que supõe um crime, e nossa tendência para o mal encontra sua razão de ser na doutrina da Queda.

O narrador em d'Aureville ataca a literatura de sua época por não ousar, por não aproveitar os recursos que o romance oferece. Se "le Roman creuse bien plus avant que l'Histoire", por que não explorar o novo tipo de trágico presente

nos crimes intelectuais que não parecem crimes "à la superficialité des vieilles sociétés matérialistes, parce que le sang n'y coule pas et que le massacre ne s'y fait que dans l'ordre des sentiments et des moeurs..." (282) A História de Tácito ou de Suetônio comprova, aos olhos do autor, que a audácia é profícua. No entanto, na contemporaneidade, ele só encontra em Chateaubriand o aproveitamento de um tema que parece escandaloso, mas é prática corrente nas várias esferas da sociedade — o incesto.

2. Para evidenciar a tragédia moderna, o autor fixa-se no desejo de concretude, afirmando, repetidas vezes, a verdade do narrado, a fim de conseguir o maior efeito possível de transgressão diante do instituído e, por aí, obter rentabilidade máxima na resposta ao sistema. No prefácio, garante: "Ces histoires sont malheureusement vraies. Rien n'en a été inventé." Na correspondência privada, ora insiste na autenticidade de seus personagens, ora faz crer que são totalmente inventados, como que para despistar as objeções que lhe eram feitas.

A insistência nas justificativas quanto à invenção ou ao aproveitamento da realidade externa deve-se à reação negativa de pessoas a ele ligadas, por se terem reconhecido em figuras das *Diaboliques*. Todavia, ao insistir no real, Barbey está mais inclinado a defender a ficcionalidade que a prova do verdadeiro; mais para demonstrar a função determinante do ato de fingir que caracteriza a ficcional do que afirmar-se como fotógrafo de exterioridades.

*Le Roman! mais c'est de l'histoire, toujours, plus ou moins, des faits souvenirs, agrandis, modifiés, arrangés selon l'imagination, mais en restant dans la Vérité de la Nature.*<sup>19</sup>

Às vezes usa o fait-divers — como em "À un dîner d'athées" (pai e mãe batem-se com o coração embalsamado do filho), ou em "Le dessous des cartes

d'une partie de whist" (corpo de recém-nascido enterrado na jardineira do salão) — para sublinhar o horror em que se vive. Ao mesmo tempo, deseja escapar do controle que a modernidade continua a exercer sobre a ficção, e de que seu processo, o de Baudelaire e o de Flaubert são a prova.

A seleção feita pelo autor nos sistemas contextuais são um ato de fingir que permite a interpretação da intencionalidade de um texto, que aparece pelo efeito mesmo da escolha, na combinação resultante. As possibilidades aí ficam manifestas, provocando no leitor as reações que complementarão o texto.

De qualquer modo, ao afirmar a realidade, Barbey ainda segue a idéia contra-revolucionária que encara o real como produto de valores reais; o indivíduo, enquanto elemento da comunidade e jamais o homem abstrato do Iluminismo, ou o real como modelo, conforme o pensamento progressista. Liga-se à concretude e não à abstração.

Por esse motivo, está sempre situando as narrativas em relação a um tempo anterior, ou na província: lugar onde mais se conservam as tradições. Há nas *Diaboliques* duas narrativas que se passam em Paris: "Le plus bel amour de Don Juan" e "La vengeance d'une femme". No entanto, é necessário observar que na primeira, tudo se passa no interior da moradia, e que a segunda parte da perambulação de uma prostituta nas ruas, para se realizar enquanto ato de narrar, dentro de um quarto e na rememoração de vivências num castelo espanhol, remetendo às práticas medievais de comportamento.

Todas as *Diaboliques* são "faladas". Constituem-se da narração de um acontecimento, no contexto de uma conversa e de trocas de experiência. Este dado é fundamental na obra de Barbey, pois a "conversation" representaria "la dernière gloire de l'esprit français",

*rien n'y rappelle l'article de journal et le discours politique, ces deux moules si*

*vulgaires de la pensée au dix-neuvième siècle. L'esprit se contente d'y briller en mots charmants ou profonds, mais bientôt dits; quelquefois même en de simples intonations, et moins que cela encore, en quelque petit geste de génie. ("Le dessous de carte..." - 174)*

A "conversation" assume tamanha importância, justamente porque representa a gratuidade que o século não mais admite e que se dirige para formas de automação mais radicais do que a imprensa que Barbey tinha em horror, embora dela se servisse por necessidade de legitimação pessoal e de divulgação da obra: "Les journaux! Les chemins de fer du mensonge" — anota nas *Pensées détachées*, LXVIII.

As reuniões em que se conversa ou se joga representam um momento de evasão, permitindo que se recuperem as imagens perdidas, mas sempre atualizadas pela memória. "Les dessous de cartes d'une partie de whist", por exemplo, começa pela narração de uma noite em casa da baronesa de Mascranny, quando se discute o que vem a ser o romance, para imediatamente dar voz a um segundo narrador que considera os romances da vida, aqueles que não vêm a público, e que se presentem, mais do que se testemunham, como de maior impacto sobre a imaginação.

Este segundo narrador elabora, na introdução ao que vai narrar, uma espécie de teoria que valoriza o efeito de sugestão:

*Ce qu'on ne sait pas centuple l'impression de ce qu'on sait. (...) Je me figure que l'enfer, vu d'un soupirail, devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard on pouvait l'embrasser tout entier.* (177)

Sua narrativa parte da observação dos personagens que povoaram sua adolescência, numa cidade que conservou o espírito da nobreza, e onde o jogo era o divertimento principal. Ao lado de

uma mesa de whist, o narrador acompanha o drama de uma mulher, sua filha e um inglês de origem plebéia. As duas mulheres morrem, o estrangeiro desaparece e, mais tarde, o cadáver de um recém-nascido é encontrado enterrado na jardineira do salão da condessa de Stas-seville.

De quem era o filho? Quem foi a amante do jogador, a mãe, ou a filha? Teria ele matado a ambas? Qual das duas matou a criança? Qualquer pergunta que se venha a fazer sobre os fatos ficará sem resposta, pois nada disso interessa ao narrador. O que importa é a história de ódios e paixões entranhadas numa nobreza que não se deixa atingir pelas "cloaques de haine et d'envie" (180) da burguesia, porque para aqueles nobres "la vie finissait à la limite de leur caste" (181).

A vida desses personagens aparece como mistério quanto aos fatos, mas a narrativa se apresenta como lição. A condessa Trambley de Stasseville, suposta amante de Karkoël, morreu sem se arrepender do que quer que tenha feito. O corpo enterrado na jardineira demonstra um crime, o mal, portanto. Isto basta para que o narrador não se interesse em apresentar as respostas possíveis. E esse é o jogo.

3. As *Diaboliques* constituem um exercício de atenção, um jogo com o leitor. Todas as narrativas deixam perguntas, mistérios, crimes sem solução para os que buscam a história, e não o que há por detrás das cartas. O leitor é convocado a participar, como cúmplice, desde que abandone qualquer atitude hipócrita. Durante os anos em que Barbey d'Aureville compôs essas narrativas (1866-1872), pensou em três títulos, antes de se decidir: "Ricochets de conversation", "Sonates de conversation" e "Sonates à quatre mains". Todos eles permanecem no jogo das vozes que circulam na técnica de encaixe empregada na composição.

Este procedimento é levado ao extremo em "Le plus bel amour de Don Juan", uma das novelas mais sóbrias da coletânea, onde se lê, na tensão, o sentido moralista que o autor deseja imprimir à obra. Aqui, as transformações das vozes levam à composição em abismo, provocando, a nível temático, uma verdadeira descida aos infernos, na retomada da tradição juanesca.

Como em outras novelas, o argumento é breve. O conde Jules-Amedée-Hector de Ravila de Ravilès conta, durante uma ceia oferecida em sua homenagem por doze mulheres, a história de seu mais belo amor: a paixão de uma menina de treze anos que pensa ter engravidado de Don Juan. Segundo o próprio Barbey, nesta novela ele apenas parafraseou uma idéia de Atala, de Chateaubriand: "Tu m'as créé un enfant avec un baiser."

