

revista electrónica de estudios franceses

carne's

carnets.web.ua.pt

ISSN 1646-7698

n° IV
janvier
2012

(Res)sources de
l'extravagance:

Maria de Jesus Cabral
João Domingues
(éds.)

INTRODUCTION ¹

À l'origine de ce nouveau numéro de *Carnets*, une question de proue: que peut nous apporter une réflexion sur l'*extravagance*, terme si fécond dans la littérature et dans les autres arts, puisqu'il concerne aussi bien les inventivités et les audaces thématiques, stylistiques ou formelles que les *processus* de la pensée et de la création?

Indissociable des discours et des pratiques modernes *excessives*, émergeant d'un certain refus du rationalisme cartésien, qui va de Schopenhauer à Freud, en passant par Nietzsche, et de Baudelaire à Apollinaire en passant par Van Gogh et Wagner, l'*extravagance* a revêtu diverses manifestations – que l'on songe aux attitudes '*dandy*' ou aux formes dégagées des matrices canoniques, aux idées et contours hétérogènes ou aux motifs surprenants. Mais l'*extravagance* s'est formée, forgée ou forcée déjà chez des *excentriques* plus reculés dans le temps et selon des déclinaisons tantôt spéculaires, tantôt spectaculaires. Aussi singuliers que solides dans la culture littéraire européenne, des noms comme Cyrano de Bergerac, Rabelais ou François Villon, pour ne citer que ces trois piliers, ont placé l'*extravagance* au cœur même d'œuvres imprévisibles ou rageuses, joyeuses ou carnavalesques, déconcertantes dans tous les cas, et ce faisant ont reflété une certaine vision du monde et du rapport de l'homme à ce monde-là.

À ce stade, l'*extravagance* pourrait être pensée comme une forme d'insoumission, voire de résistance *artistique* – plus ou moins utopique – contre l'idée de centre et de totalité qu'impliquent la raison et le *bon sens*, mais aussi *politique*, contre l'*establishment*, vis-à-vis de l'idée de 'système' et de barrières, pouvant aller jusqu'à détruire toute codification. Postulant une 'divine /et/ adorable Anarchie' la célèbre préface à *Poètes... vos papiers!* (1956) de Léo Ferré nous rappelle bien la portée d'une telle idée, d'un tel éclectisme. Position d'autant plus sensible, et d'autant plus pressante dans le contexte présent de crise générale et de soupçon particulier à l'égard de la valeur de la littérature et des arts. S'évertuant à répondre à la question d'actualité "pourquoi des poètes en temps de détresse?", Julia Kristeva proposait à très juste titre de repenser les humanités "au regard de l'actualité politique et des enjeux métaphysiques-philosophiques de la globalisation"².

En tant que phénomène humain, l'*extravagance* peut emprunter des voies inattendues, dans le domaine des arts mais aussi dans celui des sciences, autorisées par l'ouverture sémantique du mot³ et ses relations à l'excès, à la folie, à la divagation et à

¹ Nous tenons à évoquer ici Marta Teixeira Anacleto, co-organisatrice au départ du présent numéro, mais que des impératifs académiques supérieurs ont entretemps retenue. Nous lui dédions cette livraison.

² C'est le sens de son intervention apologétique pour la création d'un "Institut des Humanités à l'université Paris Diderot", du 28 mars 2010, que l'on peut lire à l'adresse <http://www.kristeva.fr/un-institut.html> (consulté le 16 janvier 2012).

³ Synonyme de "folie, bizarrerie, caprice, toquade, absurdité, aberration, fantaisie, fredaine, aliénation, démence, erreur, humeur, incartade, insanité, imagination, excentricité, divagation, dérèglement, outrance,

l'errance⁴. Mais c'est peut-être l'intérêt d'une telle pluralité d'enjeux que de nous amener à observer, à questionner et à analyser des pratiques où les dimensions créative et médiatrice se fondent inextricablement.

Prenant les collaborations par ordre chronologique des ouvrages étudiés, la première appartient à Françoise Poulet qui nous montre dans son article sur les "Figures du lecteur extravagant au XVII^{ème} siècle" que c'est à l'imitation de *Don Quichotte* de Cervantès que, tout au long du XVII^{ème} siècle en France, et encore le XVIII^{ème} siècle durant, beaucoup de fictions empruntent des personnages qui sont des lecteurs devenus fous à force de confondre leur vie réelle avec ce qu'ils lisent. À l'instar de Don Quichotte, observe F. Poulet, ils "conçoivent le monde qui les entoure comme une duplication de l'univers fabuleux qu'ils ont arpenté au cours de leurs lectures". De tels lecteurs sont généralement désignés comme *extravagants*. D'après l'étude de Anne Spica consacrée, elle aussi, au *Berger Extravagant* de Charles Sorel, l'extravagance de ce dernier se configure en "mise en œuvre parodique des *topoi* pastoraux et héroïques" jusqu'à devenir un concept heuristique dans la création fictionnelle au XVII^{ème} siècle. Le principe de décentrement et de recentrement que l'on peut y discerner finit par "porter à faux pour mieux faire saillir par contraste les orientations de ce que doit être un récit de fiction".

Parmi les textes les plus extravagants, et sûrement pas les moins critiques, il y a les "dialogues des morts", transmutations du genre du dialogue faites à l'imitation des *Necrôn Diálogoi* de Lucien de Samosate ou de ses grands imitateurs, à savoir de Fontenelle ou de Voltaire; ces imitations furent tout aussi appréciées que cultivées aux siècles classiques. Partant de l'analyse de "quelques 'descentes littéraires' chez les morts", João Domingues fait ressortir la richesse, la profondeur et l'originalité thématique et stylistique de ce sous-genre cultivé depuis au moins deux millénaires, qui se nourrit de *l'extravagance* même dans toute son ampleur. Ana Carvalho, quant à elle, oriente son attention vers le XVIII^{ème} siècle et vers un auteur comme Crébillon, pour montrer la pluralité de sens que peut véhiculer *l'extravagance* dans des textes où le bizarre et le féérique sont plutôt au service d'une problématisation d'ordre moral et politique, parfois littéraire aussi, et d'un regard ironique et implacable sur la société contemporaine de l'auteur.

Une avancée sur le XIX^{ème} siècle permet de croiser Baudelaire, figure incontournable et passeur d'une 'modernité' pleine de contrastes. Beryl Schlossman observe que "l'extravagance poétique" du poète des *Petits poèmes en prose* prend forme dans les

élucubration, ...". Liste citée à partir du site du Centre National de Recherches textuelles et lexicales du CNRS, à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/synonymie/extravagance> (consulté le 10 janvier 2011).

⁴ À ce titre, l'ouvrage de Gérard Dessons *La manière folle* (2010) mettant en perspective la complexité et la cohérence épistémologique de la notion de manière permet de repenser sous un nouveau jour l'œuvre d'art dans ses rapports au sens, à folie et au politique. Une section consacrée à l'"Extravagance" à la fin du livre (pp. 225-227) ouvre d'intéressantes pistes. Voir Gérard Dessons, *La manière folle: essai sur la manière littéraire et artistique*, Paris: Manucius, 2010.

images, dans les personnages et dans la mise en scène de l'esthétique, atteignant son comble lorsque Fanciouille, le bouffon, devient tellement extravagant qu'il réussit à "bouffonner la mort". Mais si l'on s'enquiert de l'extravagance un peu au-delà de cette dérision chez un poète pour qui l'imagination était la reine des facultés, l'on découvre qu'elle se relie à l'*errance*: errance du poète, "l'errance passionnée de son travail invisible", errance de l'artiste. Se penchant sur le cas du "météore Lautréamont-Ducasse", Alain Trouvé interroge, quant à lui, la problématique des deux extravagances qui sous-tendent l'œuvre du poète. Car, en effet, si "l'extravagance des *Chants* paraissait résorbable [...], la négation thématique et formelle introduite par les *Poésies*" constitue une "seconde forme de l'extravagance, plus redoutable /qui/ se nourrit d'une figure particulière, finalement commune à l'ensemble de l'œuvre: le vide". Aussi, son étude s'attache-t-elle à montrer "comment l'extravagance continue à œuvrer à partir de ses lacunes". Qu'ils soient dandys, collectionneurs, passésistes ou occultistes, les extravagants chez Henri de Régnier sont surtout "des créatures en quête de certitudes", comme le met en perspective la contribution de Silvia Rovera. Il s'agit, au dire de l'auteur, de personnages tellement réels que, malgré leur extravagance, on les prend facilement pour des types historiques, pour de vraies gens désorientées par les métamorphoses que subit la société de la fin du XIX^{ème} siècle en France, leur extravagance n'étant qu'une tentative de singularisation.

Rapprochant notre objet d'analyse de la présence de la folie dans la littérature, la peinture et le cinéma, l'article de Fernanda Vicente rend compte de différentes manifestations "de l'expérience extravagante de la folie" chez Júlio Dinis, Robert Tony-Fleury et Géricault, tout comme dans le film "A Beautiful Mind", par la mise en pratique de la théorie de Foucault. Par ailleurs, l'analyse d'œuvres d'art comme "le baiser" (1925) de Picasso, menée par Lydie Royer, nous aide à mieux comprendre "la notion d'extravagance qui fonde, dans la société moderne, notre relation au monde et à l'Autre", comme l'affirme l'auteure, lorsque, tout en s'appuyant sur la pensée de Freud, de Jung et des surréalistes comme Lacan ou Georges Bataille, elle nous dresse un triple tableau – psychanalytique, artistique et philosophique – du célèbre "baiser". Provoqué, voire même choqué, par cette représentation, le spectateur peut y voir l'extravagance irrationnelle du désir voire la force virile "démurgique de la création".

Tout en réfléchissant à la crise axiologique générale dans laquelle les dernières années du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} se trouvent immergées, avec des effets particuliers au Portugal, déchiré entre *ultimatums* politiques et littéraires, Dionísio Vila Maior nous retrace le contexte d'un discours monologique et déterritorialisé empreint de *subversion*, de *pluri-discursivité* et de *décadence* qui sous-tend "des virtualités propres à l'excès et à l'oscillation du rationalisme aristotélicien". Rien n'échappe à l'œil extravagant de Pessoa et notamment au masque d'observateur mordant qu'arbore Jean Seul de Méluret,

déclinant “la pratique stylistique de la configuration carnavalesque” si présente au sein du Modernisme portugais et traversée par des *instincts* sauvages, voire cannibalesques dans le conte de Pessoa / Alexander Search *A very original dinner*. Un pas de plus et l’on voit s’ébaucher l’idée d’un théâtre sans forme fixe, un théâtre mental, déjouant l’idée de représentation dramatique. C’est la perspective de la lecture comparatiste entre Mallarmé et Pessoa proposée par Maria de Jesus Cabral, qui interroge les rapports entre le “théâtre mental” du poète français et la conception dramatique de Pessoa, manifestée notamment dans l’ex-centricité proprement dramatique de son hétéronymie, “pensée en dehors de la représentation, pensée à l’intérieur du sujet”. Prenant appui sur les concepts de *manière* et de *folie* établis par G. Dessons, l’auteure se livre à l’étude de cette espèce de “vertige de l’infinité” qui, tout en “errant dehors”, c’est-à-dire en “extra-vagance”, n’en devient pas moins, chez les deux poètes, source inépuisable d’*energeia* créatrice.

Dans le domaine de la littérature toujours, les études centrées sur des écrivains plus contemporains permettent de faire ressortir l’actualité de la question. Ainsi, extravagants se présentent incontestablement les personnages houellebecquiens analysés par José Domingues de Almeida, vraies caricatures de certaines catégories sociétales qui, par le truchement de la fiction, deviennent “autant d’ennemis à abattre”. Cette exagération concerne parfois le récit en entier où le caractère des personnages et la description des événements qui le composent suivent une seule et même ligne. En effet, dans les récits dits “extravagants”, les premiers éléments que le lecteur attend de rencontrer sont des faits excessifs ou des personnages extravagants. Déjà la lecture que propose Maria M. da Silva de l’ouvrage de Gonçalo M. Tavares, *O Senhor Valéry*, montre combien, dans ce nouveau texte aux allures de récit, la singularité du protagoniste se coule dans un raisonnement minimaliste, presque enfantin, qui définit son monde à travers une géométrie et une géographie égocentriques, projetées, d’ailleurs, dans la structure même du texte. L’absurde qui en découle se concentre surtout dans l’excès d’extravagance du personnage.

Enfin, et toujours à ce titre, le champ de la littérature belge offre un domaine particulièrement fertile pour penser l’*extravagance*, devenue le point de repère par excellence de la *subjectivation*, posée par Foucault comme caractéristique propre de la pensée moderne dans *L’herméneutique du sujet* (2001). *Métaphysique des tubes* d’Amélie Nothomb fait apparaître la création poétique et l’analyse onirique et fantasmatique qu’elle comprend dans son sein comme une subjectivation extravagante. Voilà comment elle apparaît chez Cristina Alvares dans son commentaire psychanalytique de ce texte de l’écrivaine belge, où l’autre s’offre en variation d’un domaine de “carpes remplies de graisse” – par lequel Amélie Nothomb désigne apparemment le “non-être qui habite le sujet”, sans aucune pudeur à dégoûter son lecteur.

En guise de clôture de ce volume, une contribution sur le sens étymologique du terme extravagance, de son évolution souvent métamorphosée, ainsi que de ses métaphores les plus récurrentes. La notion d'extravagance au sens de sa composition étymologique, voilà ce que nous propose Guy Achard-Bayle. Puis, dans les termes d'une sémantique textuelle et référentielle, et à cheval entre linguistique et littérature, l'auteur avance une distinction entre métamorphose, processus, et métaphore, procédé, pour montrer comment se réalisent ces "phénomènes hors normes".

De visée pluridisciplinaire, ce numéro s'est efforcé de croiser plusieurs domaines comme la littérature, la peinture, l'histoire des idées. Il résulte d'une collaboration internationale, et a fait appel à des regards diversifiés. Voulant offrir aussi bien un aperçu des orientations qu'a pu prendre la notion *d'extravagance* dans les arts en général, et très spécialement dans la littérature, tous genres confondus, qu'une analyse de certaines réalisations concrètes qui ont pris l'extravagance comme première ressource ou ressort principal, la question ne fut pas simple. Il n'était, certes, pas question de faire ici l'histoire de l'extravagance au fil des temps – la manière plus ou moins chronologique dont se présentent ces collaborations ne faisant qu'en suggérer une esquisse –, mais cet éventail d'études permet pour le moins de déployer la vitalité créatrice d'un mot et, au-delà, d'une notion bien présente dans les œuvres comme dans les discours. "(Res)ources de l'extravagance" se réalise enfin, et avec le minimum de vérité que permet tel objet d'étude, comme un avatar de la célèbre proposition énoncée par Maupassant dans *Les soirées de Médan*: "l'Être et la Vie, qu'il faut comprendre et interpréter en artiste". Même si, pendant que l'on s'efforce de poursuivre tel *déjeuner sur l'herbe*, la Terre, elle, continue de tourner, sans aucun *souci d'autre chose*.

MARIA DE JESUS CABRAL

JOÃO DOMINGUES

FIGURES DU LECTEUR EXTRAVAGANT AU XVII^e SIECLE

De la satire des fictions fabuleuses à l'éloge de l'imagination créatrice

FRANÇOISE POULET
Université de Poitiers
franc.poulet@gmail.com

Résumé

La parution de *Don Quichotte* en Espagne est suivie d'une vaste série de traductions, d'adaptations et d'imitations au sein de la littérature française. On voit même apparaître une lignée de lecteurs extravagants dans le genre de l'histoire comique, à partir de la publication du *Berger extravagant* de Sorel, en 1627-1628. Lysis, mais aussi Don Clarazel dans *Le Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier, puis Juliette d'Arviane dans *La Fausse Clélie* de Subligny, basculent dans la folie pour avoir abusé de lectures romanesques recourant sans limites aux ressources de l'imaginaire. Au travers de ces personnages, il s'agit de mettre en garde contre un type de lecture qui s'abandonne sans recul aux dangers de la fable. Mais les œuvres que nous nous proposons d'étudier fêtent également avec gaieté les plaisirs de l'imagination. Aussi le personnage extravagant permet-il de faire l'éloge d'un mode de lecture prudent et avisé, au sein de romans à l'inventivité maîtrisée.

Abstract

The publication of *Don Quixote* in Spain is followed by a set of translations, adaptations and imitations in French literature. We can even see the emergence of many "extravagant readers" in comic novels, starting from the publication of *Le Berger extravagant* by Sorel in 1627-1628. The character of Lysis, that of Don Clarazel in *Le Chevalier hypocondriaque* by Du Verdier, and then of Juliette d'Arviane in *La Fausse Clélie* by Subligny, all become insane for having read too many novels using imaginative resources without limits. With the creation of such characters, the intent is to warn the reader against a certain type of reading which would yield completely to the dangers of Fiction. However, the comic novels I would like to study here also joyfully celebrate the pleasures of imagination. This is why the presence of the extravagant character involves a careful and informed type of reading in novels where inventiveness is controlled.

Mots-clés: extravagance, lecteur, roman, fabuleux, imagination

Keywords: extravagancy, reader, novel, fantasy, imagination

“[...] pardonnez moy si je dis que vous extravaguez merveilleusement, cet Amadis de Gaule ny cet Agesilan de Colchos desquels vous parlez n’ont jamais esté qu’en peinture” (Du Verdier, 1632: 292): contrairement à ce que l’on pourrait croire de prime abord, ce n’est pas à Don Quichotte que le personnage qui s’exprime ici – il s’agit d’un capucin – s’adresse, mais à l’un de ses avatars et héritiers français des premières décennies du XVII^e siècle, Don Clarazel, héros du *Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier. En effet, peu après sa parution en deux volumes, respectivement en 1605 et 1615, l’œuvre de Cervantès rencontre un succès important et durable chez ses lecteurs français, ce dont témoignent ses traductions précoces: César Oudin en publie la première partie dès 1614, tandis que François de Rosset en traduit la seconde en 1618. Les imitations et adaptations de ce récit sont immédiates et touchent tous les genres: investissant tout d’abord le ballet de cour, *Don Quichotte* fournit par la suite la matière de pièces de théâtre et de romans. En 1630, Pichou donne par exemple une tragi-comédie intitulée *Les Folies de Cardenio*; Guérin de Bouscal offre quant à lui au public une trilogie comique intitulée *Dom Quixote de la Manche* (1639), *Dom Quichot de la Manche. Seconde partie* (1640) et *Le Gouvernement de Sanche Pansa* (1642). Charles Sorel, lorsqu’il publie *Le Berger extravagant* en 1627-1628, est le premier auteur à s’inspirer de l’œuvre espagnole dans le genre romanesque. À sa suite, une vogue de lecteurs devenus fous envahit la littérature, et plus particulièrement l’histoire comique¹: outre *Le Chevalier hypocondriaque* déjà cité, on peut mentionner *Le Dom Quixote Gascon* attribué au comte de Cramail (1630), *La Fausse Clélie* de Subligny (1671), et même, au cours du siècle suivant, *L’Histoire des imaginations extravagantes de monsieur Oufle* de Laurent Bordelon (1710), *La Voiture embourbée* (1714) et *Pharsamon ou les Nouvelles Folies Romanesques* (1737) de Marivaux². Ces différentes œuvres mettent toutes en scène des personnages qui, comme Don Quichotte, conçoivent le monde qui les entoure comme une duplication de l’univers fabuleux qu’ils ont arpenté au cours de leurs lectures. Toutefois, au fil du siècle, la cible romanesque visée évolue: si Du Verdier conserve l’attaque portée par Cervantès contre les romans de chevalerie, ce sont les fictions pastorales qui conduisent le jeune bourgeois Louis à emprunter le surnom de Lysis et à se faire berger, dans *Le Berger extravagant*, tandis que l’héroïne de Subligny se prend pour une nouvelle Clélie, tout droit sortie du célèbre roman de Mlle de Scudéry.

Plutôt que d’être désignés comme *fous*, ces lecteurs sont généralement qualifiés par un même adjectif: celui d’*extravagant*. À la suite du *Berger* de Sorel, une lignée de héros extravagants se constitue, comme l’indique Du Verdier dans l’avis “Au lecteur” du *Chevalier*:

¹ Sur ce genre romanesque qui apparaît à partir du début du XVII^e siècle en marge des grands romans sentimentaux, pastoraux, puis héroïques, voir Jean Serroy, *Roman et réalité: les histoires comiques au XVII^e siècle* (1981).

² Il serait bien entendu trop long de citer l’intégralité des œuvres françaises plus ou moins directement inspirées du *Quichotte*: voir à ce titre la bibliographie présentée par Maurice Bardon (Bardon, 1931: 852 ss), de même que les ouvrages de Jean-Paul Sermain (Sermain, 1999 et 2002).

[...] De sorte qu'ayant resolu de publier les principaux traits de follie qu'il à faits & qui sont venus à ma cognoissance j'aurois fait cogoistre mon livre par le nom DU CHEVALIER EXTRAVAGANT, si cet epithete n'eust esté donné avec jugement à un BERGER dont les imaginations n'estoient gueres plus sages que les pensees ou les fantaisies de nostre guerrier. L'auteur de ce fameux Roman, m'ayant donc preveu dans la rencontre de ce tiltre qui seroit propre à mon sujet, j'appelleray le mien LE CHEVALIER HYPOCONDRIQUE & supplieray tout d'un mesme temps ceux qui prendront plaisir à voir ses boutades de considerer qu'elles sont fort differentes de celles du Berger qui la preceddè & par consequent de croire que je n'ay rien voulu emprunter de ses mouvemens non plus que de l'invention du chevalier Espagnol lequel à commencé de monstrier la foiblesse de son cerveau par des impressions fantasticques & des actions ridicules (Du Verdier, 1632: n. p.).

Si l'auteur du *Chevalier hypocondriaque* choisit une autre épithète en vue de distinguer son œuvre de celle de Sorel, il montre que son héros s'inscrit au sein d'une filiation dont il a pleinement conscience. Même si les aventures de Clarazel ne sont pas présentées comme une pure décalque de celles des personnages qui l'ont précédé, le principe reste le même: le chevalier quitte les îles Baléares pour se faire chevalier errant, puis parcourt la Bourgogne et le Lyonnais afin de vivre des aventures héroïques et amoureuses semblables à celles qui sont relatées dans les romans d'*Amadis*. Plusieurs décennies plus tard, lorsque Subligny compose sa *Fausse Clélie*, l'emploi récurrent du terme *extravagance* prouve une fois encore que l'héroïne de cette "histoire françoise, galante et comique" est conçue comme la descendante de Lysis et de Clarazel, mais aussi, à travers eux, de Don Quichotte: Juliette d'Arviane traverse de longues phases de lucidité, mais, dès que quelqu'un fait allusion à l'histoire romaine devant elle, elle "retomb[e] peu à peu dans son extravagance" (Subligny, 1971: 159).

Contrairement au fou, dont l'étymologie (*folis*) renvoie au soufflet, au ballon gonflé d'air, l'extravagant est loin d'avoir la tête vide: plutôt que d'abdiquer toute activité réflexive, il fait fonctionner avec excès les capacités de son jugement, en leur donnant pour appui, de surcroît, une faculté imaginative perturbée. Conformément au double sens spatial et psychologique que revêt le verbe *vagor* en latin classique, l'*extra-vagant* est celui dont la pensée s'écarte des chemins battus, qui emprunte une autre voie que celle qui est communément suivie. Cet écart peut alors le conduire à s'égarer dans les méandres d'une pensée qui tourne à vide; mais il peut aussi le mener vers les pentes capricieuses de l'imaginaire le plus inventif. C'est ainsi qu'une double approche ambivalente de ce personnage se trouve adoptée dans les histoires comiques que nous avons mentionnées et que nous prendrons ici pour objets d'étude: d'une part, le lecteur extravagant sert de relais à

une critique métalittéraire formulée à l'encontre d'une certaine conception de la fiction et du genre romanesque. Mais la notion d'*extravagance* est loin de donner lieu à une condamnation absolue de l'imagination: l'extraordinaire puissance imaginative des personnages reste étroitement liée à l'idée de génialité mélancolique. Autour d'eux, c'est un univers fabuleux, plein de gaieté et soigneusement maîtrisé qui se met progressivement en place.

I. Portrait du lecteur extravagant en fou lettré: l'émergence d'une folie livresque

Le terme latin *stultitia* présente une ambiguïté sémantique: ainsi, la formule "stultitia loquitur", que l'on trouve au seuil de *L'Éloge de la Folie* d'Érasme, est communément traduite par "la Folie parle", mais le substantif pourrait également être rendu par le terme de *sottise* (Céard, 2004: 25). La notion d'*extravagance* n'est pas synonyme de *sottise*, si l'on entend ce vocable au sens de niaiserie, d'absence d'esprit, de bêtise. À l'inverse de l'*insipiens* ou du *de-mens*, qui sont des mots construits au moyen de préfixes privatifs, l'*extravagant* ne se caractérise pas par une absence ou par un manque de jugement. Lysis, le "berger extravagant" de Sorel, est un jeune garçon à l'esprit fin³, qui a étudié: après la mort de son père, un riche marchand de soie, son tuteur et cousin Adrian lui fait faire de coûteuses études au collège de Navarre. Il le presse par la suite d'entreprendre une carrière juridique, afin d'acquérir une charge de conseiller, mais le héros délaisse très vite les livres de droit pour ne plus lire que des romans, au grand désespoir d'Adrian. Celui-ci a beau lui confisquer ses livres, et même les brûler – souvenir de l'autodafé de la bibliothèque de Don Quichotte –, le jeune homme en rachète secrètement et en cache sous son lit ou dans ses chausses. Il s'enferme dans sa chambre, ne mange qu'une fois par jour et passe son temps à lire ou à se réciter des petites bergeries tirées de ses lectures: six années de ce régime de vie (entre 18 et 24 ans) achèvent de le plonger dans la folie et l'amènent à quitter la demeure de son cousin afin de gagner, sous le pseudonyme de Lysis, la campagne de Saint-Cloud, où il espère pouvoir voir et vénérer celle qu'il appelle Charite, qui n'est en fait qu'une humble servante. Comme les personnages de *L'Astrée*, paradigme des romans pastoraux qu'il prétend imiter, Lysis est donc un berger lettré, qui s'essaie, avec plus ou moins de maladresse, à la composition poétique et musicale. D'où l'incompréhension comique qui l'oppose au paysan rustique qu'il rencontre au début du premier livre de l'œuvre:

³ Dans les "Remarques" qui accompagnent le dixième livre du *Berger*, Sorel met en valeur la double part de finesse et de folie qui habite l'esprit du héros: "L'esprit de Lysis s'est tousjours fait paroistre subtil parmy ses plus grandes extravagances" (Sorel, 1628: 461).

Bien que ce fust un gros rustique, & qu'il luy vist des habits qui estoient fort differens des siens, il ne laissa pas de l'acoster avec un geste aussi courtois, que si c'eust esté Celadon ou Silvandre. Gentil berger, luy dit-il, apren moy quelles sont icy tes occupations. Songes-tu aux rigueurs de Clorinde? Combien y a t'il que tu n'as fait de chanson pour elle? Monstre moy de tes vers je te prie.

Ce Berger qui n'entendoit non plus ces mignardises que s'il luy eust parlé en langage barbare, s'estonna beaucoup de sa façon, ne sçachant quel homme c'estoit. Toutefois comprenant son discours le mieux qu'il luy estoit possible, il luy respondit, Je ne sçay pas ce que vous me voulez dire de Coq d'Inde; pour une chanson, j'en achetay l'autre jour une à Paris, au bout du Pont-neuf, & pour des vers si ce sont des vers de terre que vous me demandez, j'en ay chez nous plein le cu d'une bouteille: ils me servent à pescher à la ligne, quand je me veux recréer (Sorel, 1627: 40-41).

Le rustre, qui n'a pas étudié, et pour qui la terre est un gagne-pain, non un décor bucolique susceptible d'accueillir des intrigues amoureuses, des chansons et des danses, se révèle incapable de comprendre les métaphores poétiques que lui débite Lysis. Le "berger extravagant", en prenant au pied de la lettre les images hyperboliques ressassées par les poètes galants, introduit entre les hommes de nouvelles formes de dissensions linguistiques post-babéliennes, qui rendent toute communication impossible. S'ensuit un dialogue fondé sur le quiproquo comique, au cours duquel Lysis, en décrivant Charite comme la grande prêtresse de l'amour, la fait passer aux yeux du paysan pour une sorcière aux pouvoirs terrifiants, dont il serait lui-même l'époux, sous les traits de l'Antéchrist. Une fois rentré au village, le rustre prévient ses compagnons de l'imminence de la fin du monde: les villageois de Saint-Cloud, terrorisés, passent la nuit à s'enivrer, avant de tomber dans la confusion, le lendemain matin, lorsque la folie du berger leur est révélée. Ainsi, le savoir sans maîtrise du lecteur extravagant, incapable de déjouer les excès et les mensonges de la parole fabuleuse, croise l'ignorance naïve et fruste des paysans, dépourvus de toute connaissance livresque. Dans les "Remarques" que Sorel publie en 1628 dans le deuxième volume du *Berger*, en vue d'éclairer et d'expliciter chacun des livres de l'histoire de Lysis, l'auteur précise par ailleurs que le savoir de son berger ne se limite pas aux romans pastoraux: il "n'a pas seulement leu les Romans, mais tous les livres aussi où il y avoit que[]que chose qui pust convenir a son humeur" (Sorel, 1628: 549).

L'esprit de Carmelin, qui devient le valet du berger à partir du quatrième livre, n'est pas davantage réductible au bon sens populaire de ces paysans. Ayant effectué plusieurs professions et servi différents maîtres avant de rencontrer Lysis, il apparaît comme un pédant capable des réparties les plus fines comme des remarques les plus naïves et grossières: avant tout soucieux de son confort et de la satiété de son estomac, il accepte de rester auprès du berger, malgré les extravagances de celui-ci, pour profiter avec lui de la

bonne chère que leur offrent Anselme, Clarimond, Hircan et les autres seigneurs présents en Brie. Les “Remarques” qui portent sur ce personnage témoignent tantôt de ses capacités réflexives, tantôt de son ignorance rustique. Sorel assure que “les femmes & les hommes qui n’ont pas étudié ne connaissent pas la grace des discours de Carmelin” (Sorel, 1628: 191), mais il laisse aussi planer le doute sur la capacité de son jugement à fonctionner raisonnablement. Ainsi, lorsque Lysis s’apprête à partir avec lui vers une île exotique afin de délivrer Panphylie, – dans une mise en scène inventée par Hircan et ses amis –, Carmelin s’inquiète de savoir si les moutons qui ne vivent pas en France parlent une langue étrangère:

L’on ne sçayt si Carmelin avoit fait sa demande par malice où par naïveté: C’est une chose dont l’on n’a pû estre esclaircy à cause de l’inegalité de son esprit qui passoit quelquefois de la subtilité à la niayerie (Sorel, 1627: 303-304).

Le couple formé par Don Quichotte et Sancho Pansa est donc retravaillé autour d’une opposition qui ne permet plus de trancher entre la folie livresque et l’absence de lettres: tandis que Sancho était un paysan rustre et analphabète, qui suivait son maître, au moins dans la première partie de l’œuvre, en lui vouant une confiance naïve, Carmelin appartient quant à lui au type comique du pédant qui a étudié, mais qui, au contact de mauvais maîtres (l’hypocondriaque Lancelot, un Docteur, un faiseur d’almanachs, etc.) et d’œuvres de piètre valeur, n’est devenu capable que de répéter sans les comprendre des fragments embrouillés des textes lus. L’extravagance, en tant que folie liée au savoir, se sépare donc en deux ramifications: d’une part, Lysis, Don Clarazel, Juliette d’Arviane, dont l’entendement est capable des plus fines gentillesse de l’esprit, mais qui se sont égarés dans des lectures romanesques nuisibles; d’autre part, Carmelin, ou encore Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron⁴, chez qui le savoir ne donne lieu qu’à un psittacisme stérile de paroles non comprises et galimatiesques.

On voit donc que la notion d’*extravagance* est bien loin d’être systématiquement synonyme de *folie*. Là encore, deux types de personnages se distinguent: d’une part, ceux qui relèvent de ce que l’on peut nommer une folie-analogie; d’autre part, ceux dont l’égarement est présenté comme une authentique folie-pathologie. Dès son apparition dans *Le Roman comique*, Ragotin, décrit comme “un petit homme veuf, avocat de profession, qui avait une petite charge dans une petite juridiction voisine” (Scarron, 1985: 59), est parodiquement assimilé au personnage éponyme du *Roland furieux* de l’Arioste⁵. Bien qu’il permette d’introduire dans le récit la première nouvelle enchâssée, “L’Histoire de l’amante

⁴ “Il avait étudié toute sa vie; et, quoique l’étude aille à la connaissance de la vérité, il était menteur comme un valet, présomptueux et opiniâtre comme un pédant et assez mauvais poète pour être étouffé s’il y avait de la police dans le royaume” (Scarron, 1985: 59).

⁵ “C’était le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland” (*ibid.*).

invisible”, traduite et adaptée d’une *novela* de Castillo Solorzano, ce pédant se caractérise par ses goûts littéraires archaïques, détachés de toute prise en compte des notions de bienséance et de vraisemblance: à la manière d’Alexandre Hardy, il est l’auteur d’une pièce intitulée *Les Faits et les gestes de Charlemagne, en vingt-quatre journées*, et il entend transformer la nouvelle qu’il vient de lire en comédie, aux dépens des réalités scéniques les plus élémentaires. Comme lui, le poète Roquebrune, autre personnage de pédant, fait figure de mauvais auteur et, de façon complémentaire, de mauvais lecteur. Lorsque le conseiller au parlement de Rennes nommé La Garouffière défend devant les comédiens le modèle de la *novela* espagnole, en citant l’exemple des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, Roquebrune lui oppose l’idéal des romans fleuves fabuleux:

[...] Roquebrune ne fut pas de cet avis. Il dit fort absolument qu’il n’y avait point de plaisir à lire des romans s’ils n’étaient composés d’aventures de princes, et encore de grands princes, et que par cette raison-là l’*Astrée* ne lui avait plu qu’en quelques endroits. Et dans quelles histoires trouverait-on assez de rois et d’empereurs pour vous faire des romans nouveaux? Lui repartit le conseiller. Il en faudrait faire, dit Roquebrune, comme dans les romans tout à fait fabuleux et qui n’ont aucun fondement dans l’histoire. Je vois bien, repartit le conseiller, que le livre de don Quichotte n’est pas trop bien avec vous. C’est le plus sot livre que j’aie jamais vu, reprit Roquebrune, quoiqu’il plaise à quantité de gens d’esprit. Prenez garde, dit le Destin, qu’il ne vous déplaise par votre faute plutôt que par la sienne (Scarron, 1985: 166).

Lorsqu’il vise Ragotin et Roquebrune, l’adjectif *fou* est employé au sein d’expressions à valeur hyperbolique, afin de discréditer des jugements esthétiques et littéraires jugés impertinents et intenable. Mais cette folie-analogie peut aussi être érigée en folie-pathologie chez d’autres personnages de mauvais lecteurs, tels Lysis, Don Clarazel, ou encore “la fausse Clélie”: conformément à la théorie des quatre humeurs héritée d’Hippocrate et de Galien, qui associe à chaque individu un tempérament naturel dominé par le sang, la bile jaune, le flegme ou la bile noire, le trouble qui s’empare de leur esprit est cette fois-ci présenté comme une véritable forme de mélancolie. L’excès de bile noire, associé aux effets produits par les romans sur leur jugement, constitue l’étiologie de leur folie. Don Clarazel, dont le tempérament se définit comme sanguin et colérique, du fait de sa jeunesse, de sa fougue et de ses origines espagnoles, n’est pas mélancolique par nature. Mais, dès l’ouverture du récit, il se met à souffrir d’une passion désespérée à l’égard de sa maîtresse Sylviane, qui l’a rejeté: décidé à fuir toute compagnie, il se réfugie dans sa chambre, où il laisse libre cours à ses rêveries les plus alambiquées. L’enfermement, le manque d’activité physique et de divertissement, l’oisiveté, alliés au manque de sommeil et de nourriture, vont

en l'espace de trois semaines le faire basculer dans une mélancolie dite aduste, ou encore contre-nature, par cuisson excessive des humeurs naturellement dominantes dans sa physiologie: cette cuisson produit en effet des vapeurs de bile noire qui, à partir des hypocondres – il s'agit d'un "chevalier hypocondriaque" –, vont progressivement obscurcir son cerveau. Toutefois, c'est la lecture assidue des romans d'*Amadis* qui, en trois semaines supplémentaires, aboutit à imprimer dans son jugement l'illusion que le monde des chevaliers errants correspond au monde dans lequel il vit. Lysis est lui aussi décrit comme un atrabilaire, submergé par la bile noire à la suite de plusieurs années de jeûnes, de veilles, d'oisiveté, de rêveries stériles, et surtout, de lectures de bergeries et de fictions sentimentales. Sorel sème soigneusement, tout au long des quatorze livres du *Berger*, des indices qui nous permettent de diagnostiquer chez le héros un cas précis de mélancolie:

Ses cheveux estoient un peu plus blonds que roux, mais frisez naturellement en tant d'anneaux qu'ils monstroient la seicheresse de sa teste, & son visage avoit quelques traits qui l'eussent fait paroistre assez agreable, si son nez pointu & ses yeux gris à demy retournez & tout enfoncez ne l'eussent rendu affreux, monstrant à ceux qui s'entendoient à la Physionomie, que sa cervelle n'estoit pas des mieux faites (Sorel, 1627: 3-4).

Comme l'a montré Martine Alet (Alet, 2002), ce portrait physique du héros révèle, de la même manière que pour Clarazel, un tempérament dominé à la fois par la bile jaune et le sang. C'est donc la cuisson excessive (ou adustion) de ces deux humeurs qui aboutit à faire basculer le héros dans la mélancolie. L'étiologie de la folie de Lysis et de Clarazel montre à quel point les auteurs d'histoire comique puisent dans le savoir médical du temps pour fonder en légitimité, mais aussi asseoir sur des autorités savantes, le portrait du lecteur extravagant.

Ainsi, les deux personnages, au moment de leur guérison, feront l'objet d'un double traitement somatique et moral: dans le dernier chapitre du *Chevalier hypocondriaque*, Clarazel est soigné par Sylviane, qui, regrettant de s'être montrée si cruelle envers lui, utilise l'ascendant psychologique qu'elle détient sur son esprit pour le forcer à dire, et même à penser, que les romans de chevalerie ne sont que des fables mensongères; elle lui donne par la suite des bains parfumés à l'ellébore, plante reconnue depuis l'Antiquité comme un puissant purgatif. Quinze jours de ce régime suffisent à guérir définitivement le chevalier de ses erreurs passées. Chez Lysis, c'est avant tout le traitement moral, entrepris et dirigé par Clarimond dans le dernier livre de l'œuvre, qui l'amène à reconnaître que les bergers des pastorales qu'il a lues ne sont que des personnages fictionnels. Cette suprématie de la dimension psychologique de la maladie livresque face à sa réalité somatique montre donc

que cette folie-pathologie doit avant tout être comprise comme une forme hyperbolique de la folie-analogie étudiée précédemment. En attribuant aux romans fabuleux le pouvoir nocif de plonger l'esprit de leur lecteur dans la mélancolie, Du Verdier et Sorel cherchent avant tout à renforcer le pouvoir critique de la satire qu'ils effectuent de ces livres. Contrairement à ces fictions pernicieuses, leurs ouvrages seront dotés d'une visée prophylactique: celle d'empêcher leur propre lecteur de succomber à la folie livresque.

Selon Patrick Dandrey, "dans l'Europe de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, il n'est pas exagéré de dire qu'être mélancolique fut à la mode" (Dandrey, 2003: 17): que ce soit en Espagne, en Angleterre, en France, comme dans le reste de l'Europe, à la Renaissance et à l'âge classique, l'humeur noire domine les arts iconographiques et littéraires, au travers de personnages comme Don Quichotte, Hamlet, ou le Misanthrope de Molière. En liant l'extravagance livresque à cette vogue mélancolique, les auteurs d'histoires comiques placent donc consciemment leurs personnages au sein d'un imaginaire culturel commun.

II. "Qu'ils lisent eux memes, & qu'ils jugent, & puis l'on verra s'ils ont un bon sens" (Sorel, 1628: 672-673): le lecteur extravagant comme contre-modèle de narrataire.

Dans les quatorze livres de "Remarques" qui accompagnent le *Berger*, le mot *extravagance* est régulièrement associé aux fictions sentimentales et pastorales⁶. Entendu au sens d'excès dès le milieu du XVI^e siècle, le substantif vient sanctionner un type de roman accusé de recourir sans mesure à l'imaginaire le plus débridé. Sorel s'en prend avant tout aux romans pastoraux qui, dans le sillage de l'*Astrée*, emportent les suffrages des lecteurs, et surtout des lectrices, au cours des trente premières années du siècle⁷. Mais, en leur donnant pour parenté directe la poésie fabuleuse et les textes mythologiques de l'Antiquité – telles les œuvres d'Homère, de Virgile et d'Ovide – l'auteur du *Berger* montre qu'il vise plus largement un type de fiction fondé sur l'in vraisemblance et le merveilleux. Le treizième livre de l'histoire de Lysis est tout entier consacré au procès *pro* et *contra* du genre romanesque, dans un épisode qui sert de préliminaire à la guérison du héros. Dans un premier temps, Clarimond se charge du réquisitoire: passant en revue les fictions poétiques et fabuleuses les plus anciennes, telles *L'Illiade* et *L'Odyssée*, *L'Énéide*, *Les Métamorphoses* d'Ovide, ou *Les Éthiopiennes* d'Héliodore, de même que des textes d'auteurs plus récents,

⁶ "Puisque j'ay dit ce que c'est qu'un Roman, l'on connoist quels ouvrages je veux blâmer: mais l'on voudroit possible sçavoir encore, si outre les inventions extravagantes qui sont dans les Romans & dans la poésie, je ne yeux point aussi condamner la rime, & l'art de faire des vers [...]" (Sorel, 1628: 12).

⁷ Sur l'histoire du genre romanesque au XVII^e siècle, voir, entre autres, les ouvrages de Maurice Lever et Camille Esmein-Sarrazin cités en bibliographie.

comme L'Arioste, le Tasse, ou Ronsard, sans oublier *L'Astrée*, le personnage, auquel Sorel donnera largement raison dans ses "Remarques", condamne l'impiété de ces œuvres qui détournent leurs lecteurs de la foi chrétienne, mais aussi de la morale. En mettant en scène des personnages qui cultivent sans frein la passion amoureuse, ils donnent de mauvais exemples aux jeunes gens et risquent de divertir les femmes du soin de leur honneur. Clarimond relève le caractère invraisemblable de ces héros parfaits, qui se rencontrent toujours à point nommé, dont l'identité royale est découverte au moment où ils s'apprêtent à épouser la plus belle des princesses, et dont les aventures se répètent *ad libitum* selon une mécanique ridicule et lassante. Ce double manquement aux bienséances et à la vraisemblance forme la base de toutes les impertinences qu'il reproche aux romans:

Après tant d'impertinences que j'ay trouvees dans les Romans & dans la Poësie, vous voyez mon juge, que ce n'est pas sans sujet que je les mesprise, & je vous diray bien que quand il y auroit un de ces ouvrages qui seroit exempt de toutes les fautes que j'ay remarquees, je ne le priserois pas tant que le moindre recit veritable qui se puisse trouver au monde. Vous aprenez dans une histoire des choses que vous pouvez alleguer pour des autoritez, mais dans un Roman il n'y à aucun fruit à recueillir. Au contraire la plupart des esprits s'y perdent comme j'en donneray bien des tesmoignages sans sortir de cette compagnie (Sorel, 1628: 95-96).

Chez Sorel, le roman perd tout particulièrement la partie lorsqu'il est confronté aux livres d'histoire, genre dont le fondement s'appuie sur la vérité. Musardan, piètre auteur dont Lysis a lu les œuvres et qui assiste lui aussi à ce procès, au lieu de défendre son genre de prédilection, afin de remplir le rôle qu'on lui a octroyé, donne raison aux critiques de Clarimond en reconnaissant que ses propres livres sont pleins d'ornements mensongers. Il ne possède ni les capacités rhétoriques, ni les connaissances livresques nécessaires pour répondre à celui-ci. Par ailleurs, le personnage du berger est là pour témoigner par sa personne même que ces textes tendent un miroir aux alouettes au lecteur: en faisant fi de toute chronologie, en mêlant indistinctement les mœurs et les coutumes, les territoires proches et lointains, mais aussi les religions païennes et chrétiennes, le roman se constitue en genre fondamentalement trompeur et pernicieux.

C'est en définitive Philiris qui prend en charge le plaidoyer des œuvres incriminées: reprenant point par point les critiques de Clarimond, ce seigneur ami d'Hircan, qui s'est lui-même déguisé en berger et a promis à Lysis d'écrire le récit de ses aventures, relativise les récriminations de celui-ci en replaçant chaque livre dans son contexte historique et géographique; il fait avant tout du roman une lecture agréable, conçue pour le divertissement. Les fictions dont a parlé Clarimond sont des ouvrages "faits à plaisir", non

soumis aux “fascheuses loix de l’histoire”, dans lesquels on “peut mettre tout ce que l’on veut, tellement que l’on y void tous les exemples de vertu que l’on se peut imaginer” (Sorel, 1628: 149-150). Il n’est ni honteux ni blâmable de prendre plaisir à la lecture de ces livres pleins de douceur et de “discours charmants”⁸. Alors qu’Anselme, désigné comme le juge de ce procès, hésite à trancher entre ces deux plaidoiries, Amarylle, épouse d’Hircan, demande à prendre la parole au nom des femmes lectrices de roman: c’est grâce à ce type de fictions que celles-ci, qui n’ont pas de précepteurs, peuvent être formées à l’école du monde. Mais c’est aussi par l’intermédiaire des romans que leurs amants et maris comprennent les subtilités de l’amour, qui ne se trouvent pas dans les livres de philosophie et de morale⁹. Le jugement final d’Anselme fixe donc la place du roman, lecture de plaisir qui s’inscrit dans le cadre d’un divertissement:

[...] nous ordonnons que puisque tous ces ouvrages fabuleux ne sont faits que pour donner du plaisir, & que le dessein des Escrivains reussit assez bien quand ils peuvent recreer les lecteurs, il sera tousjours permis au peuple de chercher son contentement dans tous les livres où il le pourra trouver; & d’autant que Clarimond à blasmé des livres qui ne meritent pas de l’estre tant, & que Philiris en a loué aussi qui ne sont pas dignes de ses louanges, les bons esprits aviseront par cy apres à juger sans passion des divers ouvrages qui se presenteront (Sorel, 1628: 154-155).

Il est donc capital de se constituer une bonne bibliothèque dans laquelle chaque type de livre aura sa place et sa fonction soigneusement délimitées¹⁰. Lorsqu’il mène Lysis vers la guérison, à la fin du *Berger*, Clarimond veille à ce qu’il sélectionne des lectures profitables parmi les ouvrages qu’il possède dans son étude. Mais le berger menace de retomber dans l’extravagance, non plus cette fois-ci à cause des pastorales, mais à force de lire des ouvrages de philosophie morale! Clarimond doit alors de nouveau l’empêcher de “faire par tout le Philosophe Stoique ou le Philosophe Cynique” (Sorel, 1628: 246). L’extravagance des romans et de la poésie fabuleuse n’est donc pas la seule responsable du trouble de l’esprit

⁸ À propos de *L’Histoire des amours de Lysandre et de Caliste* de Vital d’Audiguier, Philiris décrit ainsi le plaisir ressenti par le lecteur: “C’est là & en beaucoup d’autres lieux qu’il se trouve des discours si charmans que bien que l’on en desire vistement sçavoir la fin, l’on voudroit neantmoins que le livre ne finist jamais” (Sorel, 1628: 146).

⁹ “Nous autres femmes qui n’allons point au college, & qui n’avons point de precepteurs comme les hommes pour nous aprendre les diverses choses qui se passent au monde, c’est seulement dans les Romans que nous avons le moyen de nous rendre sçavantes. Si l’on nous les oste lon nous rendra toutes stupides & toutes sauvages: car nos esprits n’estans pas propres aux livres de philosophie n’y aux autres ouvrages serieux, ce n’est pas la que nous pouvons aprendre ny la vertu ny l’Eloquence. Qui plus est l’on nous fera un grand tort, pource que nos amans & nos marys ne s’adonnant plus aussi à cette agreable lecture, mettront en oubly toutes les gentillesses de l’amour, tellement que nous ne serons plus servies avecque passion, & que nous n’aurons plus d’aventures qui donnent matiere d’escrire aux Auteurs du siecle. Songez à cela nostre juge, & vous representez que si vous condamnez les Romans vous ne ferez pas seulement tort à toutes les femmes, mais aussi à tous les hommes qui ne les trouveront plus aymables comme autrefois” (Sorel, 1628: 152-153).

¹⁰ En 1664, Sorel composera en ce sens une *Bibliothèque française de M. C. Sorel, ou le Choix et l’examen des livres françois qui traitent de l’éloquence, de la philosophie, de la dévotion et de la conduite des mœurs*.

qui frappe Lysis: chez les lecteurs, on rencontre des cerveaux affaiblis qui sont plus susceptibles que d'autres de succomber à ce type de folie livresque. Les torts sont partagés: à l'impertinence des "mauvais livres", répond le mauvais jugement du lecteur extravagant.

Ainsi, les histoires comiques mettent en scène des personnages de mauvais lecteurs qui apparaissent comme des contre-exemples de ce que doit être le narrataire¹¹, figure virtuelle du lecteur postulée par l'œuvre; plus précisément, ces lecteurs extravagants s'écartent de ce qu'Umberto Eco appelle le "Lecteur Modèle", ce "lecteur-type que le texte prévoit comme collaborateur, et qu'il essaie de créer" (Eco, 1996: 17)¹². L'extravagant apparaît donc comme une figure de lecteur repoussoir: celui qui, sans distance critique, sans recul réflexif, se laisse entraîner au fil des mots et embarquer sans résistance sur une nef qui le mènera insidieusement aux confins du monde raisonnable, sur les terres de la folie. Le lecteur réel du *Berger*, du *Chevalier*, ou encore du *Roman comique*, se doit d'inverser la façon qu'ont Lysis, Clarazel, Ragotin ou Roquebrune de lire, afin de retrouver les traits caractéristiques du Lecteur Modèle. Par l'intermédiaire de ces figures extravagantes, l'histoire comique a donc pour ambition de refonder le pacte de lecture: si Sorel, Du Verdier et Subligny choisissent de mettre en scène des personnages devenus fous, afin de détourner le lecteur d'un tel rapport aux livres, Scarron, dans *Le Roman comique*, malmène celui-ci en entrecroisant le récit premier de récits seconds, parfois inachevés, en multipliant les narrateurs intradiégétiques, en intitulant les différents chapitres au moyen d'énoncés déceptifs¹³. Jouant avec la figure de la métalepse¹⁴, l'auteur ne cesse de briser le cours de sa narration pour en démonter les rouages et les artifices. Mais il convoque également différentes figures de narrataires, tantôt sérieuses tantôt ridicules, tantôt "bénévoles" tantôt "malévoles"¹⁵, pour mieux disséminer les éléments constitutifs de son Lecteur Modèle. Le lecteur réel de l'œuvre ne peut donc pas s'abandonner aux rets séducteurs de l'imaginaire, comme les romans fabuleux l'invitent à le faire: il est au contraire pressé de réagir, de rester continuellement en éveil, de déchiffrer, d'interpréter, de faire sans cesse fonctionner son

¹¹ Sur le narrataire, voir Genette, 1972: 265-267.

¹² Voir également Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1985).

¹³ "Qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de le lire" (I^{ère} partie, chap. XI); "Qui peut-être ne sera pas trouvé fort divertissant" (I^{ère} partie, chap. XXI); "Des moins divertissants du présent volume" (II^e partie, chap. XI).

¹⁴ Gérard Genette définit la métalepse comme "[...] une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même" (Genette, 2004: 14). Il y a métalepse lorsque l'auteur de l'œuvre, le lecteur ou l'un des personnages de celle-ci franchit les frontières du niveau de fictionnalité dans lequel il se trouve. Ainsi, le narrateur du *Roman comique* se met en scène à plusieurs reprises comme un auteur nonchalant et peu soucieux de l'œuvre qu'il est en train de produire: "Il accepta l'offre qu'elle lui fit, et, cependant que ses bêtes mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre" (Scarron, 1985: 39).

¹⁵ "Tandis que le bruit de tant de personnes, qui riaient ensemble, diminue peu à peu et se perd dans l'air, de la façon à peu près que fait la voix des échos, le chronologiste fidèle finira le présent chapitre sous le bon plaisir du lecteur bénévole ou malévole, ou tel que le ciel l'aura fait naître" (Scarron, 1985: 239).

jugement. C'est cette dernière faculté que les histoires comiques sollicitent en premier lieu, au lieu de stimuler la puissance imaginative.

Les lecteurs extravagants et les bons lecteurs ne forment pas pour autant deux catégories hermétiquement séparées. Comme nous le montre le parcours du jeune Francion, dans *L'Histoire comique de Francion* de Sorel, l'enfance est un moment critique au cours duquel l'on est particulièrement susceptible de tomber dans le piège d'un recours sans brides au fabuleux:

C'estoit donc mon passe-temps que de lire des Chevaleries, et faut que je vous die que cela m'espoinçonnoit le courage, et me donnoit des desirs nompareils d'aller chercher les aventures par le monde. Car il me sembloit qu'il me seroit aussi facile de couper un homme d'un seul coup par la moitié, qu'une pomme. J'estois au souverain degré des contentements quand je voyois faire un chapelis horrible de Geans dechiquetez menu comme chair a pasté. Le sang qui isoit de leurs corps a grand randon faisoit un fleuve d'eau roze, où je me baignois moult delicieusement, et quelquesfois il me venoit en l'imagination que j'estois le mesme Damoiseil qui baisoit une Gorgiase Infante qui avoit les yeux verts comme un Faulcon (Sorel, 1958: 174).

Le temps du collège marque pour Francion le moment de la découverte des romans de chevalerie et des fables amoureuses, ce qui menace de le transformer en jeune Don Quichotte. Mais la maturité acquise au fil des années le détournera de tels ouvrages et lui apportera la distance apte à lui permettre de jeter un regard amusé et critique sur ses lectures passées. L'adjectif *extravagant* et ses dérivés, bien qu'ils soient d'abord apparus au XIV^e siècle dans le lexique scolastique, au sens d'"en dehors des textes canoniques", font l'objet d'acceptions pleinement négatives dans les œuvres que nous avons mentionnées: ils désignent un mode d'écriture et de lecture déraisonnable et dangereux. Pourtant, les lecteurs fous que sont Lysis ou Clarazel, comme leur ancêtre Don Quichotte, sont loin d'être des personnages intégralement condamnés: l'extravagance suppose aussi un rapport à l'imagination qui peut se révéler subtil, voire admirable.