A primeira parte do "Plus bel amour", inteiramente dialogada, introduz um eu que só na segunda parte afirma a função de narrador do que Don Juan vai contar. Este aparece então como o narrador primeiro, até o momento em que introduz a fala da marquesa. Esta cede lugar ao confessor que vai passar a narração à menina. Quando a mãe retorna a palavra, é para novamente deixar ouvir a filha. Há, conseqüentemente, uma série de ficções que vão transformando os personagens em narradores, anulando pouco a pouco a figura de Don Juan, mas garantindo a presença do mal e do diabólico.

Desde o início, no salão da marquesa Guy de Ruy, a conversa situa Don Juan relativamente ao diabo:

— *Au fait, le diable est immortel! dit-elle comme une raison qu'elle se serait donnée.*

— *Il a même...*

— *Qui?... le diable?...*

— *Non, Don Juan... soupé il y a trois jours, en gouquette.* (97)

As atribuições que as anfitriãs vão receber constituem uma forma de profanação, como um primeiro passo para a descida aos infernos que a jovem conhece, antes mesmo de seu encontro com Don Juan. Quanto às mulheres, no boudoir "couleur de pêcher ou de... péché", serão "ces dames de l'Adoration perpétuelle", em número de doze, como os doze Pares de França, "les Chevalières de la Table Ronde". Uma delas "était assise, comme un juste, à la droite de Dieu, à la droite du comte".

A história que lhes conta Don Juan assume o aspecto de uma verdadeira possessão; afinal ele é "un rude spiritua-liste que Don Juan! Il l'est comme le démon lui-même, qui aime les âmes enco-re plus que les corps". A jovem filha da marquesa vive um amor fantasmático, recebendo os olhares do conde como balas mortais, e o calor de seu corpo como se caísse no inferno: "C'est comme si j'étais tombée dans du feu", conta à mãe, depois da confissão ao conselheiro espiritual.

Ao narrar seu mais belo amor, Don Juan está na realidade contando o mais belo amor que suscitou na juventude, e não o que experimentou ou conquistou. No plano da narração é a menina que possui Don Juan e não o contrário, pois, além de tudo, é sua voz que finaliza a narrativa. É ela que traz os sinais do diabólico no discurso do conde:

*Je l'appelais petite masque (...) un vrai masque ridé de cariatide humiliée, qui semblait (...) porter le poids d'un entablement sous ma main.* (112)

Enquanto a mãe tem ingenuidades de menina, "maladroite aux caresses" e ainda na "messe blanche" do amor até encontrar Don Juan, a filha apresenta a dureza do bronze, assemelha-se a "une petite topaze brûlée" e tem nos olhos "Une magie!" indicadora da ciência do diabo.

Nessa aventura, se assim se pode chamar, Don Juan não fez nada, não

disse nada, além do que recebeu da marquesa, enquanto esta reconta o que soube pela filha. Assim, aquela que à primeira vista é contada possui a narrativa — é ela quem sabe e, por aí, se torna o narrador de tudo. Não só tem os traços do mal, mas ainda os da velhice, encontrando-se com a primeira marquesa, a que supostamente ouve a narração do primeiro narrador.

"Et la petite masque?" pergunta uma das doze convivas. "Oh, elle était morte, bien jeune et mariée en province, répondit Ravila." A narrativa se completa num vazio para a menina que viveu um amor que não houve, da mesma forma que para Don Juan que não viveu amor nenhum. Ele foi aniquilado pelo vazio do discurso que não pronunciou a fala da sedução.

Mas qual o sentido em fazê-lo aparecer envelhecido, contando uma aventura que não houve, senão o de representar a inutilidade do individualismo de que a figura de Don Juan é portadora? Para Don Juan, o público é o teatro da exibição individual, a negação da comunidade. A maior punição que o narrador moralista pôde lhe atribuir foi a perda da glória da conquista, mesmo que às custas de uma inocência.

Como já anunciava a epígrafe, "Le meilleur régal du diable est une innocence", e se o mal sobra na figura da menina é também porque o mal é inerente ao homem. Para Barbey, "L'homme est si profondément vil qu'il fait des viletés des actions qu'il ne comprend pas, parce qu'ainsi il est toujours sûr de les comprendre." (*Pensées détachées* - LVIII)

As dessacralizações e profanações estão em quase todas as *Diaboliques*, paradoxalmente indicando um caminho de catolicismo. Basta lembrar "À un dîner d'athées" onde cada personagem conta um escândalo ou um crime. No final, a insistência na necessidade do sagrado. Aquele coração de criança, tão profanado pelos pais, é entregue, pelas

mãos do Cavaleiro Menilsgrand, a uma igreja, para repousar em terra cristã.

*Comprenaient-ils enfin, ces athées, que, quand l'Église n'aurait été instituée que pour recueillir les coeurs — morts ou vivants — dont on ne sait plus que faire, c'eût été assez beau comme cela!* (278)

Sem religião não existe comunidade, dado que é a religião que oferece o sentido do sagrado, perceptível também na hierarquia e nas solidariedades de grupos e de classes. Baudelaire pensa na mesma trilha — o homem, tomado como indivíduo, é tão naturalmente depravado que sofre menos por causa do rebaixamento universal que da hierarquia estabelecida de modo razoável.<sup>20</sup>

O Doutor Torty, de "Le bonheur dans le crime", aceita que Hauteclair e Serlon tenham se amado no crime, mas não que Hauteclair tenha se casado na nobreza depois de ter servido como falsa dama de companhia a Madame de Savigny. Por isso respeitou a exigência que esta lhe impôs ao morrer.

*Elle mourait bien comme une fille de V., la dernière ville noble de France! Et touché de cela plus peut-être que je n'aurais dû l'être, je lui promis et je lui jurai, si je ne la savais pas, de faire ce qu'elle me demandait.* (163)

Há, portanto, um diálogo que se tece entre as narrativas, formando uma rede de temas, passando pela História da França desde a Revolução, revisitando os grupos que alternadamente estiveram no poder, para valorizar tudo o que o passado teria conservado de positivo. O presente não é senão o último estágio do passado, mas nem sempre tão brilhante quanto se deseja. Assim, a Monarquia de julho não soube domar as misérias provocadas pela Revolução e pelo Império:

*L'Empire perdu, la Révolution écrasée par cette réaction qui n'a pas su la tenir*

*sous son pied, comme Saint-Michel y tient le dragon...* (238)

Até o ateísmo pode ter seu lado menos mau na comparação passado/presente:

*L'athéisme du XVIII siècle avait des prétensions à la vérité et à la pensée. Il était raisonneur, sophiste, déclamatoire, surtout impertinent. Mais il n'avait pas les insolences des soudards de l'Empire et des régicides apostats de 93.* (237)

Entrecruzando-se, as histórias remetem à História como forma de permanência do humano decaído, da persistência do mal e da inutilidade da civilização, deixando de lado a política, porque os que amam a verdade e a beleza não podem se preocupar com ela que não se preocupa nem com a beleza, nem com a verdade.<sup>21</sup> O projeto de Barbey é desagravar, conservando as crenças do artista e as convicções do homem superior que quer se distinguir numa sociedade que se massifica.