III. De l'extravagance à l'extraordinaire: éloge de l'imagination

Si Francion enfant s'est vu sur le point de basculer dans la folie livresque, danger dont il sait bien se garder une fois devenu adulte, c'est que le cerveau mou du jeune âge est particulièrement réceptif aux fausses impressions transmises par l'imagination. Conçue comme l'une des trois puissances de l'âme, la faculté imaginative transmet au jugement les représentations qu'elle tire du témoignage des cinq sens externes, ou bien qu'elle forme à

partir d'objets absents. Le jugement conserve par la suite certaines de ces impressions dans la mémoire, qu'il est susceptible de convoquer à sa convenance¹⁶. Mais lorsque l'imagination est perturbée, notamment par les vapeurs de la bile noire, elle se fait trompeuse messagère et envoie de fausses impressions vers l'intellect, qui en conçoit des hallucinations et des chimères. La séparation des trois facultés de l'âme explique qu'elles puissent être affectées séparément par la maladie. Chez Lysis, Clarazel ou Juliette d'Arviane, seule l'imagination est touchée: le jugement et la mémoire continuent de bien fonctionner. Les maladies mélancoliques se caractérisent d'autre part par leur discontinuité: l'atrabilaire peut connaître des phases de lucidité, comme c'est le cas pour la "fausse Clélie", dont les accès durent généralement une douzaine d'heures, ou bien peut délirer sur un objet précis en particulier.

Dans le cas du lecteur extravagant, les fausses impressions que l'imagination transmet au jugement prennent appui sur les fictions fabuleuses. C'est parce qu'il croit vivre dans le Forez de Céladon et d'Astrée que Lysis prend Hircan, qui se promène avec un bâton, à la manière des seigneurs de la région de Brie, pour un puissant magicien (Sorel, 1627: 525). Mais, comme dans la seconde partie de *Don Quichotte*¹⁷, les personnages que le berger et Clarazel croisent sur leur chemin s'appliquent à rendre le monde conforme à leurs délires imaginatifs: Hircan fait effectivement semblant d'être doté de pouvoirs magiques; le comte d'Oran se fait passer auprès du "chevalier hypocondriaque" pour le chevalier de la Rose Verte et met en scène, avec le marquis d'Artigny, le combat du héros contre un monstre, qui est en fait un dogue déguisé, puis contre un chevalier rendu invincible par une magicienne, qui n'est qu'un gentilhomme actionné de bas en haut au moyen d'une escarpolette. Le monde n'est donc pas ontologiquement trompeur: ce sont les seigneurs et dames que les lecteurs extravagants rencontrent qui le rendent tel. Les personnages évoluent de ce fait dans un perpétuel décor de mascarade et de fête costumée, dans lequel ceux qui les observent se complaisent avec joie: c'est bien là le signe que le monde de l'imaginaire est source de divertissement et de gaieté, à condition qu'il reste maîtrisé.

Il serait donc erroné de lire dans les histoires comiques du premier XVII^e siècle une condamnation radicale de l'imagination. Le personnage de Don Quichotte témoignait déjà de l'influence exercée sur Cervantès par l'ouvrage du médecin Juan Huarte de San Juan intitulé *Examen de Ingenios* (1575). Celui-ci, à l'encontre de la traditionnelle condamnation thomiste de l'imagination, distingue trois catégories de tempérament naturel: à côté des hommes dominés par la mémoire, particulièrement doués pour les langues (dont le latin), la grammaire, la cosmographie, l'arithmétique, etc., on trouve ceux chez qui prédomine l'entendement et qui sont propres à la théorie de la médecine, à la dialectique, à la

¹⁶ Sur l'imagination à l'âge classique, voir, entre autres, Gérard Ferreyrolles, *Les Reines du monde: l'imagination et la coutume chez Pascal* (1995), Pierre Ronzeaud (dir.), *L'Imagination, Littératures classiques*, n° 45, printemps 2002, et Michèle Rosellini, "Le Berger extravagant, critique de l'imagination ou imagination critique?" (2002).

¹⁷ Voir Fanlo, 2004: 33-41.

philosophie naturelle et morale, à l'art de la plaidoirie, etc.; enfin, ceux dominés par l'imagination, susceptibles d'être poètes, musiciens, prédicateurs, peintres, aussi bien que gouverneurs, chefs militaires, ingénieurs, etc. C'est donc cette dernière puissance qui rend l'homme compétent dans le plus grand nombre de domaines. Il appartiendra à chaque être de découvrir quelle est sa disposition propre et de cultiver uniquement les sciences pour lesquelles il est fait, sous peine de ne jamais réussir en rien. Dès le prologue de la première partie, Don Quichotte est décrit comme un "enfant sec, ratatiné, bizarre, plein de fantaisies diverses et jamais imaginées" (Cervantès, 2008: 127): le qualificatif d'*ingenioso* qui lui est attribué témoigne de la subtilité de certaines de ses pensées. Le mot *fantaisie* est également utilisé dans le sous-titre du *Berger extravagant* comme synonyme d'*imagination*: majoritairement envisagées dans un premier temps de manière péjorative (au sens de chimères, de visions de l'esprit), les saillies d'esprit du héros laissent de plus en plus la place, au fil des "Remarques", à des commentaires admiratifs de la part de l'auteur. Lysis a beau avoir le cerveau troublé, son entendement reste supérieur à celui des auteurs et des poètes qui ont composé les textes pernicious qui l'ont rendu fou. Il se révèle même capable à plusieurs reprises d'améliorer les œuvres dont il est féru, en trouvant de meilleures raisons que ceux qui les ont écrites pour en expliquer certains passages:

Toutefois j'admire l'imagination du berger qui assure que le feu des yeux de Charite est invisible comme le feu elementaire, & qu'il ne se fait voir que quand il a de la matiere à consumer. C'est en cela qu'il fait la leçon aux Poètes & aux autres Amans, qui jamais n'ont donné cette raison pour les feux de leurs maistresses qui ne se peuvent voir (Sorel, 1628: 103).

Le "berger extravagant" formule donc des subtilités d'esprit supérieures à celles des romanciers et des poètes, dont on a vu, avec Musardan, qu'ils cultivaient l'ignorance et le manque d'éloquence. Clarazel, quant à lui, est moins encore que Lysis présenté comme un antihéros ridicule: valorisé dès l'incipit du *Chevalier* par son tempérament sanguin et sa jeunesse valeureuse, le héros est décrit à plusieurs reprises comme un personnage doté de toutes les qualités physiques et faits pour inspirer de l'amour aux dames¹⁸. La vaillance héroïque qu'il montre au combat, au cours de ses aventures errantes, contribue également à rendre vraisemblable sa guérison définitive et totale, à la fin du roman, ainsi que son mariage avec la jeune et belle Sylviane. Cette vision partiellement positive des deux extravagants et de leur créativité imaginative s'appuie sur l'ambivalence de jugement porté depuis la plus

¹⁸ "[...] Plusieurs se moquerent de ses follies, quelques autres donnerent des larmes au malheur qui l'accompagnoit, & tous generalement le louèrent de deux choses, sçavoir est de la grace qu'il avoit à bien exprimer ce qu'il vouloit dire, & de faire ses vaillances imaginaires avec un courage sans peur, de sorte qu'il passoit pour fort courageux dans l'estime des braves hommes, & envers les femmes pour un cavalier tres-digne d'amour si son cerveau n'eust esté troublé par un malheureux accident" (Du Verdier, 1632: 150-151).

haute Antiquité sur les mélancoliques: le célèbre *Problème XXX, 1*, attribué à Aristote, constate à quel point les hommes exceptionnels, qu'ils soient artistes, grands intellectuels ou fins politiciens, sont très souvent des êtres dominés par les vapeurs de la bile noire. Comme le vin, celles-ci sont susceptibles d'aiguillonner les facultés de l'esprit aussi bien que de les assoupir. Le mélancolique, selon le degré d'humeur noire qui l'excède, qu'il soit modéré ou au contraire incontrôlé, oscillera dangereusement entre les illuminations de l'homme de génie et les accès dévastateurs du furieux¹⁹. Les fantaisies de Lysis et Clarazel évoluent pareillement sur une ligne qui les fait basculer tantôt dans la folie la plus risible, tantôt dans l'inventivité la plus admirable: l'extravagance peut ainsi céder la place à l'extraordinaire.

C'est la raison pour laquelle les personnages qui croisent le chemin des lecteurs extravagants souhaitent tant les garder auprès d'eux et se divertir de leurs folies. Comme le faisaient déjà le duc et la duchesse que rencontrent Don Quichotte et Sancho dans la seconde partie de l'œuvre de Cervantès, Anselme, Hircan et ses amis, dans le *Berger*, le baron d'Oran, le marquis d'Artigny, puis le baron de la Tour et leur entourage, dans le *Chevalier*, recréent un monde fabuleux et artificiel, dans lequel tout est mise en scène et où seuls les deux héros croient véritablement *être* le rôle qu'ils jouent. À propos du second volume de *Don Quichotte*, Jean-Raymond Fanlo a pu parler de "fête de l'imagination" et du roman (Fanlo, 2004: 33-41): les compagnons de Lysis et Clarazel apportent la preuve du plaisir que l'on peut prendre en se plongeant – en toute connaissance de cause – dans l'univers des romans. Léonor, Angélique et Oronte, lorsqu'ils accueillent Lysis prétendument déguisé en fille, se pressent même de relire des fictions pastorales afin d'adapter leur conduite et leurs propos à cette nouvelle fantaisie du berger²⁰. Afin de parodier la mode des récits insérés dont les grands romans fabuleux usent et abusent, Sorel conduit plusieurs de ses personnages à faire le récit imaginaire et fantaisiste de leurs aventures passées. Au début du huitième livre, Philiris, Fontenay, Polidor et Méliante, travestis en bergers, content leur histoire devant Lysis et l'ensemble des personnages réunis en assemblée: "Ils ne dirent rien que de tres-agreable, soit qu'il y eust du mensonge ou de la verité" (Sorel, 1627: 169). Peu importe que leurs récits soient des fables, du moment que tous, à l'exception du "berger extravagant", aient conscience que les orateurs manipulent et parodient les ressorts des narrations imaginaires. De même, la compagnie met en scène deux pièces de théâtre à sujet mythologique, qui traitent du ravissement de Proserpine par Pluton et de la conquête de la Toison d'Or, et dans lesquelles chaque personnage s'exprime selon un style spécifique (hyperbolique, métaphorique, galimatiesque, etc.). Cette étrangeté linguistique permet de

¹⁹ Cette forme de survivance du *Problème XXX, 1* va donc dans le sens contraire de l'évolution générale que Marc Fumaroli constate à partir de la fin de la Renaissance, époque qui marque selon lui la fin du prestige attaché à la mélancolie (Fumaroli, 1994: 403-439).

²⁰ "Les entretiens de Lysis avoient obligé Oronte, Floride, Leonor, & Angelique à lire des Romans pour se rendre sçavans en sa doctrine, & tirer plus de plaisir de luy" (Sorel, 1627: 549).

maintenir le jeu à distance et donne aux fables antiques une portée fortement comique: une fois encore, seul Lysis se laisse pleinement happer par son rôle et ressort de cet épisode plus fou que jamais (Sorel, 1627: 351 ss).

Il existe donc une forme de recours mesuré à l'imaginaire et à l'univers fictionnel, qu'il convient de privilégier. C'est cette conception maîtrisée du romanesque, "selon la portée de l'humanité" (Scarron, 1985: 166), que Scarron propose au lecteur dans *Le Roman comique*, lorsqu'il insère quatre nouvelles traduites et adaptées de *novelas* espagnoles, de même que des récits seconds pris en charge par des narrateurs intradiégétiques. L'ensemble de ces narrations enchâssées ne se prive pas de recourir à certains des épisodes types des romans fabuleux (scènes d'*innamoramento*, enlèvements, fausses morts, reconnaissances, etc.); mais les héros mis en scène ne sont plus des êtres parfaits, qui ne connaissent ni la peur, ni la fatigue, ni le doute, et qui n'écoutent jamais les besoins de leur corps, les lieux de l'action ne sont plus des espaces exotiques et fantasmés, la chronologie reste proche de celle du lecteur, tandis que le souci de la vraisemblance demeure omniprésent. C'est donc une forme de "romanesque hybride" que met en place Scarron, qui ne renonce jamais à captiver l'esprit de son lecteur, mais reste toujours tempéré par la raison. Le plaisir de la lecture est toujours prédominant: mais celui qui tient l'ouvrage entre ses mains ne court plus aucun risque de se laisser emporter jusqu'à devenir extravagant.

Conclusion

Il y en a qui ayment ce livre, & qui ne seroient pas bien ayses que Clarimond en dist davantage: mais ils ne considerent pas, que si cela estoit, Philiris luy donneroit aussi plus de louanges qu'il ne fait, & qu'il respondroit à plusieurs objections que le peuple fait d'un costé & d'autre, lesquelles demeureront indecises (Sorel, 1628: 692).

Le livre dont il est ici question n'est autre que *L'Astrée*, modèle par excellence des romans pastoraux, mais dont Sorel ne peut s'empêcher, par petites touches disséminées dans ses "Remarques", de reconnaître les mérites, conseillant même à son lecteur de s'y reporter²¹. La vogue des lecteurs extravagants que nous avons pu décrire au sein de l'histoire comique révèle par conséquent que, si celle-ci se définit avant tout comme une sous-catégorie romanesque éminemment critique, qui entend écrire *contre*, la condamnation des romans fabuleux qu'elle accueille n'est pas diamétralement tranchée. L'extravagance, perturbation érudite et livresque de l'esprit, est susceptible de produire aussi bien les

²¹ "Les differends d'entre Laonice & Tircis, & plusieurs autres qu'il allegue, sont connus de tout le monde, aussi sont toutes les coustumes des bergers de Forests dont il parle. Que s'il se trouve quelqu'un qui ne les sçache point, il faut plustost qu'il les aille lire en leur place, que d'attendre que je luy raconte des choses si longues" (Sorel, 1628: 82-83).

fantaisies les plus comiques que les imaginations les plus fines et subtiles: elle a pour pendant l'exceptionnel et l'extraordinaire.

C'est en partie ce rapport complexe et ambigu aux œuvres que le roman comique prend pour cibles qui suscitera sa progressive disparition, parallèlement à celle de la mode des grandes sommes romanesques, à partir de la fin des années 1660. Un autre modèle de fiction s'imposera avec l'émergence de la nouvelle historique et galante. Il n'en demeure pas moins que le personnage du lecteur extravagant ouvrira la voie à une longue réflexion sur le narrataire et les enjeux de la lecture, dont bénéficieront, au siècle suivant, Marivaux, Diderot, Laurence Sterne, et même, plus près de nous, Calvino et Echenoz.

Bibliographie

Sources primaires:

- CERVANTES, Miguel de (1605-1615; 2008). *Don Quichotte de la Manche*. Paris: éd. et trad. de Jean-Raymond Fanlo, Le Livre de Poche, coll. "La Pochothèque".
- DU VERDIER, Gilbert Saulnier (1632). *Le Chevalier hypocondriaque*. Paris: Pierre Billaine.
- SCARRON, Paul (1651-1657; 1985). *Le Roman comique*. Paris: éd. Jean Serroy, Paris: Gallimard, coll. "Folio classique".
- SOREL, Charles (1623-1626-1633; 1958). *Histoire comique de Francion*. In: *Romanciers du XVII^e siècle*. Paris: éd. Antoine Adam, Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade".
- SOREL, Charles (1627). *Le Berger extravagant, ou parmy des fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans & de Poësie*. Paris: Toussaint du Bray.
- SOREL, Charles (1628). *Le Berger extravagant, ou parmy des fantaisies amoureuses l'on void les impertinences des Romans & de la Poësie. Troisième partie*. Suivi des *Remarques sur les XIII livres du Berger Extravagant*. Paris: Toussaint du Bray.

Sources secondaires:

- ALET, Martine (2002). "Étude psycho-physiologique du *Berger extravagant* de Charles Sorel: la mélancolie de Louys". In: *PFSC*, vol. XXIX, n° 56, pp. 153-175.
- BARDON, Maurice (1931). *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècles: 1605-1815*. Paris: H. Champion.
- CEARD, Jean (2004). "La sottise, la stupidité dans les *Adages* d'Érasme". In: Nicole Jacques-Lefèvre et Anne.-Pascale Pouey-Mounou (éds.), *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières: discours du savoir et représentations romanesques*. Nanterre: Université Paris X-Nanterre, pp. 19-32.
- DANDREY, Patrick (2003). *Les Tréteaux de Saturne: scènes de la mélancolie à l'époque baroque*. Paris: Klincksieck, coll. "Le Génie de la mélancolie".
- ECO, Umberto (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset.
- ECO, Umberto (1996). *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Paris: Grasset.
- ESMEIN-SARRAZIN, Camille (2008). *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*. Paris: H. Champion.
- FANLO, Jean-Raymond (2004). "La continuation du *Quichotte* ou les fêtes de l'imagination". In: Huguette Krief et Sylvie Requémora (éds.), *Fête et imagination dans la littérature du XVI^e au XVIII^e siècle*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, pp. 33-41.
- FERREYROLLES, Gérard (1995). *Les Reines du monde: l'imagination et la coutume chez Pascal*. Paris: H. Champion.
- FUMAROLI, Marc (1994). "La mélancolie et ses remèdes. Classicisme français et maladie de l'âme". In: *La Diplomatie de l'esprit: de Montaigne à La Fontaine*. Paris: Hermann, pp. 403-439.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse*. Paris: Seuil.
- LEVER, Maurice (1996). *Romanciers du Grand Siècle*. Paris: Fayard.
- RONZEAUD, Pierre (2002). *L'Imagination, Littératures classiques*, n° 45.
- ROSELLINI, Michèle (2002). "Le *Berger extravagant*, critique de l'imagination ou imagination critique?". In: *L'Imagination, Littératures classiques*, n° 45, pp. 179-205.
- SERMAIN, Jean-Paul (1999). *Le Singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantès et le roman postcritique*. Oxford: Voltaire Foundation, coll. "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century".

SERMAIN, Jean-Paul (2002). *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*. Paris: H. Champion.

SERROY, Jean (1981). *Roman et réalité: les histoires comiques au XVII^e siècle*. Paris: Minard.

L'EXTRAVAGANCE DU *BERGER EXTRAVAGANT* DE CHARLES SOREL (1627-1634)

un concept heuristique de la création fictionnelle au XVII^e siècle

ANNE-ELISABETH SPICA

Université Paul Verlaine – Metz

spica@univ-metz.fr

Résumé

Le Berger extravagant, publié par Charles Sorel en 1627, met en scène les aventures d'un jeune homme qui a décidé de conformer sa vie à celle des bergers de pastorales. Ainsi le roman met systématiquement en miroir les procédés du genre; il est d'ailleurs réintitulé *L'Anti-roman* lors de la seconde édition en 1633. De ce fait, la figure de l'extravagant impose un point de vue constamment décentré pour mieux discerner les orientations de ce que doit être un récit fictionnel. Comment raconter les aventures d'un extravagant permet-il de refonder pragmatiquement le genre romanesque autour des années 1630 en France?

Abstract

Le Berger extravagant's plot, a novel published by Charles Sorel in 1627, is based on the adventures of a young man who has decided to live his life as the shepherds in pastoral narratives. The novel, entitled *Anti-Novel* in the second edition of 1633, mirrors the processes of its genre. Thus, the character of the extravagant hero suggests a permanent off-centre point of view which creates a better perspective in considering what should be fiction. How does telling the adventures of an extravagant allow the pragmatic refoundation of the novel around the year 1630 in France?

Mots-clés: Charles Sorel, théorie du roman, théorie de la lecture, vraisemblable, allégorie

Keywords: Charles Sorel, theory of narrative, theory of interpretation, verisimilitude, allegory

*Le Berger extravagant*¹ fut sans doute l'une des tentatives les plus ambitieuses du roman français au XVII^e siècle. Charles Sorel, qui s'était déjà fait apprécier d'un large public pour son *Francion* (1623), décida en 1627 de s'attaquer aux fictions narratives idéalisantes en écrivant un roman dont la dynamique narrative reposerait sur la mise en œuvre parodique des *topoi* pastoraux et héroïques de manière à en démontrer l'inanité tout en proposant un nouveau modèle romanesque: celui du roman comique² dont la *mimesis* est moins destinée à susciter l'ébahissement devant des héros inaccessibles que la délectation morale devant la représentation distanciée du monde tel qu'il va, pour emprunter la terminologie d'Amyot au "Proesme" de sa traduction des *Éthiopiennes*. Ce roman critique du romanesque ou *Anti-Roman*, comme Sorel l'intitula dans la seconde édition de 1633-1634, met ainsi en scène un jeune homme, Lysis, qui, à trop lire les romans pastoraux, comme Don Quichotte avant lui les romans de chevalerie³, s'est pris pour un berger de *L'Astrée* et a décidé de rejouer pour mieux les accomplir toutes les aventures des héros amoureux; ses tentatives tournent systématiquement à la catastrophe jusqu'au moment où il est guéri de sa folie par ses compagnons, (une bande de jeunes nobles désireux de se jouer de lui dans la campagne briarde, tout en prétendant l'avoir conduit dans le Forez urféen pour l'aider à réaliser son rêve.

Entre folie avérée de la mélancolie érotique⁴ et mépris des repères qui constituent l'horizon de référentialité pour le lecteur, l'extravagant est installé systématiquement à la marge, sur les seuils du récit et de la vie, selon l'étymologie même de l'adjectif de nature qui le définit. Or, dans un texte destiné à mettre en miroir, à travers 14 livres de récit commentés par 14 livres de Remarques, les procédés de l'écriture romanesque, cette figure ne cesse de porter à faux pour mieux faire saillir par contraste les orientations de ce que doit être un récit de fiction, entre erreurs d'interprétation des récits-source, errances dans l'invention de

¹ *Le Berger extravagant. Où, parmi des fantaisies Amoureuse on void les impertinences des Romans et de la Poésie*, Paris. T. Du Bray, 1627-1628, avec privilège du roi. 4 parties en 3 tomes in-8° de xxvi-961, vii-890 et xvi-818 p.; *L'Anti-Roman ou l'histoire du Berger Lysis, accompagnée de ses remarques*, Paris, T. Du Bray, 1633-1634. 2 parties en 2 tomes in-8° de iv-13-iii-1136 p. (l. i-vii) et iv-1134 p. (l. viii-xiv). Toutes nos références dans notre édition de *L'Anti-Roman*, à paraître chez H. Champion. Le premier chiffre, romain, renvoie au numéro du livre, précédé de "R." quand il s'agit des Remarques; le second, arabe, à la pagination de 1633-1634.

² Sur ce genre apparu en France au XVII^e siècle, dont Sorel fut l'un des grands promoteurs, voir Serroy, 1981.

³ Les liens sont étroits entre le roman de Sorel et celui de Cervantès. Sorel connaît bien l'œuvre de son illustre prédécesseur (voir Bardou, 1931; Zerari-Penin, 2007); il en réécrit nombre d'épisodes au sein du *Berger extravagant* et adhère au même projet de refondation romanesque, qu'il exacerbe dans le *Berger extravagant* en actualisant l'extravagance au goût littéraire du jour (romans hellénistiques et pastoraux) et en ajoutant aux livres de fiction les livres de Remarques, de manière à mettre radicalement au jour la métalittérarité inhérente au roman et indispensable à sa survie, contre un modèle irrecevable du fait même de l'idéalisation à laquelle il invite ses lecteurs mais par laquelle il les égare.

⁴ La mélancolie, en particulier la mélancolie érotique, fait l'objet de plusieurs traités médicaux à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e en France. Pour la précision médicale des symptômes prêtés par Sorel à son héros, voir Alet, 2002. Cette pathologie, dont Sorel décrit le développement jusqu'à la cure, invite donc à discuter la limitation chez Blanckaert, 2004 de la folie extravagante à la sottise (considérée comme non pathologique, tout en prenant en compte sa valeur de révélateur fictionnel selon Bakhtine, 1978: 214-233).

nouveaux et absurdes modèles narratifs par le héros, et refiguration en contrepoint de ces modèles. C'est ce principe de décentrement et de recentrement pragmatique que nous aimerions étudier: Sorel y instruit un modèle destiné à refonder le genre romanesque autour des années 1630 en France.

Un décentrement essentiel

Le personnage de l'extravagant-héros de roman est silhouetté de telle sorte qu'il inverse les procédés romanesques qui constituent l'horizon d'attente du lecteur familier des bergeries littéraires: un héroïsme amoureux absolu et désincarné, une sublimité singulière qui se transmet à ses proches, un univers régi par une topique intransposable, celle d'un monde isolé dont le charme et la crédibilité tiennent à l'artifice social et narratif assumés par l'auteur et son public (Lavocat, 1998). Lysis, croyant parfaire les attitudes de Céladon dans *L'Astrée*, mais sans renoncer aux exigences du corps, n'arrive au mieux qu'à une ridicule pantomime, de même que ses partis-pris langagiers, eux aussi inspirés des romans ou de la Fable, le rendent inaudible (Blanckaert, 2004: 376-379); sa poursuite amoureuse selon les codes pastoraux n'aboutit qu'à l'incompréhension méfiante de l'aimée⁵. Il ne cesse de confondre les *topoi* du monde possible romanesque et les situations réelles du monde référentiel (qui peuvent au demeurant les inspirer): il juge une dispute entre paysans lors d'un mariage à l'aune des combats des Lapithes et des Centaures et promet de métamorphoser les factieux comme Apollon l'a fait des paysans de Lycie (IX, 182-183); il réajuste le vocabulaire agricole en fonction du pastoral (IX, 185); il prend plusieurs personnages pour des figures romanesques, qu'elles soient singulières ou topiques, ou bien pour des divinités mythologiques⁶; mieux – ou pire dans la superposition aveugle de la fiction et du réel –, il souhaite que l'on ne joue plus de théâtre qu'en décors naturels (IX, 239-241).

En court-circuitant par l'absurde les motifs narratifs traditionnels, Lysis oblige ceux qui le côtoient, comme par contagion d'extravagance, à entrer dans sa logique dévoyée. En témoigne cette réplique du meneur de jeu au tuteur de Lysis, Adrian, qui l'accuse de faire sombrer son cousin dans la folie:

Vous m'avez osté ce pauvre garçon d'entre les mains, et me promettant que vous le traiteriez bien, vous l'avez amené icy parmy des gens qui luy ont fait perdre l'esprit

⁵ Les échecs répétés constituent un argument décisif pour convaincre Lysis à renoncer définitivement à son comportement: XIV, 1024.

⁶ La mère de Clarimond, l'ennemi des romans, est prise pour la sorcière Felicia dans la *Diana* de Montemayor (III, 460); des bourgeois de retour de beuverie qui l'arrêtent, pour des pirates venus l'enlever (II, 244); Anselme, le jeune noble qui décide de s'en amuser, pour le dieu Pan (I, 19), les jeunes femmes ou les servantes de la compagnie briarde pour des hamadryades ou des nymphes (V-IX)...

tout à fait. C'est bien tout au contraire, répondit Anselme, car s'ils font les insensez, comme vous voyez quelquefois, vostre cousin en a esté la cause⁷. [...] il les a pervertis, et leur a communiqué toutes ses mauvaises opinions. Si je n'eusse bien pris garde à moy, et si je ne me fusse tousjours esloigné de luy, il m'alloit aussi faire prendre le grand chemin de la folie. J'ay de bons tesmoins qui vous prouveront qu'il m'a cent fois voulu persuader de me faire berger. (XII, 701-702).

L'entourage de Lysis adopte un comportement⁸ et tient des propos au diapason de cette logique pervertie, comme le souligne Sorel dans les Remarques:

Carmelin ayant confirmé la pluspart des choses que son maistre a dites, Adrian est si plaisant et si naïf, qu'il dit qu'il faut donc qu'il ramene son cousin à Paris, pource que l'on ne trouve point là de dragons ny de bossus qui vous battent, ny de sorciers qui vous changent en arbre, et que la Justice les puniroit s'ils l'avoient fait. Voila une agreable persuasion pour le faire revenir. (R.XII, 742-743)

De fait, le héros n'a d'autre système de référence que l'univers livresque, qui modèle entièrement son comportement. Cette confusion à la source de son extravagance, comme celle de Don Quichotte, a pour conséquence de priver le personnage de toute inscription dans un univers de référence, qu'il s'agisse de l'univers référentiel du lecteur, bien sûr, mais aussi de l'univers fictionnel en général: Lysis n'appartient ni à celui des fictions idéalisées qu'il ne parvient qu'à singer, ni à l'univers comique organisé par le narrateur. Cet entre-deux fictionnel devenu son lieu propre par défaut est un espace littéraire inopérant. Imiter les *topoi* pris pour le réel au lieu de les discerner comme tels par rapport à ce même réel conduit à prendre les mots pour les choses et les paroles pour les actes.

Le berger ne se vit qu'à travers le verbe et les récits: en amont, ceux de la Fable et des romans auxquels il conforme jusqu'à sa mise, dont la narration souligne à loisir l'étrangeté⁹, et auxquels il emprunte ses dire¹⁰; en aval, ceux qu'il attend que l'on fasse de ses aventures et ceux qu'il propose lui-même de ses actes. Tous le conduisent à la marge du corps social et fictionnel agissant au sein duquel il est situé. Ainsi l'amoureux berger prend à la lettre le "commandement sans commandement" (VI, 923) de celle qu'il aime,

⁷ Ces personnages (Meliante, Polidor et Philiris) se sont montrés, pour leur première apparition dans la fiction, comme de véritables frères jumeaux en extravagance du Berger (VI, 905-914), avant que l'on découvre qu'ils feignent eux aussi la folie pastorale pour se jouer de Lysis.

⁸ Ainsi, quand le berger feint de s'être suicidé, le narrateur souligne à la fois ses mouvements sur son lit de mort et l'incapacité de ceux qui l'entourent à les percevoir, comme à sentir la chaleur de son corps quand ils le touchent (XII, 691).

⁹ I, 30-31, 33; III, 344, 445; IX, 218; X, 305-306, 363-365; XI, 563; XIV, 1033.

¹⁰ "[...] toutes les paroles de Lysis sont prises des Poètes" (R.I, 136-137); "je n'ay fait cecy que pour monstrier que Lysis ne dit rien qu'il n'ait appris dans les livres d'amour" (R.XIV, 1064).

Charite, une fois qu'elle lui a ordonné de ne plus lui obéir (VI, 872). L'intimation paraphrase le commandement initial d'Astrée à Céladon (ce qui la rend absolue à ses yeux), tout en proposant une action impossible (pour se conformer à la volonté de l'amante, il ne faut pas s'y conformer); en choisissant de rester fidèle à la lettre, le berger accepte sa propre négation: le suicide, mais dont il orchestrera seulement la mise en scène – une mort en mots – au I.XII. D'autre part, Lysis demande successivement aux deux meilleurs orateurs du roman, Clarimond et Philiris, d'écrire son "histoire", c'est-à-dire le roman de ses aventures. Il est symptomatique de voir le romancier souligner de manière récurrente à quel point Lysis inscrit dans cette biographie romanesque l'achèvement de sa trajectoire, en fonction d'une *mimesis*, paradoxale en roman, où un personnage de papier trouverait la réalité de son existence non pas dans une référentiation commune avec le lecteur (le personnage est fictionnellement vivant parce qu'il ressemble, si idéalisé soit-il en berger ou en chevalier néo-courtois, à un être de chair et de sang), mais dans la sublimation fictionnelle qui confère l'unique vie digne de ce nom (le personnage est réellement vivant parce qu'il a dépouillé sa contingence humaine pour n'être plus forgé qu'avec les mots de la création littéraire): être, c'est être dit (ou peint¹¹) romanesquement¹². Enfin, les récits que Lysis invente de ses propres aventures le placent à l'écart du système de référence dans lequel il est inscrit, le quotidien du roman comique. Ils l'installent dans un monde fabuleux lorsqu'il raconte à Carmelin son valet les nuits en compagnie des divinités des rivières et des bois au I.V, celui de sa métamorphose en saule; dans un Autre monde médiéval et onirique, voire un ailleurs extraterrestre à l'occasion de l'Aventure magique de Lysis, transporté dans les cieux à la rescousse de la belle Panphylie au I.X; dans l'Au-delà mythologique quand il est descendu aux Enfers des Anciens après son feint suicide au I.XII. L'extra-vagant est structurellement en tangence avec la logique de la fiction dont il relève; cet être de papier au carré est incompatible avec l'ordonnance dynamique du récit.

L'extravagant, issu des contresens narratifs qu'il a commis, grippe la narration et la fait extravaguer à son tour. On a souvent reproché au roman sa longueur, qui lui conférerait illisibilité et inintérêt; tout au moins cette ampleur, incontestable, a-t-elle valeur fonctionnelle, celle de la démultiplication, de l'emballlement des récits autour de l'extravagant. L'action représentée – un jeune homme extraordinairement amoureux finit par épouser celle qu'il aime, une fois guéri de la pathologie mélancolique qui l'affecte – s'enfle des récits inventés par Lysis, nous les avons évoqués. Elle s'enfle aussi de ceux que rapportent les

¹¹ "il dit à Anselme, Voyez vous que les Peintres de Paris ont déjà ouy parler de moy? Tenez ils m'ont peint avec mon habit de Berger et ma houlette. Anselme regarda et vid un Berger en peinture dedans cette boutique, qui par hazard avoit bien de l'air de Lysis" (III, 353-354).

¹² III, 433-434, 463; IV, 531-532; IV, 563; X, 370-374; XI, 557, XII, 652-653... Sur cette construction verbale du personnage, nous nous permettons renvoyer à Spica, à paraître.

personnages qui l'entourent (I, II, III, V, VII-VIII, X, XI, XII): la plupart résultent des mises en scène successives imaginées par ces mêmes personnages en vue de donner de nouveaux développements à l'extravagance de leur patient – et de trouver de nouveaux sujets d'amusement. Sur cette hypertrophie narrative se greffent les leçons sur la fiction, assumées par les personnages intradiégétiques (III, VIII, XIII, XIV) ou par les Remarques, dans lesquelles viennent en outre s'interpoler d'autres narrations en guise de nouvelles preuves à charge ou à décharge de la fiction.... Le récit proliférant pour lui-même, progressivement décentré de son propos – amener deux amants initialement séparés à leur mariage, conformément à la structure du roman identifiée par les contemporains de Sorel – tournerait-il donc à l'incohérence, à l'enlissement, à l'addition sans limites de péripéties, puisqu'il s'agit moins de préparer par de longues épreuves l'initiation à la sagesse amoureuse, toute néoplatonicienne, d'un couple idéal que de surenchérir en tours et détours de la fiction, n'était la décision brutale au livre XIV de mettre un terme à cette extravagance topique autant que diégétique?

On le sait: la valeur métadiégétique de la sottise et de la folie, en particulier de la "folie par identification romanesque" (Foucault: 1976, p. 47-48) dont l'extravagance du berger offre une des variations les plus accomplies, joue un rôle essentiel dans la fondation du roman moderne, affichant depuis le *Quichotte* les pouvoirs de la fiction¹³. L'extravagance de *Lysis*, mais aussi celle de la diégèse qui l'expose en est une excellente démonstration. À travers elle, Sorel pose les bases de la théorie romanesque telle qu'il entend la rénover: celle d'une *mimesis* dont la plus ou moins grande tangence au réel ne sera pas illusionniste mais instructive.

Des vertus centripètes d'une fonction centrifuge

C'est bien cette réévaluation morale qui est à l'œuvre dans l'expansion narrative à l'instant évoquée. L'extravagance procède comme un "pré-texte", dont le roman qui la décrit, comme son palimpseste (Genette, 1982), constitue le texte digne en définitive d'être reçu par le lecteur. Les cent mille milliards de romans que l'extravagance fait proliférer identifient des relais de lecture: l'extravagance est une anamorphose que la diégèse qui l'assume redresse à mesure qu'elle l'énonce, car sa nature narrative est de déterminer un point de vue plus qu'un objet constitué en soi.

¹³ La bibliographie est conséquente à ce sujet; pour le roman d'Ancien Régime et pour Sorel, voir entre autres, Franchetti, 1976; Bakhtine, 1978: 214-233; Genette, 1982: 168; Niderst, 1995; Sermain, 1999 et 2002; Fournier, 2006: 124-129.

Ce qui fonde l'extravagance de Lysis, et avant lui celle des fables et des romans condamnés par Sorel, hellénistiques sur le modèle des *Éthiopiennes* et pastoraux comme *L'Astrée*, c'est le rapport falsifié au vraisemblable¹⁴ et, partant, aux procédures interprétatives qu'ils convoquent. D'une part, ces textes reposent sur une faute gravissime aux yeux du romancier polygraphe: ils font passer le vraisemblable interne à leur narration, celui du système topique adopté en son sein qui en assure la cohérence narrative, pour le vraisemblable externe référentiel, celui qui suscite l'identification du lecteur¹⁵. Lysis incarne l'*imago agens* de cette superposition fallacieuse, lui qui croit que les conventions vestimentaires, amoureuses et sociopolitiques qui régissent *L'Astrée* façonnent le quotidien référentiel où il évolue.

D'autre part, et c'est la raison pour laquelle Sorel stigmatise avec tant de violence au début de son roman "les absurditez de la Poésie" avec celle des romans, ce corpus trouve sa légitimité dans la lecture allégorique que l'on peut en faire, dans la mesure où l'on considère communément les fictions narratives en prose comme les descendantes de la Fable antique, sur le modèle des métamorphoses ovidiennes¹⁶; l'interprétation à plus haut sens, d'ordre moral, en justifiera toujours l'apparente absurdité¹⁷. Or pour Sorel, une telle conception est intenable: non seulement le récit de métamorphoses et son allégorèse n'ont aucun sens, ni moral ni esthétique, comme le démontrent les interventions de Clarimond, le porte-parole intradiégétique de l'auteur aux moments-clefs du récit¹⁸: on peut leur faire dire ce que l'on veut et leur contraire; mais *Le Berger extravagant* tout entier, en les poussant à leurs dernières extrémités pour en montrer l'incohérence, offre la réinterprétation follement continuée de ces récits "impertinents" – l'adjectif revient constamment sous la plume de Sorel –, ou en d'autres termes dépourvus de tout contenu interprétable. Or des textes insignifiants, au sens littéral de l'adjectif, ne peuvent prétendre offrir au lecteur le moindre cadre de créance: il faut – et telle est l'entreprise de Sorel, lorsqu'il prend l'extravagance de son personnage comme levier d'Archimède – remettre en perspective les lignes de fuite de la fiction bien comprise.

¹⁴ Sur les discussions autour de la notion de vraisemblable romanesque au XVII^e siècle et de ses variations, voir Esmein, 2008.

¹⁵ Nous ne reprenons pas ici la démonstration qui figure dans Spica, 2008.

¹⁶ C'est encore ce que propose P.-D. Huet dans le *Traité sur l'origine des romans* en tête de *Zayde* de Mme de Lafayette (1670). Nous nous permettons de renvoyer à Spica, 2010.

¹⁷ Sur la mise en place de cette légitimation au XVI^e siècle en France, liée à l'invention de la catégorie générique du roman à travers celle de l'"histoire fabuleuse", voir l'introduction de M.-M. Fontaine à son édition de Aneau, 1996, t. 1, p. XL-LXVIII; Mounier, 2007 et 2007b.

¹⁸ En inventant une parodie mythologique, "Le banquet des dieux" (III, 359-426); en argumentant contre Lysis lorsqu'il croit s'être métamorphosé en saule (V, passim) ou lorsqu'il veut métamorphoser Carmelin (VII, 982-1012); dans le long procès des romans au l. XIII; ces positions sont fermement soutenues au long des remarques afférentes.

Il n'est dès lors pas indifférent que l'extravagance de Lysis soit précisément une forme pathologique de la mélancolie érotique. Comme Amyot l'a établi à sa naissance au XVI^e siècle et comme l'a résumé Huet au cours du XVII^e siècle,

Ce que l'on appelle proprement des romans sont des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. [...] La fin principale des romans [...] est l'instruction des lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée; et le vice châtié.¹⁹.

La diégèse amoureuse telle que la proposent les romanciers ou les mythographes, qui jusqu'à présent ont construit un modèle romanesque fondé sur la collusion entre immersion dangereuse et illégitimité herméneutique, conduit à récuser le roman qui ne peut plus reposer sur une telle matrice; l'extravagance du berger, miroir de celles auxquelles il adhère, construit le contre-modèle exact à partir duquel inventer un autre régime de la fiction, acceptable et légitimable aux yeux de Sorel. Puisque l'injonction que lançait le poète latin Horace dans l'*Épître aux Pisons*, *miscere utile dulci*, encore fondatrice de l'exercice littéraire au XVII^e siècle, prend dans le cas du roman la figure d'un intenable paradoxe – le récit amoureux ne peut plus instruire, et il abuse en plaisant – il convient d'assumer jusqu'au bout ce paradoxe: instruire sur la fiction en plaisant par la distance vis-à-vis de la fiction, c'est-à-dire assumer radicalement la métalittérarité à la base du roman à travers l'écriture comique conçue, grâce à la mise en scène fictionnelle de l'extravagance, comme la rectification des errances de l'écriture hellénistique et pastorale.

Lysis s'apprête à (feindre de) se suicider, dans un redoublement (calculé) d'extravagance²⁰, au terme d'un raisonnement parfaitement emblématique de la conception du roman que Sorel défend. Mourir d'amour, ce n'est pas se conformer à une éthique courtoise qui transcenderait le monde réel par sa sublimation au sein de la *mimesis* fictionnelle²¹ mais c'est contrevenir à toute raison. Mourir d'amour par amour pour la fiction, c'est mourir doublement pour rien. Lysis ne tardera pas à feindre le retour à la vie dans le même épisode, et ce réveil à la fin du I.XII, préluant à la fois la longue controverse contre les romans au I.XIII et le dessillement du Berger au I.XIV, assure par anticipation une "bonne" fin à tous les sens du terme: l'issue du roman avec le mariage de Lysis.

¹⁹ La publication (1670) est postérieure à la rédaction. Nos citations dans l'éd. Paris, Barbin, 1670, ici p. 4-5; voir aussi Esmein, éd., 2004, p. 359-535.

²⁰ "Il faut obeyr un moment à ma maistresse, pour ne luy plus obeyr apres. Je veux executer son commandement sans commandement." (XII, 688)

²¹ Puisque l'opération mimétique, selon Aristote, conduit à achever dans l'ordre du nécessaire et du vraisemblable ce qui n'est qu'imparfait dans le monde sublunaire.

L'extravagant romanesque, parce qu'il divague et fait divaguer le récit, se fait le repoussoir de la fiction bien entendue et attire l'attention sur sa mécanique même; il offre au lecteur un point de vue ultime et négatif, interdisant l'identification, à partir duquel prêter moins attention au contenu des aventures – dont l'interprétation ne s'impose plus – qu'à la forme poétique qu'elles prennent. L'extravagance fictionnelle relève ainsi du calcul herméneutique sur lequel fait fonds le romancier averti, qui doit donc en garder toute la maîtrise:

Dans le *Pelerin* de Lope de Vega il y a une histoire d'un Chevalier Espagnol appellé Fabio qui est berger dans l'Espagne mesme, et qui garde en effect les moutons d'une mestairie, estant porté à cela par le changement de sa maistresse. Il raconte ses amours d'un stile le plus grotesque qui fut jamais, et nous fait connoistre qu'encore que Lope ait parlé de luy serieusement, il fait sans y penser un berger encore plus extravagant que le nostre: car il est plus estrange de voir qu'un gentilhomme de qualité s'est fait Berger, que non pas le fils d'un marchand, qui n'a quasi rien veu que ses livres; et puis ce qui est de plus vilain, c'est que Fabio est un valet mercenaire et est plustost Pastre que berger (comme les remarques de Lysis nous font connoistre) au lieu que nostre Lysis est un de ces Bergers illustres qui donnent des sujets aux faiseurs de Romans et paroissent sur les theatres. (R.XII, 748).

L'extravagance bien entendue relève d'un arrangement dans le système des probabilités qui constituent le monde possible romanesque, de manière à exhiber ses paramètres de composition et à attirer l'attention du lecteur sur leur caractère artificiel. Grâce à l'intervention de l'extravagant et à l'extravagance qu'il apporte au déroulement narratif que le lecteur pouvait programmer en fonction de son habitude des romans, le roman apparaît comme un artefact. Partant, son naturel, son vraisemblable en tant qu'artefact est bien de souligner sans ambiguïté sa nature artificielle:

Ce qui est de remarquable en toutes les histoires qui se racontent icy²², est que leur beauté ne les empesche pas d'avoir quelque extravagance pour se moquer de Lysis. L'histoire de Genevre et celle d'Alican, et les amours d'Anselme et d'Angelique, et d'Hircan et d'Amarylle sont aussi pour monstrier la difference qu'il y a entre les amours des personnes du monde, et celles des personnages des Romans. (R.XIV, 1087)

Dans un roman très soigneusement construit, la prolifération précédemment relevée ressortit en réalité à l'amplification ordonnée, intégrée au "pacte critique" (Rosellini, 2004:

²² Sorel évoque ici la part comique de son roman, portée par Anselme et ses compagnons lorsqu'ils ne se moquent pas de Lysis.

388) inhérent aux romans français hérités du *Quichotte*, grâce aux commentaires de Clarimond ou aux Remarques qui viennent déjouer les effets d'immersion dans le récit. Décliner une à une les facettes de l'extravagance revient ainsi à éprouver tous les points aveugles d'un modèle inadéquat pour en démontrer intégralement l'inanité. Cette déclinaison est à la source de l'agrément rencontré à la lecture du roman, un agrément à la fois plaisant et instructif.

Que l'extravagance est le plus court chemin vers la littérature

Le plus extravagant n'est donc pas celui que l'on croit. Sorel prend un malin plaisir à disqualifier les textes mythologiques qui ont bénéficié de l'attention allégorique érudite la plus révérende²³, les ouvrages historiques sur lesquels tout un pan de la *translatio studii et imperii* vers la France s'est établie²⁴ ou les romans qui adoptent une topique amoureuse "sérieuse"²⁵. Ils témoignent en réalité d'une extravagance consommée et Lysis est finalement un personnage raisonnable, puisqu'il n'a fait qu'épouser la logique de ces récits admirables:

L'obscurité du lieu, et l'estonnement de Lysis servent beaucoup à luy faire prendre Leonor pour Charite, et si en d'autres lieux il a pris encore des personnes pour des autres, il ne sçauroit trouver cela extraordinaire, et ne sçauroit croire qu'il doive estre estimé extravagant pour ce sujet: car toutes les aventures des Romans ne sont composées que de semblables choses. Nos Autheurs n'ont point d'autre invention, que de feindre que leurs personnages se trompent tousjours, et se prennent les uns pour les autres. (R.XI, 605)

²³ "Turnus voulant brusler les navires d'Enee, Cybele les metamorphosa en des Nymphes Nayades pour empescher son dessein. Voila des navires bien heureuses, encore que cela ne servist de rien de les conserver de la sorte, puisque tousjours Enee en estoit privé. Les Poètes ne feroient pas tant d'honneur à des femmes qui auroient vescu vertueusement. L'on trouvera par tout de semblables exemples qui monstrent l'impertinence des metamorphoses d'Ovide et des autres Autheurs; et quant à celles qui sont ordonnées pour punition, quelle absurdité n'ont elles point encore? Toutes les meilleures que l'on se puisse imaginer sont celles qui se font d'un homme en quelque beste dont il a eu le naturel, et neantmoins cela n'est pas beaucoup à propos, car si un homme a l'ame adonnée aux salletez, n'est-ce pas l'obliger plustost que de le punir, que de le changer en un pourceau." (R.XIV, 1078)

²⁴ "Le plus impertinent de tous les historiens qui ont parlé de la venuë de Francus en Gaule, est Jehan Le Maire de Belges, qui pour prouver que nostre genealogie vient de Troye, raporte tout au long ce qui est dans Homere, dans Ovide, et dans d'autres Poètes, et met apres nostre histoire. Il faloit avoir le jugement bien troublé pour vouloir trouver la verité dans les fables; encore ne la trouve-t'il point sans forger d'autres fables luy mesme: car Homere ne dit point qu'Hector eust un autre fils qu'Astianax lequel fut tué par Pyrrhus, à ce que disent plusieurs Autheurs." (R.XIII, 936-937)

²⁵ "Hircan represente naïvement l'humeur des bergers de nos livres qui sont tous des amoureux transis dont il se mocque. Fontenay fait semblant de s'esvanoÿr, en quoy il reforme les Romans où vous voyez que les Amans se pasment tousjours devant leurs maïstresses. Cettuy-cy ne croit pas que cela se fasse facilement et que les autres s'esvanoÿssent tout à bon. Il pense qu'il y doit avoir de la feinte." (R.XII, 752-753)

À sauts, à gambades et à boutades, l'extravagance s'éprouve de manière ludique et plaisante, suscitant une série de connivences. Elle constitue le lien qui unit tous les personnages autour de Lysis. Ils donnent de concert son assise au comportement extravagant de Lysis en lui fournissant toujours une occasion d'imiter absurdement un nouveau *topos* romanesque, pour en tirer le plus grand plaisir. C'est même la raison d'être du groupe – outre celle de la longueur de la narration²⁶. L'interrompre, c'est briser l'harmonie railleuse et c'est bien ce que refusent les compagnons du berger:

Ha messieurs, poursuit [Adrian] en se tournant vers les assistans, vous avez tort de prendre icy vostre plaisir de ce pauvre garçon. Il est vray que vostre cousin nous donne du plaisir, dit Anselme, mais c'est pource qu'il a plus d'esprit que nous pour inventer tous les jours de nouveaux jeux. (XI, 563-564)

Pour autant, ce n'est pas cette connivence-là qui est proposée en modèle par Sorel; Clarimond convainc le groupe de dessiller Lysis, entre les I.XII et XIV. En effet, faire de l'extravagant un bouffon²⁷ ne suffit pas à détourner des romans condamnés pour leur extravagance structurelle un lecteur qui ne serait que spectateur; après tout, le risque de l'identification du lecteur au souffre-douleur, si extravagant soit-il, n'est pas nul, et c'est bien cette caractéristique que soulève Clarimond pour décider ses compagnons²⁸. S'il y a connivence plaisante, "agréable", elle ne peut passer qu'au niveau extradiégétique, dans le plaisir conscient qu'il y a à poursuivre un récit dont la lecture est "déniaisante"²⁹. Philiris, le défenseur des romans lors de la discussion *pro et contra* du I.XIII, rétorque en ces termes aux objections d'extravagance que Clarimond opposait aux *Bergeries de Julliette* de Nicolas de Montreux, le grand roman pastoral de la fin du XVI^e siècle en France:

Que s[il] Montreux] fait que les filles prient les hommes d'amour, c'est qu'il veut représenter que l'on vivoit au lieu où elles estoient comme en l'âge d'or, pendant lequel les loix de l'honneur n'estoient pas inventées. Que si en racontant des histoires elles citent des Auteurs prophanes et sacrez, et parlent mesme des choses arrivées de nostre temps, c'est que tout cela n'estant que feinte, et chacun sçachant bien que

²⁶ "Pour que cesse le récit, il faut que le berger se taise et qu'avec lui disparaissent tous les possibles narratifs qu'il avait disséminés au cours de son périple; à l'inverse, pour les comparses, il faut empêcher celui-ci de se taire afin de ne point perdre les promesses de jeu." (Chouinard, 2000: 102-103.)

²⁷ Sur la transformation de l'extravagant en bouffon dans le roman de Sorel, voir Chouinard, 2000 et Rosellini, 2004.

²⁸ XII, 713-714, XIII, 737; on en rapprochera toutes les notations de la souffrance d'Adrian, lui aussi victime des compagnons de Lysis, lorsqu'il vient rechercher son pupille au I.XII.

²⁹ "Déniaiser" est le verbe privilégié par les libertins philosophes, au début du XVII^e siècle, pour évoquer le savoir qu'ils apportent au risque de briser l'orthodoxie théologique et scientifique. Nous reprenons à dessein ce verbe pour qualifier le dessillement en matière de fiction que propose le compagnon de route de ces mêmes libertins dans les années 1620.

c'est l'Autheur qui parle par tout, il a pris la licence de faire les choses autant à la mode de ce siecle que des siecles passez, afin de donner plus de plaisir aux lecteurs. (XIII, 875)

L'extravagance n'est gênante que pour qui refuse de voir le jeu de la fiction et donc le plaisir qu'il y a à en tirer, jeu qui n'est pas, nous l'avons vu, de prendre au pied de la lettre cette fiction ni de l'interpréter, mais de la mettre à distance. Vouloir interpréter la fiction revient donc à se tromper d'objet à interpréter et c'est bien là que réside l'extravagance la plus dangereuse, voilée sous le masque d'une prétendue raison.

Que si quelqu'un me remonstre que j'espluche la Poësie de trop pres, et que j'ay tort de la vouloir rendre ridicule, pource que ses fables sont autant de mysteres, et qu'il n'y a rien qui n'ait un sens caché, je respondray que l'on treuve tout ce que l'on veut par Allegorie dans quelque narration que ce soit, et qu'à un mesme sujet un esprit inventif peut donner dix mille explications; mais que ce n'est pas à dire que le Poëte ait songé à cacher de si belles veritez dessous ses fables; Aussi quand j'avoüerois que les Poëtes auroient songé à couvrir quelques secrets, je nierois qu'il y en ait aucun qui y ait bien reüssy. Leurs fictions sont trop entremeslées pour y trouver quelque chose de certain. (XIII, 814-815)

Elle se révèle antinomique du plaisir qui fonde le pacte de lecture bien entendu, celui de la reconnaissance mutuelle d'une ingéniosité formelle chez l'auteur et le lecteur. Au contraire, une extravagance calculée, celle des récits enchâssés proposés par Sorel en contrepoint des parodies romanesques (les fables du dieu Morin et de la rivière de Marne, de la fontaine Synope, de la fontaine Lucide, du cyprès et des deux hamadryades au I.V, les histoires de Fontenay, de Philiris, de Polidor, de Meliante et de Carmelin aux I.VII et VIII, l'histoire de Clarice et celle d'Alicante au I.XI), facilite pleinement l'identification des procédures fictionnelles: "Je pense que toute la vray-semblance qui s'y peut observer s'y rencontre" (R.XIII, 913).

Ainsi, mettre la fiction hors du jeu et du plaisir, c'est la mettre hors-jeu absolument, c'est la rendre proprement extravagante. Sorel, par ce geste, s'inscrit dans un mouvement profond du XVII^e siècle lecteur mis au jour par Philippe Caron (1992), qui consiste à séparer la littérature, de plaisir et autoréférentielle, du reste des Belles et Bonnes Lettres, celles qui nécessitent une érudition et un savoir-faire interprétatif préalables. Sorel, avec *Le Berger extravagant*, participe de plain-pied à la naissance de la littérature en même temps qu'il

participe à celle de l'écrivain³⁰. S'il y a allégorie dans le roman, elle est de nature stylistique, formelle, et non plus sémantique:

L'on fait beaucoup d'estime des fables des Poètes, pource que l'on s'imagine qu'elles ont de rares explications: mais si le Roman de Lysis a des aventures qui surpassent celles des autres, il n'est pas non plus destitué de cet avantage de pouvoir employer ceux qui cherchent des mythologies. J'en ay déjà fait sur le *Banquet des Dieux* et autrepert, et principalement sur les deux comedies que l'on jouë avec nostre Berger, lesquelles sont si remarquables que l'on n'en a jamais veu de si plaisantes, soit pour le langage, soit pour les actions: mais j'excuse les femmes et ceux qui faute d'avoir étudié ne prennent pas tant de plaisir à cela qu'ils feroient à quelque conte de village et ne sçavent pas ce que c'est que des diverses figures de Rhetorique. (R.XIV, 1088-1089).

Ainsi, autant il est extravagant d'aller chercher à toute force un sens caché dans une fiction, autant il serait absurde de boudier son plaisir esthétique. L'allégorie, dont on sait combien le XVII^e siècle engage la disqualification stylistique, n'est même plus rédimable comme "figure de rhétorique". On appréciera donc les romans pour la subtilité de leurs ornements langagiers. Sorel défend tout au long des Remarques du *Berger extravagant*, comme il l'a fait pour *Francion*, l'adéquation entre fiction et style moyen³¹, légitimant par là l'écriture comique; les autres romanciers et grands théoriciens du roman après lui que sont Georges et Madeleine de Scudéry, de leur côté, ne concevront pas autrement ni le roman de longue haleine, ni les nouvelles. Car il est vrai que ce style est celui de la conversation et des petits genres galants, dont Sorel a été aussi un grand praticien: ceux-là même qui dessinent, au XVII^e siècle en France, les nouveaux rivages de la littérature, ceux où le plaisir du texte rejoint le contentement esthétique du lecteur, et c'est bien là que réside l'éthique d'une telle écriture.

Le roman délivré des soupçons qui pèsent sur lui, serait-il finalement... de l'allégorie extravagante? En tout état de cause, cette configuration seule rend entièrement compte du le plaisir propre et moral de la lecture des fictions, et tel est, en définitive, l'accord de l'*utile dulci* en roman selon Sorel:

³⁰ Sur les stratégies auctoriales de Sorel qui le placent dans le camp des écrivains, voir Viala, 1980; Roux, 2011.

³¹ Sorel emploie constamment et élogieusement à propos des effets qu'il recommande le qualificatif "naïf" au sens que le XVII^e siècle donne à cet adjectif, celui d'un naturel propre au genre capable d'épouser toutes les situations narratives. Un exemple parmi de nombreux autres (nous soulignons): Quant à l'histoire de Philiris n'a-t'elle pas plus de naïveté et de belles pensées que les histoires amoureuses que l'on fait pour estre vray-semblables (R.XIV, 1080).

Après avoir tout meurement examiné, nous ordonnons que puisque tous ces ouvrages fabuleux ne sont faits que pour donner du plaisir, et que le dessein des Ecrivains réussit assez bien quand ils peuvent recréer les lecteurs. (XIII, 891)

En exploitant méthodiquement les ressources thématiques, narratives et poétiques que lui fournit la figure de l'extravagant en roman, l'auteur du *Berger extravagant* remplit les trois volets du contrat proposé à son lecteur. La "sortie de route" hors des *topoi* romanesques en vogue au début du XVII^e siècle, loin de ne constituer qu'un catalogue de fantaisies plus ou moins amusantes, érige l'extravagant en point de mire grâce auquel elle démontre les apories d'une fiction entièrement conçue en fonction d'une immersion bien trop complaisante du lecteur. Elle oblige ce dernier à interroger les critères de validation d'un récit fictionnel – vraisemblance et créance – pour mieux appréhender les ambiguïtés que comporte son système de référence. En validant, enfin, le sérieux générique du roman comique, la structure extravagante de l'anti-roman pose les cadres d'une théorisation pragmatique du roman qui n'a cessé de séduire les anti-lecteurs.

Bibliographie

- ALET, Martine, 2002. "Étude psycho-physiologique du *Berger extravagant* de Charles Sorel: la mélancolie de Louys". In: *Papers For Seventeenth-Century Literature*, 29, n°56, pp. 153-175.
- ANEAU, Barthélemy, 1996. *Alector ou le coq, histoire fabuleuse* [1560], éd. Marie-Madeleine Fontaine. Genève: Droz.
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1978. *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. Paris, Gallimard (collection "Tel").
- BARDON, Maurice, 1931. *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, 1605-1815*. Paris: Imprimerie des presses modernes.
- BLANCKAERT, Amélie, 2004. "De la folie à la sottise: réécriture du personnage de Don Quichotte dans le roman français de la première moitié du XVII^e siècle". In: Nicole Jacques-Lefèvre et Anne-Pascale Pouey-Mounou (éds). *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières: discours du savoir et représentations romanesques*. Nanterre: Littérales, Centre des Sciences de la Littérature française de Paris X -Nanterre, pp. 367-385.
- CARON, Philippe, 1992. *Des belles lettres à la littérature: une archéologie des signes du savoir profane en langue française, 1680-1760*. Louvain/ Paris: Peeters.
- CHOUINARD, Daniel, 2000. "La métamorphose du lecteur en bouffon: 'jouer' et 'jouir' dans *Le Berger extravagant*". In: Daniel Riou (dir.). *Lectures du Francion de Charles Sorel*. Rennes: PUR, pp. 99-106.
- ESMEIN, Camille, éd., 2004. *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*. Paris: H. Champion.
- ESMEIN, Camille, 2008. *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*. Paris: H. Champion.
- FOUCAULT, Michel, 1976. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard (collection "Tel").
- FOURNIER, Michel, 2006. *Généalogie du roman. Émergence d'une formation culturelle au XVII^e siècle en France*. Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- FRANCHETTI, Anna Lia, 1976. "Il Berger extravagant o l'inganno della rappresentazione". *Paragone*, n° 318, pp. 45-68.
- GENETTE, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- LAVOCAT, Françoise, 1998. *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*. Paris: H. Champion.
- MOUNIER, Pascale, 2007, "Le récit et ses formes: les tâtonnements de la terminologie narrative du XVI^e siècle". In: Pascal Selosse et Mylène Paquant (dirs). "Les dénominations du savoir en français préclassique", Actes du colloque international de Lyon des 24-25 juin 2005, n° spécial de la revue *Le Français préclassique*, n° X, pp. 249-267.
- MOUNIER, Pascale, 2007b. *Le roman humaniste, un genre novateur français, 1532-1564*. Paris: H. Champion.
- NIDERST, Alain, 1995. "Le danger des romans dans les romans du XVII^e siècle". In: Jan Herman et Paul Pelcmans (éds). *L'épreuve du lecteur, livres et lectures dans le roman d'ancien régime*. Leuven: Peeters, pp. 52-58.
- ROSELLINI, Michèle, 2004. "Le sot lecteur et l'auteur facétieux. Élaboration d'une fiction critique dans les premières adaptations françaises du *Don Quichotte*". In: Nicole Jacques-Lefèvre et Anne-Pascale Pouey-Mounou (éds). *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières: discours du savoir et représentations romanesques*. Nanterre: Littérales, Centre des Sciences de la Littérature française de Paris X -Nanterre, pp. 387-407.
- ROUX, Olivier, 2011. *La "fonction d'écrivain" dans l'œuvre de Charles Sorel*, thèse de doctorat nouveau régime, dir. D. Bertrand. Clermont-Ferrand II (à paraître remaniée. Paris: H. Champion).
- SERMAIN, Jean-Paul, 1999. *Le Singe de don Quichotte: Marivaux, Cervantes et le roman post-critique*. Oxford: Voltaire Foundation.

- SERMAIN, Jean-Paul, 2002. *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination*. Paris: H. Champion.
- SERROY, Jean, 1981. *Roman et réalité, les histoires comiques au XVII^e siècle*. Paris: Minard.
- SPICA, Anne-Elisabeth, 2008. "Charles Sorel lecteur de L'Astrée". In: Delphine Denis (éd). *Lire L'Astrée*. Paris: PUPS, 2008, pp. 287-298.
- SPICA, Anne-Elisabeth, 2010, "Charles Sorel et la métamorphose: définir le roman moderne". In: *Poétique*, n° 164, pp. 433-446.
- SPICA, Anne-Elisabeth, à paraître. "L'extra-vagant et le roman: l'exemple du *Berger extravagant* de Charles Sorel". In: Bertrand Gervais, Marie Scarpa (orgs). *Idiots, figures et personnages liminaires (colloque de Montréal, UQAM, 28-29 octobre 2010)*. À paraître aux Presses universitaires de Nancy (collection "Recherches en ethnocritique").
- VIALA, Alain, 1980. *Naissance de l'écrivain*. Paris: Minuit.
- ZERARI-PENIN, Maria, 2007. "Don Quichotte Berger: de Cervantès à Charles Sorel". In: Estrella Ruiz-Gálvez Priego et Gilles Groult (dirs). *Don Quijote de la Mancha dans la Manche, Études à l'intention des Archives départementales de la Manche, faites à l'occasion du quatrième centenaire de la parution de la Première partie de Don Quichotte sur les presses de Juan de la Cuesta à Madrid, en 1605*. Paris: L'Harmattan, pp. 115-133.

POURQUOI LES MORTS SONT-ILS SI EXTRAVAGANTS?

JOÃO DOMINGUES

Centre de Littérature Portugaise

Universidade de Coimbra

jcosta@fl.uc.pt

Résumé

Dans le genre du dialogue, le “dialogue des morts” est un sous-genre mineur: relevant souvent de la littérature anonyme et clandestine, il est à vrai dire son avatar extravagant, plein de bizarreries et de paradoxes. S’autorisant de Lucien de Samosate et de ses *Dialogues des morts*, ces textes mettent en valeur une tradition satirique qui, au moins depuis Aristophane, permet, par exemple, d’invectiver publiquement les plus grands de ce monde. De cette typologie émerge un monde à l’envers, souvent entendu comme carnavalesque, en tout cas propre à une littérature “hors cadre” et aux sujets surprenants. L’analyse de quelques unes de ces “descentes littéraires” chez les morts fera ressortir la richesse, la profondeur et l’originalité thématique et stylistique de ce sous-genre cultivé depuis au moins deux millénaires et qui se nourrit de l’extravagance même dans toute son ampleur.

Abstract

“Why the dead are so extravagant?” In the Dialogue genre, “dialogue of the dead” is a minor sub-genre, often originating in the anonymous and clandestine literature, is indeed, an extravagant avatar, full of oddities and paradoxes. From this typology there emerges a world upside down, often perceived as a Carnival; in any case, specific to a literature, defying classification and thriving on unexpected topics. The analysis of some of these literary “descent to the dead” texts will highlight the richness, depth, thematic and stylistic originality of this sub-genre produced from at least two millennia ago that still lives through the extravagance of all its magnitude.

Mots-clés: absurde, déraison, extravagance, paradoxe, ridicule

Keywords: absurd, extravagance, nonsense, paradox, ridiculous

Dans ses *Dialogues des morts*, Lucien de Samosate avait “marié” le genre du dialogue – qui était sérieux – à celui de la comédie; c’est la première extravagance du genre. Puis, attribuer aux morts la dure tâche de parler de la vie des hommes et de leur société – leur sujet préféré –, faire parler ces Ombres conversant dans les Champs-Élysées ou dans les Enfers, ce qui revient au même, est d’une extravagance à toute épreuve, d’autant plus que ces morts n’abdiquent pas de leur omniscience ou presque, et encore moins de leur grande liberté de morts: car rien ne peut plus les arrêter, même pas la mort. Ce sont des *extra-vagants* par excellence, ce qui leur confère beaucoup d’avantages. Ils n’ont pourtant pas surmonté leurs propres défauts, qu’ils n’ont d’ailleurs aucune peine à exposer, ce qui rend ces juges de l’humanité presque toujours de bonne humeur, aussi bien lucides que ridicules.

Le dialogue était à l’époque classique en France un genre assez ouvert et non codifié, propre à toute sorte de libertinage de la pensée, à cette pensée étincelante et diverse, et c’est là justement toute sa richesse.

I. Fontenelle

L’imitation la plus célèbre des *Dialogues des morts de Lucien*, qui furent traduits et publiés en français par Nicolas Perrot d’Ablancourt en 1654, est sans aucun doute les *Nouveaux dialogues de morts* de Fontenelle, parus à Paris en 1683¹. L’auteur ne dément pas ce qu’il doit à l’auteur grec car il le reconnaît et le justifie dès le début de l’ouvrage dans sa lettre “À Lucien aux Champs Élysiens”, qui constitue l’épître dédicatoire de l’ouvrage. L’idée est la même – faire parler les morts, et le dessein aussi – la critique typiquement “lucianesque”; la seule différence par rapport à son mentor serait l’introduction de nouveaux sujets: “j’ay quelque lieu d’espérer”, dit Fontenelle, “que le dessein qui est de vous, fera passer les choses qui sont de moy” (Fontenelle, 1971: 97). Un autre trait le distingue encore de Lucien: au lieu de faire parler les dieux et les morts, Fontenelle préfère limiter ces conversations aux seuls morts, car, dit-il, “l’Histoire me fournissoit assez de veritables Morts, et d’Aventures veritables, pour me dispenser d’emprunter aucun secours de la Fiction” (*Ibidem*: 99-100). Le choix est donc fait: la vraisemblance historique, malgré tout, au détriment de la fantaisie mythologique. Ce choix ne relève pourtant que de l’attention que l’homme du monde et très raisonnable Fontenelle voue au goût de son siècle; par contre, pour les sujets comme pour la critique, sous-jacente ou explicite, il n’y aura fort heureusement presque pas de limites: “comme les Morts ont bien de l’esprit, ils doivent voir

¹ L’édition que nous utilisons ici est l’édition critique avec une introduction et des notes par Jean d’Agen, Librairie Marcel Didier, Paris 1971. Dans toutes les citations, nous avons respecté la graphie de l’époque dans les titres des dialogues et dans les extraits.

bientôt le bout de toutes les matières” (*Ibidem*: 99), observe-t-il encore en ton provocateur, ce qui annonce, dès lors, un esprit libre et beaucoup d'extravagance.

L'expression claire et simple mais toujours insinuante dans chaque dialogue, par laquelle l'auteur fait preuve d'un esprit vif et profondément critique, présente au lecteur d'innombrables situations ou faits historiques dont le but n'est que la remise en cause, voire même le refus de toute sorte de pensée ou de coutume prétendue normale ou incontestable par le sens commun, souvent dans des domaines assez intouchables pour l'époque comme la religion catholique et son église. Par conséquent, dès sa parution, les *Nouveaux dialogues des morts* ont fait l'objet de critiques très violentes, de Baltus, père jésuite, comme de Le Tellier, confesseur du roi à l'époque, entre autres. Pris pour un auteur dangereux, le jeune Fontenelle eut la chance d'avoir, pour le protéger, non seulement la célébrité de ses oncles, les frères Corneille, mais aussi Tournemine, un père jésuite qui le connaissait depuis son jeune âge au Collège de Rouen et qui a pris sans délai sa défense dans le *Journal de Trévoux*². Le marquis d'Argenson lui-même est intervenu pour que le bras séculier n'entamât pas de poursuite contre le jeune écrivain (cf.: Fayol, 1961:22).

Dans les *Nouveaux dialogues des morts*, reines et courtisanes, astrologues et conquérants se rencontrent et entament la conversation sur leurs vies et leurs idées en toute liberté et sans aucune forme de contrainte; mais, outre leurs grandes différences sociales, ils proviennent de lieux très éloignés et même de temps si séparés qu'apparemment ils n'auraient rien en commun, rien à se dire, rien à faire ensemble. Le résultat de la conversation est, lui aussi, souvent paradoxal: en effet, s'ils s'entendent plutôt bien au cours de leurs rencontres, le lecteur, lui, finit par comprendre que les Sages et les Grands de ce monde ne sont pas comme l'Histoire nous les a transmis; que les vrais sages ne sont jamais ceux que l'on croyait; que Socrate ne fut qu'un galant et Alexandre-le-Grand un fléau pour l'Humanité, alors qu'une simple courtisane comme Phryné avait agi toute sa vie avec une morale irréprochable et un grand amour pour l'Humanité; que l'Histoire est pleine d'éloges immérités comme de vitupérations injustes; enfin, que la raison et la vérité ne sont jamais là où l'ont croyait pouvoir les atteindre. Voilà des révélations dérangeantes que font ces morts sur l'histoire du monde et des hommes de tous les temps.

Ces morts sont de vraies “mémoires vivantes”; le grand savoir qu'elles portent leur permet en effet d'engager la conversation avec l'interlocuteur le plus inattendu; mais en même temps elles se manifestent assez ignorantes pour que la conversation garde tout son naturel. Par conséquent, le lecteur n'aura jamais la sensation que ces morts ne font que débiter des choses préalablement connues de tous. Aussi le changement opéré chez certains personnages est-il tellement inattendu qu'ils scandalisent parfois leurs interlocuteurs

² Ce journal, créé par les jésuites et imprimé à Trévoux, était destiné à combattre les idées de “l'école philosophique”; Tournemine fut un de ses directeurs.

et ne laissent pas de surprendre le lecteur le plus averti. C'est d'ailleurs par ce genre d'extravagance que "le dialogue des morts" crée une ambiance de surprise permanente qui nourrit son style typiquement provocateur indépendamment du sujet abordé.

Dans l'utilisation de l'Histoire, Fontenelle a exclusivement recours à des personnages historiques. Pourquoi? "Parce qu'il s'agit de connaître et de comprendre l'homme. Or la vérité de l'homme est à découvrir dans le comportement des hommes, elle n'est pas le produit d'un système", explique Dagen dans son introduction (1971: 21); mais c'est presque la seule stratégie de vraisemblance chez Fontenelle. À partir de là, soit pour la mise ensemble des personnages soit pour le déroulement de leurs discours, c'est la provocation, le paradoxe, voire même l'absurde qui conduit chaque dialogue à une pensée dernière, ou à la manifestation d'une vérité souvent contraire à celle qu'a diffusée l'Histoire; une extravagance, certes, mais très souvent au service d'une vérité plus humaine et plus profonde. Ainsi Caton d'Utique avoue qu'il s'est suicidé, non pas par noblesse d'esprit comme l'histoire nous l'a fait croire, mais simplement parce qu'il n'a pas eu le choix; l'empereur Adrien raconte qu'il n'est pas mort joyeusement en récitant des vers badins, mais bien rompu de douleur causée par son hydropisie, celle-là oui, bien réelle, si douloureuse et fatale; enfin, Alexandre-Le-Grand reconnaît, devant la courtisane Phryné, que "courir toujours, sans savoir où, et de prendre toujours des Villes, sans savoir pourquoi, et d'exécuter toujours, sans avoir aucun dessein"³, comme il a fait pendant toute sa vie, c'est le propre d'un insensé et non pas d'un héros. Par conséquent, le vrai Alexandre aurait donc été un pauvre homme fou d'ambition et non pas un héros! Ce n'est peut-être pas vraisemblable, mais la vérité ne l'est pas souvent non plus: tantôt les mêmes causes produisent des effets contraires, tantôt des causes différentes produisent le même effet. La condition humaine est souvent déterminée par une logique qui nous dépasse; et vraiment,

quoy qu'on fasse dans le monde, on ne sçait ce que l'on fait; et (...) on doit trembler mesme dans les affaires où l'on se conduit bien, et craindre de n'avoir pas fait quelque faute qui eust été nécessaire. Tout est incertain⁴;
on aurait envie de compléter: tout est extravagant!

Un discours désabusé sur l'homme. Mais pourquoi les morts sont-ils si extravagants? Pour mieux détromper les vivants de leurs illusions et les rendre plus raisonnables. Toute l'extravagance des morts comme tous les ridicules des hommes ainsi dénoncés ne servent qu'à présenter les "petites vérités" d'une Histoire vraie de l'Humanité qui reste à écrire.

³ Fontenelle (1971), "Alexandre, Phriné": 119-120.

⁴ *Ibidem*, "Athenais et Icasie": 150.

C'est à cette fin précisément que le langage de ces morts paraît n'avoir pas de limites que celles de l'imagination extravagante par nature; or il n'y a pas plus grande extravagance que de franchir les limites de la mort, pour jouir d'une liberté sans bornes, d'expression et de fait, précisément celle dont jouissent les morts. Dépasser ces limites, jouir de cette extravagance, veut dire ne plus avoir affaire aux contraintes physiques, d'ordre matériel ou temporel. Les morts jouissent d'une liberté suprême. Même leurs corps ne leur sont plus à charge, ni leurs âmes, puisqu'ils les ont déjà rendues. Ils sont donc l'extravagance même. Pour eux, le temps n'est plus: des morts anciens conversent tranquillement avec des morts modernes sans se rendre compte qu'il y a entre eux un abîme de plusieurs siècles; mais qu'est-ce pour eux si d'un seul coup d'œil il leur est possible d'appréhender toute l'Histoire? Voilà ce qui permet et à quoi aboutit ce dépassement des limites temporels par ces morts omniscients ou presque. Aussi le message sort-il des limites de l'histoire, devenant par là atemporel. De même, le dépassement de tous les tabous historiques ou de civilisation incarne la subversion de l'histoire, de toute chronologie comme de toute hiérarchie. Et pourtant, quand les morts réfléchissent sur la condition des vivants, ils voient que la nature commande sur nous en maîtresse toute puissante, nous imposant en tout certaines limites, en connaissances comme en espérances, en jouissances comme en désirs, en capacité d'atteindre la vérité comme en espérance de l'atteindre, et que, dans ces conditions, il serait même permis aux hommes de se demander jusqu'à quel point il serait bon d'être fou. En tout cela, très paradoxalement, les morts sont encore les plus raisonnables et les moins extravagants.

L'Extravagance n'est qu'un masque du très raisonnable Fontenelle. Chez Fontenelle, ce sont les sources mêmes de ses *Nouveaux dialogues des morts* qui, d'un éclectisme assez large, il est vrai, et dépassant souvent le recours raisonnable à l'histoire, nous semblent assez extravagantes. Fontenelle se plaît à chercher dans les recoins les moins connus de l'histoire ses personnages qu'il exhibe comme s'ils étaient les plus dignes représentants de *l'humana gens*. En plus de l'extravagance du choix des personnages, la formation des "couples" qui dialoguent n'arrête pas d'étonner le lecteur. Des gens venus de mondes différents, ayant vécu à des époques séparées par des siècles d'histoire, conversent tranquillement comme ils s'insultent ou parlent d'amour: extravagance profonde, mais pas si folle que ça, car ces sujets, étant morts, ne sont-ils pas de tous les temps et de tous les âges? L'homme, n'est-il pas toujours le même, interchangeable dans son essence? Il n'y a que les modes et les conditions qui changent au travers des temps car elles sont éphémères; mais l'essentiel ne change jamais!

En bon émule de Lucien, Fontenelle moralise tous ses dialogues. Cependant, il s'érige plutôt en moraliste qu'en moralisateur: il ne choisit pas que de bons exemples; il choque, il scandalise le lecteur avec ses choix, d'autant plus que souvent, face aux

exemples des plus célèbres héros de l'Histoire, il se trouve que ce sont les "mauvais" qui nous semblent avoir raison! Or cette extravagance est peut-être la meilleure voie pour démontrer la vanité de l'héroïsme et de la renommée face à la destinée humaine, égale pour tous, grands et petits, célèbres ou inconnus.

Comble de l'extravagance – mais c'est là aussi qu'il lève un peu le voile – chez Fontenelle, que de soumettre "Les dialogues des morts" au "Jugement de Pluton"⁵, alors qu'il avait affirmé auparavant qu'il se passerait bien des dieux ridicules, puisque seule la vie des hommes l'intéressait. Le fait est que, à cause de ces "dialogues", les Enfers vivaient dans le plus grand désordre, avec les Courtisanes qui se jetaient dans le quartier des Héros et les rois qui faisaient la cour aux Savants; et Pluton, lui-même mécontent du traitement que l'auteur lui fait subir, s'exclame:

Morts. Où diable l'Auther des Dialogues a-t-il pris que j'étais usé? Je luy feray voir qu'il n'en est rien. Que tout l'Enfer soit témoin de ma vengeance, et que le bruit en aille jusqu'à la Boutique de Blageart⁶.

Entre les vivants et les morts, les mondes se (con)fondent. Les critiques que certains morts exposent devant le roi des Enfers, mécontents qu'ils sont du traitement que leur ont infligé leurs partenaires, ainsi que les verdicts que profère Pluton à l'encontre de tous ces médissants, s'adressent tous, on l'aura compris, plutôt aux lecteurs vivants qu'aux personnages de ces mêmes dialogues. Lucien a appris à Fontenelle, son Copiste, à "ne respecter rien de tout ce que le monde respecte. Lucien attaque tout ce qu'il connoist de plus grand et de plus élevé; le Copiste en fait autant" (*Ibidem*: 426-427). C'est la règle du jeu. "Dans les Nouveaux Dialogues, c'est une règle infaillible que vous trouverez toujours tout renversé. Du moment que vous voyez ensemble un Sage et un Fou, assurez-vous que le Fou sera bien au dessus du Sage" (*Ibidem*.: 429). C'est la voix ironique de l'auteur, en contrebas, faisant des Enfers un théâtre de comédie, un monde à l'envers.

Mais l'incongruité ne s'arrête pas là, car Pluton venait à peine de donner son dernier verdict pour apaiser les morts lorsque Mercure entra en plein milieu de l'assemblée pour annoncer qu'il venait d'arriver de dessus la Terre et que les Vivants lui avaient confié une Lettre pour les Morts. Et le lecteur d'apprendre que, si les morts se plaignent d'être maltraités ou mal compris dans ces dialogues, les Vivants viennent à leur tour les informer que, ayant lu ces mêmes textes, ils les ont pris au sérieux! Puis Caron annonce encore une nouveauté: une seconde partie des dialogues! Et il s'ensuit après une seconde partie du

⁵ Face à de nombreuses plaintes de certains morts aux enfers, qui n'ont pas été bien ménagés dans ces dialogues ou qui ont simplement été oubliés pas eux, Pluton a été obligé de leur livrer publiquement certains verdicts condamnant ces "scandales" et ordonnant qu'ils ne se répètent plus.

⁶ Fontenelle (1971), "Jugement de Pluton sur les Dialogues de morts": 421.

“Jugement de Pluton”; enfin, l’ouvrage se termine en vraie comédie burlesque puisque, à l’annonce de nouveaux dialogues de ce genre, la folie s’empare de la foule des morts.

Or les morts, dans toute leur extravagance, “sont gens de grande réflexion tant à cause de leur expérience que de leur loisir”⁷, remarquait déjà Fontenelle dans son introduction. Et en effet, si les personnages et leurs façons sont extravagants, les pensées qu’ils expriment ne le sont point; tout au contraire, elles relèvent plutôt d’un regard très objectif et sans aucune forme d’ambiguïté, d’excès ou d’illusion. Dans les *N.d.m.* de Fontenelle comme dans certains de leurs émules, la philosophie qui s’est égarée du droit chemin doit revenir à sa première et vraie fonction. Pour ce faire, elle doit adopter le scepticisme: une approche critique du “spectacle du monde”, devant lequel la raison doit commencer par vérifier et avouer ses propres impuissances et, par conséquent, accepter certains renoncements. Les sciences sont, en général, fallacieuses ou vaines; en tout cas elles n’expliquent nullement le système du monde. Renonçant donc à vouloir harmoniser l’ordre connu par Dieu et le désordre que l’homme subit sur terre, aucune théodicée ne l’intéresse; la Nature lui suffit. Au lieu de vouloir comprendre le monde, mieux vaut consentir à l’habiter et y vivre.

Dans une perspective imbue d’humanisme, il n’est plus essentiel de comprendre la structure du monde; c’est l’homme qu’il nous faut comprendre, l’homme qui se révèle dans l’Histoire, par la vie politique et sociale comme par l’amour: l’homme esclave des passions, enchaîné dans la société par ses valeurs comme par ses préjugés, pourvu d’une raison inefficace mais désireux de lucidité. S’exercer au doute serait par conséquent le meilleur exercice de l’intelligence. En effet, évitant de se duper par le préjugé, par la tradition, la raison démontre son pouvoir tout en détruisant ses propres mirages. La reconnaissance de ses impuissances est une partie essentielle à la rigueur qui est la rançon de sa propre liberté.

Lucide et profonde, cette critique est pourtant joyeuse, voire triomphante; un scepticisme qui se manifeste, comme nous l’avons vu, par l’humour; une raison joyeuse qui, au lieu de s’indigner face aux absurdités et au mal de ce monde, préfère les prendre avec les pinces de l’ironie, ou en rire tout simplement. Aussi, tout en philosophant sur des sujets les plus graves, la verve et la hardiesse extravagante de nos morts lui confèrent-elles une allure d’humoriste de bonne humeur.

De l’extravagance au doute perpétuel. L’option pour la folie, comme chez Guillaume de Cabestan⁸, est encore une autre extravagance; mais peut-on choisir vraiment? C’est l’ensemble des folies de chacun qui composent la société: préjugés, passions et folies

⁷ *Ibidem*, “Épître à Lucien”.

⁸ *Ibidem*, “Guillaume de Cabestan, Albert-Frédéric de Brandebourg”.

finissent par modeler l'univers de l'homme. Quant à la raison, si elle est, elle se trouve cachée dans la Nature qui garde pour elle-même la vérité; en effet, "l'ordre que la Nature a voulu établir dans l'univers va toujours son train"⁹. Elle a l'air bien constant et même ce que l'on nomme hasard n'est "qu'un ordre que l'on ne connaît point". Et "quand nous découvrons le peu d'importance de ce qui nous touche, nous arrachons à la Nature son secret; on devient trop sage, on n'est pas assez homme"¹⁰. Or ce qui vient d'être énoncé n'est plus une extravagance: c'est bien le nouveau sens de la relativité de tout, y compris de tout ce qui touche à l'homme. Sans angoisse, certes, mais aussi sans le culte d'une raison conquérante, ce relativisme montre que seule l'existence a du prix et du sens. Pour le reste, tout laisse à croire que, dans les *N.d.m.*, on n'est pas loin de l'époché qui mène à cette "suspension de l'esprit qui est le but de l'œuvre de l'auteur, et le point de la félicité tout ensemble" (1716: 23).

Enfin, chez Fontenelle, l'extravagance des personnages, du sujet de leurs conversations ou des conclusions qu'on peut en tirer est à l'image de la pensée même de l'auteur: derrière toute la panoplie d'exagérations extravagantes, la pensée de Fontenelle surgit dans les méandres même de chaque dialogue et s'annonce très raisonnable et surtout désabusée. En effet, si Lucien se servait des dieux et de la mythologie pour montrer les torts humains, Fontenelle, lui, se sert des morts historiques et de leurs extravagances pour en faire montrer combien est ridicule le comportement humain lorsqu'il est dominé par l'ambition de la gloire, du pouvoir ou des richesses, par les croyances et les fausses vertus de toute sorte. Curcius a donné sa vie pour la patrie; mais on l'aurait détrompé avant en lui disant "il est de votre devoir de vous jeter dans cet abîme, mais soyez sûr que personne ne parlera jamais de votre action"¹¹, et il aurait préféré fuir. Lucrece, ce modèle de vertu, avoue qu'elle a agi par orgueil (*Ibidem*: 351), et Artemise s'est immolée par ostentation¹². Où est donc le courage? Où est la vertu? Puis, dans une espèce de philosophie de l'absurde avant la lettre, ces morts nous montrent que tout cela est inutile, puisque tout marche inexorablement vers la même fin, le néant: pour Bérénice, il est absolument indifférent qu'on ait donné son nom à toute une constellation, car elle n'en est pas moins morte¹³; David Riccio n'a même pas senti que la reine Marie Stuart lui avait octroyé le plus grand honneur de reposer pour toujours dans la tombe des rois d'Écosse¹⁴; enfin, Jeanne de Naples ne put avoir du grand astrologue que la seule prédiction possible: "vous êtes morte et vous le serez toujours"¹⁵.

⁹ *Ibidem*, "Lucrece, Barbe Plomberge": 352.

¹⁰ *Ibidem*, "Parménisque, Theocrite de Chio": 288.

¹¹ *Ibidem*, "Lucrece, Barbe Plomberge": 351.

¹² *Ibidem*, "Artemise, Raimond Lulle": 313.

¹³ *Ibidem*, "Bérénice, Cosme II. De Médicis": 194.

¹⁴ *Ibidem*, "Marie Stuart, David Riccio": 373.

¹⁵ *Ibidem*, "Jeanne de Naples, Anselme": 237.

II. Les imitations de Lucien

Cependant, dans le genre du dialogue des morts, Fontenelle est loin d'être le premier imitateur et encore moins le plus extravagant; en effet, de nombreuses imitations, qu'elles soient redevables à l'esprit d'Erasme ou de Rabelais ou directement inspirées de Lucien, virent le jour en France depuis le XVI^{ème} siècle, se nourrissant toutes du même esprit et faisant parler les morts dans un langage libre et extravagant.

La critique religieuse. Un dialogue intitulé *Julius exclusus e coelis* fut publié en 1518. Rédigé très certainement entre 1513 – date de la mort du pape Jules II – et la date de sa parution, ce dialogue entre “deux morts célèbres” fut d'abord attribué à Faustus Andrelinus, puis à Erasme – qui l'a nié –, à Jeronimus Balbus, à Coelius Secundus Curio, et plus généralement à Ulric Hutten¹⁶. Ayant d'abord existé en Latin, ce texte se trouve traduit en Français depuis 1612 – *Dialogue entre Saint Pierre et Jules II à la porte du Paradis* – et fut plusieurs fois réimprimé jusqu'en 1875, année où Edmond Thion l'a retraduit et publié¹⁷. Arrivé à la porte du Paradis, le pape-mécène, avec toute sa splendeur et toute sa puissance, au lieu de frapper essaye de l'ouvrir. Mais la réponse, de Saint Pierre certainement, ne se fait pas attendre: “cette porte ne s'ouvre pas avec la clef du coffre fort, je vous en avertis, celle de la Puissance et celle de la Science ne sont pas la même” (1728: 9). Et saisi par un flair insupportable, Saint Pierre, sans savoir encore qui était-ce, ne voulut pas ouvrir et regarda par la lucarne. Voyant alors quelqu'un couvert d'une grande veste où étaient gravées les lettres P.M.¹⁸, il ne douta pas un seul moment que cela voulait dire “Peste Maudite”.

La porte ne s'ouvre pas, mais la conversation a lieu. Parmi toutes les corruptions et ignominies révélées, ce qui choque le plus Saint Pierre, c'est l'hypocrisie de Jules II: Il continue, par exemple, d'affirmer qu'il est le neveu de Sixte, alors qu'il sait très bien qu'il est son fils; il se plaint qu'on l'accuse d'être “simoniaque, pédéraste, insensé”, et ajoute en guise de justification, pour lui et les autres papes: “ils n'ont point de femmes proprement à eux. Mais pourquoi n'auroient-ils pas des enfants, puisqu'ils ne sont pas eunuques?” (1728: 9). Vraiment ahuri par tant de révélations, Saint Pierre lui demanda si “tous les autres évêques sont faits ainsi”, à ce que “Le Génie de Jules” répondit: “la plus part; mais celui-ci est le porte-enseigne de tous” (*Ibid*: 107). La porte ne s'ouvrit toujours pas, la conversation s'arrêta et Jules II s'éloigna en silence. Voilà une des thématiques présentes dans ce genre de dialogue depuis le tout début de la Réforme protestante jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle:

¹⁶ Cette information se trouve dans le *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, (p.945), de Barbier, *apud* Domingues, João (2003):148, n.1.

¹⁷ - (1875), *Julius, dialogue entre Saint Pierre et Jules II à la porte du Paradis*, Paris, I. Lisieux, *apud* Domingues, João, 2003: 148.

¹⁸ Ces lettres désignent le Pape portant le titre “*Pontifex Maximus*”.

contre l'ostentation, le luxe et la débauche des hauts dignitaires de l'Église, qu'ils s'appellent Jules II, Richelieu, Mazarin ou Champvallon, et combien d'autres "bonnets rouges" qui vécut de la sorte, pour la séduction du pouvoir et pour la *gloria mundi*.

Toujours dans le domaine de la critique religieuse, mais dans un autre contexte et à plus d'un siècle de distance, un dialogue entre Rabelais et Nostradamus manifeste la même extravagance, surtout lorsque Rabelais raconte que, à peine entré dans les ordres, il décida sur le coup d'abandonner la vie religieuse; dit-il:

aussi ne demeuray-je pas long-tems sous ce froc austere [...] comme je n'avois pas plus le tête faite pour la cucule noire que pour la grize, je la jettai aux orties. (1691: 7)

Et Nostradamus de commenter:

Dieu tira un bon effet d'une méchante cause; car ce fut-là que vous écrivites d'excelens ouvrages sur Hipocrate, et que vous mites en Latin ses aphorismes qui sont un tresor raccourci. (*Ibidem*: 8)

Mais Nostradamus ne l'épargne pas et lui reproche de, tout chanoine qu'il était, avoir perdu son temps à écrire une "Satire Comique", à ce celui-là répond incontinent:

hé bien, ne vaut-il pas mieux composer un Gargantua que de faire enrager son Evêque, et que de consumer le patrimoine des pauvres en une vie licencieuse et médisante, comme font beaucoup de Chanoines? (*Ibidem*: 9-10)

La critique politique. Aux côtés de la critique religieuse et de l'expression d'un esprit rebelle, voire irrégieux, qui plonge ses racines en plein seizième siècle, la critique politique fait aussi son apparition. Dans l'ouverture d'un de ces dialogues, voilà ce que dit Mahomet à Colbert lorsqu'il débarque en l'autre monde:

Soyez le bien-venu, Monsieur Colbert, (...) A tous momens on parle icy de vous, si nos Maîtres mettent au cul de quelques impudiques des flambeaux ardents, ils crient aussi-tôt: *Flambeaux de la Manefecture de Colbert*. S'ils endossent à des Soldats brigands des Tuniques brûlantes, ils ajoûtent: *Ce sont Buffles de la Manefecture de Colbert*. S'ils coiffent quelques Coquettes d'une maniere qui represente la mode; ils soustiennent, *Que ces coiffes sont du point de la Manefecture de Colbert*, et même s'ils ténailent quelques malheureux, ils veulent persuader qu'ils font une levée et une taxe de l'invention de Colbert. (1683: 1)

Colbert n'a pas frappé à la porte du Paradis; au contraire, lui et son illustre amphitryon Mahomet, ils sont entrés directement en enfer: à ce sujet, le titre du dialogue ainsi que l'environnement, bien que laconiquement décrit, ne laissent aucun doute au lecteur. Durant la fête de réception du nouveau-venu, on voit que tous les personnages avaient beaucoup de caractéristiques en commun, et il n'est pas difficile de deviner lesquelles; mais ce qui transforme le dialogue en vraie tragicomédie humaine est bien le langage: tout est nommé par son nom – vices et crimes compris – sans aucune retenue.

Un autre texte du même moule est l'*Entretien d'Auranphile avec Veneredelphe*. Le personnage principal est un "maltotier" qui, comme son nom l'indique, "aimait les richesses"; mais il n'aimait pas moins les actrices de l'Opéra avec qui il dépensait largement sa fortune. Dans le dialogue, il raconte à son ancienne amie Veneredelphe – "sœur de Vénus", c'est ce que veut dire son nom – qu'ici aux enfers il a été battu par Pluton en personne et persécuté par toute une troupe de "Galfretiers tous noirs, ayant des cornes à la tête, [qui l'] auroient tué" (1708:6-7), malgré l'absurde de l'expression pour la circonstance. La comédienne ne se plaint pas de son sort mais le sort du "maltotier" ne la surprend pas non plus; elle le trouve fort différent de ce qu'il était en l'autre monde et observe simplement: "je me souviens", dit-elle, "lorsque vous étiez dans l'autre monde, vous aviez un embonpoint, et presentement je vous trouve sec, aride et fort noir" (*Ibid.*: 11). Comique, satirique et grotesque à la fois, car on se rie des crimes comme des défauts physiques des condamnés, y compris de la laideur, de l'âme comme du corps. C'est bien d'extravagance rabelaisienne qu'il s'agit, avec tout son langage faussement imbécile. Ainsi donc, si le lecteur prend l'auteur pour un imbécile et n'y voit que des ordures, il rira, certes; mais si au contraire il y voit quelque finesse d'esprit et comprend l'étendue de la chose, alors il rira encore plus.

Toujours en enfer, lorsque le sujet de la guerre est abordé, le langage grotesque est lui-même surpassé par les descriptions macabres, puisqu'il s'agit de rendre compte de la plus grande extravagance des humains sur terre:

Il vint icy de cette bataille une infinite de Circoncis¹⁹. Je leur demanday quelle nouvelle, ils me répondirent, triste pour nous, force coups en l'autre monde, et l'Enfer en celui-cy. L'un avoit la teste fenduë jusqu'au menton, l'autre portoit ses entrailles en ses mains; tel sautoit sur un pied ayant perdu l'autre; tel autre estoit devenu tout de porfil, ayant la moitié de la face emportée. Il y en eut mesme un qui me fit rire, tout désolé que j'étois, car l'Epée de son ennemy luy estant entrée par l'anús, luy sortoit par la bouche, et sembloit un Curedent, ce

¹⁹ Il s'agit ici d'un massacre perpétré par des chrétiens contre des musulmans qui, comme les juifs, avaient aussi la circoncision dans leurs pratiques religieuses.

qu'il disoit estre l'effet du zele d'un Apotiquaire Chrestien. Enfin j'appris d'eux
l'infortune de nostre parti, et l'appris avec le desespoir d'un Damné.
(1683: 11-12)

Critique et parodie de l'Histoire ou comédie de mœurs. Parfois, certains dialogues font la parodie de l'histoire ou ressemblent à des comédies de mœurs extravagantes. Prenons comme exemple l'*Entretien de Scarron et de Molière* (1690). Le dialogue commence avec une grêle de coups de la part de Caron persécutant Molière dans les rues de Paris. Le Passeur de la barque infernale, "qui crioit par tous les cartiers, aux badauts, aux badauts; et qui chassait, à coups d'aviron tout ce qu'il rencontrait de Parisiens, pour leur faire repasser le Stix" (1690:4), était en colère contre Molière parce qu'il croyait que, comme tous les parisiens, il avait annoncé et fêté la mort du Prince d'Orange, alors qu'il était encore vivant. Cette scène qui fait allusion à l'Histoire de France, certainement au moment de l'alliance de l'empereur germanique avec le duc de Lorraine, le roi d'Espagne et le Prince d'Orange, le roi d'Angleterre contre Louis XIV, en 1673, fut d'abord le prétexte d'une extravagance pleine d'imagination littéraire: Scarron fut obligé d'inventer un stratagème poétique "pour se mettre à couvert des bacules de ce Nautonier"; au moment où Caron lève la rame pour le rouer de coups "contre les fesses", il improvise ce quatrain qui fut son salut:

Les Badauts sont extravagans
De mettre en terre les vivans
Vive, vive le Roi Guillaume
Il rentre vif en son Roiaume. (*Ibidem*: 5)

Molière, lui, n'a pas eu besoin de se justifier parce que les persécuteurs ont cru que sa comédie du *Malade imaginaire* ne faisait que se moquer du faux bruit du "mort imaginaire".

Puis la comédie littéraire se transforme subtilement en parodie de l'histoire lorsqu'on raconte les "fourberies" que Scapin a réalisées depuis qu'il est arrivé aux Champs-Élysées: en fait, il commença par souler Caron en personne et lui couper la bourse; puis il a rasé le Duc d'Alve et en a fait un mignon; il a vendu une perruque au Duc d'Orange, le fondateur de la République de Hollande, et une paire de lunettes au roi de Suède qui avait la vue courte; il a offert un coussin à la reine Christine "pour faire l'oraison de quiétisme à la Molinos", un plan de Pavie à François I., et un chapeau noir au cardinal Mazarin, qui avait accédé au cardinalat sans jamais avoir été prêtre. Il a vendu une tabatière au Prince de Condé et il a

offert à Louis XI un perroquet qui répétait sans cesse “Perone, Perone”²⁰. Et pour comble de “scapinade” extravagante – mais aussi comble de liberté d’expression pour l’auteur de ce dialogue –, “le petit coquin” s’est adressé à Scarron et lui a offert “d’une main une jate pour y placer [son] cul, et de l’autre le portrait de la Marquise de Maintenon” (*Ibidem*: 22-24), veuve du poète, mais qui plus est, épouse du roi Louis XIV au moment même de cette publication clandestine et anonyme! Le texte se termine, enfin, par une scène du monde à l’envers où les vrais “bourgeois”, “malades imaginaires”, “cocus imaginaires” ou “femmes savantes”, “misanthropes” et “fâcheux” parisiens, loin de se fâcher contre Molière qui les a tant fouettés dans ses comédies à Paris, acceptent tout joyeux de représenter leurs propres rôles dans des impromptus aux Champs-Élysées.

L’extravagance du langage. Souvent, indépendamment du sujet abordé, ce qui émerge tout de suite dans ce genre de dialogues est la liberté de langage que s’arrogent les personnages, c’est-à-dire les morts. Ils n’hésitent pas non plus à faire appel aux domaines les plus provocateurs, les moins édifiants et les moins propres de la vie des hommes. Et plus on avance dans le XVIII^{ème} siècle, plus cette extravagance est fréquente et explicite. C’est ce qui arrive dans de nombreux dialogues de morts qui composent les *Entretiens des Ombres* de Jungerman, publiés en 1722. Par exemple, dans un dialogue entre Molière et Sixte V, celui-ci parle des chanteurs de musique religieuse en disant que ce sont “des chapons dont on a féminisé la voix aux dépens de la postérité” (Jungerman, 1722: t.1, 140). Non content de ce langage, le Pape cite, sans aucune contrainte, des vers de certains “Poetereaux” italiens comme Carlo Matera qui fut envoyé aux galères pour avoir terminé son poème au sujet d’une dame de la façon suivante: “in somma questa Dama é gran Puttana”. S’il arrive à ce pape de citer de grands personnages de l’Église, tel le cardinal Farnese, c’est pour citer des observations comme celle qui apparemment resta célèbre à propos de l’élection papale d’un vieux cardinal: “ils ont cru [...] faire un Pape qui seroit un coyon, mais je prévois qu’ils se sont donné un Maître qui les coyonnera tous” (*Ibidem*: 170). Dans d’autres dialogues, il y a des histoires de nudités féminines honteuses, d’actes, de gestes et d’odeurs les moins dignes, tous racontés de manière explicite et sans pudeur. Loin du langage de la cour, loin aussi des fers de l’orthodoxie morale et langagière auxquels l’académie souhaitait attacher toute la gent cultivée, ces textes se plaisent dans la provocation d’autant plus efficace qu’elle sort de la bouche de morts qui furent des grands de ce monde. Si le sujet est le comportement féminin, c’est toute une pléiade de termes et d’expressions grivoises qui surgissent, soit pour caractériser les déviations du comportement féminin, soit pour reproduire la fausse ignorance que les femmes utilisent pour se justifier auprès des maris bernés. Quand enfin, dans la seconde moitié du siècle, il n’y a plus de

²⁰ Louis XI fut obligé de signer un humiliant traité en 1468, devant Charles le Téméraire, précisément à Péronne, région de la Somme.

secret sur la vie privée de Louis XV et de son cercle, “le cercle des roués”, le langage des morts n’a plus aucune retenue: aux enfers, Louis XV en personne pleure parce qu’il n’a plus son “Parc-aux-cerfs”, ni sa chère Du Barry qu’il aurait fait reine, car, dit-il, “mon bis-yeul en a bien fait autant avec la prude et dégoûtante veuve du bossu, cul-de-jatte, Poète Scaron” (1784: 86). Le même roi crie, éperdu, quand il apprend que le Duc d’Aiguillon avait “fouillé sa couche”: “Ces coups d’aiguillon me roulent encore dans ma tête. J’ai donc été COCU, COCU [...]!” (*Ibidem*: 37). Enfin, des morts anonymes dénoncent vertement les crimes des ministres comme les vices des rois sans laisser d’avoir recours aux gros mots, à la coprolalie et au langage érotique grossier. Si la naissance de la presse périodique montre qu’on a enfin compris l’importance de l’opinion publique, ce genre de “littérature marginale”, souvent anonyme et clandestine, est à l’image – elle en est l’image – du mécontentement d’un bon pourcentage de la société française en marche vers la fin de l’Ancien régime et la Révolution.

Dans la structure même des dialogues, dans le choix des paires qui conversent comme dans la façon dont les échanges se déroulent, l’extravagance se constitue en maîtresse du discours entre les morts et le jeu du paradoxe devient la condition indispensable de la réflexion. Son absurdité donne le ton et, dès lors, ce n’est plus la logique qui commande: la logique du bon sens s’étiole, perd son sens, et demande à ce que l’on refasse, dès le début, un nouveau sens de la réalité; car tout est remis en cause et bouleversé dans l’autre monde qui est vraiment autre, un monde à l’envers.

Les *N.d.m.* de Fontenelle et quelques autres petits chefs-d’œuvre du genre font revivre toute l’extravagance de l’original grec de Lucien de Samosate. Par ailleurs, ce sous-genre littéraire, souvent réduit au statut de littérature de colportage, découvre, surtout au XVII^{ème} siècle, la liberté d’expression qui lui permet d’être impudique, manifestant un libertinage érudit qui ne cessera d’augmenter tout au long du XVIII^{ème}. Mais toute cette extravagance est au bout du compte un masque, une stratégie, un jeu du langage pour séduire le lecteur, qu’il conduit, par l’éclatement même du dialogue, droit à la critique sérieuse. Cette critique concerne la société, la politique et la religion, ou alors elle s’immerge dans le sérieux débat d’idées, apanage de ce siècle en France.

Nourri des extravagances de toute sorte, le “dialogue des morts” – mis à part les grands textes de Fontenelle, Jungerman et quelques autres – est un sous-genre de littérature typiquement clandestine et de colportage, persécutée par la Censure, voisinant donc avec la littérature pornographique, les almanachs, les libellés politiques et les feuilles volantes de toute sorte. Et pourtant, la diversité de textes produits, le nombre d’auteurs

concernés et la richesse des sujets qu'il comporte ne laissent aucun doute sur l'importance de l'analyse d'exemples de cette espèce dans l'étude de l'histoire et de la culture de cette époque. Quoi qu'il en soit, la myriade d'observations qu'ils présentent, secondée par la qualité de certaines critiques, laisse percevoir l'importance de ces "révélations" libres et sans contraintes, lucides et objectives pour la compréhension des réalisations humaines de l'époque, surtout en ce qui concerne tout ce qui était fait et dit, pensé et écrit, en public ou en privé, à défaut des institutions. On y trouve l'histoire vue par le bas-fond, mais un bas-fond très proche des "esprits forts", sinon coïncidant même avec le "libertinage érudit", contestataire et libertin, et nullement ignorant.

Toutes extravagantes que puissent paraître ces "descentes littéraires aux enfers", elles se transforment, au fur et à mesure, par le regard supérieur et non affecté des morts, en réflexion profonde sur ce qu'est l'être humain sans ambigüité et nous révèlent sa condition existentielle sans illusion.

Bibliographie

Corpus:

ABLANCOURT, Nicolas Perrot, Sieur de (1654) *Lucien de Samosate, de la traduction de Nicolas Perrot d'Ablancourt*, 2 vol.s, A. Courbé, Paris.

ANONYME (1518, 1728). *Dialogue entre Saint Pierre et Jules II à la porte du Paradis*.

_____ (1683). *Entretien dans le royaume des Ténèbres, sur les affaires du Temps, entre Mahomet et Mr. Colbert, cy-devant ministre de France*.

_____ (1690). *Entretien de Scarron et de Molière*.

_____ (1691). *Entretien de Rabelais et de Nostradamus*.

_____ (1708). *Entretien d'Auranphile avec Veneredelphe, dans les Champs Elisées, sur les affaires de ce monde*.

_____ (1716). *Cinq Dialogues faits à l'imitation des Anciens par Oratius Tubero* (La Mothe Le Vayer).

_____ (1784). *Les entretiens de l'autre monde sur ce qui se passe en celui-ci*.

FONTENELLE, Bernard Bouvier de (1683, 1971). *Nouveaux dialogues des morts*, Édition critique avec une introduction et des notes par Jean Dagen, Librairie M: Didier, Paris.

JUNGERMAN, Valentin (1722 – 23). *Entretiens des Ombres aux Champs Elysées sur divers sujets d'histoire, de politique et de morale* (3 vols.), chez Herman Vitwerf, Amsterdam.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de (1765, 1961). "Conversation de Lucien d'Érasme et de Rabelais dans les Champs-Élysées", in *Dialogues satiriques et philosophiques*, dialogue V, dans *Nouveaux mélanges*, Paris.

Études:

CARRE, Jean-Raoul (1932). *La philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison*, F. Alcan, Paris.

CHARLES-DAUBERT, Françoise (1998), *Les libertins érudits en France au XVIIe siècle*, éd. PUF, Paris.

DOMINGUES, João (2003). *O diálogo dos mortos, de d'Ablancourt a Voltaire*, FLUC, Coimbra (tese policop.).

_____ (1999). "O pensamento de Fontenelle nos *Nouveaux dialogues des morts*", in *Da natureza ao sagrado*, vol. I, Fundação, Eng. António de Almeida, Porto: 289 – 312.

FAYOL, A. (1961). *Fontenelle*, Nouvelle éd. Debresse, Paris.

MOREAU, Isabelle (2007). "Guérir du sot". *Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*, Honoré Champion, Paris.

NIDERST, Alain (1991). *Fontenelle*, éd. Plon, Paris.

PINTARD, René (1943, 2000). *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Nouvelle édition augmentée, éd. Slatkine, Paris.

SENTIDOS DA EXTRAVAGÂNCIA DOS CONTOS EM *LE SOPHA E AH QUEL CONTE!* DE CLAUDE CRÉBILLON

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO
Universidade do Algarve
CLEPUL
aacarva@ualg.pt

Resumo

Em *Le Sopha e Ah quel Conte!*, Crébillon recorre à extravagância para problematizar o exotismo maravilhoso na literatura coeva e propor uma reflexão sobre questões de natureza moral e política. Metempsicose, metamorfoses, encantamentos, extraídos do vasto fundo de motivos do conto maravilhoso, alimentam a imaginação criadora do autor, que, fiel à ironia da sua poética do jogo, se serve da bizzarria feérica e orientalizante para criticar os costumes, à maneira da comédia molieresca. O desvelar decente das máscaras sociais insere-se numa busca do verdadeiro amor, o qual não corresponde à ideologia preciosa, mas deve integrar harmoniosamente “le cœur, l’esprit et les sens”, algures entre o amor puro inacessível e o puro desejo mascarado de falso sentimento. Estes contos galantes orientais são, pois, obras ao serviço de uma visão irónica e céptica da sociedade.