Seu cristianismo seria uma forma de declarar a diferença, de lançar o libelo do artista contra a sociedade que o condena em nome da moral que ele quer defender. As acusações vieram pelos jornais. Exigia-se que fosse condenado exatamente porque se dizia católico:

*L'auteur de La vieille maîtresse et de L'Ensorcelée est connu pour un catholique fervent, fanatique, cuirassé et bardé de fer comme un pape de la Renaissance (...)*<sup>22</sup>

por que então escreve um livro como as *Diaboliques*, cuja influência pode ser malsã, dissolvente, e onde sopra o vento da corrupção?<sup>23</sup>

Quando o processo por ultraje à moral e aos bons costumes é aberto, ele deve responder a um questionário onde estão indicadas as passagens incriminadas. Suas respostas são justificativas precisas: o objetivo da obra foi morali-

zar; pintou o mal em relevo para provocar horror; "j'ai pu être coloriste, mais sciemment immoral, jamais".<sup>24</sup> O abade Bethlem garante que Barbey d'Aureville pertence à Igreja pela sinceridade da fé e pela intrepidez com que combateu os autores ímpios de sua época. O que lhe falta, segundo o abade, é a virgindade do talento e a integridade da doutrina.<sup>24a</sup>

De Barbey talvez se possa dizer o mesmo que o narrador de "Le bonheur dans le crime" a respeito do Doutor Torty:

*C'était un de ces esprits hardis et vigoureux qui ne chaussent pas de mitaines, par la très bonne et proverbiale raison que: 'chat ganté ne prend pas de souris' (...); espèce d'homme qui me plaisait beaucoup à moi, et (...) par les côtés surtout qui déplaisaient aux autres.* (121)

Ele se expõe para ser visto na cena da modernidade que deseja devorar o artista e banquetear-se com obras que reproduzam o modelo das práticas convencionais, da linguagem elevada, do poeta iluminado. A isso Barbey, assim como Baudelaire, responde pelo olhar questionador do bom comportamento burguês, pelo deslocamento face ao instituído, abrindo as cortinas para os avessos do cenário, para as razões do progresso: "Ils parlent de progrès! Et les gouvernements modernes ne voudraient certainement être à la place de leurs petits-fils." (*Pensées détachées*. XIII)

Sentindo-se fora do lugar, procura outros tempos, como o último indivíduo que ficou na sociedade de massas para demonstrar o antagonismo que existe entre esta e a cultura anterior.<sup>25</sup> Afinal, "Il n'y a rien de plus beau que ce que nous ne voyons plus." (*Pensées détachées*. LXXXV)

## RÉSUMÉ

En s'appuyant sur l'analyse que font Karl Mannheim et Robert Nisbet du Conservatisme en tant que style de pensée, cet article présente une lecture des *Diaboliques*, de Barbey d'Aureville, pour en dégager les attitudes fondamentales des contre-révolutionnaires face aux transformations survenues avec la Modernité.

## NOTAS

- 1 BAUDELAIRE, Ch. 1954. "L'art Romantique". p. 1005.
- 2 BARBEY D'AUREVILLE, J.A. 1967. p. 174. Daqui em diante a indicação das páginas referentes às *Diaboliques* aparecerão no corpo do trabalho.
- 3 Citado por JUIN, H. 1975. p. 54.
- 4 Cf. NISBET, R. 1986 (a).
- 5 Idem, (b).
- 6 Cf. NISBET, R. 1980.
- 7 "De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner". BAUDELAIRE, Ch. 1954. "Mon coeur mis à nu". p. 1234.
- 8 MAISTRE, J. de. p. 187.
- 9 Idem, p. 165.
- 10 Idem, p. 85.
- 11 Cf. MANNHEIM, K. 1986.
- 12 LEMAIRE, M. 1978.
- 13 BAUDELAIRE, Ch. 1954. "Le peintre de la vie moderne". p. 908.
- 14 Citado por LEMAIRE, M. 1978.
- 15 As referências a pintores são frequentes: Velasquez, no "Rideau cramoisi"; Ticiano, no "Le bonheur dans le crime"; Rubens e Delacroix (evocação de *Sardanapalo*) no "Le plus bel amour de Don Juan", entre outras.
- 16 BARBEY D'AUREVILLE, J.A. 1966. *Mémoires*.
- 17 Cf. ISER, W. 1983.
- 18 MAISTRE, J. de. p. 85.
- 19 Citado por BORNECQUE, J. H. 1963. p. XC.
- 20 BAUDELAIRE, Ch. 1954. "Fusées". p. 1203.
- 21 BARBEY D'AUREVILLE, J. A. 1966. *Pensées détachées* LXIII.
- 22 Citado por BORNECQUE, J. H. 1963. p. XXI. Crítica anônima publicada no jornal *Le Siècle*.
- 23 Idem. p. XXII. Crítica de H. Fournier publicada no jornal *Paris-journal*.
- 24 Citado por SEGUIN, J. P. 1967. p. 18.
- 24 (a) Citado por BORNECQUE, J. H. 1963. p. CXXIX.
- 25 Cf. ARENDT, H. 1988.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les Diaboliques*. Introduction et notes par Jacques-Henry Bornecque. Paris: Garnier, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Les Diaboliques*. Préface par Jean-Pierre Séguin. Paris: Flammarion, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres Romanesques Complètes*. Paris: NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria Literária em suas fontes*. v. 2, 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- JUIN, Hubert. *Barbey d'Aurevilly*. Paris: Seghers, 1975.
- LEMAIRE, Michel. *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal. Paris: Klincksieck, 1978.
- MAISTRE, Joseph de. *Joseph de Maistre*. Textes choisis et présentés par E.M. Cioran. Monaco-Ville: Du Rocher, s/d.
- MANNHEIN, Karl. O pensamento conservador. In: MARTINS, José de Souza. *Introdução crítica à sociologia rural*. São Paulo: Huicitec, 1986.
- NISBET, Robert. As idéias-unidades da sociologia. In: MARTINS, José de Souza. *Introdução crítica à sociologia rural*. São Paulo: Huicitec, 1986. (a)
- \_\_\_\_\_. Conservantismo e sociologia. In: MARTINS, José de Souza. *Introdução crítica à sociologia rural*. São Paulo: Huicitec, 1986. (b)
- \_\_\_\_\_. Conservantismo. In: BOTTOMORE, Tom. *História da análise sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

# Michel Deguy: le réveil de la figure\*

Maria da Conceição Paranhos

Universidade Federal da Bahia

et pensée, et, ainsi, opérer le retour à une "vie nouvelle".

Or, pour aboutir à ce moment, le discours poétique se surcharge de figures, qui, dans leur fragmentation et multiplicité, sont le seul porche d'accès au monde. C'est par la dispersion que se retrouve la cohésion; miraculeusement, en tant que telle, l'activité reste contaminée par la valeur ontologique de l'antériorité, parce qu'elle ne se fonde en effet sur aucune forme de connaissance, mais sur l'imagination cognitive. L'activité est médiatisée sans cesse par l'imagination en tant que source et raison même de la poésie.

Ainsi, comparaison et comparution, corrélats de l'activité poétique chez Deguy, maintiennent une relation immanente, d'une part entre elles-mêmes et, d'autre part, entre elles-mêmes et l'extériorité. Au niveau du discours linguistique, elles s'actualisent dans un mouvement analogique, génitif.

La notion de génitivité, selon Deguy, s'identifie à l'idée des mouvements de synecdoque et de métonymie, qui sont propres à la poésie. Alors, se trouver "en état génitif" revient à être partitif, à faire partie d'une totalité. En même temps, cette génitivité est la condition même de l'acte poétique, du moment qui s'est accompli par un travail de réappropriation du poétique lui-même, en tant que propriété permanente et universelle du langage et du monde: il s'agit, ici, d'un redoublement délibéré,

## RÉSUMÉ

Cet essai propose une lecture de Michel Deguy à travers la confrontation de sa production poétique et critique. Dans les deux cas, lorsqu'il situe l'activité créatrice face au langage, il signale le travail avec les figures (tropés) comme transgresseur de la fonction représentative, étant donné que le travail de figuration conduit les fonctions analogique et ontologique qui dépassent le lexique. De cette façon, le mot poétique, en tant qu'action, rétablit le contact avec l'altérité défigurée par la référence linguistique dans un processus permanent de réfiguration.

## I.

Poésie — pour Michel Deguy (1930) — ne désigne pas tant l'un des aspects de l'activité littéraire, mais la pensée même dans sa tension de rencontrer l'Être, de réunir le monde avec l'esprit, de retourner à une origine, où expérience et existence s'instaurent en une seule figure. Autrement dit, l'activité poétique se meut à l'intérieur d'un effort pour s'épanouir en action. Celle-ci elle-même doit-être vue, en ce contexte, comme érgon, impliquant l'energéia du procès poétique. Le parcours se trace, dans un effort permanent de réorganisation de récurrences qui, à leur tour, forment la pensée.

Le mouvement d'une activité qui ne cesse de s'inscrire au sein d'elle-même constitue la seule façon de "suturer" les liens perdus entre monde et esprit, Être

d' une réactivation de l'élément figuratif antérieur, qui va se révéler figuré dans le poème.