Abstract

In *Le Sopha and Ah quel Conte!*, Crébillon turns to extravagance in order to question marvellous exoticism in coeval literature and to propose careful consideration about some issues of both moral and political nature. Metempsychosis, metamorphoses, enchantments, extracted from the vast background of fairy tales’ motives, stimulate the author’s creative imagination, who, loyal to his ironic poetics of game, uses the extravagant and oriental-like fairy tales to criticize morals, in the way of Molière’s comedy. Decent disclosure of social masks is inserted in the quest for true love, which does not correspond to precious ideology, but should instead harmoniously combine “le cœur, l’esprit et les sens”, somewhere between inaccessible pure love and sheer desire masked with false feelings. These oriental and gallant fairy tales are therefore texts in the service of an ironic and sceptical view of society.

Palavras-chave: Crébillon, conto, crítica social e literária

Keywords: Crébillon, tale, social and literary criticism

Il en faut beaucoup pour faire des contes! Ne dirait-on pas, à vous entendre, qu'un Conte est le chef-d'œuvre de l'esprit humain? Et cependant, quoi de plus puéril, de plus absurde? Qu'est-ce qu'un ouvrage (s'il est vrai toutefois qu'un Conte mérite de porter ce nom), qu'est-ce, dis-je, qu'un ouvrage où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées; qui, s'appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires, et la toute-puissance de la Féerie, ne bouleverse l'ordre de la Nature, et celui des Éléments, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent n'ont rien qui rachète l'extravagance de leur création? Trop heureux encore si ces misérables fables ne gâtaient que l'esprit, et n'allaient point par des peintures trop vives, et qui blessent la pudeur, porter jusques au cœur des impressions dangereuses?
Claude Crébillon¹

Partindo do conceito de “extravagância” como sinónimo de ruptura com o racionalismo aristotélico e o princípio da imitação, propomos neste artigo uma leitura de *Le Sopha* e *Ah quel Conte!* de Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777), onde analisaremos o modo como o autor recorre à extravagância para problematizar o exotismo maravilhoso na literatura coeva, bem como sugerir uma reflexão sobre questões de natureza moral e política. Depois do sucesso de *Le Sylphe* e do escândalo provocado pela sua primeira incursão no conto galante de perfume oriental (*L'Écumoire*), que conduz o autor à prisão e o livro à fogueira, Crébillon reincide na fórmula como meio de divertir moralizando através da análise psicológica, que problematiza o mito do amor perfeito e a hipocrisia da “extrêmement bonne compagnie” coeva. Publica, então, uma suposta continuação das *Mil e Uma Noites* intitulada *Le Sopha, conte moral* (1742)², vendo-se condenado a três meses de exílio de Paris. Mais de uma década depois, faz surgir uma espécie de continuação promissora designada *Ah quel Conte! Conte politique et astronomique* (1754)³. A censura, sob a capa da extravagância feérica e oriental – roçando mesmo a loucura no último texto –, julgou descobrir o erotismo libertino e a impertinência para com as instituições políticas e religiosas. Contudo, se é verdade que a extravagância encobre com o seu manto diáfano e precioso uma realidade bem mais crua, o autor não defende a libertinagem. Metempsicose, metamorfoses, encantamentos, todo o vasto fundo de motivos do conto

¹ Crébillon (2000: 286).

² Para uma história das atribuições das sucessivas edições da obra ver a introdução de J. Sgard (Crébillon, 2000: 251-280 e 735-751).

³ Para uma história das atribuições das sucessivas versões da obra ver a introdução de R. Jomand-Baudry (Crébillon, 2001: 275-297 e 647-653).

maravilhoso alimentam perfeitamente a imaginação criadora de Crébillon que, de acordo com a ironia da sua poética do jogo, coloca a bizarrria feérica e orientalizante ao serviço da crítica dos costumes, à maneira da comédia molieresca. Tal como afirma no prefácio dos *Égarements*, o seu projecto visa transformar o romance, género depreciado pelos doutos seus contemporâneos, no espelho do homem tal como ele é, censurando os seus vícios e ridículos. Nas duas obras que aqui nos ocupam, esta utilidade moral da pintura da vida humana efectua-se através da utilização das convenções do maravilhoso, mas pervertendo-as. Com efeito, Crébillon explora os motivos do género maravilhoso exótico e oriental, mas para os modificar e adaptar aos seus propósitos. Por outro lado, o desvelar decente das máscaras sociais insere-se numa busca do verdadeiro amor, o qual não corresponde à ideologia preciosa do século anterior, mas deve integrar harmoniosamente “le cœur, l’esprit et les sens”, algures entre o amor puro inacessível e o puro desejo mascarado de falso sentimento. Estes dois contos galantes orientais são, pois, obras ao serviço de uma visão irónica e céptica da sociedade.

A partir de 1729, com a idade de vinte e dois anos, Claude Crébillon traça o seu destino com toda a clareza, ao decidir trocar os doutos ensinamentos da Companhia de Jesus pelos da companhia boémia da Comédia Italiana. Nascido e criado no meio teatral, devido à circunstância de ser filho do “Grand Crébillon” (o rival de Voltaire no campo da tragédia), “Le Petit”, como alguns lhe chamavam, revela, porém, desde cedo, uma nítida preferência pelo género cómico, ao iniciar a sua carreira de escritor com *Le Sylphe, ou songe de Madame de R***, écrit par elle-même à Madame de S**** (1730). Trata-se de um pequeno conto que problematiza já o código do conto maravilhoso herdado do século anterior, nomeadamente, ao eleger a teatralidade da forma dialogada através da conversa estabelecida entre a voz do sedutor invisível (um silfo) e a Condessa sua interlocutora, a qual acumula os papéis de protagonista e narradora da história, visto que é ela quem, num registo autodiegético, conta a sua aventura nocturna, ou o seu devaneio onírico, a uma amiga, sob a forma do diálogo epistolar. Após esta estreia, que lança a moda literária e teatral dos silfos e sílfides, segue-se, em 1732, uma monódia epistolar intitulada *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, obra que conhecerá, igualmente, um grande sucesso, explorando e inovando o código da convenção ficcional da autenticidade das cartas. Em 1734, Crébillon regressa à fórmula do conto maravilhoso com a publicação de *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*, obra mais conhecida como *L’Écumoire*. Contudo, o artifício literário, mescla da paródia do conto oriental com a do conto de fadas, escolhido para enganar a censura quanto à feroz crítica religiosa, política e social encenada no texto não é suficiente para evitar ao autor o aborrecimento de alguns dias de cadeia e para salvar a obra da condenação à fogueira.

Nos anos seguintes, Crébillon escreve alguns dos seus romances mais célebres. Publicado entre 1736 e 1738, o romance de memórias intitulado *Les Égaréments du cœur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour*, constitui, ainda hoje, a sua obra mais conhecida. Pela mesma altura, e na esteira de *Tanzai e Néaderné*, Crébillon inicia a redacção de *Le Sopha, conte moral*. A obra só será publicada em 1742, vindo a transformar-se num enorme e duradouro sucesso junto do público leitor, mas não tendo tido a mesma ventura junto dos censores, que condenam o autor a uma severa pena de exílio de Paris, como castigo pela reincidência nos crimes de lesa-majestade e de atentado à instituição religiosa, à moral e aos bons costumes. É provável que, no período acima referido, Crébillon tenha ainda redigido uma primeira versão dos seus dois diálogos intitulados *La Nuit et le Moment, ou les matines de Cythère, dialogue* (publicado apenas em 1755) e *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral*, cuja publicação é adiada até 1763. Em 1754, surgem *Les Heureux Orphelins, histoire imitée de l'Anglais* e as primeiras sete partes de *Ah quel Conte! Conte politique et astronomique*, obra concluída em 1754. Em 1768, Crébillon publica a sua segunda monódia epistolar, *Lettres de La Duchesse de *** au Duc de ****, desta feita para problematizar tanto esta forma literária como o excesso de pormenores “realistas” sobre o modo de vida da classe burguesa presentes no romance sentimental inglês, muito particularmente na *Pamela* e na *Clarissa* de Samuel Richardson, que, juntamente com a influência de *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, tinham, entretanto, vindo a conquistar um enorme sucesso junto do público francês desde o início da segunda metade do século. Em 1771, Crébillon dá à estampa o seu último romance intitulado *Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade*, no qual procura explorar as potencialidades da polifonia epistolar, uma das fórmulas mais na moda depois dos sucessos acima referidos de Richardson e Rousseau, e antes de Laclos, seu admirador (cf. Versini, 1968). Embora o título prometa transportar o leitor até ao Século de Péricles, essa viagem filosófica no tempo e no espaço é, sobretudo, um pretexto para que o romancista proceda, uma vez mais, ao desmascaramento do sistema da libertinagem da corte francesa da época da Regência e do reinado de Luís XV.

A temática central da obra de Crébillon gravita, pois, em torno da análise do “cœur humain”. Deste modo, paixão, galanteria e libertinagem são aí problematizadas, de uma forma lúcida e irónica tanto quanto distanciada e lúdica, como jogos de sedução e de dominação realizados com recurso a jogos discursivos fortemente retoricizados. Conhecido no seu tempo como o “físico do amor” ou “filósofo das mulheres”, Crébillon é, sobretudo, um mestre do romance pela ironia da sua acuidade analítica, cuja minúcia incide sobre as múltiplas máscaras de Eros, desmistificando-as. Quer isto dizer que o autor se diverte, ao mesmo tempo que convida o seu leitor a com ele também se divertir, a desmontar os móveis escondidos, as contradições e os álbis da concepção do amor depurado, herdada

das “Précieuses” do século anterior, concepção essa votada, no entanto, ao fracasso no novo microcosmo aristocrático, dominado pelo império da galanteria e da libertinagem, aspectos essenciais no *Sopha* e em *Ah quel Conte!*.

Por outro lado, ao desmascaramento irónico do artifício da retórica da sedução, com os seus diversos jogos estratégicos e táticos de uma requintada esgrima argumentativa e linguística, aliam-se quer uma estética do contraponto, quer uma poética da indecibilidade do sentido. Estes processos permitem à instância autoral o simulacro da recusa de qualquer emissão de juízos de valor em nome próprio, delegando-os antes noutras instâncias textuais conflituosas, num jogo de vozes contrárias e contraditórias, de que são exemplo os narratários intradieéticos do *Sopha* e *Ah quel Conte!*, jogo esse que apela à responsabilização hermenêutica do leitor. Este tem de se mostrar arguto e cúmplice, capaz de levantar o véu da decência linguística para fruir, não tanto o prazer encenado, mas antes o prazer da escrita literária sugestiva. O subtil trabalho da alusão convida, pois, a uma leitura astuta, que valorize a enunciação em detrimento do enunciado. Para além, portanto, da mestria analítica da multiplicidade dos jogos de sedução amorosa, a originalidade do projecto de escrita crébilloniano reside no modo como essa análise se entrelaça graciosamente com um espírito lúdico de puro divertimento, com o experimentalismo técnico-compositivo e com a problematização arguta das convenções poéticas e retóricas do seu tempo. Tal atitude leva o autor a questionar o romance enquanto género literário emergente, objecto de uma profunda transformação em curso, que pretende, contra tudo e contra todos, afirmar-se perante os géneros consagrados pela tradição literária e cultural da Academia francesa, vigentes ainda no contexto setecentista, marcado pelo racionalismo aristotélico-horaciano e pelo princípio estético da imitação. Assim, ao invés de um escritor frívolo e licencioso, às vezes bastante extravagante, estamos antes face a alguém que vê na literatura um objecto de prazer e que faz do jogo literário um jogo de sedução com o seu leitor, provocando-o e simulando delegar-lhe o poder interpretativo, quando, na verdade, o manipula, como fazem, aliás, todos os autores, apesar do que possam afirmar.

Esse jogo com o leitor funda-se, como já referimos, na ironia da poética da indecibilidade do sentido e da estética do contraponto, sendo lançado logo a partir dos títulos das obras, passando, em seguida, nos casos em que isso se verifica, pelos vários elementos paratextuais, ou seja, as dedicatórias, as epígrafes, as notas de rodapé, os títulos internos e as instâncias prefaciais. No entanto, o referido jogo pode assumir igualmente outras formas de representação textual, tais como as do debate-comentário metanarrativo travado entre locutores e auditores intradieéticos (nos contos orientais: *Tanzaï et Néadarné*, *Sopha* e *Ah, quel conte!*), ou a das intrusões da voz autoral, mascarada ou não de instância editorial, que interpela o leitor (no “Avis au Lecteur”, nas *Lettres de la Duchesse*, assim como nos dois diálogos *La Nuit et le Moment* e *Le Hasard du coin du feu*).

Com o seu espírito investigador e experimentalista, Crébillon tenta ainda explorar todas as potencialidades de um estilo frásico “entortillé”, isto é, sinuoso e velado, que sublinha, paradoxal e ironicamente, aquilo que pretende esconder, apelando, com subtil malícia, à imaginação e à responsabilização do leitor pela interpretação erótica dos eventos narrados, o que desespera Schah-Baham e encanta a Sultana. Para tal, recorre abundantemente a figuras como a alusão, a elipse, a lítotes, a hipérbole, o eufemismo ou a perífrase. Deste modo, o romancista joga também com a hipocrisia do jargão galante, tão característico das suas personagens, desmascarando-o como puro jogo retórico, por um lado, mas, por outro, fazendo sua a alusão eufemística que lhe permite dizer o indizível, ao mesmo tempo que se distancia pela análise inteligente, minuciosa e irónica. Este jogo duplamente auto-irónico da voz autoral, que lucidamente se distancia tanto das suas personagens como da própria obra, completa-se com a ironia que se abate sobre a relação que é estabelecida com o seu leitor. O aparente inacabamento de muitas das obras crébillonianas, tão frequentemente criticado com alguma ligeireza, deverá antes ser interpretado como apenas mais uma das tácticas deste jogo estratégico, que, no final, reenvia o leitor para o início do texto, numa necessária releitura circular, a qual não pode deixar de evocar, na memória literária de um leitor do presente, a estratégia do romance proustiano (cf. Carvalho, 2003).

Ao encetar a leitura de uma obra intitulada *Le Sopha, conte moral*, as expectativas do leitor prevêem, com a legitimidade fornecida pelas convenções do género, um conto perfumado de erotismo e de exotismo maravilhoso. Supostamente publicado “A Gaznah, De l’Imprimerie du Très-Pieux, Très-Clément & Très-Auguste Sultan des Indes. L’An de l’Hegire M.C.XX” (Crébillon, 2000: 735), o título – *Le Sopha* – designa um objecto de mobiliário com fortes conotações eróticas, aguçando a curiosidade libidinal do leitor; depois, o subtítulo, composto por uma indicação genológica – *conte moral* –, introduz-nos no universo feérico do conto, mas com uma ambiguidade decorrente do adjectivo “moral”, que pode ser lido de forma neutra, como “relativo aos costumes” (*mores*), ou insinuando um juízo crítico severo dos *maus costumes* representados no texto. A justaposição do título e do subtítulo sublinha, com fina ironia, o contraste assim sugerido (comprovado ao longo da narrativa), convidando o leitor a entrar no jogo de duplicidades e de contraponto enunciados.

Contudo, ao folhear o texto, o leitor ficará certamente desconcertado, pois o jogo irónico da instância autoral manifesta-se desde logo nos títulos internos. Assim, no primeiro capítulo da Primeira Parte, pode ler-se: “Le moins ennuyeux du livre”. Os seguintes fazem alternar a pseudo-depreciação com a provocação da curiosidade pela proposta de um enigma que seduz para a leitura: “Qui ne plaira pas à tout le monde”; “Qui contient des faits peu vraisemblables”; “Où l’on verra des choses qu’il se pourrait bien qu’on n’eût pas prévues”; “Meilleur à passer qu’à lire”; “Pas plus extraordinaire qu’amusant”; “Où l’on trouvera beaucoup à reprendre”; “Où l’on trouvera une grande question à décider”; “Où,

entre autres choses, on trouvera la façon de tuer le temps”; “Qui contient une Recette contre les Enchantements”. Na Segunda Parte temos: “Le même à peu près que le précédent”; “Fin d’une aventure, et commencement d’une autre”; “Qui contient moins de faits que de discours”; “Qui n’amusera pas ceux que les précédents ont ennuyés”; “Qui contient une Dissertation qui ne sera pas goûtée de tout le monde”; “Qui apprendra aux femmes novices, s’il en est, à éluder les questions embarrassantes”; “Rempli d’allusions fort difficiles à trouver”; “Ah! tant mieux!”; “Amusements de l’âme”⁴. Como nota A. Giard, “si la dépréciation feinte est une tactique qui vise à aiguïser le désir de savoir du lecteur, la déception concertée l’aiguïlle vers un savoir désirable” (Giard, 1986: 22-23), ou seja, a instância autoral convida o leitor a passar do primeiro para o segundo nível de leitura, do prazer da história para o prazer do discurso, pois incentiva a curiosidade mas fornece as informações de forma velada.

Trata-se, com efeito, de um conto moral, ou melhor, de uma recolha de conversas apresentadas por um narrador intradieético, Amanzei, presentemente um cortesão do Sultão das Índias, mas que, no passado, teria visto a sua alma condenada a errar de sofá em sofá (!) até que dois amantes virgens a libertassem desta punição divina devida à sua libertinagem. A extravagância desta metempsicose, motivo tradicional do conto maravilhoso oriental, é usada por Crébillon para valorizar a estrutura da narrativa libertina. Para isso, o autor adapta-a aos seus fins, conjugando-a com o *topos* do voyeurismo, dado que Amanzei se recorda de tudo o que presenciou e é capaz de o narrar ao mais ínfimo pormenor. A narração da sua desventura mostra que a personagem fútil se transformou interiormente pela observação dos desregramentos amorosos, mas também de alguns bons exemplos, dos seus contemporâneos, o que leva à reflexão moral. O maravilhoso constitui aqui um pretexto para a análise da casuística amorosa preciosa, servida pela subtileza refinada das perífrases que caracterizam o estilo “entortillé”, tanto de Amanzei como de Crébillon.

Em *Ah quel Conte! Conte politique et astronomique*, a extravagância do título é desconcertante, sobretudo de acordo com as convenções da época⁵. A exclamação inicial terá um sentido positivo ou negativo? Se o leitor optar por seguir o *topos* da modéstia autoral, deverá, eventualmente, ter em conta a hipótese de o título ser auto-irónico, simulando a desvalorização do próprio texto como forma de antecipar as previsíveis críticas, uma vez que a exclamação, por um lado, sugere o carácter patranheiro dos contos numa

⁴ Dois capítulos não ostentam título: o VIII, que introduz a sedução dos dois devotos, Almaïde e Moclès, desenvolvida no capítulo IX – “Où l’on trouvera une grande question à décider”, a saber, qual dos dois mentiu quanto à sua virgindade, e que ficará ironicamente sem resposta, cabendo ao leitor decidir perante o que lhe é apresentado e de acordo com a sua própria experiência. A ausência de título no capítulo VIII poderá sugerir que o importante foi transferido para o seguinte, ou seja, a sedução pela retórica sofisticada de Moclès e a indecibilidade final. O “CHAPITRE DERNIER” também não tem título. Ele corresponde à sedução mútua dos dois jovens apaixonados, Zéïnis e Phéléas, a qual obedece, enfim, aos requisitos de Brama, libertando, assim, a alma de Amanzei da sua prisão em sofás, concluindo logicamente a narrativa.

⁵ Cf. Jomand-Baudry (1996: 105-109).

perspectiva depreciativa e, por outro, prepara o leitor para a suprema extravagância da louca narrativa metamórfica atribuída ao Vizir Moslem⁶. Por contraponto, o subtítulo, ao indicar o género – “Conte” –, adjectiva-o de “politique et astronomique”, ou seja, parece conferir-lhe uma certa seriedade, na linha dos contos filosóficos em voga. A provocação ao leitor é clara, e a expectativa deste não será defraudada. Como nota J. Dagen, “il ressort de la lecture de ce livre fou que les fictions les moins crédibles suscitent tout autant que d’autres, d’apparence plus rassurante, de judicieuses et profitables réflexions sur le cours des passions, sur les voies de la pensée scientifique, sur les spéculations politiques” (Dagen, 1995: 39; ver também, a este propósito, Cazenobe, 1997: 111-142).

Do ponto de vista técnico-compositivo, este livro extravagante – cujos capítulos, por contraponto ao *Sopha*, não apresentam títulos – afasta-se da convenção mimética aristotélico-horaciana, revelando-se profundamente experimentalista ao combinar, por um lado, os sucessivos encaixes narrativos; por outro, a mistura complexa de géneros, tradições e formas de escrita⁷, o que possibilita a problematização dos géneros literários tão cara a Crébillon. Por outro lado ainda, a diegese é contada quatro ou cinco vezes sob formas diferentes (narração de Moslem; a confiança mal-intencionada de Taciturne; o discurso político do “Grand Raisonneur”; a romança e os versos de Taciturne). Esta *mise en abyme* paródica⁸ conduz à questionação reiterada dos próprios limites da narrativa e da sua capacidade de transformação, da incessante reinvenção pela escrita:

Ces répétitions détournent le lecteur de l’histoire, l’en distancient pour attirer son attention sur le style en exercice, sur la prouesse formelle. Du même coup, la poétique du conte se déplace, et avec elle le plaisir du lecteur qui goûte l’humour produit par les variations et les effets d’échos. Ce ne sont plus le scénario et sa résolution qui importent, mais le seul mouvement réflexif de l’écriture et ses cristallisations en anamorphoses successives. Ce n’est pas ce que renvoie le miroir qui compte, mais les déformations qu’il engendre (Jomand-Baudry, 2002: 93).

⁶ Recorde-se o início do *Sopha*, quando o Vizir (é verosímil que se trate de Moslem) afirma: “Sire [...], je puis assurer Votre Majesté, que non seulement j’en sais [des contes], mais que j’ai même le talent d’en faire de si bizarres, que ceux de feu Madame votre grand-mère [Schéhérazade] n’ont rien qui les puisse surpasser” (Crébillon, 2000: 286).

⁷ Cf. Jomand-Baudry (2002).

⁸ Considerando *Ah quel Conte!* (AQC) como a continuação do *Sopha* (So), temos, num primeiro nível narrativo, um narrador extra e heterodiegético responsável pela Introdução ao *Sopha* e que põe em cena três personagens de cada vez, intervindo para comentar a sua inter-relação: o Sultão e a Sultana, auditores dos contos fabulosos de Amanzei (So) e de Moslem (AQC). Estes tornam-se, então, narradores intradieгéticos ou de segundo nível (homodieгético, no caso de Amanzei que testemunha – como sofá – as histórias que conta; heterodieгético, no caso de Moslem). Num terceiro nível, hipodieгético, as personagens dos contos de Amanzei e de Moslem narram a sua própria história (Zulica, no *Sopha*; o Rei Avestruz e a Rainha das Ilhas de Cristal, em AQC – narradores autodieгéticos, interrompidos também eles pelos seus respectivos interlocutores: Nassès, Schézaddin e Taciturne). Mas em *Ah quel Conte* a complexificação narrativa agudiza-se com a incorporação de cartas entre Schézaddin e Manzaïde; peças de oratória política; uma romança (canção ou *Pont-Neuf*), que constitui uma das *mise en abyme* paródicas de todo o conto-romance, tal como uns “beaux couplets”, sobre a paixão do príncipe pela princesa-gansa, peças poéticas da autoria de Taciturne (Crébillon, 2001).

Mas qual é, então, esta história assim tão extravagante? Primeiro, são-nos narradas, com toda a minúcia da análise sentimental própria de Crébillon, as aventuras e desventuras amorosas de Schézaddin e da fada Tout-ou-rien⁹. Esta possui todos os poderes sobrenaturais de uma fada acrescidos do poder de sedução da mulher libertina e, após uma ruptura azeda com o príncipe, condena-o a um terrível *coup de foudre*, cujo objecto será ridiculamente¹⁰ uma gansa, que Schézaddin, contudo, acredita ser a princesa Manzaïde, metamorfoseada devido a um encantamento de que tinham sido alvos o Rei seu pai e toda a Corte. Vejamos agora um dos resumos possíveis da continuação desta extravagância feérica, na variante do discurso político proferido por Quamobrem, o “Grand Raisonneur”, perante os Senadores e membros da Câmara dos Comuns¹¹:

J’ose vous répondre que quelque étonnants que puissent être les Contes que vous avez lus, il ne vous en est jamais tombé entre les mains, d’aussi extraordinaire, et j’ose même ajouter, de si absurde, puisque tout Conte doit l’être plus au moins, que l’histoire que j’ai à vous raconter aujourd’hui. D’abord, c’est un Roi, si grand Physicien de sa profession, que c’est à lui que nous devons l’invention des cerfs-volants, Génie, d’ailleurs, on le voit bien, à qui, non seulement sans aucun droit, mais encore contre toute raison, on vient insolentement demander un plat à barbe qu’il chérissait plus que sa vie, et qui lui venant en droiture du Destin (personnage, par parenthèse, que nous ne croyons pas s’être jamais fait raser) a acquis pour prix de ses services, le précieux don de prophétie. Ce Roi, vaincu par une Tête à Perruque (ayez, je vous prie, la bonté de suivre ceci), dépouillé tout à la fois, par les malheurs de la guerre, de son plat à barbe et de ses États, pris même dans une ratière, est encore, pour comble de maux, transformé en Autruche par son adversaire, Génie comme lui, ainsi que vous le voyez, mais beaucoup plus puissant [...]; et que non seulement lui, la Reine sa femme et toute sa Cour sont Autruches: mais encore que cette punition s’étend sur Mademoiselle sa fille, qui est Oison, sur son propre neveu [...], dont on a fait un Dindon; sur sa cousine, Princesse d’un rare mérite, qui, pour cela, n’en est pas moins Grue, et sur tous leurs sujets [...]. Mais ce qui va, sans doute, vous faire trembler pour eux, c’est que ce Roi, sa femme, sa fille, ses parents, ses peuples doivent rester sous ces formes ridicules, jusques à ce qu’il se trouve un Prince qui prenne assez de goût pour l’infortunée Princesse, dont on a fait une Oie, pour consentir à l’épouser [...] (Crébillon, 2001: 608).

⁹ Alegorias do jovem Luís XV e, talvez, de Mme de Mailly.

¹⁰ O ridículo do objecto amoroso problematiza a crença no *coup de foudre* enviado pelo Destino e na exclusividade amorosa.

¹¹ O recurso ao sistema político inglês tanto pode ser lido como tentativa de manobra escapatória à censura francesa como crítica velada a uma forma de governo defendida por alguns dos mais importantes filósofos franceses.

O auditório de Quamobrem reage de forma indignada perante tal conto qualificado como o mais “ridicule”, “déplacé”, “impertinent”, “inepte”, “fade”, “indécent”, “absurde”, etc. jamais inventado (Crébillon, 2001: 609-610). Porém, a questão é mais delicada quando se aplicam as “chaves” interpretativas: trata-se aqui da guerra da Sucessão da Polónia, da humilhação do rei Estanislau I Leszczyński e, pior ainda, do casamento da filha deste, Maria, com Luís XV – daí o conto político. Quanto à Astronomia, o rei polaco passava por ser um entusiasta das novas disciplinas científicas. Contudo, o conto tanto parodia os *topoi* do romance sentimental e de cavalaria (relação Schézaddin – Tout-ou-rien, a cena do *coup de foudre*, auto-retrato de Manzaïde, cenas de escuta indiscreta, combate singular, etc.), como os do conto maravilhoso (riquezas hiperbólicas, metamorfoses, amores monstruosos), como ainda satiriza o discurso científico, confrontando maravilhoso e ciência (cf. Jomand-Baudry, 2002).

Os títulos dos capítulos do *Sopha* corroboram o programa de leitura proposto na “INTRODUCTION” (o qual é transposto para o nível intradieético, sob a forma do debate, nos comentários dos dois auditores dos contos de Amanzei – o Sultão e a Sultana, alegorias dos leitores de primeiro e de segundo nível, respectivamente, como veremos adiante). Assim, esta Introdução, misto de prefácio e de início da narrativa, acentua o jogo retórico entre autor e leitor, no qual se cria um distanciamento irónico que visa, de forma aparentemente paradoxal – e sentida como extravagante –, valorizar o texto que se apresenta e, com isso, seduzir o leitor, ainda que pela provocação desconcertante. Temos, então, aquilo a que Genette chama um prefácio autoral mascarado (Genette, 1987), no qual um locutor anónimo se dirige a um alocutário também ele anónimo e colectivo, dando-se início a uma narrativa que assenta numa tática do equívoco entre a crítica de costumes de tom mais realista e a ficção feérica provocatoriamente extravagante:

Il y a déjà quelques siècles qu'un prince nommé Schah-Baham régnait sur les Indes. Il était petit-fils de ce magnanime Schah-Riar, de qui l'on a lu les grandes actions dans *Les Mille et une nuits*, et qui, entre autres choses, se plaisait tant à étrangler des femmes, et à entendre des Contes: celui-là même qui ne fit grâce à l'incomparable Schéhérazade, qu'en faveur de toutes les belles histoires qu'elle savait (Crébillon, 2000: 281).

Este *incipit* coloca algumas questões interessantes. Um diálogo desenha-se aqui entre a instância autoral (mascarada sob a figura de um transcritor, ou mesmo tradutor, anónimo de uma fonte antiga, supostamente autêntica) e o seu destinatário, contemporâneo e cúmplice na apreciação de um texto célebre em França desde o início do século XVIII, as *Mil e Uma Noites*, na tradução de Galland. Estabelece-se, então, um jogo de temporalidades

e, implicitamente, de espaços: o locutor que fala *aquí* e *agora* dirige-se a um alocutário anónimo, contemporâneo e, com toda a probabilidade, compatriota, ou seja, trata-se do equivalente às categorias de autor e de leitor. Aquilo de que se fala, o delocutivo, refere-se à história de um príncipe reinante nas Índias (ou seja, um local geograficamente exótico em relação ao *aquí* da enunciação), em tempos longínquos – alguns séculos atrás –, relativamente ao *agora*. Porém, o príncipe, chamado Schah-Baham, é apresentado como neto dos lendários protagonistas das *Mil e Uma Noites*: Schah-Riar e Schéhérazade. O leitor é, assim, convidado a entrar no universo fabuloso dos contos orientais em voga. No entanto, a admiração pela narrativa citada é, desde logo, problematizada pela ironia apreciativa das personagens: as “grandes actions” do “magnanime Schah-Riar” não passam, afinal, dos extravagantes prazeres de “étrangler des femmes” e “entendre des Contes”, tendo sido este último aspecto a salvação da “incomparable Schéhérazade”. Assim, este texto liminar cumpre a função de instância prefacial, propondo um programa de leitura e procurando seduzir os vários tipos de leitores (através da *captatio benevolentiae* – “on a lu”): quer aqueles que esperam uma “continuação” das *Mil e Uma Noites* (e que serão defraudados), quer aqueles que, aceitando a provocação de uma escrita inovadora, se deixam encantar com a desmontagem irónica dos códigos estabelecidos. De facto, Schah-Baham é apresentado, em seguida, por esta voz heterodiegética como pouco perspicaz e apaixonado pelos contos da sua avó (alegoria de uma literatura antiga e caduca):

Soit que Schah-Baham ne fût pas extrêmement délicat sur l’honneur, soit que ses femmes ne couchassent point avec leurs nègres, ou (ce qui est, pour le moins, aussi vraisemblable) qu’il n’en sût rien, il était bon et commode mari, et n’avait hérité de Schah-Riar que de ses vertus, et de son goût pour les Contes. On assure même que le Recueil des Contes de Schéhérazade, que son auguste grand-père avait fait écrire en lettres d’or, était le seul livre qu’il eût jamais daigné lire (Crébillon, 2000: 281-282).

Atente-se na crébilloniana poética da indecidibilidade do sentido manifestada pela construção alternativa (“soit que [...], soit que [...]; ou [...] qu’il [...]”), da qual resulta, contudo, pela observação contida no parêntesis, a sugestão de que a última hipótese seja talvez a mais provável. Deste modo, acentua-se subtilmente a estupidez da personagem (reiterada ao longo de todo o romance, assim como a sua infantilidade), o que ironiza o seu gosto pelos contos fabulosos narrados nas *Mil e Uma Noites*. Schah-Baham é aqui uma alegoria do leitor ingénuo e acrítico que, sistematicamente, se equivoca na interpretação dos factos narrados e dos caracteres das personagens, devido quer à sua natural falta de perspicácia, quer ao seu único e precipitado interesse pela sucessão dos acontecimentos e pelo desfecho das histórias, desprezando o modo como elas são postas em discurso.

Por outro lado, o locutor desta Introdução distancia-se já, com subtileza e algum equívoco, quanto à autoria da narrativa que apresenta, ao afirmar que “on assure même [...]”. Este “on” revela uma ambiguidade autoral, tornando indeterminada a fonte responsável pela certificação daquilo que é afirmado. Mais adiante, ela será nomeada, mas apenas para reforçar o jogo irónico de problematização da convenção das fontes autênticas e fidedignas.

O locutor aproveita a sua última afirmação para introduzir uma digressão metaliterária sobre a forma do conto, fazendo a sua apologia, pois os contos ornaram o espírito e encerram conhecimentos e ideias agradáveis e sublimes, mas afirmando igualmente que é perigoso não ler outras espécies de livros, pelo menos para os leitores pouco esclarecidos e sujeitos a preconceitos:

À quelque point que les Contes ornent l'esprit, et quelque agréables, ou quelque sublimes que soient les connaissances et les idées qu'on y puise, il est dangereux de ne lire que des livres de cette espèce. Il n'y a que les personnes vraiment éclairées, au-dessus des préjugés, et qui connaissent le vide des Sciences, qui sachent combien ces sortes d'ouvrages sont utiles à la société, et combien l'on doit d'estime, et même de vénération aux gens qui ont assez de génie pour en faire, et assez de force dans l'esprit pour s'y dévouer, malgré l'idée de frivolité que l'orgueil et l'ignorance ont attachée à ce genre. Les importantes leçons que les contes renferment, les grands traits d'imagination qu'on y rencontre si fréquemment, et les idées riantes dont ils sont toujours remplis, ne prennent rien sur le vulgaire, de qui l'on ne peut acquérir l'estime qu'en lui donnant des choses qu'il n'entend jamais, mais qu'il puisse se faire honneur d'entendre (Crébillon, 2000: 282).

Esta apologia, enquanto definição genológica, é, no entanto, equívoca. Por um lado, como nota C. Dornier, ela “prend une valeur ironique dans la mesure où c'est le personnage de Schah-Baham, souvent ridiculisé dans la suite du *Sopha*, qui apparaît comme un exemple de ‘ces personnes vraiment éclairées’ qui aiment les contes” (Dornier, 1994: 146). Por outro, contudo, a instância autoral procura persuadir o leitor perspicaz do valor dos contos, nomeadamente do(s) seu(s)¹², jogando com o *topos* da utilidade moral aliada ao prazer estético e à instrução (o trio das finalidades retóricas de *mouere*, *docere* e *delectare*). Desta forma, como afirma Régine Jomand-Baudry:

Le conte à la manière de Crébillon n'est pas un récit simple, et pas seulement à cause de sa complexité diégétique et de l'emboîtement de la structure narrative. Sur le plan de la poétique, il se situe au croisement de différents genres ou de différentes traditions,

¹² Podemos considerar que esta Introdução tanto pode servir ao *Sopha* como a *Ah quel Conte!*, dado que as personagens do Sultão e da sua esposa asseguram a continuidade entre os dois textos.

dont il fait éclater les codes. Les analyses [psychologiques] du roman galant sont curieusement mêlées aux ressorts conventionnels du conte, sans qu'elles ne perdent rien de leur validité. Crébillon ne prend ses distances avec la mécanique narrative du conte orientalisant que pour réinsérer un pittoresque oriental de surface. En outre, sa forte dimension réflexive, à travers la parodie, l'auto-ironie et le jeu des instances de narration et de réception en fait une œuvre critique et auto-critique, qui réinterprète la littérature antérieure et se met sans cesse en question. Le conte se définit alors comme un genre ouvert et accueillant où s'exerce ludiquement l'écriture. Il n'est pas étonnant que l'articulation de ces différents horizons lui donne une tonalité étrange, parfois loufoque (Jomand-Baudry, 2002: 100).

Na Introdução do *Sopha* define-se, então, um programa de leitura que distingue, com fina ironia, dois tipos de leitores: o ingénuo e apressado, alegorizado pelo ignorante e extravagante Schah-Baham¹³; o arguto e apreciador da efabulação discursiva, alegorizado, talvez com subtil intencionalidade valorativa, pela personagem feminina da Sultana. O jogo irónico intensifica-se, pois esta auditora arguta começa por pôr em causa o valor dos contos. Ao contrário do marido, ela é inteligente, qualidade rara num meio tão frívolo e extravagante (Crébillon, 2000: 284). Descrição, narração e comentário autoral entrecruzam-se, mantendo-se, de certa forma, a incerteza quanto à instância enunciativa responsável, a “fonte antiga” ou o locutor anónimo, autor da Introdução.

Os comentários metanarrativos actorais, enquanto tipo de paratexto, instituem o jogo irónico de sedução, provocação e poder proposto como programa de leitura pela instância autoral, mas de forma delegada, ao problematizarem as convenções romanescas a partir do interior da narrativa, interrompendo-a para a comentar, para orientar ou desorientar o leitor com hipóteses interpretativas contraditórias ou falsas, para debater o interesse, a moralidade e a verosimilhança da história e o valor do modo de a contar. Crébillon ensaiara já em *Tanzai et Néadarné*¹⁴ o recurso aos comentários dialogados sobre a narrativa da responsabilidade das personagens, isto é, incorporados na diegese e assumindo a forma do debate, recurso esse que será amplamente explorado no *Sopha* e em *Ah quel Conte!* e que realça o relativismo das convenções literárias e dos juízos críticos sobre as obras. Através da *mise en abyme* lúdica e irónica dos seus romances, o autor parodia-os e valoriza-os simultaneamente. Assim, a colocação de Schah-Baham e da Sultana em acção e em diálogo acentua as diferenças intelectuais entre ambos (cf. Crébillon, 2000: 285-286). Com

¹³ Cf. Crébillon (2000: 282-284).

¹⁴ É na edição de Londres de 1735 que o romance surge com o título: *L'Ecumoire, Histoire japonoise*. A carga simbólica do termo é múltipla: político-religiosa (a bula *Unigenitus*), erótica (o poder da virilidade, ou a falta dele) e até literária, ou seja, o poder autoral e/ou, simultaneamente, o convite ao leitor para “escumar”, para filtrar ou decantar a “espuma” do sentido, a subtileza irónica da escrita crébilloniana. Esta “história japonesa”, contudo, é supostamente editada “A PEKIN, Chez LOU-CHOU-CHU-LA, Seul Imprimeur de Sa Majesté Chinoise pour les langues étrangères” (Crébillon, 1999: 567), confusão geográfica paródica explicada (?) pelo pretenso tradutor francês no Prefácio.

efeito, a Sultana critica os contos com tal veemência, que se institui no texto um contraponto irónico em relação à apologia anterior. Para ela, trata-se de obras pueris e frívolas, absurdas e inverosímeis, ridículas e extravagantes, fábulas miseráveis que corrompem o espírito e os sentimentos (cf. nossa epígrafe). A argumentação da Sultana¹⁵ funda-se nas críticas à inverosimilhança e à imoralidade dos contos, e do romance em geral, veiculadas pelos teorizadores literários e pelos moralistas coevos. Este contraponto é um dos traços mais significativos da poética crébilloniana, que joga, assim, com discursos contraditórios, simulando dar uma liberdade de escolha ao leitor e colocar sob suspeita a sua própria obra, mas apenas estrategicamente para melhor a valorizar, enquanto critica os preconceitos estéticos e morais contra o romance.

Assim, ao mesmo tempo que a instância autoral faz o seu auto-elogio irónico e velado, o leitor de *Le Sopha* e *Ah quel Conte!*, vítima constante de falsas pistas e de enunciados contraditórios e extravagantes, é convidado a aguçar a sua desconfiança, a sua perspicácia e o seu espírito crítico. Colocadas em cena nos dois contos-romances, as personagens dos dois auditores relacionam-se de forma diferente com os dois narradores intradiegticos. Os contos de Amanzei merecem, pelo seu modo de enunciação, a cumplicidade da leitora fina e a constante censura do leitor apressado e interessado apenas nos pormenores eróticos, que lhe são ou negados ou subtilmente velados num discurso alusivo. Contudo, neste caso, a maior extravagância do texto reside no recurso ao estratagema da metempsicose, que permite ao narrador intradiegtico assumir, com verosimilhança (!), uma posição privilegiada na observação dos comportamentos íntimos dos seus contemporâneos, visto que a sua alma fora condenada a permanecer enclausurada em sofás até que “deux personnes se donneraient mutuellement, et sur [lui], leurs prémices” (Crébillon, 2000: 293). Deste modo, o sobrenatural enquadra o mundo normal: as relações amorosas são secretamente presenciadas pela alma de Amanzei enquanto sofá. Mas a sua libertação e conseqüente assunção da forma humana são condições indispensáveis para a existência de tal narrativa, fazendo com que o sobrenatural e o realismo das cenas eróticas surjam entrelaçados, permitindo a análise psicológica e de costumes, tanto mais que a condição imposta para a libertação redentora de Amanzei tarda em produzir-se. Porém, novo paradoxo crébilloniano, quando ela se verifica, Amanzei sofre profundamente com o que tanto havia almejado, porque entretanto se apaixonara pela jovem que o deverá salvar...

O segundo narrador, Moslem (AQC), apresenta um conto “político e astronómico” de tal modo extravagante que suscita logo ao início a impaciência da Sultana perante tamanha

¹⁵ A reacção do Sultão é grave mas cómica, pois ele é incapaz de contra-argumentar ao mesmo nível (Crébillon, 2000: 287). Trata-se de um receptor fascinado justamente por tudo aquilo que a Sultana condena – inverosimilhança demasiado extravagante e imoralidade, ou licenciosidade –, apoiado, no entanto, na autoridade da sua posição de tirano.

inverosimilhança, mesmo para um conto, e a cómica cumplicidade do Sultão, o qual, embora pouco compreenda dos sentidos profundos daquilo que lhe é narrado, fica fascinado com os aspectos superficiais desta bizzaria feérica. Os seus constantes disparates e erros interpretativos¹⁶ chamam, contudo, num plano superior, a atenção do leitor perspicaz para as pistas falsas que são enganadoras e que ameaçam qualquer escolha interpretativa, sugerindo, assim, a preocupação da instância autoral em provocar a sua desconfiança e a sua perspicácia analítica e crítica, não apenas em relação às questões morais e psicológicas, mas quanto a uma reflexão teórica sobre o conto, seja ela apologética ou censuradora, iniciada logo na introdução do *Sopha*, como vimos.

Para além da problemática da inverosimilhança e da imoralidade dos conteúdos narrativos, as interrupções e os comentários de Schah-Baham e da Sultana questionam também os aspectos do ritmo da narração e do estilo discursivo dos contistas. No *Sopha*, as cenas eróticas surgem entremeadas de longas conversações e de judiciosas reflexões do narrador, que muito aborrecem o Sultão, ávido de pormenores picantes e ansioso pelo final das aventuras, ameaçando de morte os desobedientes (“Aurez-vous bientôt fait? interrompit le Sultan en colère. Ne voilà-t-il pas vos chiennes de réflexions qui reviennent encore sur le tapis?” – Crébillon, 2000: 300). Quando Amanzei responde que, em certas ocasiões, elas são indispensáveis, o Sultão replica:

Et moi, je prétends [...] que cela n'est pas vrai; et quand cela serait... En un mot, puisque c'est à moi qu'on fait des contes, j'entends qu'on les fasse à ma fantaisie. Divertissez-moi, et trêve s'il vous plaît, de toutes ces morales qui ne finissent point et me donnent la migraine. Vous aimez à faire le beau parleur: mais, parbleu, j'y mettrai bon ordre, et je jure, foi de Sultan, que je tuerai le premier qui osera me faire une réflexion. Nous verrons à présent comment vous vous en tirerez. / En me préservant des réflexions, répondit Amanzei, puisqu'elles n'ont pas le bonheur de plaire à Votre Majesté. Fort bien cela, dit le Sultan, allez (Crébillon, 2000: 300¹⁷).

Este exercício do poder autoritário do soberano sobre o súbdito alegoriza ironicamente a relação de poder do sistema comunicativo literário, quando a instância autoral finge submeter-se à vontade e ao gosto do leitor tirano, sendo que, na realidade, este se encontra à sua mercê. De facto, Amanzei, o delegado intradieético da instância autoral, apesar da aparente submissão, continua com as suas reflexões, mostrando-se aos

¹⁶ Cf. *Sopha* (Crébillon, 2000: 317; 350-352; 371; 419-420; 424, apenas a título de exemplo); e *Ah quel Conte!* (Crébillon, 2001: 314-315; 328-329; 426; 442-443; 474; 489-490; 511; 525-526; 533; 536; 584-585, por exemplo).

¹⁷ Cf. igualmente pp. 333; 344-345; 365; 374; 400-401 – onde a Sultana explica que uma dissertação pode ser útil quando corresponde a “un fait [...] dialogué” –; 405-406; 412; 418-419; 424 (fim do cap. XVI e início do seguinte); 429-430; 445 e 459). E em *Ah quel Conte!* também, naturalmente (Crébillon, 2001: 314-315; 383-384; 449; 450; 477; 480-481; 482; 604-605; 615; 616-617).

olhos do amo como “un bavard, qui se mire dans tout ce qu’il dit, et qui [...] a le vice d’aimer les longues conversations, et de faire le bel esprit” (Crébillon, 2000: 401). Moslem, contudo, revela-se mais condescendente para com os desejos do Sultão, embora numa atitude hipócrita: “Moslem qui n’était pas assez heureux pour pouvoir dire tout haut ce qu’il pensait de la perpétuelle imbécillité de son auguste maître, se contenta d’en soupirer en lui-même” (Crébillon, 2001: 304)¹⁸.

As disputas entre os dois auditores encenam a reflexão autoral sobre o seu próprio fazer literário. Assim, pela boca da Sultana, o autor permite-se teorizar sobre o modo de suscitar o interesse narrativo, como quando, por exemplo, à pergunta de Schah-Baham, “mais pourquoi [...] dans une histoire, ou dans un conte, comme vous voudrez, tout n’est-il pas intéressant?”, ela responde:

Par bien des raisons [...]; ce qui sert à amener un fait ne saurait, par exemple, être aussi intéressant que le fait même: d’ailleurs si les choses étaient toujours au même degré d’intérêt, elles lasseraient par la continuité; l’esprit ne peut pas toujours être attentif, le cœur ne pourrait soutenir d’être toujours ému, et il faut nécessairement à l’un et à l’autre des temps de repos (Crébillon, 2000: 383).

As duas razões apresentadas pela Sultana revelam um conhecimento dos códigos literários relativos à estrutura narrativa e às condições de persuasão do receptor. Estas considerações sobre o ritmo narrativo distinguem a leitora astuta do leitor ingénuo, cuja única preocupação consiste na alternância entre divertimento e aborrecimento, enquanto ela compreende a funcionalidade dos tempos fracos (catálises) na valorização dos fortes (funções cardinais) e, por consequência, no todo narrativo. Ao leitor apressado, contrapõe-se a leitora que sabe apreciar o valor durativo das reflexões e das conversas, ou seja, da enunciação e da narração. Elas são úteis e necessárias, pois constituem factos dialogados, ao contrário dos supérfluos *propos de table* preferidos pelo Sultão. O debate sobre a pertinência das reflexões judiciosas do narrador problematiza ironicamente a poética do autor, que finge atacar-se e defender-se a si próprio, jogando, através da auto-irrisão, com o leitor, ao qual simula conceder liberdade de escolha.

O jogo de depreciação dos contos complexifica-se quando atinge o nível hipodiegético: uma das personagens da narrativa de Moslem, Taciturne, emite o seguinte juízo:

¹⁸ Este juízo refere-se à pretensão de Schah-Baham de que o conto de Moslem estaria “rempli de portraits” alusivos a personagens reais, o que, aliás, é verdade. Não obstante, parodia-se o gosto do público leitor pelas célebres “clés”, condenado por Crébillon no prefácio dos *Égarements*.

Que voudriez-vous faire d'un Conte? Un tissu de sottises et de platitudes est-il fait pour vous amuser? Ce n'est pas avec autant d'esprit que vous en avez, que l'on peut se plaire à de pareilles misères? Laissons à ces gens bornés, qui ne savent pas même tirer parti de leur oisiveté, à faire ou à entendre des Contes (Crébillon, 2001: 399).

O Sultão interrompe Moslem para acusar a sua personagem (Taciturne) de “insolence” e de “bêtise”, proibindo-o de retomar um juízo quase tão ofensivo como um crime de lesa-majestade (*op. cit.*: 399-400). O narrador limita-se a satisfazer os desejos do seu Senhor, o verdadeiro alvo de todas as críticas, saindo, de certa forma, ilibado das acusações de extravagância e imoralidade do conto, mas não do tédio que provoca no auditório:

On dira ce qu'on voudra; mais c'est, ma foi! une belle chose qu'un Conte [diz o Sultão], surtout quand on y trouve, comme dans celui-ci, une morale épurée, de beaux préceptes, et je ne sais combien d'autres choses encore qui se sentent mieux qu'on ne peut les dire, et qui vous élèvent l'esprit, en même temps qu'elles l'amuse. C'est qu'il ne faut pas croire, non, qu'il soit donné à tout le monde, de réunir l'utile et l'agréable. Cela est bien vrai, dit la Sultane; pour le Vizir, on n'a rien à lui reprocher; s'il conte bien, il endort encore mieux (Crébillon, 2001: 388).

Algumas páginas adiante, esta subtil ironia da Sultana transforma-se numa explosão de impaciência: “[q]uel Conte! quel maussade Conte! quel indigne Conte! [...] Des Dindons jouer de la flûte! Passe encore pour parler: on en entend quelques-uns dans le monde; mais...” (*op. cit.*: 408). Apesar de tudo, a inverosimilhança extravagante deve, segundo ela, ter limites, mesmo num conto maravilhoso, ao contrário do que julga o Sultão, ou seja, deve respeitar as convenções do género:

C'est qu'il y a des choses qui sont si visiblement hors de la nature, que, quelque indulgent que l'on veuille être, elles ne peuvent pas avoir le droit d'amuser. Tels, par exemple, sont les Dindons que vous prenez si généreusement sous votre royale protection. Je n'ignore pas que le merveilleux le plus outré, les exagérations les plus puériles, les métamorphoses les plus absurdes, sont de l'essence du Conte; mais je sais aussi que, quelque bizarrerie qu'on lui permette, il faut, au moins, que les objets qu'il présente aient quelque chose d'agréable, et de piquant. Il n'y a rien qui n'ait ses règles; et cette misère que l'on appelle un Conte, a les siennes, comme toute autre chose (Crébillon, 2001: 408).

Crébillon coloca na boca da sua personagem espirituosa um ataque feroz à sua própria obra¹⁹. Parecendo defender as regras convencionadas e condenar os excessos inventivos, ele está, pelo contrário, a antecipar acusações, por um lado e, por outro, a sugerir que o verdadeiro valor do seu conto consiste, justamente, na problematização dos códigos e na inovação, como já o fizera com a exclamação de Schah-Baham no *explicit* do *Sopha*: “Ah! Ma grand-mère! [...] ce n’était pas ainsi que vous contiez!” (Crébillon, 2000: 459). Por sua vez, o Sultão elogia agora o narrador Moslem: “[c]ontinuez, Vizir, voilà véritablement une des plus magnifiques histoires que je crois qu’on puisse entendre” (Crébillon, 2001: 437). Ele não deixa de reconhecer a excessiva liberdade inventiva dos contistas²⁰. No entanto, ele próprio não é capaz de fugir a esse sortilégio, confundindo as aparentes extravagâncias pueris e frívolas de Moslem com acontecimentos grandiosos, sérios e inesperados²¹. A autodepreciação da instância autoral é, pois, simulada e irónica, convidando o leitor a ultrapassar o nível do prazer da história para atingir um nível mais profundo de sentidos velados, de crítica sociopolítica, bem como o do prazer do discurso ousado e inovador, pois este jogo de autodepreciação irónica envolve também uma *mise en abyme* da suposta extravagância estilística de Crébillon. O Sultão acusa os vários locutores de hermetismo pelo abuso de circunlocuções ininteligíveis, queixando-se do *galimatias* tanto de Amanzei (Crébillon, 2000: 293) como de Moslem (Crébillon, 2001: 314; 329). No entanto, aprecia a elegância do discurso *entortillé* da Rainha das Ilhas de Cristal (Crébillon, 2001: 516). Através da sua fina ironia, a instância autoral finge acusar o seu próprio estilo, antecipando as críticas do público. Na realidade, contudo, sugere-se ao leitor arguto e cúmplice uma orientação de leitura apreciativa inversa, valorizando a pertinência analítica e estética da retórica da alusão. Na verdade, o discurso crébilloniano apenas parece obscuro numa abordagem apressada e superficial, pois ele visa justamente o contrário, uma leitura lenta, atenta e minuciosa, feita de avanços e recuos sucessivos, leitura essa que o torna, afinal, cristalino. As críticas finais dos dois auditores, em ambos os contos-romances, mantendo a disputa, confirmam a ideia de autovalorização velada das obras, nas quais a

¹⁹ A Sultana volta a impacientar-se violentamente mais adiante (Crébillon, 2001: 459). Por outro lado, ela considera a história encaixada da Rainha das Ilhas de Cristal “au moins fort inutile”, uma vez que “ce n’est pas sur cette Grue, qui n’est par elle-même qu’un personnage épisodique, que roule l’intérêt, s’il y en a; [elle ne voit] pas à quoi peut servir son histoire, à moins que ce ne soit à allonger ce Conte” (Crébillon, 2001: 477). Naturalmente, o Sultão, que começara por repudiar tal narrativa, deseja agora ouvi-la, receando perder o melhor do conto.

²⁰ Cf.: “Vous croyez donc [...] que je ne sais pas ce que c’est qu’un Conte? Est-ce que l’on doit jamais s’y douter de quelque chose, à moins qu’on ne veuille être une dupe! Et ne faut-il pas être bien ignorant, pour ne pas savoir que tous ces maudits Conteurs ont la rage d’arranger les événements d’une autre façon souvent, que celle que vous aviez prévue” (Crébillon, 2001: 442-443).

²¹ Cf.: “Il faut l’avouer; les événements de cette histoire sont grands, inattendus, donnent terriblement à penser; et voilà ce que j’aime; car, pour ces choses frivoles, dont, quand vous les avez lues, il ne vous reste rien dans la tête, et qui vous amusent simplement pour vous amuser; on m’en dira ce que l’on voudra, mais je donnerai toujours la préférence au sérieux. Le solide; il en faut toujours revenir là” (Crébillon, 2001: 453). No entanto, do ponto de vista da alegoria política, acaba por ter razão sem o saber.

instância autoral, utilizando a autodepreciação com fina subtileza irónica, só finge questionar o seu fazer literário para melhor o defender²².

No caso específico dos dois textos que aqui nos ocupam, Crébillon parece bem ciente da importância cultural da extravagância do conto maravilhoso, mas, sobretudo, da necessidade de o adaptar aos novos tempos das Luzes. De facto, como afirma Carmen Ramirez:

Le conte au XVIIIe siècle poursuit l'écriture du merveilleux, de ses représentations fabuleuses, qui mettent en récit la cérémonie prodigieuse du regard – certes d'un regard éclairé – portant essentiellement sur le monde et sur les autres et leur rapport à la raison et à la vérité. Le réalisme précieux, l'introspection, le roman d'analyse et les féeries de la Grandeur avaient favorisé l'esthétique baroque du leurre et le goût des fantaisies aimables. Progressivement, sans détourner les contes de leur badinage de salons, les conteurs vont s'interroger sur une société moderne, dont les valeurs éthiques et esthétiques en mutation allaient dans certains cas transformer le conte plaisant en une allégorie du savoir et du progrès de l'esprit humain, orientant le conte merveilleux vers le conte des Lumières [...], en l'engageant sur la voie de la pensée (Ramirez, 2002: 223).

Mais adiante, a autora precisa ainda que o conto maravilhoso, pautado por uma estética de valorização da moral e da verosimilhança, procurou desmascarar e ironizar os seculares logros, preconceitos e imposturas, através da análise da complexidade das relações entre seres humanos, maravilhoso e verdade. Assim, Crébillon encontra-se entre os autores que contribuíram para a modificação da natureza do maravilhoso feérico do conto, “mais ce fut à l'avantage des Lumières” (Ramirez, 2002: 224). E a autora conclui:

Le conte merveilleux, conte-laboratoire destiné à éprouver la raison et le vrai, se devait dorénavant de garantir le soupçon salutaire, de développer le doute cartésien, d'imposer le questionnement raisonnable, au travers d'une critique lucide et tranquille, d'une enquête intellectuelle inéluctable et plaisante, visant l'esprit, le cœur, et la raison infiniment interrogés par le conteur, tour à tour moraliste, historien et parfois même philosophe, tel le narrateur du conte moral de Crébillon [*Le Sopha*] (Ramirez, 2002: 224-225).

Em Crébillon coexistem, portanto, duas entidades, a do contista e a do moralista. Enquanto contista, dá largas à sua imaginação, recuperando e transformando um vasto fundo cultural onde se cruzam as diferentes tradições associadas ao maravilhoso, não

²² Cf. Crébillon (2000: 459) e Crébillon (2001: 626-628 e 636-637).

receando a mais louca extravagância, que, paradoxalmente, o coloca sob suspeita. Enquanto moralista, no entanto, como nota Carmen Ramirez, ele

ne renoncera pas à incorporer la peinture des mœurs à une vaste enquête intellectuelle, modulée par le dialogue, le scepticisme et l'ironie. Au triple palier poétique, intellectuel et heuristique, Crébillon conçoit le soupçon du merveilleux comme le besoin nécessaire de comprendre les mécanismes de l'esprit humain, trop enclin à l'illusion, et de maîtriser les clés morales et historiques de la société, trop asservie à l'imposture (Ramirez, 2002: 228).

Em conclusão, nos dois contos-romances aqui tratados, *Le Sopha* e *Ah quel Conte!*, Crébillon recorre à extravagância como forma de problematização do exotismo maravilhoso em voga na literatura coeva, propondo uma reflexão sobre questões de natureza moral e política. Metempsicose, metamorfoses, encantamentos e outros motivos do género maravilhoso alimentam a imaginação criadora do autor. Este, contudo, fiel à ironia da sua poética do jogo, utiliza a bizarria feérica e orientalizante para criticar os costumes, à maneira da comédia molieresca. O desvelar decente das máscaras sociais insere-se aqui na constante busca do verdadeiro amor, não o depurado “parfait amour” das Preciosas, mas um sentimento sincero que faça corresponder harmoniosamente “le cœur, l'esprit et les sens”, como o do par Phénime e Zulma do *Sopha*. Estes contos galantes orientais são, como vimos, obras ao serviço de uma visão irónica e céptica da sociedade.

Bibliografia

- CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (2003). *O jogo do desejo em Claude Crébillon: Estudo dos processos retóricos da sedução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- CAZENOBE, Colette (1997). *Crébillon fils ou la politique dans le boudoir*. Paris: Honoré Champion.
- CITTON, Yves (1994). *Impuissances: Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*. Paris: Aubier.
- CONROY, Peter (1972). *Crébillon fils: Techniques of the Novel*. Oxford: Voltaire Foundation.
- CREBILLON, Claude (1999). *Œuvres complètes I*. Paris: Classiques Garnier Multimédia.
- CREBILLON, Claude (2000). *Œuvres complètes II*. Paris: Classiques Garnier Multimédia.
- CREBILLON, Claude (2001). *Œuvres complètes III*. Paris: Classiques Garnier Multimédia.
- CREBILLON, Claude (2002). *Œuvres complètes IV*. Paris: Classiques Garnier Multimédia.
- DAGEN, Jean (1995). *Introduction à la sophistication amoureuse dans Les Égarements du cœur et de l'esprit de Crébillon fils*. Paris: Honoré Champion.
- DORNIER, Carole (1994). *Le discours de maîtrise du libertin: Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*. Paris: Klincksieck.
- FORT, Bernadette (1978). *Le langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris: Klincksieck.
- FUNKE, Hans-Günter (1972). *Crébillon fils als Moralist und Gesellschaftskritiker*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- GERAUD, Violaine (1995). *La lettre et l'esprit de Crébillon fils*. Paris: SEDES.
- GIARD, Anne (1986). *Savoir et récit chez Crébillon fils*. Paris-Genève: Champion-Slatkine.
- HARTMANN, Pierre (1998). *Le contrat et la séduction: Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*. Paris: Honoré Champion.
- JOMAND-BAUDRY, Régine (1996). "Lectures du récit dans *Ah quel conte!* de Crébillon fils". In: *Recherches et Travaux*, n° 51, pp. 105-119.
- JOMAND-BAUDRY, Régine (2002). "La genèse de *Ah quel conte!* de Crébillon fils ou la fabrique du conte". In: Régine Jomand-Baudry e Jean-François Perrin (orgs.). *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle: Une poétique expérimentale*. Paris: Éditions Kimé, pp. 87-101.
- JOSEPH, Jean René (1984). *Crébillon fils: économie érotique et narrative*. Lexington, Kentucky: French Forum Publisher.
- RAMIREZ, Carmen (2002). "Le soupçon du merveilleux dans le conte des Lumières". In: Régine Jomand-Baudry e Jean-François Perrin (orgs.). *Le conte merveilleux au XVIIIe siècle: Une poétique expérimentale*. Paris: Éditions Kimé, pp. 212-228.
- SGARD, Jean (org.) (1996). *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*. Grenoble: ELLUG, Université Stendhal.
- SIEMEK, Andrzej (1981). *La recherche morale et esthétique dans le roman de Crébillon fils*. Oxford: Voltaire Foundation.
- STEWART, Philip (1973). *Le Masque et la Parole: le langage de l'amour au XVIIIe siècle*. Paris: Librairie José Corti.
- STURM, Ernest (1970). *Crébillon fils et le libertinage au XVIIIe siècle*. Paris: Nizet.
- VERSINI, Laurent (1968). *Laclos et la tradition: essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*. Paris: Klincksieck.

VIART, Thierry (1999). *La convention de l'amour-goût chez Claude Crébillon: genèse et perspectives*. Oxford: Voltaire Foundation.

WAGNER, Horst (1972). *Crébillon fils: die erzählerische Struktur seines Werkes*. München: Walter Fink Verlag.

EXTRAVAGANCES DE BAUDELAIRE

BERYL SCHLOSSMAN
Northeastern University
b.schlossman@neu.edu

Résumé

La folie, le caprice, le bizarre et l'excès sont des types d'extravagance depuis la Renaissance et le baroque; si le terme est devenu moins fort depuis, Charles Baudelaire le fait revivre dans plusieurs textes poétiques, surtout des poèmes en prose. On sent, chez Baudelaire, la nuance étymologique de l'errance. L'extravagance entre dans l'esthétique du *Spleen de Paris*, où on la retrouve dans les arts comme dans la vocation de l'artiste. Dans cet essai, je propose d'explorer le domaine de l'extravagance poétique qui prend forme dans les images, dans les personnages et dans la mise en scène de l'esthétique dans plusieurs poèmes en prose.

Abstract

Madness, folly, the bizarre and excess are types of extravagance formulated in the Renaissance and the Baroque. While the notion of extravagance fades away after those periods, the poet Charles Baudelaire revives it in several poetic texts, especially in prose poetry. The etymological resonance of wandering makes itself felt in Baudelaire's writing. Extravagance enters the aesthetics of Paris Spleen, particularly in the portrayal of the arts and in the artist's vocation. This essay proposes to explore the poetics of extravagance that takes shape in fictional characters, poetic images, and the dramatizing of aesthetics in several prose poems.

Mots-clés: Charles Baudelaire, poèmes en prose, esthétique, poétique de la ville

Keywords: Charles Baudelaire, prose poetry, aesthetics, poetics of the city

L'aventure de l'extravagant commence littéralement hors la loi, mais dans l'écriture. Après un début discret du côté du droit canon, où elle indique le détour, le fait de sortir de la voie, l'extravagance – du latin *extra-vagare* – arrive dans la littérature et les arts. La notion de digression et d'autres dérivés de l'extravagant, comme l'excès, se trouvent à l'usage chez Montaigne. L'essor étymologique du terme s'arrête avant la fin du dix-septième siècle, ses dérivés disparaissent sans trace. Dans l'usage actuel, on ne retient qu'une version fanée de la dépense banale, sans l'émotion amoureuse, sans les effets d'une aventureuse errance ni d'une performance littéraire et philosophique. Or la folie, le bizarre, la notion de divaguer et l'éloignement de la raison semblent tous remonter conceptuellement à l'extravagant, qui reste emblématique de la culture de la Renaissance et du baroque. De nos jours, l'extravagant garde sa résonance imagée uniquement dans la langue populaire des îles britanniques. On relève le sens fort du terme dans le Nord de l'Angleterre, en Irlande et surtout en Écosse, où la langue parlée donne le verbe “stravage” (errer sans but, vagabonder). On retrouve, chez Baudelaire, la nuance étymologique de cette errance dans des poèmes d'amour dans les “Tableaux Parisiens” et dans des poèmes en prose qui évoquent des figures d'étranger, d'expulsé, de bohémiens, de voyageurs sans repos et des artistes aux abois. L'extravagance se mêle de l'amour, de l'esthétique et surtout de l'errance dans *Le Spleen de Paris*, où on la retrouve dans la vocation de l'artiste.

L'extravagance habite le sujet baudelairien, qui n'est pas la personne du poète écrivain, mais une voix ou une fiction, chaque fois qu'il se présente – en artiste ou comédien, en observateur solitaire, en voyageur, en amant et parfois en Narrateur. L'extravagance passe par ses paroles, ses gestes et ses envies. La folie, le caprice, le bizarre, l'excès en sont des types repérés du comportement dit extravagant d'après le vocabulaire ancien. Baudelaire l'assimile à sa poétique du surnaturel. Le terme avait l'air suranné depuis le dix-huitième siècle, mais il le fait revivre.

En ville, l'extravagant suit le programme poétique annoncé dans le projet-dédicace célèbre du *Spleen de Paris* (1: 275-76). L'extravagant flâne ou, tel la prostituée, il fait semblant de flâner, comme s'il ne cherchait pas son objet d'amour ou sa proie au milieu de la foule, ou au jardin public, ou à la barrière. La capitale, c'est la ville vieille et neuve où tout est à vendre. Ce mot à double tranchant fait retour au sujet de la tête du bouffon sublime qui prend un choc mortel – un coup de sifflet, bruit qui rappelle la rue et la circulation – dans “Une Mort Héroïque” (1: 286).

Comme le narrateur du “Cygne”, absorbé dans ses pensées lointaines, le poète lyrique erre au cœur de la ville (1: 85-87). Il va sur les lieux où la ville se transforme, dans ses petites rues anciennes et sur les grands boulevards modernes, jusqu'à la barrière et dans ses jardins publics, devant les grands parcs rêvés mais interdits. Dans la dédicace provocante du *Spleen de Paris*, la nouveauté proposée de la poésie en prose prend forme à

partir de l'errance du poète parmi ses choses parisiennes: "Quel est celui de nous qui n'a pas [...] rêvé le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?" (1: 275-76). A la place de la prosodie, Baudelaire propose des images de mouvement pour exprimer l'âme, l'esprit, la pensée et la conscience. La nouveauté esthétique est un art à la fois matériel et invisible, dont l'inspiration à la fois souple (dérivée du chant, du rêve éveillé, et de la forme rythmée des vagues) et heurtée (tout en soubresauts, dérivée des expériences de choc) vient de la vie moderne: "C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant" (1: 276). A partir de ce projet, l'évocation du vitrier se propose: d'une part, le rêve – l'art, la couleur, le Beau – et d'autre part, la misère d'un quartier pauvre, le coup parti et la jouissance de l'extravagant. L'attaque contre le vitrier est gratuite, et le narrateur ironique ne manque pas d'évoquer le Mal (et des fleurs).

Le cri du vitrier attire l'attention du Narrateur. Le vitrier habillé de sa transparente marchandise devient une allégorie de l'image tout en reflets, de la transparence, de la réflexion et de l'architecture fragile. De sa personne, il évoque l'art. Comme le Poète dans la rue, il trébuche, poussé par le Narrateur. Du carreau on arrive à l'image encadrée, puisqu'à l'époque on voyait des estampes et des tableaux dans les boutiques des vitriers. Le projet-dédicace donne l'impression d'un duel verbal avec Houssaye. Sa tentative de 'chanson' citée, "O Vitrier", devient pour Baudelaire le prétexte de son poème en prose "Le Mauvais Vitrier" (1: 285-7, 1309-1311). A partir du cri de la rue, Baudelaire engage le dialogue de poète prosateur de la même manière que son personnage s'attaque au pauvre vitrier: plus le personnage du poète est extravagant, et plus il est fort. Son pot de fleurs est une allusion pointue aux *Fleurs du Mal*, engin explosif qui ruina son éditeur après le procès perdu par de son auteur. Une fois lancé, le pot de fleurs provoque une destruction éclatante comme d'un palais de cristal. L'explosion est signée par le Narrateur avec le cri de "La Vie en beau!", la réplique au cri de "O! Vitrier" chez Houssaye.

La question de la beauté, la notion de l'extravagance et le tableau de Paris élaborés dans "Le Mauvais Vitrier" transforment les données du cri de la rue en œuvre d'art. Au poème en prose sentimental d'Arsène Houssaye, Baudelaire répond par une sorte d'escrime verbale lorsqu'il insiste sur le goût sadique et le besoin d'excès chez son personnage (et ses terrifiants amis, pourtant de grands timides). Il ne serait pas difficile d'imaginer que la lecture du poème de Baudelaire faisait oublier le poème de Houssaye. Inutile de signaler que Houssaye n'a pas satisfait la demande de Baudelaire, qui cherchait un éditeur pour ses petits poèmes en prose.

Les verres colorés demandés par l'extravagant Narrateur du "Mauvais Vitrier" rappellent le poète cabotin, Samuel Cramer, le premier des extravagants nés sous la plume

de Baudelaire. "Pris d'un caprice bizarre", ce personnage, le poète héroïque de *La Fanfarlo*, insiste pour voir la femme de ses rêves porter le rouge (1: 577). L'illusion théâtrale, c'est toujours d'abord la vie en Beau, et plus c'est faux, mieux c'est – c'est l'avis du poète, Baudelaire, tout autant que de ses personnages. Il transforma la modernité en inventant un nouveau réalisme qui passe par le surnaturel. Les vitres magiques et paradisiaques sont des indices de son ambition esthétique. Rien de tel ne se manifeste dans le poème en prose d'Arsène Houssaye.

Héros solitaire, acteur et comédien dans un drame inconnu, l'écrivain se présente non pas devant un pupitre ou assis dans une bibliothèque, mais engagé physiquement, pris dans le réseau des croisements et en train de marcher. Son drame invisible rappellerait celui de Hamlet, toujours apprécié par les romantiques et au Second Empire, associé à l'escrime et au duel. Baudelaire évoque l'escrime aux mouvements à la fois souples et heurtés, où le fleuret est devenu une langue poétique. L'origine du nom du poète, l'arme qui coupe, se transforme – grâce à l'escrime – en plume provocante. A partir de cette image, celle du saltimbanque va prendre son essor, pour exprimer le parcours solitaire de l'écrivain. L'âme, l'esprit et les sens se retrouvent dans l'image de l'artiste qui travaille comme un artisan, avec son corps. C'est l'escrime sans fleuret, dans le geste du poète errant à travers les rues, coudoyé par les foules.

Maudite et magique, la ville baudelairienne est voilée par l'illusion et la fantasmagorie. Dans le réseau haussmannien où le sujet se promène, la construction allégorique de la Ville est un ensemble de ruines noircies de fumée et d'ébauches précoces. La ville est vieille de sa longue histoire, ses rues sont en train de disparaître dans les travaux ou à peine creusées. Le sujet qui tourne dans ce labyrinthe cherche à renaître par l'Amour, alors que la Mort qui habite la vieille ville guette sa mélancolie à chaque tournant, lui qui porte le souvenir de ses pauvres morts, trop vite passés vers le monde des ombres, la ville sous la ville. Les images des ancêtres, des hôpitaux, des revenants, des tambours funèbres et de la ville souterraine frappent le lecteur des *Fleurs du Mal* depuis le commencement du recueil, et jusqu'aux "Tableaux Parisiens" qui deviennent de plus en plus explicites concernant ces présences troublantes qui sont plus chez eux que les vivants. Liée à l'extravagance, l'étrangeté chez Baudelaire est à lire dans ce sens tout autant que la notion de l'artiste étranger au monde bourgeois du progrès.

Le personnage extravagant le plus moderne, peut-être, chez Baudelaire, c'est le Poète anonyme qui parle dans "A Une Passante". Il descend dans la rue à la recherche d'un amour au milieu de la foule. C'est un drame du regard et de la beauté, sous la menace de la mort:

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Le bruit et d'autres formes du choc sont portés jusqu'à lui par la foule. Quasi médium, il représente ou incarne dans son corps ou sa gestualité ce choc, qui se transmet principalement dans la crispation de l'extravagant, dont le regard transforme la femme endeuillée en statue. Le temps d'arrêt se joue de façon imperceptible, mais le climat tropical produit un orage final, une Nuit allégorique au-delà de la vie du Poète (lui aussi allégorique). Le "moi" du poème se révèle finalement comme le creuset intime d'un regard, d'un désir, et d'un silence extatique et mortel. Son cri d'amour à la fin du sonnet en appelle à la beauté, complice d'une vie colorée – mais elle disparaît, blanc sur noir. L'amour est aussi difficile à trouver que la vie en beau dans un quartier pauvre.

"A Une Passante" est un poème d'amour écrit dans un style lyrique, mais l'événement qui s'y produit ne peut fonctionner selon un modèle de rapprochement amoureux ni une expérience auratique de l'amour. Il y a un croisement en éclair, ensuite l'abîme s'installe dans le temps, dans l'espace du poème. La distance qui sépare le sujet narrateur de son objet voilé s'étend à l'infini. Le temps des retrouvailles anticipées est abandonné au choc du "Jamais".

L'oxymoron – crispé comme un errant de l'au-delà – nous montre celui qui va trop loin. Le passage est dédoublé, les deux personnages sont des sujets de pétrification. La femme aperçue passe sur sa jambe de statue, alors que l'amant en puissance se déclare crispé et extravagant. La pétrification du désirant s'accompagne de son contraire, du mouvement en dehors de son chemin, de la folie de l'errance et de l'excès de la passion. A la fois figé et fuyant, ce sujet de la Mort ressemble étrangement, au moins par la rhétorique, à la femme en grand deuil qu'il admire.

Ces oxymorons sont pris par la violence de la ville, d'une part, et du désir, de l'autre. L'ensemble est d'une étrangeté et d'un lyrisme qui sont la marque de l'extravagant, acteur dans un théâtre invisible, virtuel. Dans son commentaire, Benjamin fait une analyse saisissante du poème selon le critère non pas de l'amour mais de la sexualité: "Baudelaire führt die Figur der sexuellen Perversion, die ihre Objekte in der Straße sucht, in die Lyrik ein. Das Kennzeichnendste aber ist, daß er das mit der Zeile 'crispé comme un extravagant' in einem seiner vollkommensten Liebesgedichte tut 'A une Passante' [Baudelaire introduit dans la poésie lyrique la figure de la perversion sexuelle qui cherche ses objets dans la rue. Mais ce qui est le plus reconnaissable, c'est qu'il le fait avec le vers 'crispé comme un extravagant' dans un de ses poèmes d'amour les plus achevés" (V.1: J21a, 4).

Dans le vers "Moi, je buvais, crispé comme un extravagant", Benjamin voit l'instance du désir comme un choc. Ce bouleversement violent se donne dans une analogie, dans la

comparaison “comme”, qui laisse l'extravagant dans l'ombre de l'image. Le substantif de l'extravagant est venu du baroque, pour marquer la folie et l'excès d'un cheminement qui transforme le parcours du passant. Benjamin prend le parti de l'extravagance baudelairienne, pour transformer l'acte métaphorique de boire en l'acte de succomber à l'intoxication, à la corruption, à la ruine... ou à quelqu'un. Dans ce vers, le rythme et la ponctuation des trois premières syllabes produisent des effets de *staccato* et de syncope, marquant la césure à la deuxième virgule. L'hémistiche commençant par “crispé” fait résonner les consonnes occlusives, sibilantes et liquides qui sont comme le nom de la passante anonyme. “Boire dans son œil” dévoile l'instant de l'ivresse érotique dans l'hyperbole du regard. “Je buvais” fait écho aux voyelles de la première rime tout en anticipant la dernière rime du sonnet.

Or la perversion relevée par Benjamin rappelle plutôt la démarche de la prostituée que celle de l'amoureux, ou bien les personnages timides et sadiques en même temps du “Mauvais Vitrier”. L'apostrophe de la fin du sonnet est une accusation rancunière tout autant qu'une déclaration d'amour: ce Poète doit quelque chose à Samuel Cramer, déjoué par les deux femmes qu'il croyait avoir séduites.

Baudelaire produit une autre version moderne de l'extravagance dans ses portraits de sujets anonymes, descendus dans la rue à la recherche d'une rencontre, d'une liberté ambiguë, d'une jouissance interdite, d'un amour fugitif – ou bien à la recherche d'un vers poétique, d'une réflexion ou d'une image. Le poète-escrimeur du “Soleil” part à l'aventure d'un vers inconnu, d'une figure cachée:

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés (1: 83).

Ce Poète anonyme est absorbé dans l'errance passionnée de son travail invisible: le poème le met en scène dans son parcours des croisements imprévus des rues parisiennes. C'est un personnage tout en mouvement, occupé par l'ondulation du vers et de la rime et absorbé par les trébuchements de sa démarche et les chocs de la rue. Ces trébuchements – liés aux soubresauts des acrobates – sont à prendre à la lettre et de façon métaphysique, lorsque le poète remplace les pavés par des mots et des souvenirs. Dans sa version de l'escrime, à force de s'élancer et de trébucher, il frôle la chute. Le verbe au participe présent signale le travail poétique et l'aspect matériel et sensuel de son mouvement.

Dans ce poème connu depuis 1857 mais probablement plus ancien, le soleil est évoqué de façon romantique comme père. Ce père est comparé au poète, tandis que la Nature “enchanteresse et rivale” provoque la défaite du poète dans le poème en prose, “Le

Confiteur de l'Artiste" (1: 278-279). Comme d'autres artistes héroïques de Baudelaire, "Le Soleil" rappelle Hamlet à la voix tragique, comique, amoureuse et poétique. Par son extravagance et sa fragilité, par sa mortelle puissance de comédien devant ses souvenirs et par sa clairvoyance devant la tâche mortelle de vengeance, qui le mènera à l'escrime et à la mort, Hamlet évoqué par Baudelaire incarne le rôle de l'artiste.

Les mêmes éléments sont recomposés dans "Une Mort Héroïque" autour du spectacle sublime donné par Fancioulle, comédien et bouffon, mime et saltimbanque en même temps (1: 285-287). Ce fou appelé "Garçon" (en italien, *fanciullo*) est un artiste – sans véritable nom propre – qui joue des rôles. En cela il est proche de l'inspiration baudelairienne de l'anonymat, à la fois urbaine et esthétique. Fancioulle, l'artiste chargé d'amuser les grands, est d'abord complice du tyrannique Prince qui ressemble aux rois du Spleen, ces grands sensibles qui agissent avec une cruauté suicidaire. Le Prince apprécie son fou, presque un ami. Mais Fancioulle participe à une conspiration contre lui. On n'apprend pas pour quelle raison le fou trahit son Prince. Se laisse-t-il influencer par des conspirateurs habiles, ou bien se révolte-t-il contre la tyrannie? Devient-il conspirateur par jeu, par ennui, par conviction, par rage pure ou par erreur? On ne peut pas savoir. On n'apprendra rien là-dessus du Narrateur clairvoyant, celui qui voit l'auréole invisible du comédien exceptionnel.

Dans "Une Mort Héroïque", l'artiste se présente de façon physique et expressive. La syntaxe de la phrase descriptive est heurtée, comme en soubresauts, avec une suite de verbes à l'imparfait. Ensuite, le vocabulaire théologique de la grâce et du mystère est remanié pour les besoins de l'art afin d'indiquer la virtuosité et la souffrance du bouffon:

Ce bouffon allait, venait, riait, pleurait, se convulsait, avec une indestructible auréole autour de la tête, auréole invisible pour tous, mais visible pour moi, et où se mêlait, dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et la gloire du Martyre. Fancioulle introduisait, par je ne sais quelle grâce spéciale, le divin et le surnaturel jusque dans les plus extravagantes bouffonneries (1: 321).

Deux fois dans le poème, l'extravagance de l'art de Fancioulle s'associe à l'étrangeté. Ici c'est l'auréole qui est étrange par le mélange de l'esthétique et du sacré.

Léger et enjoué, l'artiste aux merveilleux talents incarne ses personnages de façon idéale, parfaite. En mouvement perpétuel, il envoûte tous ses spectateurs. Mais le Prince pâlit d'une pâleur nouvelle et brûle d'un feu jaloux tout en applaudissant "ostensiblement les talents de son vieil ami, l'étrange bouffon, qui bouffonnait si bien la mort" (1: 322). Pâle et brûlant, ce Prince aime l'art de Fancioulle, et le bouffon lui-même, qu'il va punir de façon particulière. Le coup du sifflet est une réplique à la conspiration, dans l'intrigue des coulisses,

qui prolonge la mise en scène hyperbolique, par Fancioulle, de ses bouffonneries extravagantes:

Fancioulle, secoué, réveillé dans son rêve, ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches (1: 322).

Etrange, en effet: la mise en scène passe de façon surnaturelle de l'expression artistique à une pantomime improvisée de la Mort, réelle.

La raillerie médiévale que Baudelaire affectionnait aboutit au néologisme du Narrateur, "bouffonner la mort", qui donne toute leur résonance sanglante d'ironie aux termes de "faveur capitale" et de "bon comédien". Ce poème transforme l'étrangeté en art dans les extravagantes bouffonneries, qui font rêver, qui enchantent, et qui reprennent l'enjeu des *Fleurs du Mal* pour le situer dans *Le Spleen de Paris*. Baudelaire prend l'étrangeté au pied de la lettre. Le bizarre, le capricieux, le Beau – voilà un étrange amalgame, une esthétique qui rayonne d'une Auréole invisible.

La Passion esthétique et la souffrance du Martyre forment la double auréole de l'artiste miraculeux. Au-delà de tout le pouvoir de l'effacement de sa punition, il arrive à bouffonner la mort. Un coup de sifflet, ordonné par le Prince, rompt violemment le silence magique de son art, comme dans un rappel à l'ordre ou un défi de spectateur mécontent. Fancioulle va plus loin que le Prince, puisqu'il est capable de transformer la punition en œuvre d'art, la chute en drame. Il jouit, cet extravagant, de la faveur capitale de mourir en beauté, tandis que les autres conspirateurs, témoins de sa mort, sont tout simplement "effacés" de la vie, comme on efface une phrase sur du papier.

Dans le poème en prose, "Le Confiteur de l'Artiste", l'escrimeur est un artiste passionné de Beauté qui crie de frayeur devant le Beau qu'il ne peut pas atteindre (1: 278-279). Cet artiste rappelle par son cri le cri de la rue du vitrier bien que le poème déguise cette analogie par l'invocation de la nature. En même temps, son cri ressemble étrangement au coup de sifflet qui rompt le charme du silence dans "Une Mort Héroïque". Le souffle est coupé de façon littérale, c'est une hyperbole qui prend la forme d'une allégorie. A force de bouffonner la mort, Fancioulle va mourir vraiment, mais pourtant sa mort est représentée comme la conclusion de la féerie interrompue. Le réveil meurtrier provoqué par le coup de sifflet remet l'artiste en scène, cette fois-ci en martyr. Il serait impossible pour le spectateur de distinguer l'acteur de son personnage dans ce dernier acte. En cela, Fancioulle atteint à la parfaite idéalisation signalée par le Narrateur et liée à l'invisible auréole.

La Nature, le Beau et L'Infini envoûtent l'artiste. Par son idéal, par son art, par sa passion, il voudrait atteindre à la hauteur de sa tâche. Il y a deux interprétations possibles: ou bien tout le texte fournit une confession de l'extravagance de l'art, de son ambition de rendre l'Infini, ou bien, "vaincu" par l'étude, l'artiste se confesse en poussant un cri de frayeur. Cette allégorie de l'idéal de l'art porte sur l'émotion et l'expression dans le contexte du déguisement et de l'anonymat. Contrairement aux écrivains célèbres et autoritaires, l'artiste allégorique présenté dans le poème touche, par le sens de sa défaite, à l'essentiel de son art. La confession de l'artiste a un aspect rituel et liturgique qui occulte l'identité d'une vie biographique ou personnelle: le 'confiteor' ne se confond pas avec une confession romantique mais reste rigoureusement dans le domaine de l'esthétique grâce à la figure allégorique de l'artiste criard. Sans la reconnaissance de l'allégorie, le lecteur peut tomber dans la confusion répandue par la critique depuis la fin du dix-neuvième siècle et jusqu'à nos jours entre la vie personnelle de Baudelaire et l'accomplissement réussi de sa vision esthétique, vision qui a transformé la littérature et les arts modernes.

Le poète transforme les soubresauts des saltimbanques en de brusques accès de conscience, des acrobaties virtuelles et pensées. Lisibles depuis "Le Soleil" et les poèmes en prose, les soubresauts entrent dans les gestes de M. G., le peintre de la vie moderne, "s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même" (2: 693). La vision que présente Baudelaire de M. G. ressemble au travail du saltimbanque par la passion, la rapidité et l'acuité. Le crayon et la plume de M. G. reprennent le travail et la gestualité de l'escrime. De nouveau, la figure de l'escrime indique la rhétorique et l'écriture, plus le jaillissement d'une fontaine, la résurrection et le duel. Baudelaire partage l'art entre la mémoire et l'ivresse ou la fureur (2:698-299).

L'inscription du travail poétique dans les poèmes à résonances autobiographiques ne change rien à l'anonymat et à l'invisibilité de la tâche poétique. La position critique de Baudelaire, qui s'oppose au culte de la personnalité et à la sacralisation du personnage de l'écrivain (dont Victor Hugo est un bon exemple), indique la portée toute moderne de sa propre démarche poétique. Ses figures du Poète anonyme sont à comparer au sujet désirant (et parfois amoureux) qui suit ses objets érotiques dans la rue: la Prostitution, réplique aux mythes de la Flânerie, est à lire dans le même réseau. Le beau et le bonheur font signe de loin, depuis le martyr et le sacrifice, depuis la prostitution et l'art du saltimbanque. Le Poète au travail et le sujet amoureux se réunissent dans l'esthétique, et se retrouvent non seulement dans la rue, mais à la rue.

En ce sens, "A Une Passante" apparaît comme une version poétique, lyrique et tragique, du projet même du *Spleen de Paris*. Le berger extravagant d'autrefois cède le pas

devant le poète moderne, pris dans la magie des rencontres et dont la solitude se prête aux gestes du martyr. L'émotion de l'amour et de la sensibilité esthétique situent l'extravagance dans les rues de la ville, dans les rues qui se croisent – depuis la Renaissance jusqu'à la capitale de modernité. Au royaume de la beauté, ces croisements – qui se mettent à l'œuvre dans l'esprit, dans les sens et dans les arts – créent les correspondances: au royaume du choc, de la destruction de l'illusion et de la mort, c'est l'allégorie qui domine. La ville est parfois figurée par une salle de spectacle, comblée de spectateurs, ou bien par une cour royale, remplie d'intrigues, de conspirations, de passions secrètes.

Les trois personnages, les répondants allégoriques du poète selon Jean Starobinski, rappellent surtout les personnages allégoriques et les voix intimes des poèmes du spleen. Le Narrateur est à part: il compose une interprétation poétique, railleuse et amère, de la riposte royale à la conspiration. La mise à mort de Fanciouille par le Prince cruel, jaloux et tyrannique est une fable à trois instances extravagantes – l'art, le désir (et l'amitié), et le pouvoir. Il n'y a pourtant que deux personnages qui comptent, le Prince et son bouffon. C'est encore un duel où l'artiste est martyrisé. Pourtant ce héros de l'art ne crie pas de frayeur comme l'artiste du "Confiteur de l'Artiste". L'hyperbole – l'intensité dramatique – n'est pas dans la voix, mais passe dans une autre forme d'expression. Saltimbanque autant que poète, Fanciouille réagit et s'exprime dans son corps et dans son souffle, lorsqu'il tombe mort à la suite de son spectacle, qui est d'une maîtrise sublime et d'une beauté inoubliable. L'extravagance, l'hyperbole et la convulsion marquent son art vivant autant que la mise à mort qui l'afflige à distance. Cette mise à mort transforme le bouffon bien-aimé en *étrange* bouffon. Dans la fiction ou la fable de sa mort héroïque, l'étrangeté et l'accomplissement du grand art de Fanciouille sont emblématiquement dessinés par l'auréole qu'il porte.

Comme les tableaux religieux du Christ et des saints portent une auréole ou une couronne à rayons, les Poètes avec majuscule lisent dans l'invisible et portent une auréole que d'autres ne peuvent pas voir. Dans "Le Vieux Saltimbanque" l'extravagance est un luxe perdu dans la foule. Le silence, la pauvreté et l'attitude figée montrent le vieil artiste à l'écart du bruit et du mouvement de la ville en fête, tandis que le Poète – celui qui le peint et parle pour lui – est clairvoyant comme le Narrateur racontant l'histoire de Fanciouille dans "Une Mort héroïque". En fin de compte, après la dépense ou le sacrifice de l'extravagance, l'illusion de l'art s'évanouit. Il ne reste que l'errance, le vide ou l'exil. C'est alors qu'intervient l'imagination. *Crispé comme un extravagant*, le Poète devant la Passante dans "A Une Passante" ne peut la suivre (1: 92). Par une sorte d'accusation (ou de consolation), il s'imagine l'atteindre dans l'éternité. Baudelaire avait d'abord écrit: "tremblant comme un extravagant", avant de se corriger. Le tremblement d'un témoin ou d'un narrateur ne vaut pas le tableau vivant du choc. Il choisit l'immobilité crispé du saltimbanque pour rendre l'effet

de ce canevas d'amour manqué, renvoyé au tableau noir de l'éternité, qui manque peut-être de conviction.

Les personnages du Narrateur et du Poète dans ces poèmes en vers ou en prose sont des témoins, anonymes eux aussi, tout autant que le poète au soleil, l'artiste au surnom enfantin de Fancioulle ou le vieux saltimbanque. Piégé par le Prince cruel qui sera le premier à le regretter, Fancioulle, artiste aux extravagantes bouffonneries, est crispé par un choc mortel. Le Narrateur, tout tremblant et en larmes, indique la dernière extravagance. Le comédien serait allé jusqu'au bout de sa bouffonnerie en improvisant la mort de son personnage. Fancioulle atteint à la perfection de son art: l'acteur et son personnage sont fondus en un. Au-delà de limites, l'extravagant nous fait entrer dans un réseau de croisements où se côtoient l'amour coloré et le noir destin, la poésie et la marchandise, et enfin, l'art et la prostitution. Ce réseau de croisements est le fond de l'errance réelle, anonyme et déchirante, des déracinés, des saltimbanques et des figures du Poète que Baudelaire – d'un coup de théâtre qui transforma le paysage littéraire de deux siècles, sinon trois – rend à la modernité rude mais sublime de la grande ville.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles (1975 et 1976). *Œuvres complètes en deux volumes*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1974 – 1989). *Gesammelte Schriften*, sous la direction de Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CHAMBERS, Ross (1971). "L'art sublime du comédien ou le regardant et le regardé". In: *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. 11, pp. 191-260.
- CHAMBERS, Ross (1987). *Mélancolie et opposition: les débuts du modernisme en France*. Paris: José Corti.
- CHAMBERS, Ross (1985). "Baudelaire's Street Poetry". In: *Nineteenth Century French Studies*, vol. 13, pp. 244-59.
- LAUREL, Maria Hermínia Amado (2001). *Itinerários da Modernidade: Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire*. Coimbra: MinervaCoimbra
- MACCHIA, Giovanni (1985). *Le Rovine di Parigi*. Milano: Mondadori.
- MURPHY, Steve (1996). "La Scène parisienne: lecture d'*Une Mort Héroïque* de Baudelaire". In: *Le Champs littéraire, mélanges offerts à Michael Pakenham*. Amsterdam: Rodopi, pp. 49-61.
- SCHLOSSMAN, Beryl (1991). *The Orient of Style: Modernist Allegories of Conversion*. Durham et Londres: Duke University Press.
- SCHLOSSMAN, Beryl (2000). "La Nuit du poète: Baudelaire, Benjamin et la passante." In: *Dalhousie French Studies*, vol. 53, pp. 12-26.
- SCHLOSSMAN, Beryl (2005). "Baudelaire's Place in Literary and Cultural History". In: Rosemary Lloyd, Editor. *Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 175-185.
- SCHLOSSMAN, Beryl (2008). "Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*". In: *H-France Review* Vol. 8, numéro 87.
<URL: <http://www.hfrance.net/vol8reviews/vol8no87schlossman.pdf>>
- STAROBINSKI, Jean (1967). "Sur quelques répondants allégorique du poète". In: *RHLF* vol. 67, pp. 402-412.
- STAROBINSKI, Jean (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Flammarion.

DE MALDOROR AUX POÉSIES

Extravagance et défi de lecture

ALAIN TROUVE

Université de Reims

alain.trouve@wanadoo.fr

Résumé

Si l'on examine l'extraordinaire fécondité interprétative du météore Lautréamont-Ducasse dans le paysage littéraire, on ne peut qu'être frappé par le jeu à double détente, du volet *Chants de Maldoror* au volet *Poésies*. Alors que l'extravagance des *Chants* paraissait résorbable pourvu que leur rhétorique inédite soit appréhendée avec des outils modernes de la linguistique et de la métapsychologie freudienne, la négation thématique et formelle introduite par les *Poésies* condamne la critique à errer à nouveau entre les modèles herméneutiques de la dialectique axiologique et de la dialectique formelle. Il apparaît que cette seconde forme de l'extravagance, plus redoutable et productive que la première, se nourrit d'une figure particulière, finalement commune à l'ensemble de l'œuvre: le vide, logé aussi bien dans le hiatus séparant deux volets dissemblables que dans la difficulté à reconstituer l'arrière-texte de la parole poétique.

Abstract

When examining the extraordinarily fruitful interpretive legacy of Lautréamont-Ducasse's short but brilliant contribution to literature, one is inevitably struck by the two-winged release of both *Chants de Maldoror* and *Poésies*. While the eccentricity of *Chants* could apparently be subsumed if their unheard-of rhetoric was explained through the modern tools of linguistics and Freudian metapsychology, the formal and thematic negation introduced by *Poésies* dooms criticism to stray again between the hermeneutic models of axiological dialectics and formal dialectics. It appears that the second form of eccentricity, tougher and more productive than the first, is fostered by a particular figure which turns out to be shared by the whole *oeuvre*: the void, located in the gap between the two dissimilar wings, as well as in the difficulty one is faced with when trying to put together the *arrière-texte* of the poetical language.

Mots-clés: Folie, raison, inconscient, lecture dialectique, axiologie, rhétorique, identité, connaissance, lacune (blanc), arrière-texte

Keywords: Madness, reason, unconscious, reading, dialectic, axiology, rhetoric, identity, knowledge, void, arrière-texte

Que tout art soit toujours peu ou prou un compromis avec les forces irrationnelles, une ouverture au discours du fou, on le sut dès l'Antiquité qui nomma *fureur* le délire poétique et organisa dans le discours platonicien certain partage entre poésie et philosophie. Erasme n'écrivit-il pas encore à l'aube des temps modernes un *Éloge de la folie*, satire ironique et raisonnée des mœurs de son temps, quand Malebranche lui répondit, un peu plus tard, dénonçant l'imagination, "folle du logis" et menace pour l'ordre social? A la pointe de l'extravagance continue de flotter haut la bannière de Lautréamont-Ducasse, "grand dérailleur de la littérature moderne" (Gracq, 1947: 471) dont l'œuvre fit en son temps scandale, devint emblème de l'avant-garde poétique, trouva enfin sa place dans les manuels de littérature. Façon de dire que si l'œuvre sort des cadres connus, le discours critique l'y fait toujours rentrer, peu ou prou. Dès lors, interroger sous l'angle de l'extravagance l'œuvre de Ducasse pourrait n'apporter qu'une confirmation par un cas exemplaire. Nous voudrions néanmoins étudier de plus près les modalités d'une extravagance qui ne se limite pas au déferlement d'images des *Chants de Maldoror*, puisqu'elle propose dans son second volet, les *Poésies*, un "retour à l'ordre" non moins dérangeant. Ce déplacement paradoxal de l'extravagance souligne le rôle central dévolu au lecteur par cette œuvre doublement hors normes et remarquablement discrète sur les circonstances de son énonciation. Il invite à repenser le statut et les limites du discours critique confronté à la parole poétique, à montrer comment l'extravagance continue à œuvrer à partir de ses lacunes.

Comte de Lautréamont: "Si j'existe, je ne suis pas un autre"

Arrêtons-nous sur les ressorts de l'écriture avant de réfléchir à son interprétation. Il n'est d'extravagance que par rapport à une norme. Au plan syntaxique, les *Chants de Maldoror* empruntent leur forme à l'épopée et à l'éloquence romantique. Le style oratoire culmine dans la strophe 9 du premier *Chant*: "Je te salue, vieil Océan!". Nulle extravagance ici, mais une reprise hyperbolique de modalités phrastiques éprouvées: anaphore, invocation, enflure progressive de la période avec retombée finale¹.

L'écart va s'opérer au plan lexico-sémantique, dans deux directions principales: l'articulation du système énonciatif à ses prédicats et l'élaboration figurale de ces prédicats.

L'impression déroutante provient du glissement subversif à l'intérieur de la cohérence des première et troisième personnes. La méchanceté de Maldoror s'apprécie comme détournement d'une bonté préalable, originelle ou illusoire: "Maldoror fut bon durant ses

¹ Il conviendrait sans doute ici de tenir compte du bilinguisme de Lautréamont nourri de traités de rhétorique dans les deux langues. Voir à ce sujet l'article de Leyla Perrones-Moisés et Emir Rodriguez Monegal, "Isidoro Ducasse et la rhétorique espagnole", *Poétique*. Ce bilinguisme a pu engendrer de petites anomalies syntaxiques ou lexicales, repérables par les fins connaisseurs des deux langues. Mais cet effet d'étrangeté proprement linguistique se trouve oblitéré par les procédés rhétoriques qui structurent la période et coulent l'invocation dans la forme de l'hymne.

premières années” (I, 3). Le même qui exerce sa cruauté sur la série des victimes tour à tour offertes en pâture – Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer, Mario, Mervyn – apparaît encore fugitivement en sauveur du dénommé Holzer: “Sauver la vie à quelqu’un, que c’est beau!” (II, 14). La superposition vertigineuse du mal au bien est rejouée de l’intérieur à la première personne. Je-Maldoror paraît compatir au triste sort de la jeune fille prostituée contre son gré par sa mère avant de déclarer: “Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d’un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent” (II, 5). Le glissement d’une modalité à son extrême opposé s’opère parfois d’une phrase à l’autre. Ainsi de l’enfant martyrisé: le chiffonnier “vient de [le] ramasser; soyez sûr qu’il le guérira [...]”. Mais, de l’endroit où il se trouve, le regard perçant du chiffonnier le poursuit avec acharnement” (II, 4). Se met ainsi en place, dans un cadre rhétorique apparemment classique, un discours de la non cohérence identitaire que d’aucuns ont pu assimiler à un discours de la folie

C’est toutefois dans les descriptions que la dimension délirante du discours va produire ses effets les plus spectaculaires. Maldoror en poulpe géant affrontant le Créateur, s’accouplant avec le requin femelle, enfantant une mine de poux, le cheveu/phallus, l’archange en crabe tourteau: de véritables morceaux d’anthologie ont hanté l’esprit de générations d’écrivains et essaimé dans leur écriture. La métamorphose et le bestiaire tiennent une grande place dans ces évocations: “chez Lautréamont, la faune est l’envers du psychisme”, note Gaston Bachelard (1939: 48) qui ouvrit la voie à l’exploration de cet imaginaire littéraire. Trois figures alternées ou parfois associées vont mettre en place l’écart avec un ordre commun du sens: la comparaison, la métaphore et la dissociation. Les deux premières reposent sur l’analogie, désignée par le comparatif ou sous-entendue. Comme pour la caractérisation des personnes, l’écriture va de l’ordre au désordre, reprenant des comparaisons clichés et en quelque sorte transparentes pour leur substituer une pratique inouïe de l’analogie, de moins en moins interprétable. Soit, dans l’ordre du texte, par exemple, les “hommes qui ont l’œil immobile comme celui d’un poisson mort” (II, 4), et, à partir du *Chant V*, la variation sur les “beau comme”: de “beau comme le tremblement des mains dans l’alcoolisme” (V, 2) jusqu’au fameux “beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!” (VI, 1).

La métaphore fait l’objet d’un traitement identique. “Poulpe au regard de soie”, “pou, à la prunelle recroquevillée”, “homme aux lèvres de jaspe”: l’épithète homérique cultive la fusion des règnes sans se soucier de rendre compréhensible l’analogie qui la sous-tendrait. Le corps du narrateur condamné à l’immobilité par sa lutte contre le Créateur, devient un monstre composite dont les parties sont investies par des animaux repoussants: crapauds et caméléon sous les aisselles gauche et droite, vipère dans la verge, hérissons dans les testicules, crabe anal, méduses en guise de fesses; le monde végétal est de la partie:

“énorme champignon” sur la nuque, bras “changés en bûche”, auxquels s’ajoute une colonne vertébrale devenue “glaive” (IV, 4). Somme toute, Lautréamont ne fait ici que pousser un peu plus loin l’effet utilisé trois siècles plus tôt dans la peinture baroque d’un Arcimboldo, célèbre pour ses portraits humains à base de fruits et de fleurs. Mais là où le peintre, tout en transgressant la frontière entre les règnes, usait encore d’effets d’analogies formelles susceptibles de faire sourire le spectateur, il cultive jusqu’au malaise la distorsion entre les éléments substitués.

L’analogie impossible s’immisce encore dans les énumérations et coordinations qui superposent une association syntaxique et une incompatibilité sémantique, au moins apparente, également appelée *dissociation*. Le rapprochement entre la “table de dissection”, le “parapluie” et la “machine à coudre” exemplifie cette figure. Dans cette dissociation, l’esprit cherche l’analogie dérobée: Reverdy en fit l’emblème de la beauté poétique et avec lui Breton qui le cite dans *Le Manifeste du surréalisme*: “Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de réalité poétique...” (1924: 324)²

Rien de totalement neuf, pourtant, dans ce jeu avec les images, si ce n’est une radicalisation. On a remarqué la parenté de cet univers sombre avec les poncifs du romantisme frénétique et du roman noir. La puissance de l’effet produit par les *Chants de Maldoror* provient sans doute en partie de la conjonction entre deux transgressions: brouillage des personnes et coulage dans une forme rhétorique d’un déraillement systématique des figures.

L’œuvre a fait, quoi qu’il en soit, la preuve de sa fécondité, illustrée par le grand nombre des interprétations qu’elle a suscitées. Pour condenser, on assiste à un mouvement de réévaluation progressive de sa valeur artistique: de l’écriture d’un fou, mal tournée (Calmeau) ou génialement accordée à la folie (Gourmont, Bloy) on passe à l’idée d’une raison supérieure explorant l’enfer de l’inconscient pour mieux en maîtriser poétiquement l’expression (Bachelard, Blanchot). L’essai de Blanchot, *Lautréamont et Sade* (1963), marque un sommet de cette approche attentive à l’élaboration littéraire:

Oui, la raison est étonnamment ferme chez Lautréamont, aucun lecteur ne peut en douter. Mais justement cette raison est si forte, elle est d’une telle étendue qu’elle semble aussi embrasser tous les mouvements de la déraison et pouvoir comprendre les plus étranges forces aberrantes, ces constellations souterraines sur lesquelles elle

²La phrase de Pierre Reverdy, écrite dans *Nord-Sud* en mars 1918, est citée par André Breton dans *Le Manifeste du surréalisme* en 1924.

se guide et qu'elle entraîne avec elle sans se perdre et sans les perdre. (Blanchot, 1963:85)

L'analyse de la tirade sur le vol des étourneaux, soumis aux forces centrifuges et centripètes, en constitue un temps fort. Ce fragment prélevé dans *L'Encyclopédie d'histoire naturelle* du docteur Chenu fonctionne, note Blanchot, comme métaphore de la lecture approchant par le texte le monde insaisissable de l'inconscient. Il y aurait donc un *Je* supérieur, scripteur et lecteur confondus, capable d'affronter le chaos intérieur et de se régénérer par sa mise en mots. Orphée revenu de sa descente aux Enfers. En écho, cette phrase: "Si j'existe, je ne suis pas un autre" (V, 3) semble répondre par la surenchère dans la lucidité à Rimbaud³ et Nerval⁴ réunis! Analysant la composition de l'ouvrage, Blanchot montre comment l'écriture orchestre cette confrontation au désordre extrême, modulant par exemple le thème du sommeil impossible et enfin consenti. Il interprète les cinq premiers *Chants* comme mise en place d'un langage inédit sur quoi déboucherait le petit roman du sixième chapitre, promesse d'une littérature nouvelle.

Le jeu interprétatif reste toutefois ouvert. Aragon qui découvrit avec passion l'œuvre avec Breton et contribua au sein du mouvement surréaliste à sa gloire littéraire, y trouva peut-être pour sa part, contre l'interdit de roman formulé dans le *Manifeste du surréalisme*, l'incitation personnelle à entretenir, envers et contre tout, la "volonté de roman"⁵. *La Défense de l'infini* (1924-1930), aujourd'hui lisible dans les fragments rescapés de son autodafé, fut conçue comme "roman des romans"; l'empreinte de Lautréamont y est profonde et multiforme⁶. Pourtant l'histoire de Mervyn fonctionne aussi comme parodie de tous les romans noirs ou réalistes du siècle et nombre d'enchaînements échappent encore à la compréhension.

La valeur heuristique des images extravagantes reste sujette à controverses. Caillois, dans sa Préface aux *Œuvres complètes* parues chez Corti en 1946, met l'accent sur la part de dérision et d'arbitraire, contre Breton et ses disciples. À propos de la rencontre fameuse sur "la table de dissection", il note:

Un long contresens admirera dans ce rapprochement saugrenu la révélation d'une beauté nouvelle. Il était pourtant difficile de se méprendre: Lautréamont lui-même, au chant précédent, inaugurant la progression des métaphores insensées, établit narquoisement la théorie de l'image moderne, qu'on proclamera plus tard jaillir avec le

³ Rimbaud: "Je est un autre" (*Lettre à Paul Demeny*, 1871).

⁴ En 1854, Nerval écrit en dessous de son portrait pris par Gervais: "Je suis l'Autre".

⁵ Revenant tardivement sur le roman fantôme de ses années surréalistes, Aragon le décrira encore comme "le comble et la négation du roman" (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, p. 53).

⁶ Voir à ce sujet notre *essai Le lecteur et le livre fantôme Essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*, p. 139-155.

plus de force des deux termes les plus distants l'un de l'autre: "C'est, généralement parlant, une chose singulière que la tendance qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses, et qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain, qui se paie cette personnelle satisfaction, l'impossible et inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité." (Caillois, 1946: 460)

Breton, de son côté, préférant l'humour, adossé à un travail de l'inconscient, à la dérision, plus détachée et consciente, intégrera des pages des *Chants* dans son *Anthologie de l'humour noir* dont la première édition date de 1939. L'enjeu de cette divergence d'appréciation est l'accès par l'écriture poétique à une cohérence supérieure baptisée inconscient.

Cet inconscient ne laisse pas de poser bien des problèmes. Quid de cette cohérence reconstituée? Est-ce celle du texte? Il faudrait supposer que le texte ait un inconscient: Bellemin-Noël, inventeur de la formule, y a finalement renoncé (2002). Cohérence du scripteur? Mais la personne de l'auteur est en général inaccessible au lecteur, la remarque vaut spécialement pour la figure de Lautréamont-Ducasse. Inconscient du lecteur dans son rapport au texte? Peut-être. Mais s'agit-il ici seulement de cohérences personnelles? J.-M.-G. Le Clézio voit dans l'imagination débridée qui parcourt l'œuvre un exemple de "pensée sauvage" (1993: 592). L'auteur renouerait avec le fonds imaginaire des mythes collectifs, ce qui nous rapprocherait de la psychanalyse jungienne. Un abîme de difficultés théoriques s'ouvre ici, qui vaut sans doute pour toute littérature digne de ce nom, mais se trouve aiguisé par la problématique de l'extravagance. Ce n'est pas tout.

Poésies: errances de la dialectique

Après la stupéfaction provoquée par les *Chants*, la découverte des *Poésies* signées Isidore Ducasse introduit un nouveau bouleversement d'aussi grande intensité. Enjeu de ce second volet: la cohérence de l'instance scripturale ou auctoriale difficilement réinstallée au prix d'une lecture littéraire des *Chants de Maldoror*. Notons d'emblée que la question est loin d'être réglée, car si l'auteur qui écrit les deux œuvres successives s'appelait bien Isidore Ducasse, il est assez remarquable que la récente réédition des *Œuvres complètes* dans la

prestigieuse collection de La Pléiade et la plupart des éditions de poche continuent à recourir au pseudonyme Lautréamont⁷.

L'épigraphe est connue: après l'hymne aux délices du mal, Isidore Ducasse annonce le retour à la vertu:

Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie.