*Ce travail de réappropriation poétique [s'accomplirait...] en poème, en cercle par conséquent, cercle des choses et des mots, grand cercle de la réciprocité métaphoriquement originelle et originellement métaphorique. Ce serait, par exemple, le poème du génitif, ou de la synecdoque, poème écrit selon ces tropes en les exploitant, portant ainsi ces tournures à conscience-de-soi-poétique, dans un poème qui saisissant l'être en même temps de telle manière révèle donc du même coup comment l'être est frappé de synecdoque, de génitivité.<sup>1</sup>*

Cette idée de génitivité ou de partitivité a ses sources chez Giambattista Vico et chez Leibniz -- deux auteurs qui sont, Deguy le confesse, le paideuma où il va se nourrir avec passion.

Je cite Vico:

*La synecdoque acquit la valeur d'une figure lorsque les hommes donnèrent aux qualités ou objets particuliers une valeur universelle et qu'ils réunirent les parties pour en faire un tout.<sup>2</sup>*

Et encore;

*Les poètes théologiens dont l'entendement n'était guère développé, dans un sens contraire mais peut-être plus sublime, attribuèrent sens et passion [...] à ces vastes organismes que sont le ciel, la terre et la mer; par la suite, l'imagination s'étant affaiblie pendant que l'abstraction gagnait en puissance, ces personifications se trouvèrent réduites aux proportions de signes minuscules; la métonymie cacha alors sous des apparences savantes, l'ignorance dans laquelle on se trouva de l'origine de ces choses humaines.<sup>3</sup>*

Chez Deguy, la génitivité s'exerce à travers le comme — c'est-à-dire, le moment où, dans un lieu, une circonstance, se dévoile le lit du poème qui, en

se découvrant, atteint de la sorte à la comparution: soit le moment où paraître et être ne forment qu'une seule réalité:

*Le poème est le lit où faire passer le fleuve, captant son chant comme sens.<sup>4</sup>*

Deguy se propose dès lors de révéler "le fond poétique des choses"<sup>5</sup>; de la même façon, pour Vico, les "idées uniformes, nées chez des peuples qui s'ignorent doivent naître d'un fond commun de vérité".<sup>6</sup> Ainsi, c'est en ce sens que la notion de fable doit être vue chez Deguy: une métaphore amplifiée dont le rôle est d'établir l'analogie entre les objets matérielles et les produits de l'activité mentale.

Suivons à nouveau Vico:

*[...] les premiers poètes qui virent dans les objets autant de substances animées, leur attribuèrent en effet tout ce dont ils pouvaient éprouver eux-mêmes les effets, c'est-à-dire sens et passions, et de la sorte créèrent leurs fables. C'est pourquoi toute métaphore peut être prise pour une courte fable.<sup>7</sup>*

Lorsque Deguy, dans sa "Grammaire première", nous parle d'"Aphrodite Métaphore", son intention est d'indiquer comment le mouvement analogique de la fable peut paraître, c'est-à-dire, se montrer comme l'équivalent du monde, en tant que langage forgé. Chez lui, le concept de mimesis est rétabli vers le dépassement de la métonymie et de la génitivité, par l'utilisation de ces tropes, qui vont plus tard acquérir une valeur ontologique.

Atteindre le moment où le poème a la capacité de parler comme Adam avant la chute, en aboutissant à un langage -- je cite Vico: "en conformité avec l'essence des choses (tel le langage sacré, privilège du premier homme auquel Dieu communique la divine onomathèse ou choix des mots selon la

nature des choses)"<sup>8</sup> — tel se définit l'ambition de Michel Deguy.

## II.

Sans prétendre à l'exhaustivité, je me propose, ici, une réflexion sur la génitivité chez Deguy. "Un homme las du génitif" — poème cryptique — sera mon point de départ, relevé comme la lecture même de la génitivité.

En d'autres termes, loin de lire le poème à la seule recherche de la pensée de la génitivité chez Deguy, je lui donnerai tout l'espace qu'il demande en tant qu'activité de Deguy (Deguy industriale). Sur ce comme, le poème parviendra peut-être à révéler sa face cachée, à s'auto-révéler en tant que figure conduite par des figures.

Comment toucher, sans le défigurer, ce cristal qui se sonne lui-même?

On le sait, "Un homme las du génitif" ouvre la série des "Epigrammes" dans *Oui-dire* (1966).

La notion d'épigramme, est originellement liée à la notion d'inscription (gr. epigramma; lat. epigramma), que Deguy, à son tour, incorpore à l'idée même des figures du langage: "Les figures du langage sont la trame du linge de Véronique sur les traits de l'être".<sup>9</sup>

Le laconisme est une autre caractéristique de cette notion, et il l'embrasse aussi, en l'identifiant avec l'idée de pauvreté:

*L'ascèse franciscaine du non-savoir, de l'ignorance, conduit la poésie à son désert, à la privation. Cette "pauvreté" la reconduit à elle-même -- et peut-être y aurait-il là quelque analogie avec la réduction husserlienne. Sa pauvreté la ramène à sa plus grande proximité à soi, c'est-à-dire à la question qu'est-ce que la poésie que nul autre que la poésie ne peut "traiter".<sup>10</sup>*

Alors, être "las du génitif et de l'histoire du même divisé contre lui-même" démontre la fatigue du poète, condamné à poursuivre sans relâche de lieu d'extrémité que le génitif exige.

*Tout près l'éloignement paisible des haies; c'est pourquoi "Dieu" serait plus proche, pour être plus lointain que le plus éloigné; il n'a pas d'autre lieu que cette extrémité, que je suis.<sup>11</sup>*

Par la suite, l'anxiété du poète d'un état uniforme lui permettrait, enfin, de rompre la génitivité et d'atteindre le niveau de la rencontre avec l'Être.

Ici, comme chez Leibniz, l'élément individuel n'a sa seule signification qu'en tant qu'organe, expression idiomatique de l'universel. L'individualité se reconnaît comme telle dans sa relation avec la totalité elle-même. L'harmonie préétablie lie le poète avec la totalité. Cependant, l'homme n'a pas la possibilité de se trouver face à face avec l'origine de l'ordre universel, la Suprême Monade, de Leibniz.

Je cite Deguy:

*Le même se dédouble en lui-même, et ainsi redouble, et ainsi apparaît comme le plus énigmatiquement proche de soi: étrange scissiparité où chaque moitié se donne comme dédoublement de l'autre ou plutôt de l'unique; ne se manifeste qu'en renvoyant à l'autre dans une circularité qui n'est pas vicieuse, vaine, mais vie de l'unité en elle-même -- à la place de cette morne homogénéité vide du platement identique où le bon sens s'épuise à répéter qu'une pomme est une pomme.<sup>12</sup>*

L'homme se trouve donc fragmenté, et la seule représentation qu'il est capable d'atteindre se tient à une représentation religieuse, chez Leibniz, et poétique, chez Deguy.

Donc, las de représenter (representare), le poète cherche à se retrouver dans l'Être (esse). Toutefois,

l'homme n'atteint la perfection que grâce à la représentation: esse est representare (Leibniz). Pour Deguy, tout comme pour Leibniz, représenter coïncide avec présenter. Mais le processus de la représentation a une nature dynamique: la présentation, qui provient non seulement des mots, mais aussi des choses à l'origine de ces mots.

*Le corps aimanté, notre boussole dans ce monde s'est toujours déjà communiqué aux choses, principe d'orientation poétique parmi ce monde où nous habitons poétiquement [...], de sorte que c'est avec les mots du corps (tête, pied, cou, etc.) que nous disons les choses, comme l'avait révélé Vico en sa *Scienza Nuova*, parce que ces mots sont ceux d'un corps qui n'a jamais été confiné à lui-même, mais toujours déjà démembré aux limites du monde, toujours déjà à la mesure de notre monde.*<sup>13</sup>

Mais, dans ce cas, pourquoi la violence de ce geste poétique dans le vers qui crie "ô femmes répudiées"?

C'est que, chez Deguy, le principe féminin, le *Ur-Bild* — Aphrodite Anadyomène<sup>14</sup>, Lune-Diane-Hécate, l'une des formes que le principe féminin revêt -- personifie la puissance poétique en elle-même, ici temporairement repoussée. Toutefois, en même temps qu'il affirme ce rejet, le poète construit avec le mot "répudiée" une métaphore anagrammatique. Dans le poème, le refoulement du principe féminin se trouve au niveau linguistique mis entre parenthèses; le rôle des parenthèses a pour fonction d'ouvrir les portes de la réalité profonde des choses. Celle-ci provient même de la surface idiomatique, qui est la condition nécessaire, par laquelle il faut passer, avant d'arriver à une possible expression de l'existence de la profondeur.

*La profondeur est transversale, radiale, verticale; elle rompt la chronique; elle est ce qui s'ouvre quand la chronique est rompue.*<sup>15</sup>

Alors, les parenthèses ont la fonction de libérer l'imagination, identifiée, ici comme chez Vico, avec la mémoire. Par ailleurs, ce processus ne peut être confondu avec celui de l'anamnèse freudienne; il lui est antérieur, et donc, originaire. Dans l'essai "Imagination", par exemple, toute la puissance ontologique de l'imagination est mise entre parenthèses pendant presque deux pages.<sup>16</sup>

La mémoire, à son tour, renvoie au moment de la "pensée sauvage", où l'expérience immédiatement vécue, empirique, vierge de mots, permet l'accès à l'entendement universel.

Ainsi, en repoussant le *Ur-Bild*, en le plaçant entre tirets — leur fonction syntaxique s'apparente à celle des parenthèses — le poète crée la possibilité d'un lieu de rupture avec la surface du discours, en immergeant le dernier dans l'ambiguïté qui favorise la liberté des mots et leur force heuristique.

Pris en eux-mêmes, les mots se montrent inaptes à conduire l'Être; mais dès le moment où le poète dénonce leur caractère de fausseté, il peut s'en servir pour faire apparaître un savoir auquel il a accédé par d'autres voies. La vertu magique du verbe consiste en ce mouvement: il ne parle que pour dire ce qu'il ne dit pas: "ce que" le poème cherche à dire n'a justement pas de "correspondant exact" dans le lexique".<sup>17</sup>

En se servant de la construction parenthésisée, Deguy construit une "réalité" masculine cryptique: "faisceaux du savoir". Au niveau linguistique et tropique, cette réalité est inscrite sous la forme d'anagramme, avec la première et la dernière lettre du mot "femmes" (au pluriel). C'est l'invention poétique qui ainsi révèle l'équivocité de tout mot, le caractère cratylien des vocables (v. *Cratyle*, de Platon).

À travers l'anagramme, Deguy réussit à unir les deux principes -- Aphrodite

Anadyomène (et son rapport d'identité avec l'eau) et Hermès/Adam, (qui représente l'élément terreux dans la conception du poète) -- le masculin et le féminin.

Je cite encore:

*[...] notre réveil quotidien est ce jour même de naissance sur la berge d'un Adam nu comme Aphrodite, frappé d'un oubli indécidable contre lequel il ne cesse de remonter par l'image, sidéré par un monde dont la couche la plus profonde est encore symbolique, luttant par l'image vers son propre en deçà, vers une absence d'homme où régnerait enfin — où régnait — la vérité sans par-tage, vérité enfin délivrée de la parabole.*<sup>18</sup>

Apparaître serait une conséquence de l'action poétique-parabole; autrement dit, apparaître dans la représentation coïncide avec la possibilité d'être. Dire l'origine est donc un mouvement qui s'inscrit dans le langage, cryptiquement, souvent sous la forme d'anagramme, mais aussi d'autres tropes utilisées en tant que figures de figure, ou, en d'autres termes, figures qui font renaître le figuratif d'une réalité qui a été défigurée par l'homme en tant que celui qui a parlé, tout en se distanciant de l'identité originaire avec la vie naturelle (phýsis), et, par conséquent, en brisant son accès au lógos.

La vérité du monde est, donc, travestie par la "traduction" linguistique -- faite de signes vides qui n'ont pas de relation ontologique avec le monde. D'où le sens de défiguration que Deguy élabore pour démontrer la nécessité de réfiguration, de retournement.

La poésie est identifiée avec l'origine elle-même (v. J.-J. Rousseau). L'origine — avant le langage — est poésie. La fonction de la poésie après la Chute sera donc celle de "révéler le caractère poétique des choses".<sup>19</sup>

Cependant, la poésie originaire, la fi-gure, vue par le premier homme, révéla

son sens figuré en se dédoublant dans la nudité: à présent, elle a besoin d'être redoublée dans le poème -- lieu de récupération.

À jamais, le voyage du poète est la "marche que déplie l'espace plié". Retrouver le temps perdu devient fonction même de la poésie. La vie a été oubliée dans la multitude des mots; poétiser, alors, c'est revivre la vie en sa nudité:

*La perception de ce qui paraît, c'est le baptême et le retour, le berceau et le havre. C'est là qu'il faut descendre comme le Christ avait élu existence chez les pauvres: l'épreuve de la nudité — comme la vie, les actes et les paroles de Français d'Assise sont en même temps poésie. La "nudité", c'est quand il n'y a pas d'autre monde, pas d'autre existence.*<sup>20</sup>

En ce sens, l'homme est séparé de la vie de la même façon qu'il a été séparé de son être féminin — hermaphrodite — qu'il fut à l'origine. D'où le but de Michel Deguy dans ce qu'il nomme "le mariage" ou "la noce".

Dans "Un homme las du génitif", la recherche de cette sorte d'union s'accomplit dans le chemin phénoménologique du poème. L'union des contraires permet au discours de rompre avec le travestissement de la vérité.

*Portant les faisceaux du savoir  
Mais en forme des faux sur le champ.*<sup>21</sup>

Les "faisceaux du savoir", la multiplicité du savoir, fonctionne ici comme une réalité masculine, liée à la descendance d'un Adam déchu,

*[...] voué à parcourir l'Éden en présence de ces choses qui lui parlent médiatement à jamais du secret renfermé de sa présence, seul à faire parler un spectacle inapte à répondre dans un langage plus simple que le sien, riche en figuratifs de cet être qu'il voudrait dire sans métaphore, mais qu'il ne peut que mieux et mieux cerner des métaphores*

en lesquelles il s'est toujours déporté jus-  
que à lui.<sup>22</sup>

Les "faisceaux du savoir" évoquent donc une réalité en soi-même multiple et qui cache une couche où l'unité vit, défigurée par la multiplicité elle-même, Babel.

Au niveau purement verbal, fais-  
ceaux est un mot anagrammatique de faux; les deux mots sont aussi ana-  
grammatiques d'eau. L'eau en tant que  
tel a un rôle décisif dans la pensée de  
Michel Deguy — c'est le lieu de nais-  
sance d'Aphrodite, à son tour identifiée  
avec la puissance de l'imagination et de  
la mémoire.

*[La révélation de la profondeur] n'est pas  
plate; sa dimension sans arrêt occultée se  
découvre comme ce merveilleux ajointement  
que dit le symbole en son étymologie, des  
deux moitiés de l'un, telles que l'une n'est  
rien sans l'autre sans lequel l'unité manque-  
rait, elle qui est établie sur la brisure; et le  
mythe grec nous suggère que toute chose  
attendrait sa moitié qui n'est autre qu'elle-  
même, que tout ainsi n'est peut-être qu'un  
immense puzzle, une diaspora en travail  
d'unification, disons en travail d'origine.<sup>23</sup>*

La parole poétique, ses thèmes, ses  
mots, "symbolisent entre eux"; en d'au-  
tres termes, avec les mots de Deguy  
lui-même,

*Métaphore est anagramme  
D'Aphrodite Anadyomène.<sup>24</sup>*

Le champ, quant à lui — dans le cin-  
quième vers d'"Un homme las du génit-  
tif" — paraît échapper à la circonscrip-  
tion anagrammatique. Cependant on vit  
le champ être le lieu du sol et des her-  
bes. Le sol, Deguy l'associe au soleil et  
celui-ci à l'oeil:

*le soleil l'oeil le scarabée sommets  
équidistants incommensurables*

.....  
*nous arriverons sur son sol ensoleillé.<sup>25</sup>*

En conséquence, le soleil se  
présente comme l'indice ou la marque  
de la pré-destination de l'homme -- de  
"l'homme héliotrope"<sup>26</sup> -- qui porte  
"sur le front le disque du soleil".<sup>27</sup>

Cette marque lui permet d'être con-  
taminé par la lumière, et d'avoir en  
même temps la possibilité de sortir de  
l'ombre à travers un travail de purifica-  
tion (semblable à ce travail des hommes  
de la "Terra del Fuego", qui ont le privi-  
lège d'une vision directe, immédiate ou  
immanente, donc, de la nature).