Retour à l'ordre, apparemment. Parmi les dédicataires du nouvel ouvrage figurent le professeur de rhétorique de Ducasse, "Monsieur Hinstin", des condisciples de lycée et quelques directeurs de revue. Le ton sarcastique n'a pas disparu: c'est le romantisme qui en fait les frais, accusé d'entretenir la démoralisation, de créer "des fantômes gigantesques, qui descendent au lieu de monter", d'exalter le mal, moins comme contraire de la morale établie que comme sentiment et "pleurnicheries odieuses". La tirade savoureuse sur les "Grandes-Têtes-Molles" n'épargne aucune des figures du romantisme, malgré quelques nuances dans le sarcasme: Chateaubriand, Hugo et Baudelaire y côtoient Sand, Mathurin ou Sainte-Beuve. Certes, les "têtes crétinisantes" de ces "dangereux loustics" pourraient faire le lien avec le Narrateur des *Chants* invitant par anticipation son lecteur à se dire au terme de sa lecture: "Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé" (VI, 8). Mais la valeur du terme est tout autre: là où paraissait se mettre en place un mécanisme de participation/ distanciation à vocation exploratoire ne subsiste plus qu'un rejet global, source de malaise ou au moins de bouleversement chez les premiers surréalistes qui découvrirent, peu de temps après la voix de Maldoror, ce second discours. Le surréalisme ne fut-il pas apparenté, non sans quelque raison, par Marcel Arland au "nouveau mal du siècle" (1924: 149-158) issu de la Grande Guerre? La génération surréaliste ne partageait-elle pas avec ses aînés romantiques la valeur révolte contre la société? Dans un article de 1967, Aragon évoque encore cette seconde secousse:

André était arrivé au 4^{ème} fiévreux⁸ dans un grand état d'exaltation, et il me donna lecture de l'article [de Larbaud], qui contient une description du second livre de Ducasse, avec de nombreuses citations. Pour autant que je m'en souviens, ce résumé et ces extraits nous frappèrent à première vue plus par la condamnation générale du romantisme que par le renversement de la morale maldororienne (1967:539).

⁷ Pseudonyme dérivé par contrepèterie de Latréamont, personnage d'Eugène Sue, auteur dont certaines scènes, notamment dans le sixième *Chant*, démarquent le style du roman populaire et mélodramatique. Voir à ce sujet Marcelin Pleyne, "Lautréamont et Lucrèce".

⁸ L'unité de soin où sont mobilisés en 1917 les deux médecins-auxiliaires, Aragon et Breton.

Renversement de la morale: c'est sous l'angle de la dialectique que les surréalistes vont tenter de concevoir le décalage inouï entre les deux volets de l'œuvre. Il s'agirait alors de s'inspirer de la leçon de Ducasse pour penser conjointement révolution de l'écriture et révolution politique. Mais rien n'est simple, on va le voir.

Considérons un instant cette seconde œuvre en ce qu'elle fait entendre aussi à sa façon une voix inédite. Le titre, d'abord, arrête, par sa discordance avec le contenu du texte, parfois pris par certains critiques comme la préface de poésies à venir. Non que le poème en prose n'ait déjà acquis quelques lettres de noblesse depuis Aloysius Bertrand et Baudelaire: c'est la teneur volontairement prosaïque du propos qui frappe. Si l'imprécation contre le romantisme maintient un lien formel avec les *Chants*, la nouvelle vertu s'énonce sous la forme des fameuses maximes corrigées d'après les moralistes, Vauvenargues, Pascal et quelques autres: "Nous perdons la vie avec joie, pourvu qu'on n'en parle point"⁹.

Dans la provocation nouvelle, Ducasse va plus loin, érigeant le conformisme en parangon de la vraie littérature: "les chefs d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques" (*Poésies I*). L'énormité du propos incite à le prendre comme paradoxe humoristique. L'ensemble des *Poésies* relèverait encore du plaisir de potache pris à retourner les propos des classiques, sans autre prétention que de déjouer l'esprit de sérieux. Certains lecteurs, attentifs à la teneur du discours construit dans la série des maximes retournées, en ont souligné l'impasse sémantique et mis en doute l'intérêt. Camus n'hésite pas à évoquer "les banalités laborieuses des *Poésies*" (1951: 50)¹⁰ qui mettraient au jour les limites d'une révolte adolescente déjà perceptibles dans le propos outrancier des *Chants de Maldoror*. La dialectique s'exercerait alors négativement, d'un volet de l'œuvre à l'autre. On peut néanmoins voir dans ce paradoxe le déplacement plus sérieux de l'essence poétique vers une réflexion sur le langage, définitivement ruiné dans sa prétention à atteindre des essences. La dialectique des *Chants* et des *Poésies* n'aurait alors d'autre fondement que rhétorique.

Voilà qui nous ramène à la grande faille interprétative séparant l'ancienne avant-garde surréaliste et la nouvelle qui se constitue autour du groupe Tel Quel dans les années 1960.

Breton fait partie de ceux qui prennent les *Poésies* au sérieux, notant dès 1919 qu'elles ne sont "point inférieures" aux *Chants de Maldoror*. "Il y va", ajoute-t-il, "de toute la question du langage" (1919: 365). Pourtant, sa pratique d'écriture semble privilégier les

⁹ "Pascal: "L'orgueil nous tient d'une possession si naturelle au milieu de nos misères et de nos erreurs, que nous perdons même la vie avec joie, pourvu qu'on en parle" (*Pensées*, XXIV, "Vanité de l'homme")

¹⁰ Albert Camus, "Lautréamont et la banalité", *Les Cahiers du Sud*. Breton lui répliquera dans "Sucre jaune".

Chants. La note consacrée à Ducasse dans l'*Anthologie de l'humour noir* rappelle que le "développement extrêmement rapide" des phrases revendiqué par Lautréamont servit de modèle à la théorie de l'écriture automatique¹¹. De fait, et même s'il tente de réunir sous l'étiquette humoristique l'ensemble des détournements énonciatifs présents dans les deux volets de l'œuvre, c'est encore et seulement un extrait du premier, la strophe sur les piliers baobabs (IV, 2), qui est choisi pour figurer dans l'*Anthologie*.

Aragon, pour sa part, écrit en 1930 une "Contribution à l'avortement des études maldororiennes" qui opère un déplacement d'accent en direction des *Poésies*. Plus nettement que pour Breton, même si tous deux viennent de signer le *Second Manifeste du surréalisme* qui proclame leur ralliement au matérialisme historique, l'année 1930 marque pour Aragon une double inflexion esthétique – vers le réalisme – et politique – vers le communisme. Le titre de l'article est démarqué de Engels qui écrivit dans l'*Anti-Dühring*: "Le système de Hegel fut en lui-même un avortement colossal – le dernier de son genre" (Beguin, 1992: 134). Dès lors, Aragon occulte son roman *La Défense de l'infini*, très imprégné de références maldororiennes, et tourne le dos à la révolte surréaliste pour embrasser la cause de la Révolution sous le patronage de la correction ducassienne. Faisant retour en 1969 sur son parcours romanesque¹², il décrira son cycle *Le Monde réel* comme tentative "insensée" de "réécrire au bien" ce que *La Défense* avait formulé au mal. Il affirme ce faisant la continuité d'une lecture tentant de concilier dialectique et attention au contenu axiologique pensé à partir du diptyque *Maldoror-Poésies*. On se souvient toutefois que peu de temps auparavant, dans un grand article, il remet au premier plan l'auteur admiré durant les années de jeunesse, sous le titre "Lautréamont et nous".

On entrevoit la complexité et les nuances de positions séparant les deux chefs de file du surréalisme. Si l'on doit chercher le dénominateur commun de leur lecture de Ducasse, sans doute faut-il évoquer le nom de Hegel. Difficile de penser la dialectique hors de la référence au philosophe qui en fit le mouvement de la pensée et de la connaissance.

La lecture rhétorique se démarque de cet héritage. Délaissant le contenu axiologique du discours elle va privilégier une dialectique plus formelle conduisant à un démontage subversif du langage, dénoncé dans sa prétention représentative. On peut ici évoquer brièvement le chemin critique qui mène de Paulhan à Sollers et Pleyne, voire Debord, en passant par Ponge, proclamé, un temps au moins, inspirateur de la nouvelle avant-garde.

Paulhan propose de voir dans les *Poésies* une "démonstration par l'absurde" et une "machine infernale" (1921: 372) inventée contre l'usage commun du langage. Ponge développe cette idée dans "Le dispositif Maldoror-Poésies" (1946): "Munissez votre bibliothèque personnelle du seul dispositif permettant son sabotage et son renflouement à

¹¹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 588.

¹² Dans son essai *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*.

volonté”¹³. Il s’intéresse à la façon dont *Les Chants* poussent à l’extrême la rhétorique romantique, la parodiant ou l’interrogeant ironiquement. Cette contestation du langage par lui-même trouverait son complément dans les *Poésies* procédant par la négation au renflouement après le sabotage du livre précédent. La formule d’une littérature subversive ne résiderait plus dans un rapport au monde¹⁴ mais dans la radicalité critique du langage vis-à-vis de lui-même. De façon conséquente, Ponge appliquera cette idée en privilégiant un métalangage poétique, de *Proèmes* à *Méthodes*, et en choisissant un classique revisité pour emblème de la nouvelle modernité (*Pour un Malherbe*, 1965).

Cette idée d’un vacillement continu du langage sur ses propres bases nourrit encore la lecture de Sollers qui voit dans les *Poésies*, après Kristeva, la mise au jour de la signifiante, très en vogue à la fin des années 1960. Ne compterait plus, dans le retournement des maximes, que la reconduction d’une trame syntaxique, permettant de maintenir un sens transitoire, indépendamment de toute prétention de l’énoncé, ancien ou nouveau, à une quelconque vérité, alors qualifiée de métaphysique. L’espace du sens instauré par le texte de Ducasse “élimine donc toute possibilité d’origine, de causalité, de hiérarchie”, écrit-il en 1967 (580). La théorie de la signifiante est contemporaine, comme on le sait, de la critique radicale de la notion d’auteur et de l’émergence des réflexions sur la lecture¹⁵. Le lecteur privilégié par *Tel Quel* se réduit à une fonction de coïncidence avec le mouvement de l’écriture. Julia Kristeva avait donné le signal de cette façon de voir dans “Pour une sémiologie des Paragrammes”, article consacré en 1966 à Lautréamont-Ducasse et ensuite inséré dans son ouvrage *Séméiotikè* (1969). Elle y invite, sur le modèle du Saussure des anagrammes, récemment édité et commenté par Starobinski, à circuler du texte à son sous-texte, modulé par la réécriture. De fait, le lecteur de Ducasse décrit dans cet article se confond totalement avec Ducasse lui-même, lecteur de son œuvre, tant les exemples donnés de mise au jour du réseau paragrammatique coïncident avec la plus évidente intertextualité. De même encore Pleyne déduit des invocations au lecteur présentes dès l’ouverture de l’œuvre l’“identité du lecteur et du scripteur” (1966: 523), comme si aucun écart ne subsistait plus entre le texte et la personne réelle qui en fait la lecture. Dans un mouvement assez similaire, Debord identifiait quelques années plus tôt en Ducasse un précurseur du situationnisme (1965: 511-519), procédant par sa pratique du détournement – plagiat et réécriture – à une désacralisation de l’art et de l’auteur.

Ainsi *Tel Quel* résout la contradiction entre les deux volets de l’œuvre en l’identifiant au mouvement subversif de l’écriture-lecture, éliminant au passage l’auteur, le lecteur réel et peut-être tout rapport effectif au monde, là où la génération surréaliste (Aragon et à un

¹³ Francis Ponge, “Le Dispositif Maldoror-Poésies”, p. 633.

¹⁴ A noter que cette lecture coïncide avec l’évolution politique de Ponge, proche des surréalistes puis communiste, qui s’éloigne du PC dans l’après-guerre pour se rapprocher des gaullistes vers la fin de sa vie.

¹⁵ “La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur” (Roland Barthes, “La mort de l’auteur”, 1968).

moindre degré Breton) cherchaient encore la formule de la connaissance et d'une action sur la réalité. Un même texte double peut difficilement susciter un tel écart interprétatif. Or il y a place dans cet écart pour d'autres investigations.

Ferments d'un texte lacunaire: raison et déraison poétique

Sous prétexte de révolution poétique, peut-on se passer pour appréhender la portée et les effets d'une telle œuvre d'une contextualisation mettant en relation le texte et celui qui le produisit, pris dans la double dimension d'une histoire personnelle et collective? Est-il par ailleurs légitime d'ignorer l'écart qui sépare le texte du lecteur actuel, inscrit dans un autre horizon socioculturel?

Face au problème posé par une instance énonciative écartelée, on vient de voir la tentation de résorber la difficulté par le mot magique de la dialectique et en même temps les variations de cette dialectique, d'un plan axiologique à un plan formel. La validité partielle de ces interprétations ne saurait masquer l'inconvénient de la systématisation.

Les mêmes qui s'y adonnaient semblent avoir entrevu la nécessité de remettre l'interprétation en chantier.

Le dernier Aragon, sans renoncer à affronter le réel par le double travail sur le signifiant et sur le signifié, sans renoncer à l'exigence éthique quand les valeurs semblent d'effondrer, intègre à son écriture un désordre qui dément plus que jamais l'accès à une unité de connaissance supérieure. C'est ce qu'indique l'article de 1971 "Le lit d'Isidore"

Isidore Ducasse, contrairement à ce que laisse supposer le titre, n'est pas l'objet central de cet article consacré au deuxième livre de Jean Ristat, *Du coup d'État en littérature, suivi d'exemples tirés de la Bible et des auteurs anciens* (Gallimard, 1970). "Le lit d'Isidore" réfère au premier ouvrage de Ristat *Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne, roman critique*, publié chez Plon. Cette note de lecture imite par sa liberté de composition l'écrit de Ristat conçu à partir du motif de la promenade comme divagation du sens.

Il s'articule toutefois autour de la relation entre les deux livres de Ristat, relation placée sous le signe d'Isidore Ducasse défaisant dans *Les Poésies* ce que *Les Chants* paraissent avoir construit. Aragon cite cette phrase de Ristat dans le *Coup d'état*: "Je ne connais rien de plus vertigineux que Lautréamont réécrivant à l'envers son *Maldoror* ou les *Poésies*: quelle déculottée de la pensée!"

Remarquons qu'il n'est plus question ici de dialectique mais de "renversement" et de "déculottée de la pensée". En toile de fond, non plus la reconstitution d'une unité supérieure par intégration des contraires, mais un mécanisme de construction-déconstruction à double sens, puisque aussi bien pour Aragon, Ristat, repartant des *Poésies*, retourne ici à la nuit de *Maldoror*. Dans le couple cohérence-chaos, Ristat affronte en quelque sorte à nouveau le

chaos identitaire et l'on peut penser que cette lecture vaut pour Aragon lui-même, ce qui serait à mettre en relation, le concernant, avec l'explosion baroque de ses dernières œuvres, maintes fois relevée par la critique.

D'une autre façon, le dernier Sollers se démarque des apories d'une lecture exclusivement rhétorique. Dans un "Entretien sur Lautréamont" accordé en 1997 à la revue *Ligne de risque*, il prend ses distances avec Ponge auquel il reproche d'avoir manqué la leçon du rapport entre *Les Chants* et les *Poésies*, et d'être passé, comme les surréalistes, "à côté de l'enjeu métaphysique de l'œuvre":

Si vous ne lisez que les *Chants*, vous courez le risque de verser dans l'interprétation surréalisante, qui privilégie un irrationnel inutilement débridé. Si vous ne lisez que les *Poésies*, vous tombez dans l'erreur symétrique: vous réduisez Lautréamont, comme le fait Ponge, à une pure question de rhétorique. Du coup, vous débouchez sur Malherbe – ce qui est possible, mais refoulant. Il y a dans l'œuvre de Lautréamont un enjeu métaphysique qui met en question la logique – le principe d'identité et le principe de non-contradiction – et qui révolutionne la place du sujet. Tout cela va au-delà de la rhétorique et touche à la plus profonde pensée. (1997: 609)

Passons sur le côté réducteur de la "lecture surréalisante" épinglée pour les besoins de la démonstration et arrêtons-nous sur "l'enjeu métaphysique". La formule réintroduit, quoi qu'en ait son auteur, une tension vers cette vérité naguère jugée hors de propos. Or qui dit tension vers la vérité dit sans doute mise en relation d'un énoncé avec l'intention d'un sujet inscrit dans une histoire, reconnaissance de cette vérité par un autre sujet inscrit dans une autre histoire, partiellement commune et pourtant différente.

La singularité du texte peut encore être interrogée de ce double point de vue, non pour la réduire totalement, ce qui en affaiblirait l'intérêt, mais pour plonger au cœur du mécanisme créatif. On ne saurait alors faire l'impasse sur l'histoire d'Isidore Ducasse, le "Montévidéen" (I, 7) dont la figure de Maldoror donne l'écho crypté, Ducasse élève au lycée de Tarbes, vivant ses derniers mois sous la Commune de Paris¹⁶. Il ne s'agit pas de réintroduire une critique biographisante disqualifiée par la légitime mise en question de la notion d'auteur, mais de tenter de saisir les métamorphoses d'où procède le texte à lire. Nous avons étudié ailleurs sous le nom d'arrière-texte¹⁷, l'autre scène de cette élaboration littéraire.

Donnons-en pour finir trois aperçus. L'un, tout simple, rappelle que derrière l'étrange formule du "Poulpe au regard de soie" (I, 9) figurait dans la version de 1868 le nom de Dazet,

¹⁶ Les ouvrages biographiques récents de François Caradec (*Isidore Ducasse*, 1998) et Jean-Jacques Lefrère (*Lautréamont*, 2008) peuvent fournir des matériaux pour cette nouvelle exploration.

¹⁷ Voir à ce sujet notre article "L'arrière-texte: de l'auteur au lecteur", 2010.

le condisciple du lycée Tarbes. On peut ainsi, à défaut de confondre les deux rédactions et de faire l'impasse sur l'intertexte poétique (Steinmetz, 2009: 625-626) dont procède également l'image du poulpe, réduire quelque peu la distorsion sémantique d'abord perçue.

Sollers lui-même, après avoir congédié l'auteur, revient partiellement à sa figure et à la trajectoire d'un sujet écrivant lorsqu'il commente l'usage des trois points par Isidore Ducasse:

Il y [...] a une autre [indication capitale] que vous avez discernée, je crois, à la fin de *Poésies II*: "Les trois points terminateurs me font hausser les épaules de pitié. A-t-on besoin de cela pour prouver que l'on est un homme d'esprit, c'est-à-dire un imbécile? Comme si la clarté ne valait pas le vague, à propos de points!" Ces "trois points terminateurs", qu'est-ce que cela signifie? On ne le dit jamais. Eh bien, évidemment la franc-maçonnerie. (1997: 613)

Peu importe que l'appartenance du père de Ducasse à la franc-maçonnerie¹⁸ reste une hypothèse incertaine: ce qui compte est la direction nouvelle ainsi donnée à la réflexion interprétative.

Pour revenir enfin au récit surprenant de Mervyn (*Chant VI*), quel meilleur introducteur que le poète Alain Jouffroy? Désireux de comprendre la clôture du livre sur "le meurtre d'un jeune aristocrate", il se propose de "déchiffrer sa lueur ironique d'arrière-monde":

Maldoror ayant voulu tuer Dieu et l'ayant *manqué*, l'expédition de Mervyn vers le Panthéon par voie aérienne se présente comme un sacrifice symbolique, une sorte d'holocauste ésotérique. Maldoror tue l'aristocrate Mervyn, avec la complicité d'Aghone, après avoir raté un rhinocéros-Dieu: c'est cette énigme, l'une des plus obscures de la poésie française, que depuis plusieurs années je n'ai jamais cessé de vouloir résoudre. (1975: 597)

Nous renvoyons le lecteur curieux de connaître le détail de l'interprétation à ce beau texte intitulé "Le détournement des funérailles de Michel Lapeletier de Saint-Fargeau dans *Les Chants de Maldoror*" et intégré par son auteur dans un essai sur *L'individualisme révolutionnaire* publié en 1975. Selon Jouffroy,

Lautréamont, en *détournant* la mort de Michel Peletier de Saint-Fargeau sur le plan d'un "roman" qui semble obéir à la définition de Sade: "ouvrage fabuleux composé

¹⁸ Sollers, selon Jean-Luc Steinmetz, fait ici allusion à l'appartenance du père de Ducasse à la franc-maçonnerie, appartenance supposée mais jamais démontrée (OCL, Note, p. 755).

d'après les plus singulières aventures de la vie des hommes", et en camouflant ses intentions sous le voile énigmatique d'une parodie de la création romanesque, cherche à fonder avec son lecteur une communauté seconde incernable: il s'agit pour ce dernier de prendre conscience de ce qu'il a voulu dire et de procéder à la lecture des traces historiques que révèle le texte sous l'immense couche de poussière qui les recouvre depuis deux cents ans. (602)

La démonstration vaut ce que vaut une conjecture poétique. Indiquons seulement que l'histoire, la mémoire des textes et des lieux vus par le scripteur ont leur partie à jouer dans la mise au jour de cet arrière-texte, la reconstitution de la chaîne des signifiants intermédiaires venant réduire quelque peu le coefficient d'anomalie de l'énoncé.

L'extravagance selon Isidore Ducasse fonctionne donc sur les deux plans de l'énoncé et de l'instance énonciative, à partir de l'incohérence apparente, de la contradiction et de la lacune. On a pu en vérifier la fécondité interprétative. Face à un texte déroutant, la lecture tente toujours peu ou prou de rétablir une cohérence cachée. Elle relie ce que l'écrivain a disjoint.

Ici, toutefois, le texte extraordinaire continue à déjouer les interprétations. La faille énonciative séparant le narrateur maldorien et la voix des *Poésies*, loin d'être résorbée, appelle peut-être d'autres approches, dont les rêveries poétiques ont donné jusqu'à présent la version la plus convaincante. Ces approches guidées par la réflexivité gagneraient à intégrer à leur propos la conscience de leurs limites et à se garder des pièges de la raison, fût-elle baptisée "poétique" (Deguy: 2000).

La violente discordance énonciative confirme aussi la nécessité, dépassant les premières théorisations qui conféraient au lecteur tous les pouvoirs retirés à l'auteur ou le confondaient avec le lecteur invoqué, d'envisager une théorie de seconde génération le concevant comme instance partiellement disjointe du texte, articulant le passé de l'écriture et le présent de la lecture. Ceci implique de remettre au premier plan, sans retomber dans les déterminismes anciens, la double dimension historique de l'écriture-lecture.

En un sens, avec l'œuvre de Ducasse, le statut littéraire de la lecture comme création continuée a rarement été figuré aussi clairement. S'il est vrai que le poète "opère par-dessous, dans les sous-sols du langage et de la pensée" (Jouffroy: 602), la reconstitution des chaînons manquants entre le texte et ses lecteurs, à supposer qu'il soit possible de les mettre au jour, relève bien encore de l'entreprise littéraire.

Bibliographie

- LAUTREAMONT (2009). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", dir. Jean-Luc Steinmetz. Désormais: OCL.
- ARAGON, Louis (1969). *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Genève: Skira.
- ARAGON, Louis (1^{er} juin 1967, 2009). "Lautréamont et nous", *Les Lettres françaises*. OCL, pp. 528-571.
- ARLAND, Marcel (1^{er} février 1924). "Sur un nouveau mal du siècle". *La NRF*.
- BACHELARD, Gaston (1939). *Lautréamont*. Paris: Corti.
- BEGUIN, Édouard (1992). "La notion critique de réécriture chez Aragon", *Recherches Croisées Aragon Elsa Triolet*, n° 4.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2002). *Littérature et psychanalyse*. Paris: PUF, quadrige.
- BLANCHOT, Maurice (1963). *Lautréamont et Sade*. Paris: Minuit.
- BRETON, André (avril 1919, 2009). "Note", *Littérature*, n° 2. OCL, pp. 365-366
- BRETON, André (1924). *Le Manifeste du surréalisme*, OC, I. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", pp. 309-346.
- BRETON, André (1940-1950-1966, 1992), *Anthologie de l'humour noir*, OC, II. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", pp. 863-1176.
- BRETON, André (12 octobre 1951, 2009). "Sucre jaune", *Arts*, OCL, pp. 508-510.
- CAILLOIS, Roger (1946). Préface aux *Œuvres complètes* de Lautréamont. Paris: Corti.
- CAMUS, Albert (1951, 2009). "Lautréamont et la banalité", *Les Cahiers du Sud*, n° 307. OCL, pp. 502-507.
- DEBORD Guy-Ernest (mai 1956, 2009). "Mode d'emploi du détournement", *Les lèvres nues*, n° 8. OCL, pp. 511-519.
- DEGUY, Michel (2000). *La Raison poétique*. Paris: Galilée.
- GRACQ, Julien (1947, 2009). "Lautréamont toujours". OCL, pp. 471-488.
- JOUFFROY, Alain (1975, 2009). "Le détournement des funérailles de Michel Lepeletier de Saint-Fargeau dans *Les Chants de Maldoror*", Extrait de *L'Individualisme révolutionnaire*. Paris: Bourgois. OCL, pp. 596-603.
- LE CLEZIO, Jean-Marie-Gustave (1973, 2009). Préface aux *Œuvres complètes* de Lautréamont. OCL, pp. 590-595.
- PAULHAN, Jean (1921). "Un langage de paradis". OCL, pp. 371-372.
- PERRONE-MOISES, Leyla, et RODRIGUEZ MONEGAL, Émir (septembre 1983). "Isidoro Ducasse et la rhétorique espagnole", *Poétique*, n° 55.
- PLEYNET, Marcelin (été 1966, 2009). "*Les Chants de Maldoror* et de Lautréamont", *Tel Quel*, n° 26. OCL, pp. 520-527.
- PLEYNET, Marcelin (1977). "Lautréamont et Lucrèce", *Art et Littérature*, p. 128-146. Paris: Le Seuil, "Tel Quel".
- PONGE, Francis (1946, 1999). "Le Dispositif Maldoror-Poésies", *Méthodes*. OC, I, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", pp. 633-635.
- SOLLERS, Philippe (1967, 2009). "La science de Lautréamont", *Critique*. OCL, p. 580.
- SOLLERS, Philippe (août 1997, 2009). "Entretien sur Lautréamont" avec la revue *Ligne de risque*, n° 2-3. OCL, pp. 604-614.
- TROUVE, Alain (2000). *Le lecteur et le livre fantôme Essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*. Paris: Kimé.

TROUVE, Alain (novembre 2010). "L'arrière-texte: de l'auteur au lecteur", *Poétique*, n° 164, pp. 495-509.

LES EXTRAVAGANTS CHEZ HENRI DE RÉGNIER: Des personnages en quête de certitudes

SILVIA ROVERA

Université Stendhal, Grenoble III

violabianchi@yahoo.com

Résumé

À la fin du XIXe siècle, les métamorphoses de la société désorientent les gens, qui cherchent à tout prix à se singulariser. Henri de Régner, l'un des écrivains plus en vogue à l'époque, présente quelques-unes de ces personnes dans ses romans contemporains. Dans cet article, nous avons décidé de porter notre attention sur l'analyse de deux romans: *Le Mariage de minuit* (1903) et *Le Passé vivant* (1905). Dans ces écrits, l'auteur esquisse le portrait de différents types d'extravagants: les dandys, les collectionneurs, les passéistes et les occultistes.

Abstract

In the late nineteenth century, the metamorphosis of society disoriented people who look for being different at any costs. Henri de Régner, one of the writers most in vogue at the time, describes some of these people in his contemporary novels. This paper focused on the analysis of two novels: *The midnight Marriage* (1903) and *The living Past* (1905). In these writings, the author sketches the portrait of various types of extravagant people: dandies, collectors, lovers of the past and the occults.

Mots-clés: Henri de Régner, extravagants, *Le Mariage de minuit*, *Le Passé vivant*

Keywords: Henri de Régner, extravagants, *Le Mariage de minuit*, *Le Passé vivant*

Au-delà même de l'esthétique décadente, les romans de la fin du XIX^e siècle abondent en personnages qui s'écartent des normes reçues de la vie sociale, souvent à cause d'une raison et d'une imagination dérégées. Ils cherchent des solutions à l'absence de sens dans les fantaisies de l'art et de l'artifice, les détails rares, les formes exubérantes et exaspérées. En cela, ils expriment le désarroi d'un public qui ne peut plus se laisser bercer par les charmes consolateurs de la religion, ni compter sur les réponses de la science. Comme l'écrit un peu plus tard Paul Bourget, "nos grands bonheurs d'alors étaient des impressions d'art, nos grandes tristesses, des incertitudes sur les vérités de la métaphysique et de la religion." (Bourget, 1906: 174)

Henri de Régnier (1864- 1936), un des plus fins interprètes de sa génération, se plaît à peindre ces extravagances dans deux de ses romans contemporains¹, *Le Mariage de minuit* (1903) et *Le Passé vivant* (1905), prêtant une grande attention à ce qui singularise chaque chose ou chaque être. Ainsi, on pourrait lire une sorte d'autoportrait en romancier dans l'image qu'il brosse du prince de Bercenay dans *Le Mariage de minuit*. "Monsieur de Bercenay n'a retenu des gens que ce qu'ils avaient de comique et de singulier. Il sait d'eux des bizarreries et des ridicules. Il ignore le reste, qui est ce que chacun colporte le plus ordinairement." (Régnier, 1903: 108)

Le dandysme et l'esthétisme

De 1880 à 1914 on assiste à un renouveau du dandysme. Ce culte de soi conjugue la quête désespérée de l'originalité à celle du beau, au point qu'il tourne très rapidement à un esthétisme teinté de pessimisme. En fait, les dandys, pour s'écarter du monde bourgeois, insistent sur le côté maladif et morbide de la vie et sur son raffinement excentrique. Ils fondent leur existence sur les soins extérieurs, au point que leur être ne prend de consistance que dans le regard des autres. Cette dialectique sujet-objet, observateur-observé, sacralise le sujet en tant qu'objet. Si la beauté ne consiste plus dans l'état de nature, alors l'homme doit se construire sans cesse grâce aux parures. Il s'agit du désir de la création de soi par soi: seul à travers cette construction perpétuelle l'homme peut parvenir à sa véritable essence, qui franchit les données communes pour délivrer ce qu'il y a de vraiment unique. L'être se transfigure dans l'idée de soi-même et trouve ainsi sa place dans le règne de la beauté. Les deux personnages qui incarnent le mieux cette tendance sont Charles Haas et Robert de Montesquiou, mais c'est surtout ce dernier qui enchante écrivains et artistes.

Régnier en esquisse un portrait peu élogieux dans son roman *Le Mariage de minuit*

1 L'œuvre romanesque d'Henri de Régnier peut être divisée en deux parties: les romans costumés, qui se déroulent dans le XVII^e et XVIII^e siècle, et les romans contemporains.

(1903), où il retrace, d'une manière allusive, l'amitié que celui-ci a pour Gallé et parle de son rôle néfaste en tant qu'oracle du goût.

Les rapports entre Régnier et Montesquiou s'étaient refroidis en juin 1897, quand Lorrain avait rapporté que, pendant l'incendie du Bazar de la Charité, Montesquiou s'était ouvert une sortie à coups de canne, sans secourir les dames qui étaient là. Peu de jours après, lors d'une réception chez la baronne Adolphe de Rothschild, Marie de Régnier avait accrédité ce propos: il s'en était ensuivi un duel entre Henri de Régnier et le comte à Neuilly-Levallois. Depuis, les deux ne s'étaient plus réconciliés (Bertrand, 1996: 215).

Le Mariage de minuit est le fruit de cette brouille. On retrouve toute l'acrimonie de Régnier dans le portrait moral de Jacques de Serpigny, dont Montesquiou est la clef:

Il comprit vite l'avantage qu'il y a pour quelqu'un de se singulariser et il se singularisa volontairement. Il acquit une façon d'être qui lui fut particulière et une manière de parler qui lui fut propre. Par affectation, il poussa sa voix, qu'il avait haute, jusqu'à un fausset aigu. Ses goûts artistiques lui firent une réputation auprès de ceux qui ignorent tout de l'art, de même que sa situation mondaine le servit auprès des artistes, qui le considérèrent d'autant plus volontiers comme un des leurs que sa compagnie flattait leur vanité. Il donna des gages en publiant, en 1886, un *Paradoxe sur la verrerie*. C'était un livre curieux, mélange d'aperçus amusants et de divagations saugrenues, écrit dans une langue précise et prétentieuse [...] (Régnier, 1903: 125-126)

Régnier signale toutes les caractéristiques essentielles du gentilhomme: l'affectation de la voix, le rapport conflictuel avec le père, le célibat. Il évoque ses fêtes somptueuses réalisées avec de grandes dépenses de moyens, en les transposant dans l'inauguration des ateliers de verreries à Louveciennes, appelés pompeusement la Maison du Feu². Sa description est très précise: il parle de la tente de toile peinte soutenue par de piliers de roses, des grands mannequins de cire imitant les joueurs de hautbois du temps de Lully, du repas à l'ancienne mode servi par des valets poudrés, des bougies et des lanternes en papier. Cette réception s'apparente à celles organisées par Robert de Montesquiou, qui faisaient jaser tout Paris. Elles témoignent des hantises de l'aristocratie, prise entre l'obsession de disparaître et celle de paraître, qui la pousse à se donner en spectacle dans des salons qui relatent sa nostalgie d'une époque révolue. Les fastes des princes d'antan des soirées du gentilhomme parisien atteignent leur sommet dans la fête du Pavillon des Muses, pour laquelle a été construit un théâtre de verdure et les objets d'art ont été étalés

² Henri de Régnier, dans *Le Mariage de minuit*, fait allusion à la présentation de Gallé à l'Exposition de 1900 où figure un four de verrier avec l'inscription: "Et si les hommes sont mauvais, à moi les démons du feu, périsse le four" (Charpentier, 1974: 235- 246).

pompeusement sur le mobilier et sur les étagères³. Les similitudes avec le récit de Régnier sont frappantes.

D'autre part, l'ouvrage de Serpigny, *Paradoxe sur la verrerie*, correspond au *Paradoxe bleu d'un fol hortensia*, sous-titre du poème *Regina des Hortensias bleues* (1896). Régnier en changeant le titre a, peut-être, voulu évoquer le rapport que le comte entretient avec Gallé. Nombre de productions du maître-verrier sont inspirées des œuvres littéraires⁴, auxquelles il emprunte ses inscriptions, mais ce sont surtout les vers de Montesquiou qui dictent la création de ses pièces (Charpentier, 1974: 254). Le poète en est visiblement flatté, au point qu'il lui dédie des études à partir de 1895 ("*Cette petite clef-ci*", in *La plume*) jusqu'en 1910 ("*Les verres forgés*", in *Les modes*). Régnier dans *Le Mariage de minuit* paraît y faire allusion, mais il insinue que les connaissances de l'auteur ne sont pas le fruit d'études approfondies, mais de conversations mondaines, transposées dans une écriture qui reproduit sa "manière de parler hyperbolique", sa "frénésie méticuleuse dont la verve travaillée était devenue le langage naturel" (Régnier, 1903: 72).

On est bien évidemment en face d'un personnage excentrique, qui essaie de toutes ses forces de bâtir son mythe. Ainsi, son *alter ego* prépare une exposition de céramiques, après avoir donné une interview enrubannée de "phrases entortillées et réticentes, dans un amphigouri voulu" (Régnier, 1903: 132). L'effet est immédiat, parce que les gens aiment les singularités. Son succès est énorme, d'autant plus que le goût pour les arts décoratifs augmente et se répand sans cesse depuis l'exposition de 1889, dont le rappel ouvre le roman. Pourtant, Serpigny s'expose aux railleries de son père qui lui adresse une lettre ironique, parce qu'il méprise son fils pour ses goûts ouvriers. En fait, il ne comprend pas qu'on puisse s'intéresser à autre chose qu'aux soucis de sa généalogie et de ses terres. Ce détail, encore une fois, reprend la vie de Montesquiou: son ouverture à l'art de son temps le soumet à l'incompréhension de la classe sociale à laquelle il appartient, qui est hostile aux nouveautés. Cependant, le nouveau est un peu la maladie du siècle, à laquelle sont sujets nobles et bourgeois, riches et pauvres. Valéry le compare à une drogue, à "un de ces poisons excitants qui finissent par être plus nécessaires que toute nourriture" (Valéry, 1957: 478). Cela porte Montesquiou à être très sensible aux modes, d'autant plus qu'il est éclectique, et donc soumis aux infinies palpitations du goût. Le danger est l'éparpillement, ce dont le comte est très conscient au point qu'il écrit dans *Vas spirituale* (1886-1889): "Être épars est horrible. Dans la vie il n'y a de bon qu'être synthétique. Tout ce qui ne dépend pas de nous, nous éperd et nous éparille, et nous pille. La solitude, le silence et le recueillement font seuls les âmes solides et valables" (Bertrand, 1996: 45). Mais ce tourment de l'âme n'est

3 Marcel Proust (Proust, 1894) écrit à propos de ce théâtre: "C'est un long rectangle en forme de temple, que précède un atrium aux lourdes draperies, et que termine une petite scène surélevée. Le décor figure une colonnade circulaire; entre les colonnes on aperçoit des bosquets et des charmilles" (Bernard, 1996: 704).

4 Parmi les œuvres qui l'inspirent, on remarque les poésies de Verlaine, Marceline Desbordes-Valmore, Baudelaire, Gautier, Maeterlinck, Sully Prudhomme, Hugo...

pas transposé dans le personnage de Régnier, qui voit le caméléonisme plutôt comme une affaire de convenance. En fait, l'intérêt pour la littérature éprouvé par Serpigny revient au moment où Villereuil, l'ouvrier qui façonne toutes ses œuvres, casse tout et s'enfuit. Son activité d'écrivain est, donc, un simple prétexte pour se singulariser.

L'activité de collectionneur

Une autre façon de se distinguer est l'activité de collectionneur. Les personnages de Régnier cultivent souvent le décor de leurs habitations avec un soin qui confine à la manie. Exilés dans un monde qu'ils ne reconnaissent pas, ils s'enferment dans leur chambre ou dans leur maison, d'où ils peuvent effectuer des envolées poétiques grâce aux objets, qui deviennent de merveilleuses fenêtres sur l'ailleurs. Les meubles et les bibelots acquièrent une grande importance, puisqu'ils sont capables de modifier la perception humaine. Ils assument presque la valeur d'objets transitionnels et séduisent surtout les hommes qui ont dépassé la trentaine et qui n'arrivent pas à s'investir affectivement avec quelqu'un. Il faut imputer la faute à la misogynie de l'époque, qui pousse Zola et le naturalisme à chanter la débâcle de la femme, Maupassant à parler de sa bêtise et son naturel, Lombroso à constater la conformation très simple de son cerveau. En plus, la philosophie de Schopenhauer prône la mysogamie comme réalisation du renoncement au vouloir vivre, tout en remarquant l'absurdité de l'amour, qui n'est que le camouflage d'un désir instinctuel. De son côté, Nietzsche dans *Par-delà le bien et le mal* envisage la femme comme un objet, ou comme une propriété (Prince, 2002: 43-56; 245- 247).

Ces difficultés relationnelles sont le contrepoids inévitable d'une société de plus en plus industrialisée qui porte l'homme à se comparer constamment à des marchandises qui perdent leur valeur d'usage et d'échange pour acquérir une puissance surnaturelle, puisqu'elles paraissent dégager d'elles-mêmes leur valeur (Fedi, 2002: 281- 283). Cette sacralisation de l'objet, si d'une part elle correspond à une réification de l'individu, d'autre part garantit à l'homme un point de repère dans un univers en constante évolution. Comme l'écrit Laurent Lepaludier: "L'objet reste [...] associé dans la culture et le langage à la notion d'objectivité, et donc à la vérité des choses" (Lepaludier, 2004: 13). L'homme, perdu dans un monde en perpétuel changement, ne peut compter que sur les objets, qui deviennent des amis, parce qu'ils "sont les compagnons de nos heures douces ou sombres, les seuls compagnons, hélas! que nous sommes sûrs de ne pas perdre, les seuls qui ne mourront point comme les autres, ceux dont les traits, les yeux aimants, la bouche, la voix sont disparus à jamais" (Maupassant, 1974: 400).

Ainsi on trouve dans la littérature de l'époque toute une série de personnages qui préfèrent aux êtres humains leurs substituts esthétiques, comme c'est le cas des tableaux de

Leonardo ou de Luini pour *Monsieur de Bougreton* de Jean Lorrain, ou encore des meubles et des bibelots pour le héros de *Qui sait?* de Maupassant.

Cette manie on la retrouve aussi chez les individus décrits par Henri de Régnier. Dans la plupart de ses romans on rencontre des hommes obsédés par la possession de certaines choses, comme c'est le cas, dans *Romaine Mirmault*, du mari de l'héroïne éponyme, hanté par les turqueries, ou encore de Monsieur de Vrancourt, bibliophile passionné. Ce dernier préfère la compagnie de ses livres à celle de sa femme, qui ne tarde pas à se rendre compte qu'elle a affaire à une "manie incurable". Bien qu'elle essaie de partager la passion de son époux, elle ne parvient pas à de grands résultats, puisque "la bibliophilie est un plaisir qui ne s'apprend pas", surtout lorsqu'elle tourne à la bibliomanie, se transformant ainsi dans quelque chose "d'inexprimable et d'infiniment mystérieux" (Régnier, 1914: 58). Pour cela, toute conversation qui ne touche pas aux livres apparaît à cet homme totalement inintéressante et vaine. Renfermé dans son obsession, il devient insensible au monde extérieur. La sienne est la "manie raffinée d'une époque inquiète où les lassitudes de l'ennui et les maladies de la sensibilité nerveuse ont conduit l'homme à s'inventer des passions factices de collectionneur, tandis que sa complication intime le rendait incapable de supporter la large et saine simplicité des choses autour de lui" (Bourget, 1993: 319).

Dans *Le Mariage de minuit*, Régnier dresse le portrait d'une autre sorte de monomaniaque: Monsieur Hangsdorff. Collectionneur de verreries, il est le stéréotype de l'amateur d'art. Complètement obsédé par ses œuvres, il en a assumé la physionomie: "Il est petit et pansu, comme une gourde. Sa tête, chauve comme un bouchon, semblait renfermer le vase de son corps, que parachevaient les anses des bras. Ses mains molles et moites paraissaient ainsi faites pour coller au verre et le mieux tenir" (Régnier, 1903: 139). De plus, il a choisi sa demeure en fonction de sa passion: Venise est plus apte au verre que son château en Allemagne, puisque son silence favorise la vie muette des choses. Le seul inconvénient est le coup de canon qu'on tire de San Giorgio Maggiore à midi et à huit heures du soir: pour cela, il a choisi d'habiter dans un palais "lombardesque" à Murano, où les sons parviennent diminués. Ici il s'est construit une sorte de "rêvoir",⁵ dans lequel il abrite ses œuvres, qui assouvissent, comme l'écrit Goncourt, un "plaisir solitaire", dû "au vide, à l'ennui du cœur, et aussi [...] à la tristesse des jours actuels, à l'incertitude des lendemains" (Goncourt, 1931: 8-9). Dans cette habitation, tout est aménagé de manière à ne pas perturber le sommeil de la fragile matière: chaque visiteur doit se munir de semelles de feutres et, à l'occasion des fêtes, les convives sont remplacés par un grand nombre de bougies allumées, qui éclairent les plus belles verreries, disposées selon leurs reflets et leurs

5 Baudelaire écrivait en Préface à *La Philosophie de l'ameublement* d'Edgar Poe: "Quel est celui d'entre nous qui, dans de longues heures de loisirs, n'a pris un délicieux plaisir à se construire un appartement-modèle, un domicile idéal, un rêvoir?" (Baudelaire, 1853).

nuances. Parfois, Monsieur Hangsdorff s'éprend d'une pièce en particulier et alors il la soigne, il la change de place, la pare et se lève la nuit pour lui rendre visite. Cet amour dévoué et profond est celui d'un amant, mais aussi celui d'un père qui se préoccupe constamment du futur de sa progéniture. En fait, il songe avec amertume au moment dans lequel il ne sera plus là et il se demande souvent, la nuit, si la ville à laquelle il léguera sa collection aura les mêmes soins que lui. Et quand Monsieur de Serpigny lui propose de se marier avec Françoise de Cléré, sa première question est de savoir comment sa future épouse pourra traiter ses créatures:

– Tout cela me plaît beaucoup, mais comment cette demoiselle s'accommodera-t-elle de mes filles?

C'est ainsi qu'il appela ses verreries dont l'innombrable famille emplissait sa maison de Murano de leur jeunesse étincelante et fragile. Il en avait de toutes sortes, de maigres, de grasses, des corpulentes et des sveltes, de hautes et de courtes, et chacune pour lui avait une taille et un visage (Régnier, 1903: 154- 155).

Telles des reliques, ces objets sont conservés un temple que Monsieur de Hangsdorff essaie de mettre à l'abri d'éventuelles profanations. Sa manie du bibelot confine à un culte de la matière, le même qui poussera Carlo Carrà à écrire que les choses ordinaires, observées dans leur essence métaphysique, portent à un calme spirituel qui correspond à la contemplation des idées platoniciennes (Carrà, 1978: 147).

Le refus du temps présent

Cet attachement aux objets est aussi présent chez l'historien Charles Lauvereau du *Passé vivant*. Célibataire trentenaire, il est passionné de bibelots, surtout parce qu'ils gardent en eux le souvenir d'époques antérieures. Il les achète à cause du parfum du temps qui raconte "un usage, un goût, une mode" (Régnier, 1905: 20). En cela, il reproduit les propensions de Régnier, qui écrit à propos du Pavillon de Marsan au Louvre:

L'objet ancien a en lui-même une sorte de charme dont nous sommes dupes malgré tout. Il nous provoque à une rêverie où nous nous plaisons infiniment et qui nous illusionne aisément sur sa valeur artistique. Il suscite en nous outre l'agrément de sa forme et de sa couleur, ce qu'on pourrait appeler l'émotion du passé, une de celles dont nous sommes actuellement le plus curieux et que recherche avec le plus de mélancolique ardeur notre sensibilité d'aujourd'hui. (Régnier, s.d.)

Régnier, l'homme au monocle, est un "passant du passé", qui conjugue les temps

révolus au regret, au point qu'on pourrait écrire de lui ce que Nerval a écrit à propos de Goethe, dans son introduction au *Faust*, en 1840:

[...] les siècles écoulés se conservent tout entiers à l'état d'intelligences et d'ombres, dans une suite de régions concentriques, étendues à l'entour du monde matériel. Là, ces fantômes accomplissent encore, ou rêvent d'accomplir, les actions qui furent éclairées jadis par le soleil de la vie, et dans lesquelles elles ont prouvé l'individualité de leur âme immortelle. Il est consolant de penser, en effet, que rien ne meurt de ce qui a frappé l'intelligence, et que l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle, visible par les yeux de l'âme... (Goethe, 1868: 8)

Pour Régnier aussi le passé n'est jamais perdu, puisqu'il est toujours prêt à remonter à la surface: il suffit d'un rien (d'une image ou d'une sculpture) pour le ramener à la vie. Il raconte: "Le passé ne meurt pas; il fait le mort. L'oubli est transparent, derrière lui le passé reparaît, plus mélancolique d'être insaisissable, de n'être plus qu'une ombre" (Vaudoier, 1956: 345). Cette nostalgie d'antan, d'une époque où on laissait une place au songe, amène à se recouper du monde pour revivre d'autres destinées, d'autres solutions, souvent éloignées du présent décevant.

Parfois il y a certains individus qui poussent cette passion à l'extrême, comme nous suggère Régnier en esquissant le portrait de Lauvereau, qui, chez lui, s'habille en homme du XVIII^e siècle⁶:

Aux murs pendaient des défroques multicolores: robes brodées, gilets à fleurs, habits d'étoffes diverses, tricorne et chapeau à ganses étalaient leur friperie joyeuse et mélancolique, leurs couleurs claires et fanées. On se serait cru chez un costumier de théâtre. Lauvereau lui-même portait un accoutrement singulier. Son ample robe de chambre s'écartait sur une culotte courte de velours lavande. Des bas gris lui moulait la jambe. Il avait des souliers à boucles et il était coiffé d'un serre-tête de soie noire. Il ressemblait à la fois à un portier de comédie, à un philosophe de Greuze et à un bonhomme de Chardin. Il aimait ces déguisements d'intérieur, qui l'aidaient à l'illusion de vivre dans son siècle adoptif (Régnier, 1905: 42-43).

Sa passion pour l'art et les antiquités il l'applique à tout: ainsi il aime Janine qui (ou parce qu'elle) ressemble à un Fragonard⁷ et rêve d'un voyage en Italie, qu'il connaît par son histoire et les artistes qui l'ont célébrée, comme Hubert Robert, Fragonard ou Watteau (Régnier, 1905: 84- 85). Selon lui, l'Italie appartient au passé, surtout au XVIII^e siècle: c'est

⁶ Pierre Loti, qui cultive plutôt la nostalgie d'un ailleurs, s'habillera à l'orientale.

⁷ Fétichisme que Proust montrera chez Swann à l'égard d'Odette, en la comparant au tableau Zéphora de Botticelli.

seulement sous les cieux italiens qu'on peut encore jouir de la sagesse et de l'habileté des anciens maîtres, et se laisser bercer par des pensées soit triomphales, soit mélancoliques. Quand il se rend enfin à Venise avec Jean, il est heureux: il peut vivre "casanovesquement". Son passéisme est dû à de profondes raisons: il les explique à Jean peu de temps après, une fois rentrés en France:

C'est dans le passé que j'existe. Si l'on ne se change pas, on peut au moins se rendre inoffensif. J'ai supprimé à mes instincts leurs occasions. Je leur ai mis du fard aux joues et une perruque sur la tête, et, quand ils me tourmentent et me tracassent, je les confie aux personnages de l'histoire, et je les envoie courir les routes avec Cartouche ou courir la gueuse avec Casanova. (Régner, 1905: 229)

Cette passion sert à mieux maîtriser des impulsions dangereuses, avant qu'elle n'amène à la destruction de soi, comme cela arrive à Jean de François, le héros du roman, qui n'est plus à même de tolérer la pression de ses ancêtres et termine sa vie et celle de sa lignée par un incendie. Il croit que le destin est déjà écrit bien avant la naissance, que les aïeux parviennent à déterminer l'existence de ses descendants. À son avis, il n'y a pas d'alternatives, puisque chaque action humaine n'est jamais totalement libre: le sang implique des obligations et des devoirs qu'on est forcé d'accomplir, parce que, si, à la fin du XIX^e siècle, Dieu est mort comme le proclame Nietzsche dans *Le Gai Savoir*, la religiosité est toujours bien présente.

L'ésotérisme

La perte de foi dans le progrès et dans la science amène l'homme à se tourner résolument vers des théories ésotériques essayant de montrer et démontrer que la science officielle est en ruine, éparpillée dans des recherches stériles, qui condamnent l'homme à errer dans un monde dépourvu de signification. L'unique voie de salut consiste dans la fusion de l'être avec le tout, c'est-à-dire avec l'unité primordiale, qui permet aussi la connaissance du monde, puisque l'homme et le monde sont, tous les deux, des émanations divines. En fait, selon les occultistes⁸ tous les ordres de la réalité se correspondent (Guénon, 1946: 132), comme disait déjà Hermès Trismégiste. Ces croyances se retrouvent dans de nombreuses études plus ou moins scientifiques comme le *Traité élémentaire de la science occulte* de Papus (1888) et *Les grands initiés* d'Édouard Schuré (1889), ou encore dans les œuvres de Madame Blavatsky. Celle-ci constitue, en 1878-1880, une société théosophique, qui base ses théories

8 Les occultistes se basent sur la Kabbale et sur les livres sacrés d'Hermès Trismégiste.

sur de nombreuses idées de Fabre d'Olivet⁹, conjuguées avec des doctrines typiques de l'extrême Orient, comme celle de la réincarnation¹⁰. Elle a beaucoup d'adeptes et sa figure légendaire peuple les discours des salons de la Belle Époque.

Cette dame extravagante inspire aussi Régnier, qui, dans certains de ses romans, présente des personnages qui se réclament de ses croyances. Ainsi va pour Madame de Maurebois, de *Le Passé vivant* (1905). Âgée d'une trentaine d'années, un peu forte, toujours souriante, cette femme ne pense qu'à l'amour et à l'occultisme. Avec son mari, elle est une des hôtes du château de Valnancé. Bientôt ses attraits et son grand charisme arrivent à subjuguier le protagoniste, Jean de François, qui vient de passer son baccalauréat et passe ses vacances chez son père:

Elle ne parlait que de fantômes, de corps astral, d'évocations. À la fois théosophe et spirite, elle croyait aux réincarnations et aux tables tournantes. Sa superstition se doublait d'une philosophie confuse. Elle entretenait Jean de ses rêvasseries mystiques. Il l'écoutait docilement et souriait de ses imaginations bizarres; mais des conversations de Mme de Maurebois, il avait conservé un vague goût du surnaturel, une croyance incertaine mais durable à des survies possibles, à des renaissances mystérieuses, à des transmigrations d'âmes, en même temps qu'il gardait d'elle des souvenirs plus terrestres (Régnier, 1905: 36- 37).

Une fois de retour à Paris, le jeune continue ses entretiens avec sa maîtresse. Il lui rend visite dans son appartement, rue Copernic (jamais nom ne fût mieux trouvé), où elle reçoit des "personnages glabres ou trop barbus qui discutaient des sujets d'occultisme" (Régnier, 1905: 37). Un jour madame de Maurebois, éprise d'un "jeune homme aux larges épaules, au teint bronzé, qui racontait les prodiges des fakirs indiens", quitte son jeune amant: "Elle lui parla de Valnancé, de son père, de sa tante, de l'amitié qu'elle portait à tous et à lui en particulier, en assurant que la leur ne finirait point ici-bas et se continuerait éternellement, d'existence en existence et de planète en planète." (Régnier, 1905: 37)

Il la rencontre encore lors du bal masqué donné par le comte Ceschini. Habillée en tireuse de cartes, elle est toujours férue de spiritisme au point qu'elle va emménager dans une maison hantée: "C'était mon ambition d'habiter une maison hantée, et justement, celle-là, on y entend des bruits, toutes les nuits... Personne ne voulait louer... Une merveille, un bijou, des fenêtres qui s'ouvrent toutes seules, des portes qui claquent... [...] Oh, voir un

9 Fabre d'Olivet (1768- 1825) essaye de fonder une nouvelle religion polythéiste, dans laquelle il tente une relecture des textes sacrés à travers un discours scientifique. Madame Blavatsky reprend son intention de faire connaître les grandes vérités disséminées dans toutes les religions.

10 Selon l'enseignement occultiste, il ne faut pas confondre la réincarnation avec la métempsychose. Selon Porphyre (III^e siècle), on croit que les âmes passent par de nombreux corps, mais, une fois dans l'homme, elles ne peuvent plus se transférer dans les animaux.

fantôme!” (Régnier, 1905: 109).

Bien qu'elle soit une figure marginale dans la trame du récit, elle apparaît toujours dans les moments cruciaux de l'existence du protagoniste, parce que ce sont ses croyances qui imprègnent tout le roman. *Le Passé vivant*, en fait, est un livre qui raconte en biais les dangers des nouvelles doctrines qui peuplent la fin du siècle. Et si la spirite-théosophe madame de Maurebois est une figure quelque peu caricaturale et extrêmement drôle, on ne peut pas dire la même chose du jeune de François. Son attrait pour le passé ce n'est plus une manie, mais une véritable maladie. Il est le contraire de son cousin, Maurice de Jonceuse, qui, “pratique et novateur”, avec “sa lourde automobile massive”, représente “le dédain du passé et la confiance en l'avenir” (Régnier, 1905: 28). Jean, par contre, ne possède pas une forte volonté, il est soumis à son père. Et quand pour la première fois, il veut imposer ses désirs, il se trouve face à face avec son impuissance. Son inaction l'amène à laisser agir les autres, sans prendre jamais l'initiative. L'historien Charles Lauvereau donne une explication de l'attitude de son jeune ami, en imputant la faute à l'époque: son inertie est due aux temps qui exaltent le mythe du *self made man*. On ne peut plus compter sur les privilèges familiaux pour réussir dans la vie. Désormais être issu de l'aristocratie ne veut plus rien dire, même si on s'attache au patrimoine familial, à sa demeure, avec un acharnement irréductible: “Maintenant chacun doit se faire une existence personnelle, sans quoi l'on est un fantôme, une vapeur sociale, une ombre: on continue du passé. Maintenant il faut s'improviser, s'inventer, ou, au moins, s'utiliser” (Régnier, 1905: 58). Si on n'y parvient pas, alors ce sont les autres, comme madame de Maurebois, qui ont le dessus: Jean s'en rend parfaitement compte:

Celle-là avait été douce à ses vingt ans, mais son influence ne lui avait-elle pas été dangereuse? C'était de M^{me} de Maurebois que lui venait, en grande partie, sa croyance aux pressentiments, à tout ce qu'il y a en tout d'inexplicable et d'occulte. Ce qui, chez Madame de Maurebois, était devenu la manie du surnaturel, sous ses formes même les plus charlatanesques, était demeuré en lui comme une appréhension indécise d'événements incertains. (Régnier, 1905: 216)

Cette opinion est partagée par son cousin, qui raconte à Antoniette de Saffry: “[...] madame de Maurebois est une ancienne maîtresse de Jean. Elle a eu sur lui une très mauvaise influence: elle lui a farci la cervelle de beaucoup des idées baroques qu'il y conserve... Il est un peu toqué, mon cousin!” (Régnier, 1905: 334).

On retrouve ici toute la méfiance de Régnier vis-à-vis des soi-disant sciences occultes, pour lesquelles il nourrit un certain mépris, comme on peut remarquer en lisant son journal:

Sciences occultes. Au fond, la question est de chercher les preuves d'une autre vie, d'une immortalité et pour y parvenir, on fait appel au témoignage des sens, à des preuves de fantômes, à des matérialisations d'esprits, etc. Rien de plus grossier et de plus bas. J'aime mieux, de cette question fondamentale de l'être, ceux qui en recherchent des preuves par le raisonnement. J'aime mieux Schopenhauer, qui prouve l'indestructibilité du moi par raisonnement, que le docteur Gibier, qui tâche à m'en fournir l'expérience (Régnier, 2002: 265).

Ce qu'il reproche aux praticiens de l'occulte c'est le fait de vouloir employer des moyens scientifiques pour étudier ce qui ne relève que de l'esprit et donc du royaume des idées. Analyser l'un avec les procédés de l'autre est quelque peu ridicule, comme l'est madame de Maurebois qui s'émeut devant l'idée de l'âme qui lutte pour s'imposer à la matière¹¹.

Conclusions

Avec les manies et les lubies de ses personnages, Régnier nous narre le malaise d'une société qui a perdu ses points de repère essentiels et en cherche sans cesse des nouveaux, mais il nous raconte aussi la constante recherche de soi de la part d'hommes dont les valeurs ont brusquement basculé. La classe sociale qui ressent le plus cette crise est l'aristocratie, qui est mise à l'écart par une bourgeoisie de plus en plus riche et influente. Pour cela elle cherche à se démarquer par une suprématie intellectuelle qui la pousse à s'adonner à l'art ou à la collectionner, à vivre dans le passé ou dans une non bien définie dimension spirituelle. Régnier décrit ces singularités avec une fine ironie, qui lui sert d'une part à ridiculiser des gens qui se prennent trop au sérieux et de l'autre à dédramatiser des situations difficiles à vivre. Ses romans sont ainsi recouverts d'une patine de légèreté, qui souligne le caractère frivole de toute occupation humaine, mais en même temps brosse les contours et les épidermes d'une âme en quête d'elle-même.

11 Devant l'incendie du château de Valnancé, la femme ne pense qu'à ses deux passions: "Elle songeait au Valnancé de sa jeunesse, aux corridors par où Jean de François venait la trouver, la nuit, pieds nus, dans sa chambre. Oh, le temps passé, le temps passé... Vieillir, mourir, puis, la nuit, les efforts de l'âme désincarnée qui cherche à renaître, à communiquer avec les vivants, se mêle aux choses, s'agite dans les corbeilles, s'impatiente dans les guéridons, offre à travers l'ombre des fleurs surnaturelles, ne veut pas être oubliée..." (Régnier, 1905: 348- 349).

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles (1853), "Présentation de la Philosophie de l'ameublement", in: *Le Monde littéraire*, 27 mars 1853.
- BAUDELAIRE, Charles (1973), *Correspondance*, vol. I, Paris: Gallimard.
- BERTRAND, Antoine (1996), *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève: Droz.
- BOURGET, Paul (1906), "Sensations d'Oxford", in: *Études et portraits, études anglaises*, Paris: Plon.
- BOURGET, Paul (1993), *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris: Gallimard.
- CARRA, Carlo (1978), "Pratica per una nuova pittura", in: *Tutti gli scritti*, Milano: Feltrinelli.
- CHARPENTIER, F. Thérèse (1974), "Régionalisme, littérature et Art nouveau. Quelques remarques à propos de deux amitiés littéraires de Gallé", *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXIII, avril 1974, p. 235-246.
- FEDI, Laurent (2002), *Fétichisme, philosophie, littérature*, Paris: L'Harmattan.
- GOETHE (1868), *Le Faust, suivi du second Faust*, trad. et introduction de Gérard de NERVAL, Paris: Michel Lévy.
- GONCOURT, Edmond de (1931), *La Maison d'un artiste*, Paris: Flammarion-Fasquelle.
- GUENON, René (1946), *Aperçu sur l'initiation*, Paris: éd. Traditionnelles.
- LEPALUDIER, Laurent (2004), *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes: PUR.
- MAUPASSANT, Guy de (1974), "Vieux objets", in: *Contes et nouvelles*, t.1, Paris: Gallimard.
- PRINCE, Natalie (2002), *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage du célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, Paris: L'Harmattan.
- PROUST, Marcel (1894), "Une fête littéraire à Versailles", in: *Le Gaulois*, 31 mai 1894.
- REGNIER, Henri de (1903), *Le Mariage de minuit*, Paris: Mercure de France.
- REGNIER, Henri de (1905), *Le Passé vivant: roman moderne*, Paris: Mercure de France.
- REGNIER, Henri de (1914), *Romaine Mirmault*, Paris: Mercure de France.
- REGNIER, Henri de (2002), *Les Cahiers inédits (1887-1936)*, éd. établie par D. J. Niederauer et Fr. Broche, Paris: éd. Pygmalion, Gérard Watelet.
- REGNIER, Henri de (s.d.), "Leçon de choses", *Le Gaulois*, [s.d.], coupure de presse contenue dans le fond Régnier-Heredia, Paris: Bibliothèque de l'Arsenal.
- VALERY, Paul (1957), *Œuvres*, t. II, Paris: Pléiade.
- VAUDOYER, Jean-Louis (1956), "Le souvenir d'Henri de Régnier", in: *Le Divan*, Paris, n° 298, avr.-juin 1956, pp. 345- 350.

O TEMA DA LOUCURA NA LITERATURA, NA PINTURA E NO CINEMA

três diferentes perspectivas

FERNANDA MONTEIRO VICENTE

Universidade de Aveiro

vicentefernandaster@gmail.com

Resumo

A literatura, a pintura e a sétima arte transmitem distintas percepções da experiência extravagante da loucura. Neste artigo analisam-se exemplos de cada uma destas manifestações, designadamente excertos da obra narrativa de Júlio Dinis, escritor português do séc. XIX, pinturas da autoria de Robert Tony-Fleury e de Géricault, datadas do mesmo período, e, finalmente, o filme “A Beautiful Mind” de 2001, de acordo com a visão foucaultiana da questão. As obras de Michel Foucault, *A hermenêutica do sujeito* (2006) e *História da Loucura* (2005), permitem abordar o “cuidado de si”, num eixo tricêntrico de relações poder-saber-liberdade, e a importância que a interpretação de si mesmo, dos outros e do mundo tem no processo de constituição da sua existência ética, com vista à transformação nunca acabada do sujeito. Pretende-se ainda averiguar em que medida cada manifestação artística patenteia estes pressupostos teóricos de Foucault.

Abstract

Literature, painting and cinema convey different perceptions of the extravagant experience of madness. This article analyses some examples of each of these manifestations, such as excerpts from the narrative work of Júlio Dinis, a 19th century Portuguese writer, paintings by Robert-Fleury Tony and Gericault, dating from the same period, and finally the film *A Beautiful Mind* (2001), offering a Foucaultian view on this matter. The works of Michel Foucault, *The hermeneutics of the subject* (2006) and *History of madness* (2005), allow addressing “the self-care” in a power-knowledge-freedom relationship axis as well as the importance that the awareness of the self, of others and of the world has in the process of creating their ethical existence, regarding the never completed transformation of the subject. The aim is also to ascertain to what extent each of these art forms reveals Foucault's theoretical assumptions.

Palavras-chave: loucura, narrativa dinisiana, pintura, cinema, Foucault

Keywords: madness, dinisiana's narrative, painting, cinema, Foucault

A extravagância atravessa as mais variadas formas de arte, desde a literatura ao cinema, passando pela pintura, congregando o conceito uma pluralidade de sentidos que a teoria moderna repercute. A extravagância, sob uma das suas múltiplas roupagens – a loucura –, será o objeto de análise deste artigo.

A literatura, enquanto testemunha da preferência por este tema, em particular na produção narrativa de Júlio Dinis (1839-1872), designadamente nos contos “O Canto da Sereia”, “Uma Flor de Entre o Gelo”, insertos em *Serões da Província*, e no romance *Uma Família Inglesa*, constituirá o alvo do primeiro olhar inquiridor.

A atração que o tema exerceu sobre os escritores produziu idêntico efeito sobre pintores como Robert Tony-Fleury, com “Pinel delivre les fous de leurs chaînes” (1876), ou Géricault, com a série de quadros dedicados à monomania, originando assim a instauração de um segundo olhar indagador.

De igual modo, a sétima arte não pôde manter-se alheia ao influxo proveniente das anteriores manifestações artísticas. Entre os filmes que têm por tema a exploração deste tema, destaca-se um que merece especial atenção, *Mente Brilhante* (“A Beautiful Mind”), nele incidindo, por isso, o terceiro olhar lançado sobre a loucura.

Interessa pois avaliar em que medida a loucura, em cada uma das manifestações artísticas, torna impossível a interpretação, daqui resultando a diluição do sujeito que interpreta, postulado por Foucault em *L’herméneutique du sujet* (2001). Há ainda a considerar duas perspetivas sobre este fenómeno: o sujeito que instaura essa rutura de interpretação, na qualidade de intérprete, é simultaneamente objeto de interpretação por parte de outros sujeitos e de si próprio. Simultaneamente interessa verificar, em sintonia com a proposta patente em *Histoire de la folie à l’âge classique* (1988), as relações entre “os outros” e o “eu” atingido pela loucura.

A loucura – uma leitura enformada pela perspectiva foucaultiana

Descartes, na obra *Méditations* (2005:268), preconiza a loucura como uma das materializações da extravagância ao fazer o seguinte comentário: “são loucos, e eu não seria menos extravagante, se seguisse o exemplo deles”. A existência deste fenómeno, na perspetiva de Michel Foucault (2005:24), decorre do apego do homem por si mesmo, através das ilusões que alimenta incessantemente. Por consequência, o homem assume como verdade a mentira e a ilusão/o sonho como realidade (2005:24).

Foucault refere, na obra dedicada ao estudo da loucura, um tipo de loucura que designa por “loucura da paixão desesperada”, espoletada por um amor excessivo que inflige sobre quem a viveu o logro, a decepção. Sobre estas desordens do coração se abate o

castigo, imbuído de uma aura de moralidade, que toma muitas vezes a forma de distúrbios do espírito.

Independentemente da tipologia de loucura, estabelecida em qualquer quadro nosográfico, o certo é que, ao longo dos tempos, esta se definiu no próprio âmbito da razão (2005:36), uma vez que é um ser pensante – e, portanto, -não louco – que pensa a loucura como algo fora da norma. A história da percepção da loucura traçada por Michel Foucault revela que a atitude da comunidade e da sociedade para com os loucos não se alterou com a passagem do tempo (1994:129). Os loucos, como outrora os leprosos, são excluídos da sociedade, encerrados num espaço para não perturbarem a ordem.

No plano da linguagem o estatuto do louco reveste-se de alguma curiosidade, porque, por um lado, tal como Gérard Dessons admite, o “style de la folie est désigné par référence négative – le manque, l’illogisme, la contradiction – à un modele général transcendant la singularité des discours, il ne peut constituer l’historicité du dire-fou” (2010:144); mas, por outro, ao louco coube no teatro do séc. XVI um papel primordial, porquanto ele profere de forma simbólica a verdade que os homens não vêem e contribui para o desfecho da trama¹. Deste modo, o louco dava voz à verdade sem, no entanto, ser responsável ou conhecedor da verdade que transmite.

Durante muito tempo, o louco é banido por ser considerado em função da sua ausência de razão, o mesmo é dizer desrazão ou não-ser da razão. Mais tarde, a exclusão social mantém-se, mas modifica-se a percepção da loucura. O louco é, doravante, visto como o outro da razão e internado para que os homens, responsáveis pela sua exclusão da esfera da “normalidade”, dele se distingam e se reintegrem na norma que eles mesmos definiram. Finalmente, o louco passou a ser encarado como doente, dotado de um estatuto científico e terapêutico. Nesta situação concreta o louco enquadra-se na razão médica. O louco é então percebido como o “outro” do pensamento e da moral subjugado pela relação de poder estabelecida com o médico, detentor exclusivo do poder e do saber.

A experiência da loucura é entendida, agora, como uma alteração da faculdade humana e como uma alienação da verdade do homem. É imperativo criar uma disciplina que estude a loucura como doença mental e que procure cientificamente objetivar o sujeito louco. Ao médico/terapeuta caberia fazer aparecer a verdade do louco. Este é um alienado em consequência da sua relação com o mundo, e a sua patologia é responsável pelo afastamento de si e pela alienação da sua natureza.

O médico continua a representar a razão, a norma, o discurso do “Mesmo”. O louco acaba por aceitar, com vista a alcançar a cura, uma identidade que um outro lhe mostra

¹ Bastará, por exemplo, recordar o papel que cabe a Joane, o parvo, na obra de Gil Vicente, *O Auto da Barca do Inferno*.

como sua, mas que não foi capaz de encontrar por si só.

Na verdade, o asilo afasta o louco de si próprio com o objetivo de o consciencializar da sua patologia. Assim, este sujeito perde a sua liberdade, ficando subordinado quer à sua loucura quer aos poderes de um “outro”, que se instala na sua interioridade ou fora dela. Confinado por relações de poder, manietado pela “disciplina” que lhe é imposta, o louco torna-se um sujeito “dócil”, cujos comportamentos e maneiras de agir estão sob controlo do médico.

Na formulação filosófica de Foucault o louco não será capaz do “cuidado de si” e, conseqüentemente, confrontar-se-á com limitações que o impedem de se constituir como sujeito capaz de agir de forma diferente, de ser o que não é.

Na obra *Hermenêutica do sujeito* ocorre uma mudança de direção, no sentido de postular uma estética da existência ao subordinar o pensamento à ética, concebendo-se o indivíduo quer como sujeito de conhecimento de algo exterior a si, na sua relação com o mundo, mas simultaneamente na relação consigo próprio, tornando-se objeto do seu conhecimento, na esfera da interioridade, por um processo de subjetivação que lhe permita (re)criar-se a si mesmo.

A temática desta obra centra-se no “cuidado de si”, em estreita correlação com o “conhecimento de si”, alcançado por meio de diversas práticas, que defluem de leituras e, conseqüentemente, de interpretações. Foucault apresenta o sujeito como intérprete do mundo, da natureza, do outro. No entanto, este sujeito é concomitantemente objeto de interpretação por parte de outros. Simultaneamente Foucault admite que o sujeito elabora as suas interpretações, atuando ativamente na sua própria constituição. No que respeita à hermenêutica, Foucault considera-a parte fundamental do nosso mundo, da nossa história e de nós mesmos. Como sustenta Alexandre Sech Júnior (2009:102), para Foucault “interpretação e intérprete, hermenêutica e sujeito confundem-se”. Ainda na obra em apreço a loucura institui-se como ponto de rutura em que o intérprete se dilui, impossibilitando a concretização da interpretação. Com efeito, a loucura situa-se no polo oposto ao “cuidado de si”, sendo imprescindível a ajuda do outro para que o louco abandone este estado (Foucault, 2006:161-167).

A constituição do sujeito é encarada como um processo histórico, ou seja, corresponde a um processo permanente e inacabado, repercutindo-se nas transformações que dele defluem. Nesta mudança do modo de ser do sujeito, este torna-se conhecedor de si mesmo e capaz de aceder à verdade e agir da melhor maneira, da maneira mais conveniente (Foucault, 2006:234). Neste processo de constituição permanente do sujeito, este último deve estar vigilante relativamente às representações que recebe constantemente do exterior, examinando o “grau de pureza da própria representação”, avaliando se “é mesmo a representação do mundo exterior ou uma simples ilusão” (Foucault, 2006:363).

Transpondo estas reflexões de âmbito teórico sobre o fenómeno da loucura, levantam-se algumas questões. O louco, não sendo capaz de se entregar ao “cuidado de si” e diluindo-se na qualidade de intérprete, disporá de algum meio de recuperar esses papéis? A criação de uma alteridade, de um outro “eu”, na sua interioridade, fomentará a capacidade de se tornar intérprete de si? Como encarará o louco a sua loucura? Como a encaram os “outros”? O louco será capaz de se transformar ou progredir? Ocupando a posição do “outro” neste processo, será o louco capaz de permitir a progressão, a transformação do outro que não é louco?

Além disso, importa também estabelecer a articulação entre a literatura e a perspetiva histórico-filosófica da loucura. Para esta questão encontra-se resposta em Michel Foucault, que considera a linguagem literária tão marginal quanto a loucura, porquanto ambas se afastam das regras da linguagem quotidiana (1994: 133).

A loucura na obra narrativa dinisiana

A produção literária dinisiana foi lida por alguns críticos² à luz da formação médica do seu autor. Nestes estudos, aparecem referências a crises de melancolia, de *spleen*, à tísica, à psicologia e à psicanálise, todavia se aborda em nenhum deles a loucura.

A literatura dinisiana cria condições para que se lance sobre o tema da loucura um primeiro olhar indagador. A compilação *Os Serões da Província*, publicada pela primeira vez em 1870, engloba dois contos representativos da abordagem literária do tema da loucura: “O Canto da Sereia” e “Uma Flor de entre o Gelo”.

Da leitura dos contos ou novelas³, assim classificados por boa parte da crítica literária, defluem algumas questões a que urge responder: o tratamento do tema da “loucura” é o mesmo? Qual o olhar que norteia a interpretação do fenómeno? A loucura permite explorar na produção literária os modos de subjetivação do sujeito? E se a resposta à última questão for afirmativa, a que sujeito, a “si” ou ao “outro”?

O discurso do *incipit* da obra é pronunciado pela personagem tio Cabaça. Este homem ocupa no meio do grupo de pescadores, de certa forma, o lugar de mestre, que os restantes escutam com atenção, procurando dele receber as verdades que devem contribuir

²A leitura de alguns artigos corrobora a ideia de que o curso de medicina de Júlio Dinis se projetou, de algum modo, na sua criação literária. Luís de Pina (1939), Aníbal Rego Vilas-Boas (1940) e Clementino Fraga (1940) refletiram sobre a influência da medicina nas obras dinisianas.

³A crítica literária de Júlio Dinis recorre a uma diversidade de vocábulos para designar as narrativas curtas. É curioso verificar que o este mesmo crítico numa outra obra (2002:141) revela dificuldades na escolha do termo mais adequado para nomear estas narrativas, adotando o vocábulo “romancezinhas”, mas apresentando também o termo “novelas” e “narrativas”. Liberto Cruz (1989), ao referir-se à coletânea *Serões da Província*, utiliza a expressão “um livro de contos”. Já Egas Moniz (1924:232) e Ernesto Rodrigues (1999:166) optam por denominar os mesmos textos “novelas”. João Gaspar Simões (1963:107) não se decide por um termo, hesitando entre “conto” e “novela”.

para que cada um se apetreche devidamente para os acontecimentos que a sua existência lhe reserva. O estatuto do tio Cabaça está patente na seguinte passagem: “era tido em grande conta na companhia [sic], não só pelo muito que entendia de coisas do mar, como pelo bem que sabia contar histórias curiosas, crónicas de tempos passados, recebidas por tradição dos seus pais e que de boa vontade transmitia aos moços, que o escutavam sempre atentos, embebidos naquelas recordações, quase todas gloriosas para a gente do mar” (1971:11). Entre o auditório interessa avaliar a reação de uma personagem, “o pescador moço”, que acaba por receber das palavras do tio Cabaça uma “profunda impressão” (*idem*:19) que se mistura com uma “certa preocupação de espírito” (*idem: ibid.*). Além do mais, neste rapaz evidencia-se uma profunda abstração que permanece inabalável ainda que os elementos da natureza se lhe interponham no caminho, como é o caso das ondas do mar. Pedro, assim se chama o pescador moço, deixa-se dominar pelo excesso dos sentimentos (“Pedro sentia, e por infelicidade, sentia com excesso” – *idem*: 20). Ora tal característica aumenta a sua debilidade e a sua fraqueza, agudizando proporcionalmente a sua propensão para a alienação. Os sintomas, ainda pouco evidentes, agravar-se-ão até ao final trágico da narrativa. A melancolia e a mania ocupam um lugar privilegiado, entre as figuras da loucura na obra de Foucault, na explicação do delírio.

De salientar que Dufour, em *Essai sur les opérations de l'entendement et sur les maladies qui le dérangent* (1770:357), ressalta ainda a propensão dos melancólicos para a solidão: “Assim se explica o facto de os melancólicos gostarem da solidão e evitarem as companhias, é isso que os torna mais apegados ao objeto de seu delírio ou à sua paixão predominante, seja qual for, enquanto parecem indiferentes a tudo o resto”.

Em relação ao comportamento de Pedro, a palavra “delírio” ocorre na obra⁴ justificando um tratamento enquadrado pela ciência positiva, até porque Júlio Dinis é também médico de profissão. James (1747:1215), no *Dictionnaire universel de médecine*, aponta aos melancólicos os seguintes traços, entre outros: “[...] não evitam os homens, mas parecem não prestar atenção alguma ao que lhes é dito; nada respondem”. Estes mesmos traços evidenciam-se em Pedro, ouvinte pouco atento das palavras do tio Cabaça:

[...] escutava-as distraído e provavelmente sem ter sequer consciência do que elas significavam. A abstracção de Pedro aumentara a ponto de fazer julgar a todos que ele transpusera as raias da loucura.

Tudo fazia maquinalmente; se respondia às perguntas que lhe dirigiam era como se as não houvesse compreendido (1971:43).

⁴Leia-se a seguinte passagem (Dinis, 1971:33): “Pedro correu, como em delírio, todas aquelas estreitas e tortuosas ruas de areia, que seguiam por entre os palheiros, e parou em toda a parte onde imaginava encontrar aquela que tão ansiosamente procurava”.

Mas estes sintomas tomarão uma proporção agigantada, condenando-o ao isolamento absoluto: “Esta distracção continuada, que o alheava ao trato usual dos seus companheiros, acabou por o isolar completamente, pois todos pareciam experimentar um certo afastamento por aquele carácter excessivamente concentrado e tão sujeito a aberrações que se assemelhavam a uma verdadeira loucura” (*idem*:43-44).

Este “louco” é, pois, condenado à exclusão pela comunidade em que vive. Nada de novo, na verdade, dado que este é o tratamento mais comum desde que o ser humano tomou consciência da doença mental.

Mas, retome-se a teoria foucaultiana para melhor se perceber a atitude do “louco” face à sua “loucura” e a do “outro” face ao mesmo fenómeno. Este pescador relega o “cuidado de si”, não dispondo das estratégias necessárias para usar a razão, o pensamento, com vista a agir em conformidade com o modo de subjetivação que deve buscar (“nem lhe deixava pensar na possibilidade de se subtrair a elas” -*ibid.*). A aproximação que o narrador estabelece entre este moço e as figuras míticas de Prometeu e Tântalo (1971:21) intensificam a perseguição do irrealizável e do remédio letal para o desespero que o consome. O diálogo entre as personagens apresentadas encarrega-se de evidenciar o papel de Pedro, enquanto portador da verdade (“juro-lhe...ser verdade tudo quanto me ouvir”). Assim o crê, este alienado que se desconhece como tal, assumindo o papel de portador de discursos verdadeiros que hipoteticamente poderão conduzir – quem sabe? – o “outro”, neste caso o tio Cabaça, a um conhecimento maior de si e, portanto, contribuirão [eventualmente] para que o processo de subjetivação se opere. Agora invertem-se os papéis e quem escuta é o tio Cabaça (“Fala, que eu te escuto” (1971:22)). O jovem pescador confessa diante do velho os efeitos alienantes que produz o canto que atribui a uma sereia e que ouve há já alguns dias na praia. Pedro admite a sua fraqueza para resistir ao fascínio que o canto exerce sobre si e é então que o tio Cabaça retoma a sua posição de mestre para, mais uma vez, advertir o jovem pescador. É curioso pensar que este guia se deixará enredar por esse mesmo canto, crendo tratar-se verdadeiramente do canto de uma sereia⁵. Ao descrever a forma como Pedro do Ramires procurava realizar os seus anelos, o narrador

⁵Confronte-se a seguinte passagem da obra dinisiana (1971:41-42): “O velho [...] principiou a ouvir aquele canto que o sobressaltou; aplicou o ouvido e percebeu-o mais distante. O velho ficou aterrado! Quanto mais involuntariamente o deleitava aquela música, tanto maior vulto tomavam as suas apreensões. Considerava-se já perdido, mas teve uma inspiração salvadora: correu para a pequena ermida, que lhe estava próxima, e, ajoelhando-se na entrada, pôs o pensamento na Virgem e serviu-se do expediente que, segundo a fábula, tinha utilizado um companheiro de Ulisses em uma situação idêntica. A prática surtiu efeito”. O perigo parecia ter passado, mas essa noite foi passada quase em claro. O mestre, dotado de todas as estratégias necessárias, não conseguiu aplicá-las à sua vida e, sobretudo, aos acontecimentos com que teve de lidar. O resultado foi o receio não apenas por si mas sobretudo por Pedro, a quem, como guia, parece não ter valido: “Depois lembrava-se de Pedro, o bom do velho, e compreendia como ele devia andar perdido, quando a si próprio nem a reflexão nem o peso dos anos lhe foram preservativo contra a influência daquela endemoninhada”.

vê-o “às vezes possuído de uma verdadeira alucinação” (*idem*:26). Em determinado momento da narração fica-se com a sensação de que Pedro, o intérprete, cede exclusivamente a um conhecimento elaborado a partir de um código desconhecido para a generalidade das pessoas.

Pode pôr-se a hipótese de este ser alienado ser detentor de uma capacidade única, vedada aos demais? A loucura franqueará uma porta fechada para os seres dotados de razão, de lógica, que lhes permite categorizar os “outros” como “loucos”? A resposta do narrador não constitui uma garantia que permite responder afirmativamente à questão, mas a insinuação patenteia-se nestes termos: “[...] deitou-se e fitou os olhos nas nuvens, como se nas formas irregulares que elas desenhavam no espaço estivesse lendo uma página misteriosa escrita em caracteres desconhecidos” (*idem:ibid.*). À linguagem particular das nuvens junta-se a linguagem do mar interpretada apenas pela cantora e pelo pescador. E note-se que o comportamento da cantora que solicitara aos pescadores que a levassem para o mar é entendido como uma “loucura”. O facto de estas duas personagens partilharem a capacidade de interpretar a linguagem das águas não justifica que sejam ambas as personagens colocadas na mesma “Nau dos loucos”? A paixão ardente que domina o coração de Pedro impede-o de se transformar: ele caiu na armadilha que a falta de “cuidado de si” lhe preparou. Faltou-lhe o exercício de preparação para este acontecimento que acabará por lhe custar a vida. Não tem já capacidade de se servir das estratégias que, na sua condição de sujeito, intérprete da verdade do discurso do tio Cabaça, deveria ter adquirido e posto em prática, para que a sua razão não se deixasse dominar pela paixão. E é já “em delírio” (1971:33) que corre nas ruas de Espinho para ver e ouvir a cantora estrangeira a quem se consagrara por inteiro. É justamente na boca de um dos pescadores, ouvidos por Pedro na noite tormentosa, que se evoca de novo a loucura, agora sob a designação de “mania”, aplicada desta vez ao comportamento da *Madama* (*idem*:34). A distinção entre “mania” e “melancolia” parece justificar o emprego deste termo, quando escolhido para designar o comportamento da cantora. Surge ainda outra vez, mas agora sob as roupagens da palavra “loucura”, numa frase interrogativa total na boca de Pedro que, assim, procura avaliar a sua reação ao canto da mulher estrangeira desconhecida (*idem*:38). Pedro não é ainda capaz de julgar o seu estado de espírito e chegará ao ponto de ver na morte o “único alívio a esperar” (*idem*:45).

Numa das noites em que esperava à beira-mar para ouvir a voz da mulher a quem votara o coração, ocorre a tempestade. Os gritos da mulher conduzem Pedro “como um louco” às vagas do mar, no intuito de a salvar. Quando, enfraquecido (“tinham-no alquebrado as vigílias contínuas e os extremos da paixão”), se debate com a força do mar, apodera-se dele o delírio (“Dúvidas, superstições, preconceitos, tudo lhe assaltava a

consciência e o fazia delirar”). Extenuado, esquece-se até de lutar e entrega-se à alucinação sem opor resistência alguma à força implacável do mar.

É então que a contemplação da mulher amada no meio do oceano parece imprimir novo alento ao naufrago. Em breve esta esperança se desfaz contra a interpretação do “outro” ou dos “outros”, neste caso os pescadores, que crêem a cantora alucinada (“não depositavam demasiada confiança no sossego de espírito da cantora para supor que não fosse possível uma ilusão da sua parte”). Ela, porém, acredita que o que viu – um homem agarrado à borda do barco – é a verdade, a realidade, negada pelos outros (“ela não acreditava haver sido alucinação dos sentidos”). Salvaguardará o texto a possibilidade de a interpretação equívoca da loucura, decorrente de quem a interpreta, traduzir a crítica do escritor face a uma postura social comum na época em que o escreveu? O texto não responde de forma categórica a esta questão, o que não impede que se indague sobre a matéria.

Os outros dois exemplos da obra narrativa dinisiana que tematizam a loucura são distintos deste, abordando o fenómeno sob óticas distintas.

Na novela “Uma flor de entre o gelo” duas são as personagens acometidas de uma certa loucura: uma delas é Valentina e a outra é o facultativo que a trata. Valentina acha-se apaixonada por um “príncipe” que conhece apenas pelas palavras por ele escritas nas paredes da capela da Sr.^a da Saúde. A loucura que concebe, muito afastada da realidade, transmite-a numa missiva a uma amiga da cidade sob uma ironia trágica desvendada pelo leitor, que acompanhou o Dr. Jacob no momento em que deixou a resposta aos versos de Valentina nas paredes da capela, tornadas confidentes. O apaixonado não é pois um Adónis, como o imagina Valentina, mas um velho médico cujas cãs impõem respeito a quem com ele convive. O narrador nomeia a ilusão do romance criado por Valentina de “devaneios dos vinte anos” (1980:249). Este devaneio turva-lhe a razão ao ponto de não lhe permitir aceitar a “realidade”. Ainda assim, a destruição desta criação imaginosa não passa para Valentina de um episódio risível, a que atribui pouca importância. Já o mesmo não se pode dizer das consequências nefastas que a ilusão da correspondência amorosa trouxe ao velho médico. À medida que o médico, através da revelação das emoções e da análise das reações de Valentina, vê a sua ilusão desmoronar-se, o leitor percebe as transformações que nele se vão operando. Primeiro, compreende, por meio do narrador, que o seu olhar “chamejante e desvairado” vai resvalando para o “delírio”; depois, é o próprio sujeito, o Dr. Jacob, quem se assume dominado pela paixão violenta que o leva gradualmente à loucura (“eu amava-a loucamente”). A constatação da loucura decorre da tomada de consciência da ilusão que criou: “Que direito tinha para fazer nascer ilusões, como as que eu, louco, cheguei a alimentar? [...]” O médico percebe os efeitos devastadores desta ilusão perdida: “Não vê que eu enlouqueço?” (*idem*:256) e confirma o seu estado mais adiante: “Conte-lhe a

minha loucura, fale-lhe na minha ridícula credulidade [...] ” (*idem*:257). Sobre o mesmo fenómeno lança-se ainda um “outro” olhar, desta feita o de um especialista, um médico que observou o paciente no “hospício dos alienados”, quando o Dr. Jacob aí foi recolhido. Dois factos se impõem pela importante informação que transmitem: primeiro, a existência de “hospícios dos alienados”, e, segundo, o acompanhamento do paciente por um médico.

Michel Foucault (2005:131) dá conta do reconhecimento da loucura como “realidade patológica” no séc. XIX, cabendo a este século a definição da boa e da má loucura.

Retome-se o texto dinisiano para se conhecer o diagnóstico do médico que acompanhou o Dr. Jacob. Trata-se, na sua interpretação, de uma “mania” que, aliás, descreve com contornos de cientista positivista, verificando as alterações de humor por que passa o paciente. Ora o vê tomado de “acessos de hilaridade”, ora lhe distingue “um sorriso singular”, ora assiste ao seu choro, à sua comoção, ora ainda lhe deteta um “desespero violento”. É nesta fase que considera ser necessário vigiá-lo para que não cause a si mesmo qualquer dano. A avaliação do médico aponta para a grande dificuldade de cura do doente.

De assinalar que a doença mental é alvo de apreciação científica no contexto de uma obra literária, dotando-a, assim, de um espírito científico positivista, patente na segunda metade do séc. XIX.

Regresse-se ainda à carta do facultativo para, curiosamente, se indagar da lógica ou ilógica que preside ao discurso do louco. O médico, ignorando a história da paixão amorosa serôdia do Dr. Jacob, desconhece também a lógica que preside ao discurso aparentemente ilógico do paciente. A razão do médico leva-o a concluir erradamente que a linguagem que o seu paciente utiliza não se subordina ao nexa da razão. O leitor, no entanto, interpreta a lógica do seu discurso, porquanto conhece os acontecimentos que o norteiam. Esta análise permite reequacionar o problema da loucura. Será a lógica que preside ao discurso de um louco distinto da lógica que orienta os discursos quotidianos? O discurso de um louco obedecerá a uma lógica inacessível para “outro” intérprete que não ele? Afinal, torna-se evidente a incapacidade do médico para tratar do caso do Dr. Jacob. Ele não tem condições para garantir que velho facultativo é “louco”, dada a sua inépcia para avaliara realidade que subjaz aos discursos do “paciente”. Afinal de contas, o velho clínico não parece assim tão louco, ou será que a sua loucura consiste apenas em continuar a perseguir um sonho?

O desejo de encontrar o elixir da juventude justifica-se tendo em vista a recusa por parte de Valentina do amoque lhe votou o velho médico, recusa essa legitimada pela diferença de idades. A frase “Vim tarde!”, incompreendida pelo médico, faz todo o sentido para o leitor que conhece a história, pois foram essas as palavras de Valentina para recusar aquele amor, palavras que continuam reiteradamente a martelar no pensamento do Dr. Jacob a impossibilidade da correspondência amorosa. Finalmente, a referência às andorinhas reporta o leitor aos versos escritos na parede da capela para incentivar Valentina

a associar o regresso das andorinhas ao retorno da esperança e dos sorrisos. A loucura deixa, assim, de estar associada à desrazão ou à ausência de razão, sendo plausível pensá-la como existente dentro do sujeito, dotada de uma lógica própria, como se pode deduzir das palavras de Foucault:

Assim como a doença não é a perda completa da saúde, do mesmo modo a loucura não é 'perda abstrata da razão', mas 'contradição na razão que ainda existe' e, por conseguinte, o tratamento humano, isto é, tão benévolo quanto razoável, da loucura... pressupõe o doente razoável e vê nisso um ponto sólido para considerá-lo sobre esse aspecto (2005:523-524).

Esta situação remete para as palavras de Michel Foucault em *O uso dos prazeres*:

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a reflectir (1998:13).

Resta analisar no âmbito literário duas passagens da obra *Uma Família Inglesa*, publicada em 1868, incidindo na descrição dos acessos de loucura da velha ama Kate.

Catarina, nome de batismo da ama de Mr. Richard, é apresentada pelo narrador como uma octogenária "paraplégica e demente". A sintomatologia desta demência integra acessos "furiosos", "imprecações", "gritos horripilantes". Acrescenta-se a violência dos gestos, que conferem à ama uma perigosidade animal. Atente-se no monólogo da velha Kate:

– Cães! – bradava ela agora, naquele estranho imbróglio linguístico, impossível de reproduzir aqui e que fazia rir as criadas que a seguravam. – Cães! Têm-me aqui presa! Querem matar-me à fome! à fome! Mas deixem estar que em vindo Dick... Ele há-de vir, há-de vir! Larguem-me! Dick! Dick! – Era o nome familiar que ela dava ainda a Mr. Richard. Dick! Pois assim queres matar-me? Assim queres ver-me morrer? Não tens pena de mim? Dick! Fui eu que te trouxe ao peito, eu... Olha que sou a pobre Kate Simpleton. Dick! Dick! Livra-me destes demónios, que me querem afogar. Que mal te faço eu para me deixares morrer? Larguem-me! (1999:47).

A possibilidade de se magoar fica confirmada mais adiante, quando, tendo-se libertado das mãos dos criados, acaba por se ferir no rosto e se apoderar de uma faca. A ação de Jenny, recentemente entrada no quarto, demonstrará como, na sua condição de

intérprete exterior, se pode conduzir o sujeito a uma transformação, a uma mudança. Orientando com tranquilidade a velha Kate, Jenny sossega-a e consegue fazê-la atentar no mundo exterior, na existência de Jenny que a reconforta e a alivia da pressão exercida pela presença de muitos estranhos. Estes são os “outros”, que não são capazes de interpretar o espírito daquela mulher e que não agem convenientemente na condução daquele mesmo espírito.

Se a linguagem daquela mulher, por um lado, revela alguma desadequação face ao mundo exterior, por outro, não deixa de mostrar a existência de uma razão que retém dados verdadeiros. A velha ama sabe quem é e conhece a existência de Mr. Richard, a quem trata pelo “nome familiar”, não tendo ainda esquecido a relação que, durante muito tempo, a ligou a Dick – foi sua ama (“Fui eu que te trouxe ao peito”).

Afinal, até onde vai a demência desta mulher? Até que ponto a interação com os “outros” acentua a distância entre ela e o mundo exterior? Além disso, esta demência define-se pela ausência de razão? Não parece ser assim...

Numa outra passagem da obra, no momento em que Carlos se prepara para sair, vê-se inquietado por gritos agudos, como se fossem provocados por uma “dolorosa tortura”, que desvaloriza quando lhes conhece a proveniência (1999:264). Decidido a sair não o logra fazer devido ao recrudescimento da violência dos gritos e da angústia que evidenciam. Dirige-se, então, ao quarto da velha ama, onde a “pobre louca” manifesta diversos sintomas da doença mental, denunciada pela apresentação sumária que já se conhece. Resumem-se esses sintomas, posteriormente objeto de uma descrição mais minuciosa, a: movimentos violentos e desordenados, gritos agudos, discurso sem nexos, descompostura geral. As primeiras palavras articuladas por Kate revelam a inexistência de adaptação da ama ao tempo, pois não distingue neste homem que se aproxima do seu leito Carlos, mas vê antes Dick⁶. Há, pois, um desfasamento entre a realidade e a ilusão, a verdade e a mentira, configuradas pela razão daquela mulher. O discurso da velha Kate, se bem que marcado pela falta de lógica aparente, resultado talvez da inadaptação da inglesa ao espaço português, denota uma certa racionalidade. A velha Katie parece ter parado no tempo, não ter assimilado o envelhecimento do seu filho de criação e vê-se perseguida por alguém que designa por “malditos”. O delírio da aia vai-se intensificando ao ponto de dizer a Carlos que esses a prenderam e lhe “meteram-[me] aqui no peito um ferro” que “arde”. Imagina-se acorrentada (“não vês o cadeado que me puseram aos pés”, “não vês este laço que me deitaram ao pescoço?”). Carlos coloca-se, aqui, no papel de sujeito que escuta atentamente o “outro”, mas, simultaneamente, assume-se como o “outro” que pode subjetivar o

⁶ Cf. o texto dinisiano: “- Olhem!... É ele!... é ele!...- dizia ao mesmo tempo, reparando cada vez mais em Carlos. – Como veio para aqui?... Inda bem que vieste!... Agora sim!... Quero ver agora quem me fará mal?... Vem cá Dick, vem cá!... Agora sim!...” (1999:265).

comportamento da velha ama. Tanto assim é que a velha sossega. Neste processo de transformação, oscila ainda entre “soluções tão expressivos de dor”, os “discursos incoerentes”, “os risos” e “os prantos igualmente expressivos de desvario”.

As últimas palavras de Kate são aparentemente mais incoerentes:

Puseram-me estes ferros... – murmurava ela, interrompendo a ânsia, a cada instante, as palavras sem nexos que dizia – pensam que eu não sou... Kate? ... sou Kate, sou!... Foi à viúva do fogueiro... que eu dei... o vestido verde... O fogueiro morreu... morreu no mar... É porque não são bons cristãos... Não foi o galo que cantou, foi a coruja... Dizia que eram esmeraldas e... assim é que a irmã se perdeu... O cedro chorava... era o pai dela... (1999:267).

Nas relações de poder em que intervêm Jenny e Carlos, ambos se constituem como sujeitos de conhecimento que, recorrendo a um discurso de verdade, controlam o acesso de loucura de Kate, cuja resistência se dá por vencida, abrindo espaço para um modo de subjetividade em que a razão é determinante.

O tema da loucura na arte pictórica

O quadro de Robert Tony-Fleury, *Pinel delivre les fous de leurs chaînes* (1876), representa um acontecimento histórico⁷: o momento em que o doutor Philippe Pinel, nomeado responsável pelos hospitais que recolhiam os alienados e respondendo à indignação dos filantropos que se fazia sentir desde os finais do séc. XVIII, decide libertar as alienadas dos cadeados que as prendiam no hospital de Salpêtrière, em 1792.

Corresponderá esta representação a uma interpretação do pintor do fenómeno da loucura? Transmitirá de algum modo a realidade vivida no momento da libertação dos alienados? Corresponderá, antes, à realidade que foi presenciada pelo pintor no momento da execução da obra?

Partindo dos pressupostos postulados por Michel Foucault, crê-se que o quadro traduz o olhar do “outro” sobre o fenómeno da loucura. Não se acede, pois, através da pintura ao olhar do sujeito alienado: no entanto, é possível, a partir deste quadro, deduzir o que pensarão os “outros” que observam este episódio histórico. Neste grupo destaca-se a reação de uma mulher que, vestida de branco e azul, parece contente e receosa, temendo eventualmente o comportamento da mulher a quem se tiram os cadeados. Uma figura masculina destaca-se no conjunto pelo porte elegante e pela estatura: deverá ser o doutor

⁷ Para uma análise pictórica pormenorizada, consultar a obra de Jean-François Broux, *La Folie en peinture, XVIe – XIXe*, sobretudo a terceira parte.

Pinel que observa a libertação da mulher com calma, bem como os homens que se encontram perto dele. Ainda desse lado do quadro é possível ver quatro mulheres com atitudes e posturas diversas. Uma está sentada com os cabelos descompostos, a face tensa, segurando uma boneca nos braços; outra, de lenço no cabelo, observa a anterior. A terceira sobressai no conjunto pela palidez e pela expressão feliz e triste, parecendo confusa, imóvel, sem reação. A última mulher está ajoelhada à direita de Pinel e beija-lhe a mão em sinal de gratidão.

Do lado direito do quadro reúnem-se mais cinco mulheres sob um pequeno tecto de madeira.

Em primeiro plano estão duas mulheres: uma, com as pernas estendidas, com o olhar perdido e o peito nu, adquire ou reveste-se de um matiz patético, aparentando estar fora deste mundo; a segunda, ajoelhada, recobre-se de uma ferocidade que lembra um animal prestes a atacar a sua presa. O seu olhar reforça esta ideia, bem como a boca e as cadeias que a prendem reforçam a sensação de inquietude e perigosidade que transmite.

Num plano recuado vê-se uma mulher estendida no chão que parece estar a sofrer, com o seio desnudado e presa por uma correia no peito. À sua frente encontra-se uma mulher idosa que estende os braços em sinal de impotência, pois também ela tem nos punhos pulseiras de ferro que a acorrentam. À sua esquerda duas outras mulheres evidenciam atitudes muito distintas: uma parece indiferente ao que se passa, enquanto a outra parece ter sido captada em plena crise de histeria. Num movimento que a lança para diante, reúne a fragilidade e o poder num rosto sofrido que dá a sensação de estar a gritar. Também ela está acorrentada a uma vida. Finalmente, detenha-se o olhar sobre a figura central do quadro, uma jovem que está a ser libertada e para a qual convergem os olhares da maioria das outras personagens retratadas no quadro. Trata-se de uma mulher vestida de branco que se mantém indiferente ao que se passa à sua volta, deixando-se levar pela acção que outros desenvolvem. Um homem levanta-lhe o braço esquerdo para lhe tirar uma espécie de cinto. Percebe-se para que servia tendo em conta as pulseiras de ferro que se encontram no chão e que se deveriam encontrar nos seus tornozelos.

Este quadro traduz pictoricamente, na perspetiva apresentada por Pierre Morel e Claude Quétel na obra *Les médecines de la folie* (1985:216), a “volonté de rompre historiquement avec la barbarie des internements antérieurs. C’est ainsi qu’il faut comprendre que [...] cet épisode ait été considéré comme l’acte de naissance de la psychiatrie”.

As telas de Géricault reunidas sob o nome genérico de “monomanias”⁸ representam

⁸Supõe-se que estas telas, em número de dez, das quais desapareceram cinco, foram pintadas, entre 1822-1823, a pedido do doutor Georget, antigo aluno de Esquirol. As telas representam diversas monomanias:

alienados, isto é, indivíduos estranhos à razão mas suscetíveis de a reencontrar graças a cuidados específicos. Acredita-se ser possível curar os loucos, criando espaços próprios e utilizando novos métodos⁹. Assim nasce pouco a pouco a psiquiatria.

A monomania é definida por Lonrenz Eitner (1991:333) como uma “sorte de délire restreint à une obsession prévalente dont la logique participait d’une perception faussée du réel”.

Trata-se de um delírio obsessivo porque o doente não se preocupa senão com um único assunto, “folie partielle à délire unique”. Quando o seu raciocínio não se encontra absorvido pela ideia fixa que o controla, o monomaniaco não passa de um indivíduo “normal”, coerente.

Portanto, existem cinco monomanias que ilustram assim a mesma doença, reportando o mesmo assunto. Representam-se cinco doentes mentais, internados num asilo devido a uma causa comum.

A única diferença refere-se ao objeto da sua obsessão: roubo, inveja, jogo, comando. Os quadros são realistas pois constituem representações verídicas, dotando-se de valor documental. Estas obras permitem conhecer melhor a doença mental e confrontar a ilustração com a descrição de obras literárias. Ao atentar-se no olhar fixo dos doentes é fácil perceber a sua doença obsessiva e imaginar a ideia fixa, a preocupação exclusiva que os absorve.

Por outro lado, traduzem a evolução da loucura através de “leur objectivité austère, ces portraits s’écartant des modes de représentations traditionnels des fous” (Eitner, 1991:340). Não são já as imagens dos gritos ou dos gestos da condição de presa ou demónio dos loucos que merecem ser retidas.

Por isso, pode afirmar-se que “Les peintures de Géricault sont [...] les premières œuvres d’art à refléter la nouvelle attitude à l’égard de l’aliénation” (*idem: ibid.*).

A avaliação do fenómeno da loucura segundo Foucault em “A casa dos loucos” adquire um sentido mais profundo: “A prática do internamento no começo do século XIX, coincidiu com o momento em que a loucura é percebida menos com relação ao erro do que com relação à conduta regular e normal. Momento em que aparece não mais como julgamento perturbado mas como desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões e de ser livre”.

“Monomania do jogo”, “Monomania do roubo de crianças”, “Monomania da inveja”, “Monomania do roubo” e “Monomania do comando militar”.

⁹ Jean Etienne Esquirol, discípulo de Pinel, crê na existência de causas físicas e psíquicas que justificam a doença mental. A observação clínica possibilita-lhe a execução de um trabalho que resulta na elaboração da sua nosografia, em que reúne cinco categorias, sendo uma delas a monomania.

A sétima arte e o tema da loucura

Resta agora explanar o último olhar sobre a questão da loucura, perspectivada de acordo com a sétima arte. Muitos foram os filmes¹⁰ que transpuseram o tema da loucura para a tela de cinema. Existem inclusivamente alguns estudos¹¹ que mostram a importância que este tema adquiriu na arte cinematográfica.

De entre as várias possibilidades oferecidas pelo cinema, a escolha recaiu sobre o filme norte-americano “A Beautiful Mind” (2001)¹². No início do filme John Nash é um promissor estudante acabado de chegar à Universidade Princeton, tendo recebido o Prémio Carnegie para a Matemática. Pressionado pelo diretor da universidade apresenta uma teoria para a matemática, baseada no conceito de dinâmicas governativas, que acabará por torná-lo famoso no mundo da economia e fazê-lo vencedor de um prémio. A loucura enleará o percurso desta mente brilhante e arrastá-lo-á para o hospital psiquiátrico de Mac Arthur, de onde sairá e ao qual não regressará graças a um investimento intenso de toda a racionalidade que ainda possui.

Analise-se a posição de John face ao fenómeno da loucura. Inicialmente, não há separação entre a realidade e a loucura, ou seja, a loucura faz parte da realidade, ela é real, ela é a sua vida, a sua existência, corresponde à ilusão tornada realidade e, portanto, não é questionável. Quando os outros (o médico e a mulher) o confrontam com a doença, isto é, quando os outros avaliam a sua loucura e lhe demonstram que aquilo que ele considerava realidade não existe, a primeira reação é negar, contestar essa avaliação. Será certamente difícil aceitar que tudo aquilo que se considera verdadeiro desapareça de repente. A aceitação da nova realidade acontece somente pela via da descoberta da verdade pelo louco, através da exercitação da razão: Marcee, a sobrinha imaginária do colega de quarto de Princeton, também ele fruto da sua imaginação, não envelhece com o passar do tempo, logo não pode ser real. O Dr. Rosen manifesta a sua crença numa cura por meio de medicação adequada, alertando-o para a impossibilidade de “racionalização do problema”.

Em contrapartida, a mulher vacila entre o tratamento e a felicidade do marido, sem as drogas que inibem as suas capacidades intelectuais e físicas. Ao que parece, a

¹⁰ Recordem-se “Sylvia” (2003), de Christine Jeffs, “The Age of Innocence” (1993), de Martin Scorsese, “Keane, Clean, Shaven” (1993), de Lodge Kerrigan, “Lost Highway” (1997), de David Lynch, “Psycho” (1960), de Alfred Hitchcock, “The Tenant” (1976), de Roman Polanski.

¹¹ Destacarei três estudos que exploram a temática da loucura no cinema e as suas relações com a literatura e com Foucault: o primeiro é da autoria de Cynthia Erb (2006); o segundo, de Mark Nicholls (2004) e o terceiro de Linda Williams (1981).

¹² Filme baseado na vida do matemático John Nash, que alcançou o prémio de Ciências Económicas em memória de Alfred Nobel em 1994. O filme foi dirigido por Ron Howard e escrito por Akiva Goldsman, inspirado no best-seller de Sylvia Nasar, nomeado para o Pulitzer Prize (1998). Os principais papéis cabem aos actores Russell Crowe (John Nash), Jennifer Connelly (Alicia Nash), Christopher Plummer (Dr. Rosen), Ed Harris (William Parcher), Paul Bettany (Charles Herman), Vivian Cardone (Marcee), entre outros.

genialidade apenas se manifesta numa coabitação espontânea com a loucura.

A atitude dos alunos de Princeton merece outros comentários: eles imitam o professor, tornando-o alvo da sua chacota. Com o tempo esta atitude transformar-se-á em admiração e carinho, que se estende aos seus pares, para quem a loucura de Nash é relegada para segundo plano, pois o reconhecimento do seu génio vence o preconceito face à esquizofrenia. A forma como o escutam atentamente revela que admiram o saber que possui e consideram que podem ainda aprender muito com ele. Por isto, tanto os alunos como os colegas são indivíduos em transformação sujeitos a modos de subjetivação, capazes de alterar o seu modo de agir em função das relações que estabelecem com o outro.

O mais curioso é a análise que o próprio Nash faz da sua loucura, contrariando a lógica orgânica do seu funcionamento. No dia da entrega do prémio questiona a definição de “razão” e de “lógica” que sempre procurou através dos seus estudos. E termina considerando que a sua maior descoberta foi que só nas “misteriosas equações do amor qualquer lógica ou razão pode ser encontrada”. Também a sua mulher se construiu, em termos de conhecimento, pois o acompanhamento da doença do marido permitiu-lhe “transformar-se em alguém que ama o marido”, quando “ele se transforma em alguém” que ela ama.

A vitória da racionalidade sobre a loucura torna-se, assim, possível na arte da representação cinematográfica, consubstanciando a ideia de Michel Foucault de que:

Dado que o homem descobre a sua verdade, é a partir de sua verdade e do fundo mesmo de sua loucura que uma cura é possível. Existe na não-razão da loucura, a razão do retorno; e se, na objectividade feliz em que se perde o louco, ainda permanece um segredo, esse segredo é aquele que torna possível a cura (2005:513).