Ce travail, dans son caractère  
phylogénétique, est équivalent au travail  
ontogénétique que le poète accomplit  
avec la langue et dans le langage. Ainsi,  
la découverte de "la nappe du feu sou-  
terrain", permet au poète de rompre  
l'espace de l'ombre, et, donc, d'avoir  
accès à la clairière — dans le sens  
qu'elle prend chez Hölderlin: clairière de  
l'Être, voix de l'Être, Langage avec le L  
maiuscule, c'est-à-dire, Langage de  
l'Être, langage sacré. Cette espèce de  
langage, dans son caractère ontologi-  
que, s'oppose au langage de la techné  
(langage ontique, chez Heidegger).

La poésie participe de la nature de la  
clairière par le privilège diasporadique de  
la transcendance. Elle a donc la possi-  
bilité de rencontrer la "vérité" (alethéia).

Chez Deguy la dévoilement se donne  
d'une façon épisodique, par les "phra-  
ses-phares", apparitions sonores -- une  
notion que nous aurons à revenir plus  
loin.

*Nous sommes dans la clairière où tout com-  
paraît -- c'est cette comparution, identique-  
ment comparaison, qui nous donne de par-  
ler.<sup>28</sup>*

Si, dans "L'homme las du génitif", le  
soleil se trouva caché, à la mesure mê-  
me où le champ est mis en pleine visi-  
bilité, la présence du soleil s'inscrit dans  
le champ, sur le sol du champ, où il y a  
des herbes qui nécessitent des faux.

Les herbes, comme par ailleurs "les  
petits pommiers français"<sup>29</sup> se propo-  
sent en une métaphore liée à la notion  
même des mots.

Les "faisceaux du savoir" acquièrent  
leur forme de l'action des faux, dont la  
fonction découvre une autre couche du  
champ, par leur travail sur les herbes  
qui sont mots.

*Les mots disent une expérience terrestre,  
ont une signification géologique, topologi-  
que. En eux parle l'expérience d'une diffé-  
rence originaire du haut et du bas, du proche  
et du lointain, du plein et de l'abîme, du pas-  
sage et de la chute, de l'extérieur et de  
l'intérieur.<sup>30</sup>*

Le poète travaille donc sur le champ  
du langage et dans la langue, dans un  
mouvement archéologique, de même  
qu'étymologique. Sorti du "gymnase de  
la mer" (lieu d'Aphrodite), il arrive au  
"champ où la nature a son propre cime-  
tière"<sup>31</sup>. À son tour, le champ, en tant  
que lieu d'Adam, ne prend sens qu'à  
partir du moment où il est travaillé en  
profondeur, c'est-à-dire, réveillé de la  
mort linguistique par l'acte poétique,  
après la purification accomplie par le  
poète, au cours de son voyage.

Il s'agit donc d'un geste archéologi-  
que, et la rhétorique ontologique est un  
procédé que le langage peut offrir au  
poète pour les exercices archéologi-  
ques. Avec les figures, les tropes, la  
capacité ontologique du langage peut se  
rétablir.

Ainsi conçue, la rhétorique s'élève  
au statut d'une "grammaire première",  
sans qu'il s'agisse d'un rapport exté-  
rieur à la grammaire. Tout au contraire,  
les figures surgissent déjà au sein de la  
vie elle-même, dans l'état de symboles  
premiers: les figures renvoient aux ima-  
ges originaires, à une couche de symbo-  
les préexistante.

*La révélation primordiale c'est que le sens  
propre est le sens figuré [...], comme si tout  
mot était métaphore de lui-même, attendant  
le contexte oublié ou il pourra jouer comme  
mot: nous appelons poème cet espace libre  
où le mot peut enfin jouer comme mot,  
c'est-à-dire retrouver sa vérité plus littérale  
de figure.<sup>32</sup>*

Dans la strophe suivante d'"Un  
homme las du génitif" —

*Apostrophes sur les temps  
Près des bêtes tachées qui mourraient  
jusqu'au bord de l'eau<sup>33</sup> —*

il me semble qu'un mouvement d'éli-  
sion soit indiqué au niveau immédiatement  
linguistique, et médiatement sémanti-  
que, cette fois-ci, en portant des signifi-  
cations qui se projettent vers un niveau  
extra- ou supra-linguistique: ontologi-  
que.

L'apostrophe en tant que suppres-  
sion — au niveau grammatical, graphi-  
que — indique l'effacement d'une voyel-  
le qui, en tout cas, est représentée dans  
le contexte grammatical par une marque  
graphique. Chez Deguy, l'apostrophe  
fonctionne en tant que signe de l'effa-  
cement; l'éli- sion inscrite dans le dis-  
cours linguistique crée le vide, lieu de  
l'indifférence, de la neutralité, et, en  
même temps, comme on peut lire dans  
"Le poète de profil":

*Il se hâte vers le désert  
Un plateau où la flèche est gnomon  
Le vide est sa force  
le soleil passe comme un anneau nup-  
tial<sup>34</sup>.*

Le vide permet donc le contact indi-  
rect (par l'écriture) avec l'Être, à partir  
d'un espace créé par le langage poéti-  
que lui-même, et qui, au niveau tempo-  
rel, s'ouvra illimité.

Mais qu'elle serait la voyelle suppri-  
mée?

À mon avis, il s'agit de la voyelle e de je. En effet, l'apostrophe indique l'effacement du je en tant que symbole d'une complétude originaire, et, par ailleurs, cet effacement constitue la différence chez Deguy.

*Le différent est pour nous ce qui demande d'être anéanti, mihi delendum, exigence que seul dit convenablement l'adjectif verbal latin.*<sup>35</sup>

Le poète va travailler avec la valeur phonique et graphique de la voyelle e -- retrouvé d'ailleurs, dans les mots homme/s, femme/s et Dieu, avec des valeurs phonétiques différentes, mais toujours présentes dans l'écriture. Parfois muette -- c'est-à-dire, phoniquement effacée, dans "homme" [ɔm] et dans le mot "femme" [fam], mais, néanmoins, visible.<sup>36</sup>

Cette association n'est pas seulement occasionnelle; en effet, le vers suivant joue avec les valeurs phonique et graphique de la voyelle e: "Près des bêtes tachées qui mourraient".

C'est dans ce sens-ci que l'on doit considérer la signification de la rime, chez Deguy, en tant que figure du langage, mouvement tropique d'intériorisation, rapport entre signification et figure qui "se resserrant sur lui-même, tend vers son intimité".

*Nous mesurons mieux aujourd'hui le sens de la rime par la généralisation de l'homophonie, des allitérations, des paronomases -- des jeux des mots (depuis Joyce).*

*Et que la rime ne doit être assignée à désinence, mais intérieure, et cryptogramme de multiple manière.*<sup>37</sup>

Dans la dernière moitié syntaxique du vers "Près des bêtes tachées [...] /jusqu'au bord de l'eau" -- la valeur phonique est changée pour construire une anagramme, un mot de lui-même:

"jusqu'au bord de l'eau. Deguy explique les effets du poème:

*[...] le poème se fait sonner lui-même pour découvrir son cristal.*<sup>38</sup>

Une seconde possibilité de lecture du même dystique nous mènera au même cheminement. Si on prend l'apostrophe dans son sens d'"interpellation soudaine", cela indiquera une sorte de violence imprimée aux mots poétiques qui, en agissant sur les tempes (métonymie pour connaissance, savoir et équivalents), les frappent et s'en vont, confondus dans la promiscuité des choses et des mots déchus.

Je cite encore:

*Être déchu c'est être victime d'une métaphore, être frappé de connaissance symbolique.*<sup>39</sup>

D'où l'idée de "tache" introduite dans ce vers-ci, et, parallèlement, l'idée de séparation de l'eau (dans "jusqu'au bord de l'eau"): "l'homme est hors de soi, séparé de soi d'une distance que mesure le comme", dit Deguy.<sup>40</sup>

L'expérience humaine -- adamique, terrestre -- s'accomplit alors loin de l'eau, mais dans son extrémité, frontière. Suivant ce chemin, on peut considérer la tache en tant que la cicatrice que l'homme provoque dans la phýsis, s'en séparant par le mot, mais y revenant par le mot.

Dans la strophe suivante:

*Le vent repasse  
Par des chenaux sans métamorphoses  
un géomètre le soleil reprend les verticales  
Phares lents d'ombre.*<sup>41</sup>

La sensation transmise est celle d'une réalité immobile, introduite come en suspension.

Les chenaux s'insèrent dans un réseau d'équivalences: filets<sup>42</sup>, treil-

lis<sup>43</sup>, qui, à leur tour, nous ramènent à la signification de faisceaux, dans la conjonction que Deguy produit de leur signification.

Les chenaux renvoient aussi à Venise, qui porte une signification double chez Deguy: Venise indique en même temps la pluralité de chenaux et la possibilité d'unification dans l'évocation d'une cité, unique en plusieurs sens.<sup>44</sup>

La signification des chenaux est la même du mouvement de synecdoque, de génitivité, de l'acte poétique. En même temps que passage d'eau entre des terres, le chenal ramène à l'eau, son point de départ et de fuite. Voici donc une nouvelle inscription de la notion de renversement, de retour, de retrouaille.

Pendant, la fusion de l'eau et de la terre exige le placement du travail poétique au sein d'un sacrifice: le démembrement d'Orphée, l'écartèlement des membres d'un corps poétique.<sup>45</sup>

Le sacrifice de l'homme consiste en son union avec la terre, et constitue la source même du mouvement génitif. De là on entrevoit un autre principe de la poésie de Michel Deguy: celui de la métamorphose, unie au procédé métaphorique qui constitue l'homme et le poème.

À partir de la métamorphose l'homme accède -- en tant qu'anthropos -- à la anthropomorphose. La poésie se montre comme l'action qui récupère et relie les choses et le langage à eux-mêmes.

L'instrument qui va permettre d'effectuer cette opération est donc l'imagination, toujours identifiée avec la mémoire, qui est "le corps en esprit, ou l'esprit ensomatósé".<sup>46</sup>

Néanmoins, dans "Un homme..." il y a des chenaux sans métamorphoses, c'est-à-dire, le sacrifice lui-même. Ainsi, il me semble que le premier mouvement du poème, cette déclaration de lassitude, rencontre, ici, son principe causal.

Les chenaux sans métamorphoses constituent le mouvement métonymique en tant que tel, détaché donc de la synecdoque/métaphore, principe de la métamorphose qui lui donne caractère d'activité, de force transformatrice. La référence de Deguy se réduit ici à l'activité métonymique, isolée du "mouvement des métamorphoses ou métaphore généralisée".<sup>47</sup>

Le travail du géomètre (du poète) est donc un travail qui se développe ici hors de la clairière, c'est-à-dire, au moment où l'aspect visible des choses est encore du côté de l'ombre, qui, cependant, a en elle-même la possibilité de devenir lumière grâce à la proximité du soleil qui est placé au centre du vers du géomètre (le soleil se montre isolé dans le vers, sans aucune relation syntaxique avec les vocables qui le précèdent ou le suivent:

*[...] puisque d'un côté c'est la tache lie de la mer et de l'autre, joue athétique, c'est le soleil qui s'essuie à toutes les herbes, -- je dévaste; je constate l'indigence, j'avoue: unir en mots, n'est-ce ce que cache, escamote, la feinte cérémonie d'écrire une régence infirme? Ou bien ai-je jusque dans ces faciles mésalliances pouvoir d'alliage?*<sup>48</sup>

Le poète va répondre à ces questions du théoricien dans la poésie.

Dans "Phares lents d'ombre", grâce à l'intermittence de la production de lumière du phare (qui est aussi une métaphore pour poète, poésie, activité poétique), un éclaircissement épisodique provoqué, qui sert à la comparution au moment où le discours poétique l'établit en comparaison. À ce moment, l'identité des mots avec les choses s'établit.

Le travail du géomètre se nourrit d'une source ambiguë. Son activité pour "reprendre les verticales" nous renvoie à l'idée d'absence d'un centre.

Ainsi écrire serait se resserrer autour du centre absent par révélations progressives des correspondances entre ces apparitions<sup>49</sup> sonores que sont les phrases-phares où parlent et reparlent les figures dont je suis capable et dont les choses en leur sites me suggèrent les mots parce qu'elles sont les sphinx qui gardent notre route.<sup>50</sup>

C'est exactement pour cette raison que le geste du géomètre de reprendre les verticales nous renvoie à l'idée de Vico que j'avais déjà indiqué dans les considérations initiales; l'activité métonymique cache la vérité par le signe linguistique. Cependant, le seul chemin qui aboutit à la totalité est le chemin linguistique qui redouble le langage, tout en le renvoyant à l'unité du sens qu'il a perdu, en amenant la langue "à l'oracle d'elle-même" (à parler d'elle-même) sans la tuer; il (le poète) peut l'ausculter en la laissant parler.<sup>51</sup>

Chez Deguy, reprendre les verticales signifie donc travailler dans l'axe des différences homologues, en cherchant la relation de chaque mot avec un autre, "ces astres obsédants qui symbolisent entre eux".<sup>52</sup>

Et encore:

*L'Être est originellement pris dans les langues, il n'y a qu'à remonter attentivement les filets. Les langues! Pluriel. L'être est babilisé.*<sup>53</sup>

Quand le poète demande "Quel est ton héritage?" il cherche donc à démontrer le procédé de génitivité qui fonde son travail dans le langage et avec la langue -- sa réalité "sans état" où les figures constituent la figuration de ce qui est déjà défiguré.

L'héritage est, donc, en même temps, langage et langue -- une réalité tributaire qui est résultat de "la venue bruyante de l'homme"<sup>54</sup> et son établissement comme centre de référence de l'univers --, héritage longtemps accumu-

lé par l'homme qui en est devenu aveugle.

Le poète est celui qui peut découvrir l'antériorité de la terre "juste avant nous" par le langage lui-même, et, alors, recouvrer la vision immanente: la poésie fait apparaître le monde, en l'articulant. En tant que langage dans un langage, elle porte le destin à transformer la relation langage/poésie dans une relation d'identité.

La poésie a ainsi le pouvoir d'annoncer le mode à travers même le mouvement génitif,

*car le monde a besoin d'être annoncé. Un poème est une parabole: le royaume du monde est semblable [...] à ce lieu qui a besoin de parabole pour demeurer.*<sup>55</sup>

Alors, au moment où l'audience est appelée à comparaître dans le poème, l'acte de comparution s'accomplit en s'approfondissant par un mouvement d'appropriation tropique du langage qui se projette vers le monde ou vers le nous.

La rime interne, construite avec la série phonique [ã] et ses variantes, nous conduit au moment où la "ressemblance errante" des mots entre dans un mouvement d'intimité avec le langage, où les noms peuvent être "baptisés", où le processus d'intériorisation, d'appropriation du langage, permet à la langue de "s'entendre" elle-même.

*L'accueil à mots couverts de ress(em)blance err(an)te*

*La v(en)g(ean)ce son ch(an)ge en manne*

*Le rem(em)brement des tropes*

*Le baptême des noms après les noms.*<sup>56</sup>

À son tour, le "suspens royal" semble être identifiable à l'action poétique en tant que suspension de la signification instrumentale ("babelisée") du lan-

gage qui occulte la vérité du lógos, parce qu'il devenu techné.

La suspension va créer l'espace blanc au sein d'un monde linguistique de signes arbitraires -- divorcé, donc, d'une ressemblance avec la figure originelle du monde.

Le poète possède, alors, le privilège de retourner au pays natal, à l'origine, où, en d'autres termes, il a la tâche de "déplier l'espace plié", tant comme Ulysse, qui revint à Ithaque, son pays natal, grâce à la dot des Phéaciens.<sup>58</sup>

Il y a aussi dans le poème, avec l'évocation d'une audience et d'un décret, la référence à l'idée de justice. Chez Deguy, mallarméen, justice en même temps que justesse, évoque le chemin du poème, "lit de justice"<sup>59</sup>, qui se meut vers l'adéquation originelle de la vision de l'homme avec la vérité, cet espace sans propriétaires, éminemment juste, car communautaire.

Encore une fois le rapprochement entre Deguy et Leibniz s'avère naturel:

*I define a good man or a just man as one who loves all men; love as pleasure derived from the happiness of others; happiness as pleasure without pain; pleasure as the sense of harmony; pain as the sense of disharmony (inconcinntas); sense as thought with will or with a conatus to act with harmony... harmony as diversity compensated by identity. For variety always delight us if it is reduced to unity. From these I deduce all the theorems of justice and equity. That is permitted which a good man can do. Hence it is clear that the just man, the man who loves all, necessarily strives to please all, even when he cannot do so, much as as stone strives to fall even when it is suspended.*<sup>60</sup>

Cette règle, chez Leibniz -- honeste vivere, comme chez Deguy -- mihi delendum c'est la règle d'or de la justice qui marche vers le moment de l'harmonie, de l'unité, de l'identité. En d'autres termes, le poème chemine vers

l'instant où il peut revenir à la visibilité pleine de la figure du monde commun où les hommes communient avec le monde.

La génitivité s'achemine vers le moment anthropomorphique de la métaphore: créer en se créant.

Le sol, la terre, les herbes, le champ: lieu d'un Adam qui se sacrifie au bord de l'eau au moment où Aphrodite Anadyomène naît, nue.

\* *Texto originalmente elaborado para o Departamento de Literatura Comparada, Literatura Francesa, Profa. Dra. Ann Smock. Universidade da Califórnia, Berkeley, Estados Unidos, 1982. Reelaborado em 1993.*

## RESUMO

Michel Deguy (1930 - ) é lido no confronto de sua produção poética e crítica neste ensaio. Em ambas, ao situar a atividade criadora face à linguagem, indica o trabalho com figuras (tropós) como transgressor da função representativa, já que o exercício de "figuração" (figuration) conduz funções analógica e ontológica que excedem o léxico. Desse modo, a palavra poética, ação, restabelece o contato com a alteridade desfigurada pela referência lingüística num processo permanente de "refiguração" (réfiguration).

## NOTES

1 DEGUY, M.. Répétition. In: \_\_\_\_\_. *Actes*. Paris: Gallimard, NRF, 1966.

2 VICO, Giambattista. *Scienza nuova*. Trad. par Ariel Doubine; prés. par Benedetto Croce. Intr., notes et index par Fausto Nicolini. Paris: Les Éditions Nagel, 1953, p.139-140; 407. (a numeração após as páginas, seguidas de ponto e vírgula, referem-se ao parágrafo, conforme consta no original e na tradução).

3 Id., ib., p.136; 402.

4 DEGUY, M.. La veille du départ. Op. cit., p.36.

5 Id., ib..

- 6 CHAIX-RUY, Jules. *J.- B. Vico et les âges de l'humanité*. Paris: Seghers, 1967, p.69.
- 7 VICO, G. Op. cit., p.137-138; 404.
- 8 Id., op. cit., p.136; 402.
- 9 DEGUY, M.. Réponse à un journaliste. Op. cit., p.45.
- 10 Id., p.44.
- 11 Id., Carigliano. Op. cit., p.27.
- 12 Id., Répétition. Op. cit., p.260.
- 13 lb., p.273.
- 14 lb., p.275. Le choix d'Aphrodite Anadyomène n'est évidemment pas le fruit du hasard. Le mythe grec nous raconte la naissance d'Aphrodite de l'écume de la mer, où les parties génitales d'Urane se résolvent en eau. Or, la naissance de la métaphore demande l'effacement ou dissolution du poète, homme; de l'effacement vient la possibilité de renaître en travers la poésie/Aphrodite-métaphore.
- 15 lb., p.259.
- 16 DEGUY, M.. Imagination. *Actes*. p.98-99.
- 17 Id., Réponse à un journaliste. Op. cit., p.43.
- 18 Id., Imagination. Op. cit., p.99.
- 19 DEGUY, M. Réponse à un journaliste. Op. cit., p.43.
- 20 Id., lb., p.45.
- 21 DEGUY, M.. *Oui-dire*. Paris: Gallimard, NRF, 1966.
- 22 Id., Imagination. *Actes*, p.99.
- 23 Op. cit., Répétition, p.261.
- 24 Op. cit., Grammaire première, p.64.
- 25 DEGUY, M. *Figurations*. Paris: Gallimard, NRF, 1969, p.116.
- 26 DEGUY, M.. Epigrammes. In: \_\_\_\_\_. *Oui-dire*. Paris: Gallimard, 1966, p.30.
- 27 Id., Carigliano. *Actes*, p.29.
- 28 Id., Répétition. Op. cit., p.274.
- 29 Id., Le poète de profil. *Oui-dire*, p.12.
- 30 Id., Répétition. *Actes*, p.269.
- 31 Id., Interview de Rio. Op. cit., p.129.
- 32 Id., Répétition. Op. cit., p.269.
- 33 Id., Le poète de profil. *Oui-dire*, loc. cit.
- 34 Id., Répétition. *Actes*, p.39.
- 35 Id., Interview de Rio. *Actes*, p.129.
- 36 Id., Le poète de profil. *Oui-dire*, loc. cit.
- 37 Id., Grammaire première. *Actes*, p.66-67.
- 38 Id., lb., p.64.
- 39 Id., Répétition, p.269.
- 40 Id., Répétition. *Actes*, p.269.
- 41 DEGUY, Michel. Le poète de profil. *Oui-dire*, p.14.
- 42 Loc. cit.
- 43 Loc. cit.
- 44 Id., Répétition et Carigliano. *Actes*, p. 275; p.29.
- 45 Id., Répétition. Op. cit., p.273-274.
- 46 lb., p.273.
- 47 lb., p.274.
- 48 DEGUY, M. La veille du départ. *Actes*, p.34-35.
- 49 L'idée des apparitions et la figure des phares nous renvoient à la notion de diaspora, travail d'unification.
- 50 DEGUY, M.. Carigliano. *Actes*, p.30.
- 51 Id., Réponse à un journaliste. Op. cit., p.45.
- 52 Id., La veille du départ. Op. cit., p.37.
- 53 Id., Réponse à un journaliste. Op. cit., p.45.
- 54 Id., Répétition. Op. cit., p.267.
- 55 Id., La veille du départ. Op. cit., p.37.
- 56 Id., *Le poète de profil. Oui-dire*, p.15. Cf.: "le poème ne s'achève dans aucun savoir, surtout pas un savoir sur lui. Il est ce texte qui attend le moment de sa diction; ce moment où on a besoin de lui comme de l'évangile du jour" (loc. cit.).
- 57 Id., Le poète de profil. *Oui-dire*, p.15.
- 58 Les Phéaciens ont donné à Ulysse un bateau pour revenir à Ithaque. Deguy dit dans "Le poète de profil": "Le mot, chargé d'horreur, d'aimant / Prête son nom à ce qu'il intitule / Nef chargé de sel, de distance / Prête son nom au bateau confondu avec lui" (loc.cit.).
- 59 Id., Epigrammes. *Oui-dire*, p.22.
- 60 LEIBNIZ, Gottfried W.. *Philosophical papers and letters*. Ed. et tr. avec introd. de L.E. Loemker. Dordrecht - Holland: D. Reidel Publishing Company, 1969 (Synthese Historical Library), p.150.



Impresso na Gráfica Universitária do  
Centro Editorial e Didático da UFBA,  
rua Barão de Geremoabo s/nº, Campus  
Universitário da Federação, Ondina.  
CEP: 40170-290, Salvador-Bahia  
Tel.: (071)245-9564/Fax: (071)235-8991  
Atendemos pelo reembolso postal