A percepção da loucura é determinada em grande medida pelo enquadramento do fenómeno.

Com efeito, a literatura fomenta uma pluralidade de olhares que se desmembram em outras tantas percepções. O louco assoma nos textos dinisianos inicialmente como aquele que se entrega sem resistência às paixões avassaladoras, demitindo-se da sua função de intérprete do mundo, incapaz de constituir-se como sujeito de conhecimento e saber. Posteriormente, aparece como aquele que detém um conhecimento a que os outros não acedem, abrindo uma fissura inquestionável na relação de poder, inibindo o exercício da liberdade. Finalmente, numa relação saudável de poder, o louco, manifestando resistências, é capaz de exercer a sua liberdade, fomentando modos de subjetividade dos intervenientes.

Conclui-se, pois, que a obra literária constitui um importante documento para o conhecimento de determinadas realidades históricas, nomeadamente no que respeita ao conhecimento e tratamento da doença mental que tem norteado esta análise.

A arte pictórica representa um contributo inquestionável para a história das ideias, designadamente para o entendimento da evolução da perceção da loucura. Subordinando as representações selecionadas aos pressupostos teóricos de Foucault, conclui-se que a pintura privilegia sobretudo o olhar do “outro” sobre a loucura, revelando ora a convicção de que o louco pode recuperar a razão subjugada pela loucura através de uma relação de poder adequada, ora o receio de que tal não aconteça. A atenção recai na maneira de agir, nos comportamentos, nos sintomas físicos dos loucos, e, portanto, na interpretação dos “outros” relativamente ao louco. Não é possível avaliar o contributo de cada elemento das relações de poder para a constituição do sujeito de conhecimento/saber.

A época moderna conferiu contornos diversos à perceção da loucura. A genialidade emerge na coexistência pacífica da razão e da loucura.

Assiste-se assim a uma progressiva valorização do fenómeno da loucura em perfeita dependência da ação de interpretação, sobretudo por parte do sujeito, não desprezando, no entanto, a importância do “outro”, designadamente no estabelecimento de relações de poder e no conseqüente exercício da liberdade de cada um dos intervenientes.

Bibliografia

- BROUX, Jean-François (2009). *La folie en peinture, XVIe-XIXe*. Mémoire de Maîtrise, Histoire, SaintEtienne, Université Jean Monnet, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines. [disponível em 20 de Dezembro de 2011]
<URL:<http://psychiatrie.histoire.free.fr/sources/thesaut.htm>>.
- CRUZ, Liberto (1989). "Júlio Dinis: autor de romancezinhos". In *BibliothecaPortucalensis*, pp. 33-46.
- DESCARTES, René (2005). *Méditations I*. In *Œuvres complètes* (collection Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard.
- DESSONS, Gérard (2010). *La manière folle*. Houilles: Éditions Manucius.
- DINIS, Júlio (1971). *Os Serões da Província – 2º vol*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1980). *Os Serões da Província – 1º vol*. Porto: Livraria Civilização.
- DINIS, Júlio (1999). *Uma família inglesa*. Porto: Livraria Civilização.
- DUFOUR, J.-F. (1770). *Essai sur les opérations de l'entendement et sur les maladies qui le dérangent*. Amsterdam et Paris: Chez Merlin.
- ERB, Cynthia (2006). "Have You Ever Seen the Inside of One of Those Places?: Psycho, Foucault, and the Postwar Context of Madness". In *Cinema Journal*, 45, 4, pp. 45-63.
- EITNER, Lonrenz (1991). *Géricault, sa vie, son œuvre*. Evreux: Éditions Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et Écrits: 1954-1988, Tomo 2: 1970-1975*. Daniel Defert et François Ewald (dir.) et Jacques Lagrange (col.). Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1998). "O uso dos prazeres". In *História da Sexualidade*, vol 2. Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, Michel (2001). *A microfísica do poder*. Roberto Machado (org. e trad.). Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, Michel (2005). *A história da loucura: na idade clássica*. José Teixeira Coelho Neto (trad.). São Paulo: Perspectiva.
- FOUCAULT, Michel (2006). *A hermenêutica do sujeito*. François Ewald e Alessandro Fontana (ed.), Frédéric Gros (dir.); Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail (trad.). São Paulo: Martins Fuentes.
- FRAGA, Clementino (1940). "Medicina e "humor" na obra literária de Júlio Dinis". In *Revista da Academia Brasileira de Letras*, 39, 59, pp. 228-257.
- GRAND PALAIS ET DIRECTION DES PATRIMOINES (2011). "L'histoire par l'image". [disponível em 7 de Julho de 2011]
<URL: <http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?=&folie&d=1&i=897>>.
- JAMES, Robert; ANTOINE, Marc; BUSSON, Julien; DIDEROT, Denis; TOUSSAINT, François Vincent (1746-1748). *Dictionnaire universel de la médecine*. 6 vol.. Paris: Briasson, David, Durand.
- JÚNIOR, Alexandre Sech (2009). "A hermenêutica do sujeito em Foucault". In: *Revista AdVerbum*, 4, 2, pp. 95-103.
- MONIZ, Egas (1924). *Júlio Dinis e a sua obra*. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.
- MOREL, Pierre, e QUETEL, Claude (1985). *Les médecines de la folie*. Paris: Editions Hachette.
- NETO, Aníbal Rego Vilas-Boas (1940). "Júlio Dinis e a deontologia médica". In *A Medicina Contemporânea*, 52, pp. 3-12.
- NICHOLLS, Mark (2004). "Male Melancholia and Martin Scorsese's The Age of Innocence". In *Film Quarterly*, 58, 1, pp. 25-35
- PINA, Luís de (1939). "A medicina na obra de Júlio Dinis". In *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2, 4, pp. 1-35.

RODRIGUES, Ernesto (1999). "Júlio Dinis: uma revolução silenciosa". In *Cultura literária oitocentista*. Porto: Lello.

SIMÕES, João Gaspar (1963). *Júlio Dinis*. Lisboa: Arcádia.

WILLIAMS, Linda (1981). "Film Madness: The Uncanny Return of the Repressed in Polanski's "The Tenant".

À PROPOS DE L'EXTRAVAGANCE DANS *LE BAISER* (1925) DE PABLO PICASSO

LYDIE ROYER

Université de Reims

lydie.royer@univ-reims.fr

Résumé

Cet article propose d'étudier comment le tableau de Picasso, *Le baiser*, peint en 1925, aide ainsi à mieux saisir l'interprétation et l'effet de la notion de l'*extravagance* qui fonde, dans la société moderne, notre relation au monde et à l'Autre. L'article analyse la confrontation entre deux érotismes, masculin et féminin, selon trois axes, psychanalytique, artistique et philosophique: les théories de Sigmund Freud soulignent que, dans la relation érotique, l'homme occupe un rôle actif alors que la femme a un rôle passif. En revanche, la perspective des Surréalistes des années vingt est centrée sur l'aspect irrationnel du désir. Les théories de Carl Jung, de Georges Bataille y de Lacan, bien qu'elles soient différentes, tendent à démontrer comment l'être féminin aide l'être masculin à dépasser son angoisse pour mieux connaître l'Autre et soi-même dans la relation érotique.

Abstract

This article aims at studying how Picasso's work, *Le baiser*, painted in 1925, helps in understanding the interpretation and the effect of a notion of the extravagance, in the then modern society, based on our relationship with the world and with the Other. The article examines the confrontation between two eroticisms, male and female, from three points of view: psychoanalytical, artistic and philosophical, following the theories of Sigmund Freud, according to whom, in an erotic relationship, the male assumes an active role while the female, a passive one. On the other hand, the surreal perspective of the twenties is more focused on the irrationality of desire. The theories of Carl Jung, Georges Bataille and Lacan, although different, tend to show how the female helps the male overcoming his anxiety of how to better know the Other and himself in the erotic relationship.

Mots-clés: Picasso, *Le Baiser*, désir, corps, angoisse, érotisme, extravagance, art surréaliste

Keywords: Picasso, *Le baiser*, desire, body, anxiety, eroticism, extravagance, surrealist art

*Pour le baiser, nos narines et nos yeux sont aussi mal placés
que nos lèvres mal faites*

Marcel Proust (1921)

Lieu commun de la littérature érotique depuis la Renaissance, le baiser, par ses significations symboliques liées à l'amour et à l'union sexuelle, a été également un motif artistique incontournable. En effet, les corps d'amants nus, tendrement enlacés, qui s'embrassent avec ardeur, célèbrent ce thème tant dans les fresques murales de la culture romaine que dans nombreux tableaux et sculptures¹ jusqu'au XX^e siècle, comme *Le Baiser* de Gustav Klimt, peint en 1907.

Cependant, beaucoup d'artistes ont bouleversé les canons esthétiques, sans doute parce que le baiser, prémisses d'une force pulsionnelle et érotique, peut être représenté de manière *extravagante*, c'est-à-dire délirante, irrationnelle, hors norme et contraire aux convenances. *Le Baiser* de Picasso, par exemple, ne montre pas l'étreinte intime entre deux amants et permet ainsi de repenser des notions modernes comme l'*extravagance* qui fondent notre rapport au monde. Il représente dans un premier temps le conflit fondamental freudien entre la pulsion de vie, Eros, et la pulsion de mort, Thanatos, entre raison et folie, amour et haine, répulsion et attraction.

L'expression formelle du visage de la femme conduit à une autre approche de l'*extravagance* comme déraison ou passion excessive et renvoie aux idées du *Manifeste* de Breton et des Surréalistes, selon qui, l'amour n'est pas la beauté de la femme, mais la transformation qu'il provoque sur celle-ci. Cette métamorphose de formes s'articule avec l'esthétique du Surréalisme, en vogue dans les années vingt, après la période du Cubisme analytique, qui avait pour but de dépasser le visible pour atteindre l'absolu et l'inconnu.

En outre, ce qui est *extravagant* pour le spectateur ne l'est pas forcément pour l'artiste. Aussi, l'étude des organes de la vue disséminés dans ce tableau, réels et symboliques, semble enrichir le sens du regard que porte le peintre sur le rapport de l'homme au monde et les rapports féconds entre l'art, la vie et le désir.

1. La représentation de l'*extravagance* du désir masculin

Ce tableau n'a pas la signification du baiser précédant l'acte sexuel ou l'amour; il n'est ni geste de dénouement heureux dans les belles histoires de princesses ou de contes de fée, ni simple motif de réconciliation entre l'homme et la femme dans la vie commune. Peint huit ans après *Les Demoiselles d'Avignon* qui avait fait scandale lors de sa première

¹À part la sculpture d'Alex Boucher, (*Hercule et Omphale*, 1735), les autres œuvres d'Auguste Rodin, 1888, de Constantin Brancusi, 1908, et le tableau de Gustav Klimt, 1907, sont tous intitulés: *Le Baiser*.

exposition, le titre annonce les préliminaires d'une relation intime mais représente davantage un conflit entre deux êtres; il devient source de questionnements sur la réalité de l'amour dans le couple. Les images représentent les rôles attribués aux deux sexes selon les théories de Freud dans l'acte d'amour, le passif pour la femme et l'actif pour l'homme.

Le baiser qui est habituellement promesse d'une union intime, comme chez les personnages de Shakespeare, Roméo et Juliette, ou mouvement d'un corps à la recherche de l'autre partenaire, devient chez Picasso, un rejet par la femme qui semble se défendre contre le désir agressif de l'homme. Picasso n'imité pas *Le Baiser*, œuvre emblématique de la période dorée du peintre autrichien Klimt, caractérisée par une surface picturale aux nombreuses feuilles d'or et inspirée des mosaïques byzantines. Klimt représente, en effet, la fusion des amants isolés du monde, dans une sphère libérée du temps et de l'espace, avec une femme agenouillée qui se donne, les yeux fermés, à son compagnon sur un tapis de fleurs et se laisse aller à la passion amoureuse; le plaisir amoureux semble être assimilé à la joie artistique.

Au contraire, dans *Le Baiser* de Picasso peint dix-huit ans après, l'image des deux amants autour de ce qui est censé les rapprocher, provoque et choque le spectateur: l'homme est à la recherche du sexe alors que la femme, en quête d'amour, y attache moins d'importance qu'au baiser lui-même.



Pablo Picasso, *Le Baiser*, 1925, Musée National Picasso, Paris, 130 x 97,7

© Succession Picasso 2011

L'homme pointe son nez en forme de pénis dans la bouche de la femme, qui attrape un vagin. C'est cette image de la pénétration sexuelle ou du désir sexuel que la femme refuse et qui illustre l'approche freudienne du plaisir privilégiant une pulsion sexuelle essentiellement masculine. Les corps rapprochés créent un rapport de force et l'amour devient une lutte, un combat. L'extravagance du désir est l'état d'excitation visible chez l'homme: celui-ci est plus actif et a la position supérieure. Assis à gauche, et en proie à un dérèglement passionnel, il étouffe la femme en l'enveloppant fermement de son long bras hérissé de poils. La tension érotique de son corps trépidant, de son pied aux doigts écartés

et de son nez en forme de pénis en érection, traduisent la violence de la pulsion intense qui l'habite.

La ligne droite de sa colonne vertébrale démontre qu'il l'écrase dans sa frénésie au point d'atteindre l'orgasme. La femme, contractée, ne ressent pas l'amour de l'autre et n'a d'autre choix que de refuser à l'homme, son vagin, l'objet maudit dont il veut s'emparer. Elle ne dévore pas un pénis mais un vagin, orifice et métaphore d'une bouche originelle, donc deux bouches, se présentant à l'homme, plus grand, qui est dans l'attente d'une pénétration et d'une fellation, et ne cherchant qu'à assouvir son appétit sexuel. Ainsi, l'acte sexuel n'est pas le but recherché par la femme qui veut que l'homme soit amoureux, et fixe son désir d'abord sur elle.

Dans ce tableau, la ligne des regards dessine une trajectoire qui converge directement vers le vagin. Mais les nombreuses autres lignes verticales et horizontales dessinent une esthétique dramatique de la relation sexuelle dans le couple. Les deux personnages incarnent Eros et Thanatos, qui symbolisent le thème du conflit dans la relation amoureuse. En effet, le baiser, prémisses érotique n'est pas perçu de la même façon pour les deux sexes car "avec le baiser, l'homme découvre l'haleine mais pour la femme, le baiser est la première des modalités qui consiste à offrir quelque chose de son propre corps; c'est le premier geste pour goûter au corps de l'homme" (Alberoni, 1990).

On connaît le rapport de Picasso au sexe, à la femme, à la nudité, au corps, ainsi que ses prouesses esthétiques liées aux organes phalliques et au constant dédoublement de la figure humaine. La présence des formes contorsionnées, obliques, la répétition d'organes en pointe, le nez, le pénis, le pied, les formes ovales entourées de poils hérissés, le vagin, les yeux, tous symboles sexuels, mettent en scène la puissante érection du mâle et l'hystérie de la femme.

Picasso semble, en effet, interroger de manière ironique la théorie freudienne de la sexualité féminine qui serait essentiellement clitoridienne, sans intervention du vagin et qui identifie le masculin et le féminin par deux termes antagonistes, le passif et l'actif.

Dans ce tableau, l'image est *extravagante* car elle illustre une femme dévoreuse qui théâtralise ses pulsions enfouies. L'image est à la fois une réelle allégorie de l'érotisme et de la sexualité et une illustration de la théorie freudienne de l'inconscient.

Selon Freud, l'inconscient de la femme est un surmoi sadique ou "un territoire étranger interne" alors que l'inconscient de l'homme est tourné vers les bons plaisirs de l'amour. Le baiser dévorateur du vagin donne à la femme l'apparence d'une mante religieuse. Les identités paraissent bien définies dans la relation homme-femme et l'élément masculin voit son Autre, le sexe féminin, avec malveillance, comme un être irrationnel et cruel prêt à dévorer son intimité. La femme serait l'incarnation du Mal et de la méchanceté selon le regard complexe que porte l'homme sur la bouche prête à avaler le vagin velu. En

rejetant l'autre dans l'acte d'amour, elle exprime un repli sur soi et le refus de partager son corps. Elle dévorerait ainsi son propre vagin pour comme protéger ce dont l'autre veut s'emparer; elle est représentée comme une ogresse, une femme frigide, fermée qui se refuse au plaisir du mâle.

Ce tableau fait, semble-t-il, allusion à la vie conjugale du peintre à cette époque. Après la période du Cubisme, Picasso se marie en 1918 avec Olga, une danseuse des Ballets russes, femme bourgeoise d'un soldat de l'armée impériale qui renouvelle l'inspiration du peintre pour le corps féminin. Picasso peindra plusieurs portraits d'Olga; ils eurent un enfant, Paul. Mais au bout de dix ans, cette inspiration s'affaiblit. Olga s'ennuie et ne partage pas sa passion pour la peinture. Picasso étouffe dans ce cadre trop familial, il ne la peint jamais nue ni gaie, mais plutôt boudeuse et renfermée. Dans les portraits, Olga ne ressemble pas aux femmes suivantes de Picasso telles Marie-Thérèse, l'amour fou ou Dora Maar, l'amour passion. La crise personnelle que traverse le peintre à cette époque, après avoir connu une vie bien rangée et suite aux bouleversements esthétiques de l'époque et aux réactions négatives du public contre certains de ses tableaux, semble être à l'origine de la quête de nouvelles recherches plastiques qui le rapprocheront de l'univers des Surréalistes.

L'absence de communication est illustrée par les petites fragmentations éparses du tableau: les sexes, les yeux qui rappellent les bouches et l'anus entouré de poils, comme si l'un était en train d'épier l'autre, dans son désir et ses frustrations. Cette représentation de la femme n'est pas une nouveauté chez Picasso. La peinture et la littérature européenne du XIX^e que Picasso connaît, abondent en femmes irrésistibles, impitoyables, femmes fatales représentées souvent par des monstres mythologiques transformés en créature de chair (gorgones ou sorcières escortant Salomé, créature biblique et motif féminin lié à la mythologie du Mal) triomphant froidement de leurs victimes. En outre, le Mal ou le péché est assimilé à l'éternel féminin depuis la Bible. Dans cette représentation du XX^e siècle, Picasso reprend pour mieux s'en distancier, l'image de la femme-objet, l'un des thèmes majeurs de Klimt qui montre, dans plusieurs de ses dessins, des femmes nues ou à demi-nues, allongées sur des divans ou des lits, offrant leurs corps aux spectateurs.

La scène du *Baiser* permet de lire le rapport de Picasso aux femmes: tantôt il les cajole, tantôt il les rejette. La tête de la femme, sorte de pieuvre qui attaque l'homme, renvoie à la description faite par Freud en 1922 de la *Tête de Méduse* peint par Caravage comme l'organe génital féminin entouré d'une chevelure à poils. Cette image a un effet repoussant et illustre l'interdit sexuel pour l'homme qui semble vouloir protéger son pénis. Celui-ci veut le plaisir érotique et non la souffrance. Pourtant l'exagération des couleurs rouge /rose (couleur des pulsions et des humeurs), renforce la déformation expressive du

visage et fait naître l'émotion du spectateur qui a besoin de comprendre ce besoin de Picasso d'investir le personnage féminin de ce pathos irrésistible.

Incarne t-elle seulement la victime ou l'agressivité ou l'expression d'un désir sexuel irrationnel? Le détail extravagant des pointes noires en forme de sein ou de pénis et les écartèlements des membres de la femme ne démontrent-ils pas que le corps échappe au contrôle de la raison? Des questions qui serviront de fil conducteur à l'analyse des formes et à l'étude de la figure féminine dans l'acte d'amour, selon un autre point de vue.

II. La déformation délirante du corps féminin

Picasso aimant subvertir les formes, soumet la figure féminine à un traitement qui transforme radicalement celle-ci, l'associant à des formes qui symbolisent des phallus en érection, sorte de virilité démiurgique de la création. La pulsion hystérique exprime de façon extravagante la modification du "moi" féminin dans le couple.

L'Etreinte, peint en 1903, montrait déjà une conscience claire chez le peintre de sa préoccupation artistique pour ce type de relation, faite souvent de conflits permanents même inavoués au sein du couple.

Dans *La Danse*, peint aussi en 1925, la présence bouleversante des trois corps féminins anguleux, lacérés, en mouvements syncopés avec une femme inclinée, à la tête renversée et une autre, à la jambe relevée, illustre l'affirmation d'une tension intérieure assez violente que le peintre répète dans *Le Baiser*.



Pablo Picasso, *La Danse*, 215 x 142, Londres, Tates Gallery
© Succession Picasso 2011

L'érotisme, sujet de prédilection du peintre, lui permet d'illustrer la complexité du désir dans le couple. L'analyse du comportement sexuel du couple aide ainsi à dépasser le seul point de vue de l'homme dans son élan vital vers la femme, pour considérer l'attitude de la femme, porteuse de n'importe quelle pulsion, telle l'agressivité, le défoulement, la volonté de dominer et aussi la propension à se différencier de l'Autre².

Ainsi, la femme cesse d'être perçue comme une victime passive ou une incarnation du Mal et son visage tend à exprimer une forte intériorité et plutôt un désir secret, dans la relation sexuelle, différent de celui de son partenaire.

Vu sous cet angle, le spectateur a une autre perception de l'attitude en apparence extravagante de la femme dans sa relation érotique avec l'autre sexe.

La femme, qui, pendant des siècles, était en position soumise, avait accepté sa différence face à l'homme, mais au début du XX^e siècle, Picasso dans la période explosive

²Le refoulement par l'homme de ses tendances et de ses traits féminins détermine naturellement l'accumulation de ces besoins et de leurs exigences dans l'inconscient. C.G.Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, p.144.

et surréaliste de sa peinture, choisit de montrer le contraire de cette soumission, c'est-à-dire, une sorte de résistance à l'oppression machiste en libérant la femme de ses pensées figées.

Dans *Le Baiser*, l'imagination est intarissable et représente une inspiration convulsive chère aux surréalistes: le fait d'exhiber le côté le plus intime de l'être féminin dans sa propre bouche constitue un acte impudique *ou extravagant*. La femme exprime son désir violent qui fait peur à l'homme. Et cette image marque, aussi bien la rupture avec le Cubisme et le Néoclassicisme que l'audace de Picasso qui s'engage plus nettement dans une nouvelle phase d'exploration de sa peinture. L'image met en exergue sous des traits saillants, le jaillissement d'une énergie primitive. Les lignes géométriques et la couleur rouge, plus agressive, traduisent l'hystérie d'une femme victime; elles exhibent aussi la gueule ouverte d'une femme visualisant son désir au sens de jouir, hurler, crier et cette scène dramatique et théâtrale du tableau nécessite l'exploration de formes nouvelles pour la représentation du corps féminin et la sexualité. La femme hystérique veut se défendre du pouvoir masculin; elle semble crier des désirs secrets dont elle a perdu la conscience claire. Ainsi, l'extravagance n'est pas dans la contemplation car l'intention du peintre n'est pas de créer la beauté mais de rendre compte d'une force pure, d'un pouvoir et d'une énergie. L'emploi des formes striées, distordues, mises au service de la libération de l'inconscient, fait surgir, en même temps, la crise intérieure, laquelle, était déjà le moteur des *Demoiselles d'Avignon*; ce tableau inaugurant le Cubisme et que Picasso voulait intituler *Le Bordel philosophique*, offre un spectacle de danse érotique avec des filles assises, se tournant, levant les bras, cuisses ouvertes, yeux fixes et hagards. Bien que le Surréalisme fût à l'opposé du Cubisme, Picasso fut attiré par les idées que ce mouvement revendiquait, telle l'émancipation récente de la femme. L'expression violente du visage féminin renvoie alors à Thanatos, pulsion de mort qui est nécessaire à l'existence de la pulsion de vie.

Toutes les transformations du corps illustrent la métamorphose du désir chez la femme avec des images qui heurtent la pudeur comme l'étrange tête de femme dont la bouche est remplacée par un pubis dans *Le Viol* représenté par René Magritte en 1934.



René Magritte, *Le Viol*, 1934

Huile sur toile, 25 X 18, Galerie, Isy Brachot, Bruxelles

Le cri muet qui semble secouer le personnage féminin de Picasso est d'autant plus saisissant qu'apparaissent les deux jambes écartées du corps étouffé qui se confondent avec ceux de l'homme. La déformation du corps féminin, emprisonné dans le bras massif du partenaire masculin et la bouche ouverte, sont deux signes d'une pensée irrationnelle qui rappelle un autre tableau de Picasso, le *Grand nu féminin* peint en 1929 avec une femme à la gueule hurlante, assise dans un fauteuil et dont les membres sont démesurément allongés et déplacés. Dans le *Manifeste du Surréalisme* de Breton publié en 1924, les rêves et l'inconscient ont une place privilégiée et permettent de dépasser le réel visible ou l'émotion créée par le regard. La mise en scène du comportement irrationnel du personnage féminin visualise à la fois l'émotion et la pensée. Les déformations du corps font surgir le cri qui est l'extériorisation d'un flux d'énergie longtemps retenu et qui rend compte des sexualités problématiques liées à la morale de la société bourgeoise et conformiste du début du XX^e siècle. Ici, la femme à la bouche largement ouverte est considérée comme une menace ou une force dévorante qui dévoile paradoxalement l'angoisse et la peur de l'homme très connue dans les sociétés primitives.

Les dents grinçantes, image de la sexualité dans la peinture surréaliste, libèrent le désir refoulé ou l'agressivité que l'inconscient masculin rejette. Chez les Surréalistes, à la fois dans la peinture et au cinéma tels les chefs-d'œuvre de Luis Buñuel et de Salvador Dalí, *Un Chien andalou* (1925) suivi de *L'Âge d'or* (1930), l'image, sorte de plongée dans les recoins mystérieux de l'inconscient, a toujours été déstabilisante. Les recherches constantes du peintre autour de la représentation du visage et de l'anatomie du corps constituent des expérimentations successives jusqu'à la mise en œuvre d'une nouvelle facette de son art.

Au delà d'une simple allusion à la crise conjugale entre Picasso et son épouse Olga, le tableau se fait l'écho de l'intérêt des Surréalistes pour le cannibalisme. *Le Baiser* n'est pas extravagant au sens commun du terme, c'est un chef d'œuvre de la métamorphose des formes traditionnelles et une manifestation des nouvelles possibilités d'expression. En ce sens, *Le Baiser* est une transgression des limites imposées par les normes de la société bourgeoise, pour une remise en question des comportements de chacun dans la relation sexuelle. Il devient moment de tensions reproduit dans l'expérience esthétique grâce à la technique surréaliste; il crée l'*extravagant* et s'ouvre en même temps sur une nouvelle compréhension de la relation globale entre l'art et la sexualité. L'image *extravagante*, dans la peinture, n'a de sens que si elle choque la perception du spectateur forçant l'artiste à s'interroger continuellement.

Aussi l'*extravagance* est-elle une notion qui permet de revenir en arrière et peut donner lieu à une autre évaluation du même thème dans un contexte différent pouvant soit résoudre les interrogations posées, soit faire face aux réponses restées en suspens qui mêlent inlassablement angoisse et désir dans la relation sexuelle.

Ce tableau surréaliste se compose de tous les ressorts de l'extravagance composés de désir, de répulsion, d'angoisse, d'attirance, de névrose, de séduction, de perversité et d'interrogations. Se remettre en question sur les délires du passé, c'est aussi réviser les images premières qui avaient ébranlé les perspectives habituelles du spectateur.

En effet, Picasso a éprouvé, à l'âge de ses 88 ans, le besoin de représenter le même thème en gardant le même titre, à la fin des années soixante, mais sous une forme différente; en effet il ne reproduit que les têtes des personnages unis par un baiser de bouche à bouche, signe d'égalité et d'harmonie dans le couple. *Le Baiser* peint à Mougins en 1969 semble être une réponse à la forme du désir conflictuel du tableau de 1925, car il aplanit tous les doutes posés au milieu des années vingt sur la représentation de la violence du désir et de la sexualité entre deux amants.



Picasso, *Le Baiser*, 1969, Musée Picasso, Paris, 97 x 130

© Succession Picasso 2011

Contrairement au tableau de 1925, leurs visages sont plus rapprochés et s'emboîtent jusqu'à ce que leurs nez se confondent en se prolongeant l'un dans l'autre et leurs bouches se mêlent dans d'infinis plis et replis. L'alliance des lignes courbes des organes sensuels du visage (nez, oreilles, yeux, bouches) visualise la tension esthétique qui entraîne l'ensemble de la composition dans un mouvement tourbillonnant où les différences s'annulent pour que se rapprochent les corps. Il n'y a pas de transgression dans ce tableau mais on reconnaît le goût excessif de Picasso pour la déformation à l'extrême des visages pour mieux les nouer et exprimer la sensualité exacerbée du désir; l'ardeur du baiser, symbole de l'harmonie dans le couple est le signe de l'apaisement des tensions du passé dans le couple. Dans ce tableau, les thèmes et motifs sexuels des années précédentes resurgissent comme une obsession chez le peintre, ce qui lui vaudra le surnom: "Picasso, le sage et le fou", "l'infatigable". Entre mai 1969 et février 1970, il peint une trentaine de baisers et de couples; certains, exposés au Palais des Papes à Avignon en 1970, ont fait scandale par leur caractère cru dénonçant les tabous persistants du siècle. *Le Baiser* de 1969 est plus figuratif mais devient plus serein et tendre; il reflète la nostalgie d'un vieillard de 90 ans qui pense à

sa jeunesse; l'homme est barbu et chauve et la femme avec la tête en arrière et les cheveux longs retenus par une cordelette, rappelle certains détails de *Guernica* comme *La femme qui pleure*. La position perpendiculaire de ses yeux reste en contraste avec ceux de l'homme devenu plus serein et réaliste. L'étirement des formes dans les visages illustre le même climat de force et d'énergie qui caractérise toute la peinture de Picasso et l'obsession de la forme féminine pour signifier la fusion amoureuse. Le peintre utilise peu de couleurs. Les rayures blanches et bleues du fond sont les seules touches de lumière qui contrastent avec la grisaille qui domine l'ensemble; la chromatique froide tempère l'intensité du transport amoureux tandis que les amants semblent éternellement figés dans leur étreinte amoureuse. Le couple est uni, la femme devient désir et objet sexuel; son visage est identique à celui des autres représentations du même thème des années soixante où les femmes sont souvent regardées ou épiées par des vieillards concupiscent; le même désir pervers rejailit avec, par exemple, *La pissouse* (1965), sur la plage où le regard oriente davantage vers le sexe, le pubis, le ventre rond et les traits difformes du corps. Aussi, l'artiste intervient également pour libérer l'homme des contraintes morales "qui musèlent son imagination et frustrer ses désirs". (Claude Murcia, 1994).

Le tableau de 1969 semble répondre à l'*extravagance* du tableau de 1925 mais il renvoie à la fin des années soixante à la révolte générale des jeunes de l'époque contre les tabous et les mœurs de la morale bourgeoise autour de la sexualité.

Les yeux ouverts de l'homme dans ce tableau traduisent son émotion; son regard érotique exprime sa maturité dans la relation avec l'autre sexe; les lignes courbes sont en harmonie dans les deux têtes et dévoilent la passion physique entre les deux êtres. L'image de 1969 devient plus philosophique et semble résoudre le premier conflit entre Eros et Thanatos, entre pulsion de vie et pulsion de mort, dépassant ainsi le concept de Freud de la passivité féminine dans la sexualité. Ce couple est réuni par un baiser qui scelle toute la synthèse des motifs picturaux de l'union entre l'art et la vie. L'art permet de visualiser les comportements complexes des partenaires de chaque sexe en amour; il peut ainsi représenter les différents jeux de séduction et de l'amour à travers des images obsédantes et extravagantes exprimant la violence, le désir agressif, l'étreinte, la vie, la mort et la peur.

Cette réactivation du *Baiser* de 1925 réaffirme à nouveau la passion de Picasso pour la recherche formelle; peindre et posséder sont pour lui, les deux faces d'un même phénomène. L'art n'est jamais chaste; il est extravagant parce qu'il est l'expression formelle des pulsions vitales les plus intenses de l'être humain.

III. Des yeux partout pour voir et pour savoir

Cette expression *extravagante* de la sexualité s'éclaircit dans les déplacements des organes et dans la dimension érotique du regard. Le désir cherche inlassablement à ouvrir l'œil du spectateur. La pulsion destructrice qui habite la femme est aussi le motif de la création qui s'extirpe du tableau. Aussi, la bouche ouverte n'est pas seulement contemplative ni fondée sur la seule représentation de l'hystérie ou du refoulement; mais elle devient recherche d'expression, langage et discours sur un vrai désir et la possibilité de présenter la femme dans sa bipolarité, à la fois dans sa sensibilité et sa spiritualité.

L'œil, à la fois organe de perception visuelle, symbole sexuel et instrument du désir approfondit la notion de l'extravagance.

L'œil de l'homme entouré de poils rappelant le vagin dans la bouche de la femme ne serait-il pas une sorte de mise à nu du personnage féminin?

L'œil gauche plus petit et discret du personnage masculin ne manifeste-t-il pas au contraire une distance entre l'homme voyeur et la femme objet du regard?

La distinction entre la forme des regards des deux personnages et les *mises en abyme* des organes de la vue, disséminés sur les corps, orientent la réflexion à la fois vers la réception de l'image par le spectateur et vers la conception de celle-ci par le peintre. Comment l'artiste travaille-t-il la position des corps et des regards afin de représenter la complexité de la relation sexuelle dans le rapport à l'autre? Ces interrogations peuvent apporter quelques réponses sur le sens de la mise en scène du regard, une forme de transgression qui devient aussi un jeu créateur dans l'œuvre.

Les déplacements d'organes dont l'un substituant l'autre et les nombreuses rayures sur le corps définissent une conception esthétique de la fragmentation des formes qui permet d'inverser la perspective reçue et d'arracher le spectateur aux conventions de la perception du *Baiser*.

L'homme du tableau semble être celui à qui on a attribué plus d'organes liés à la vue et dont la plupart ont la forme de son œil droit comme pour combler un manque, un vide. Le premier regard de l'homme sur la femme est un regard de fierté et de supériorité masculine. "Voir, c'est d'abord voir qu'on est un sexe, c'est-à-dire un être séparé. Voir est un phénomène indissolublement lié au voyeurisme, c'est-à-dire à la fascination de la différence sexuelle."(PONTALIS, 2004). La position des têtes des deux personnages, le choix des différentes formes pour représenter leurs yeux démontrent que leurs regards ne se croisent pas; en effet, le regard vertical et asymétrique de l'homme est celui d'un "moi" qui regarde vers le bas et construit l'infériorité de la femme en la figeant dans une identité qui ne lui correspond pas. L'homme regarde, par une fente, la partie intime de la femme et observe le

désir refoulé de celle-ci. Mais cette image a un pouvoir terrible et lui permet de penser ou de se voir lui-même dans la relation avec l'Autre.

Chez Picasso, il y a toujours une quête lancinante du désir et du plaisir et le jeu des regards est nécessaire à l'inspiration érotique; l'amour est un combat et habite toutes ses œuvres. Aussi, l'attitude de l'homme qui surveille la femme sans être vu, avec un regard jouissif, est une relation perverse, *extravagante*, qu'il imagine en prévoyant le mal qu'il va subir. Le pervers est d'abord celui qui jouit de la douleur qu'il subit sous le regard de l'Autre ou de celle qu'il inflige.

L'excentricité du corps féminin fragmenté révèle au contraire un désir d'autonomie et d'indépendance qui peut aussi être pervers. Picasso fait surgir l'*étrangéité* de l'autre sexe pour le désir et l'image du désir de la femme semble se rapprocher de la thèse de Lacan pour qui "le désir pervers est le désir vrai et qui pose que sa vérité consiste à rejoindre l'autre par le seul moyen possible: lui faire reconnaître violemment sa propre division." (PONTALIS, 1988). La pulsion perverse serait ici le seul accès à l'altérité, pour la femme. Ainsi, le regard n'est pas seulement vision de l'Autre comme objet, elle est aussi vision de l'Autre comme sujet pensant; la femme, attentive à son intimité, regarde vers le haut et construit aussi l'hégémonie de son moi pour sortir de cette position infligée.

L'*extravagance* s'explique également par le déplacement des organes sur le corps: la mise en rapport du vagin et de la bouche, l'alliance d'une même cavité, l'anus, pour un seul corps semblent répondre à la recherche artistique de lieux symboliques d'expulsion du désir. L'œil à la place de l'anus entouré de poils blancs, en bas, et attribué à un seul corps double unissant l'homme et la femme, renvoie à la perception surréaliste de la sexualité d'André Breton. Ainsi, le sexe et l'anus cessent d'être perçus contradictoirement et forment un seul organe bisexuel, chargé de brouiller les conflits apparents entre les sexes, afin de marquer davantage la coexistence conflictuelle en chaque individu.

La Volonté d'ouvrir l'œil du dedans, idée très chère à Georges Bataille, associe la jouissance à l'angoisse de la mort et conduit à avoir une vision globale de l'expérience masculine et féminine dans la relation sexuelle, une approche visant à la compréhension de l'altérité avec l'autre sexe. La femme est cet autre dont l'homme a besoin, pour se compléter et se dépasser. L'attitude de la femme face au désir de l'homme prend un autre sens, selon Carl Gustav Jung qui propose une autre dimension que celle de Freud, basée sur l'inconscient et sur le désir refoulé. À la différence de Freud, Jung développe une théorie de l'inconscient qui s'écarte des fondements physiologiques ou du dualisme entre les deux sexes et oppose aux termes de Freud, actif et passif, les concepts de féminin et masculin chez les deux êtres. Tout masculin est doté de trait féminin (*anima*) et tout féminin est doté du trait masculin, (*animus*). Jung précise que l'*anima* et l'*animus* se situent à la limite supérieure du clair-obscur de l'être. L'*animus* de la femme est source d'*opinions* et la rend

aussi dynamique et autoritaire que l'homme. Il est aussi, selon Jung, cet "être créateur", une matrice destinée à "faire fructifier le côté féminin de l'homme". La femme manifeste son individualité dans la sexualité et oppose l'altérité à l'homme, lui permettant de voir sa brutalité pour pouvoir mieux se libérer, une idée qui va à l'encontre de la pensée de Freud selon qui, la part du refoulé dans l'acte sexuel est toujours attribuée à l'élément féminin. Son cri est une sorte d'interrogation et renvoie à la *volonté de savoir* étudiée par Michel Foucault, qui, dans ses essais, *Histoire de la sexualité*, aide à mieux cerner l'alliance audacieuse entre les autres organes dans ce tableau, chargés de modifier le mode de perception habituel du spectateur.

À ce propos, Foucault a aussi étudié la mise en forme de l'expérience des plaisirs ou la manière dont un sujet se constitue dans son rapport avec son sexe. La femme représente l'autre absolu permettant à l'homme de se voir soi-même comme un autre.

Les délires de Picasso dans ce tableau avec les nombreuses formes d'orifices et de réceptacles traduisent non seulement un besoin de révéler la réalité de sa vie mais illustrent au moyen des déformations, la vitalité intérieure et la caractéristique du désir de chaque sexe. Le regard de chaque personnage traduit ainsi la phase d'angoisse qui les habite dans la quête d'une relation juste, entre la sauvegarde de leur indépendance et le désir de l'Autre. Voir c'est aussi savoir, c'est exprimer le désir de connaître le mystère et la vérité de l'être.

Mais en dehors de ces deux personnages, il y a un autre regard qui ne prend pas position, c'est celui de l'artiste qui renouvelle sans cesse son regard sur sa création. L'œil gauche en coin de l'homme voyeur, regarde aussi l'autre œil bordé de longs poils et similaire au vagin: un œil mis *en abyme* dans une fente ou une cavité qui constitue une transgression de la morale sexuelle et qui répond en même temps à l'ambiguïté de la relation entre contemplation artistique et érotisme. L'œil en coin qui observe le spectateur est l'organe de sens, capable de voir aussi l'Autre et permet d'accéder à la connaissance, c'est-à-dire de se confronter à celui de l'artiste en train de créer les images.

Et plus qu'un sexe, l'œil poilu est aussi celui de l'artiste qui pense, fixe et interroge le regard du spectateur. Il est la métaphore d'une vision personnelle du monde intérieur de l'artiste confronté à ses interrogations et à la sexualité dans le couple. Le jeu instauré entre ces multiples regards crée l'opposition entre voir et désirer, entre regard érotique et regard esthétique qui est l'opposition entre art et vie. Picasso, conscient de cette opposition fondamentale de son époque entre l'art et la vie, crée, sous le mode de l'ironie, un nouvel érotisme destiné à changer la relation passionnelle entre homme et femme.

Rappelons que les yeux déformés traduisent aussi les transgressions des codes opérés par les Cubistes dans la décomposition des formes, exprimant aussi une libération du regard.

L'œil recrée la dialectique du regard sur l'Autre, réfléchit la représentation des histoires et des antagonismes au sein du couple et pose la question de la dualité qui repose à l'intérieur de chaque sujet. *Le Baiser*, de par son *extravagance*, va au delà de l'émotion ou du désir sensuel et exige finalement un regard plus profond de l'Autre; il n'est pas seulement une scène de pulsions de l'un vers l'autre sexe mais bien le lien pulsionnel entre amour et art comme force créatrice, vie sexuelle féconde qui trouve toute sa symbolique dans la femme.

C'est une œuvre qui nous permet de nous regarder au dedans de nous-mêmes et de voir nos différences par rapport à l'Autre.

La représentation du *Baiser* par Picasso convoque l'*extravagance* mais illustre, avant tout, la frénésie créatrice qui s'accroît chez le peintre à mesure qu'il avance en âge. Ce thème est extravagant en ce sens qu'il traduit sur un plan philosophique, la relation de soi à l'Autre et sur le plan artistique, la possibilité de jouer avec les formes, bref, d'être à la fois sujet et objet de sa peinture.

Picasso rejoint ici Bataille, selon qui, la transgression est la condition et l'essence même de l'érotisme. L'association délirante des organes, le jeu des déplacements des symboles phalliques, contribuent à associer les contraires dans une scène intime; ils font jaillir les sentiments refoulés ou agressifs et les souvenirs douloureux à l'image de la créativité picturale effervescente du peintre, capable de représenter l'être humain dans toute son intériorité et ses désirs inavoués.

Le thème du baiser qui fut, à l'origine, motif de bouleversement des consciences, et très souvent repris par des Cubistes expressionnistes et par des Surréalistes, propose des images qui permettent d'apprécier de sérieux aspects de la notion de l'*extravagance* dans la société moderne. *Le Baiser* renoue également avec les images de la sexualité, présente dans *Les Demoiselles d'Avignon*, telles la perplexité, l'agressivité et la liberté et permet la réinvention formelle d'un motif artistique de toutes les époques. Il symbolise l'érotisme et la volonté collective d'abolir la différence, entre les sexes, établie depuis la Genèse. Picasso représente la violence du désir masculin mais exalte aussi le désir féminin renvoyant aussi à Jung, pour qui "la rencontre amoureuse n'est bouleversante que lorsque l'être masculin côtoie une personne de l'autre sexe sur laquelle son propre *anima* peut se projeter". (JUNG, 1964). En outre, ce thème assez provocateur peint par Picasso en 1925 et réinventé en 1969, met en lumière combien l'art et ses extravagances peut illustrer le changement du rapport de l'homme à la femme en sollicitant le corps et le regard dans la représentation des formes surtout au début du vingtième siècle. Le couple, emporté par sa passion, s'entremêle, s'entrechoque et s'entredévore. En outre, ce thème trouve un écho dans les constantes interrogations de l'homme de plus en plus morose de notre société du XXI^e siècle et dont les désirs frustrés rappellent les mêmes débats des années 20/30 et les slogans des jeunes de

1968 autour de la sexualité. La scène *du Baiser* regorge d'organes visuels et de symboles de la sexualité; elle illustre ainsi le thème de l'extravagance non seulement de manière émotive mais permet à l'artiste d'explorer toutes les possibilités formelles de l'objet: elle peut représenter aussi bien le combat que se livre Eros et Thanatos en l'homme, que la folie créative chez le peintre, pour qui, l'amour, l'art et la vie sont intrinsèquement liés.

Bibliographie

- ALBERONI, Francesco (1990). *L'érotisme*. Paris: Ramsay (traduction française).
- BATAILLE, Georges (1961). *Les larmes d'Eros*. Paris: Jean Jacques Pauvert, coll.10/18.
- BATAILLE, Georges (1957). *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard.
- COMAR, Philippe (1993). *Les images du corps*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1905). *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris, Gallimard, 1987.
- MALDONADO, Guitemmie (2007). *Lire la Peinture de Picasso*. Paris: Larousse.
- JUNG, Carl Gustav (1963). *L'Âme et la Vie*. Paris: Buchet/Castet (traduction française).
- JUNG, Carl Gustav (1964). *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité, la volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- LACAN, Jacques (2004). *La loi, le sujet et la jouissance*. Paris: Michalon.
- MURCIA, Claude (1994). *Un chien andalou. L'Âge d'or*, Paris: Nathan.
- PONTALIS, Jean Bertrand (1964). *Le Mal*. Paris: Gallimard.
- QUINODOZ, Jean (2004). *Lire Freud*. Paris: Puf.

O 'INSTINTO' MODERNISTA

DIONÍSIO VILA MAIOR
Universidade Aberta
dionisiovm@gmail.com

Resumo

Procurarei refletir, antes de mais, sobre a crise de valores que marcou os finais do século XIX e os princípios do século XX. Assim, e no contexto deste trabalho, lembrar essa crise traduzir-se-á, por um lado, na necessidade de se ter em consideração um quadro geral onde prevalece o valor de *desterritorialização* do discurso monológico, validado pelas noções de *subversão*, *pluridiscursividade* e *decadência*; lembrar essa crise traduzir-se-á, por outro lado, na imperatividade de precisão histórico-literária e teórico-metodológica, com o intuito de melhor se apreender o *gesto* vanguardista, cujos contornos, como se sabe, permitem encará-lo com virtualidades próprias do excesso e da oscilação do racionalismo aristotélico.

Abstract

In this reflection, I will try to devote a careful consideration to the crisis of values which characterized both late 19th and early 20th century. Recalling that crisis will force us to frame a picture where the value of the deterritorialization of the monologic speech prevails, endured by concepts such as subversion, pluridiscursivity and decadence. In addition, a mindful retrospection to the previously mentioned crisis will strengthen the need to conduct a sharp and precise historic-literary and theoretical-methodological evaluation, therefore allowing us better to apprehend the vanguardist 'frame of mind', which can be examined in light of particular aristotelic rationalism features such as exaggeration.

Palavras-chave: Crise, subversão, extravagância, dialogismo, decadência

Keywords: Crisis, subversion, extravagancy, dialogic, decadence

1. Em 1915, Almada Negreiros publica *A Cena do Ódio* no nº 7 da revista *Contemporânea*: “Tu, que te dizes Homem!”, repreende Almada, “Tu, que tens a mania das Invenções e das Descobertas / e que nunca descobriste que eras bruto, / e que nunca inventaste a maneira de o não seres... / Tu consegues ser cada vez mais besta / e a este progresso chamas Civilização!” (Negreiros, J. A., 1990: 49).

Dois anos antes, Mário de Sá-Carneiro escrevera um poema que seria publicado no nº 1 da revista *Orpheu*, e, posteriormente, compilado nos *Indícios de Oiro*; trata-se do poema *Salomé*, figura em cujo “pranto” o sujeito poético encontra “sexos”; e continua: “Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me / Na boca imperial que humanizou um Santo...” (Sá-Carneiro, M., s/d[a]: 87).

Já Fernando Pessoa, no ano anterior (em 1912, portanto), devolvera *eros* à existência da escrita literária, ao escrever *Epithalamium* – poema que considerará, aliás, ‘indecente’ (em carta datada de 4 de setembro de 1916, dirigida a Armando Côrtes-Rodrigues [Pessoa, F., 1986b: 189]), ou mesmo ‘obsceno’ (em carta datada de 18 de novembro de 1930, dirigida a João Gaspar Simões [*id.*: 290]): “O pinings for the flesh of man that often / Did her secret hours soften / And take her willing and unwilling hand / Where pleasure starteth up” (Pessoa, F., 1993a: 56); e continua, pouco depois: Now are skirts lifted in the servant’s hall, / And the whored belly’s stall / Ope to the horse that enters in a rush, / Half late, too near the gush“ (*id.*: 63)¹.

Ora, no contexto deste trabalho, o privilégio concedido a estes textos assume aqui uma dimensão particularmente importante: ela incide sobre o relevo concedido à crise de valores que marcou os finais do século XIX e os princípios do século XX; e ^{relembrar} essa crise poderá igualmente traduzir-se na necessidade de se ter em conta um quadro geral onde prevalece o valor de *desterritorialização do discurso monológico*, validado pelas noções de ‘subversão’, ‘pluridiscursividade’ e ‘decadência’.

De facto, no âmbito mais alargado dos estudos modernistas, os posicionamentos de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa podem a este nível considerar-se axiais. E, ao colocar-se o problema da crise de valores nos termos em que estes autores o desenvolveram, mais facilmente se poderá equacionar a *decadência* geral europeia a que os modernistas portugueses não foram indiferentes; nesta linha de pensamento, importa sublinhar o relevo de um deles, um *outro eu* de Fernando Pessoa: Jean Seul de Méuret. Nesse sentido, pode, desde logo, identificar-se neste *outro eu* a íntima relação entre a sua visão crepuscular da civilização ocidental e a apreciação crítica de teor moralista e satírico que, nos inícios do século XX, apresenta da **cultura francesa** – então o garante artístico e

¹ Seguimos as traduções da Editora Ática para estas duas citações: “Ó anseios por carne de homem que às vezes / A ela animou as horas secretas / E lhe levou a disposta e não-disposta mão / Lá onde prazer começa” (Pessoa, F., 1994: 133); “Agora saias são levantadas nos quartos das criadas, / E as baias do ventre prostituído / Abrem-se ao cavalo que entra num galope, / Quase tarde, já eminente o jacto” (*id.*: 149).

literário dessa civilização. Veja-se, por exemplo, o que (perfilhando uma “perspetiva ‘científica’” e um “propósito ‘moral’” [Patrício, R. e Pizarro, J., 2006: 18]) confessa Méluret num dos dezassete fragmentos de *Des Cas d'Exhibitionnisme*, onde, segundo ele, o “sintoma da decadência” do Ocidente é manifesto (*id.*: 15):

Ici, à Lisbonne, [...] nous avons lu il y a quelques mois ce fait, qui jusqu'à ce jour-là nous avait resté ignoré: de ce que qu'on exposait, dans des music-halls, (...) – à Paris, des femmes nues. [...] Mas il n'y avait pas là-dedans – je réfléchis – rien à s'étonner. Étant données les immenses forces de décadence [...] déchaînées depuis longtemps dans la civilisation moderne et, spécialement, dans la France, qui la représente plus que /toute/ autre nation, il n'était pas difficile à prévoir que l'on verrait dans peu de temps apparaîtraient des formes plus accentuées [...] de dégénérescence sociale (Pessoa, F., 2006: 47);

e conclui, a seguir, afirmando que “que les forts et les sains d'esprit, les logiques, les cohérents, les penseurs, les sincères viennent défendre l'humanité de l'homme” (*ibid.*).

Não deixa de ser sintomático, nas palavras acima citadas, a afirmação de um conjunto de sensações que denotam um sujeito afetado por uma sobrecarga emocional que as expressões “immenses forces de décadence” e “**dégénérescence sociale**” acabam por consigo arrastar, e cujo valor é reforçado pela necessidade de “défendre l'humanité”, ação que Méluret pretende levar a cabo. Com um discurso que nos sugere, aliás, a posição de um León Bloy sobre a decadência da cultura francesa – ou, mais tarde, as de Emmanuel Berl (em *Discours aux Français*) e de Georges Bernanos (em *Français, si vous saviez*) –, Méluret acaba por configurar tematicamente uma atitude de *provocação*; e se essa configuração se manifesta, desde logo, pelo perfil do próprio discurso satírico (o conjunto dos seus fragmentos que configuram *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* são disso bem esclarecedores), ela torna-se mais evidente a partir do momento em que a denúncia do singular Méluret coloca em causa uma estabilidade cultural: aquela que seria a robustez da cultura europeia ocidental.

Aceitando-se essa noção, deve igualmente valorizar-se a ligação (compreensível aos olhos deste *outro eu* pessoano) dessa decadência a um sentido de *excessividade sexual*, logo (no contexto das reflexões de Méluret, note-se), de *excentricidade* e, mesmo, de *extravagância*. Assim, o que, para já, por estes atributos se deve nele entender é, em primeiro lugar, o sentido de *inversão* de valores – nomeadamente quando sobre esse sentido se estabelece a noção de desterritorialização do ortodoxo, de ‘mundo às avessas’, permitindo o funcionamento ptolomaico de uma lógica satírica afastada do centro e ‘seriedade’ oficiais: “Ici”, escreve Méluret num fragmento de *La France en 1950*, “il n'y a pas de gens/normaux”; e continua, dizendo: “[...] ce qu'il y a c'est des gens deux fois anormaux,

des sexuels deux fois *invertis*, de façon qu'ils sont en retour à la normalité" (Pessoa, F., 2006: 67). Em segundo lugar, realce-se a dinâmica de 'ex-centricidade', entendendo-se, aqui, por essa dinâmica a expressão aberta do que estaria reprimido, ou do que (à luz de uma *bienséance* moralizadora) não seria permitido dizer (ou fazer): "L'autre jour fut mis en /prison/ un nommé, M. Couche-dans-le-lit-de-4-femmes Giraud; son crime était de se refuser de commettre l'inceste" (*ibid.*). Finalmente, deverá sublinhar-se, com a crítica irónica de Méluret ao universo social francês, a dessacralização da *auctoritas*, quando nessa dessacralização se percebe a subversão satírica de um sentido normativo, também ele 'ex-cêntrico': "Le garçon qui parle pendant la leçon est défendu de se masturber plus de 2 fois par jour" (*id.*: 66). E tudo isto se passa num país onde – pela ótica sarcástica e profundamente irónica de Méluret – "Toute conversation est sexuelle" (*id.*: 62), onde "Il y a des temples à des hystériques et à des prostituées" (*ibid.*), onde há escolas chamadas "Institut Sans Hymen" (*id.*: 65), onde não há "d'écoles techniques", mas apenas "'l'É[cole] de Masturbation", "'l'É[cole] de Sadisme' et quelques autres de même espèce" (*id.*: 62), onde "Les mères couchent avec leurs fils, les pères avec leurs filles" (*ibid.*)... E, como se pode ver, em todas estas palavras aflora uma denúncia dos males de uma cultura particular, a francesa, males esses que, segundo Méluret, configuram um quadro negativo, acabando por, em última instância, denunciar uma visão crepuscular e carnavalesca.

Na esteira desta reflexão, recorde-se a importância de Max Nordau no que à visão crepuscular do final do século XIX diz respeito – considerando-se, note-se, essa visão finissecular não de acordo com uma perspectiva cronológica, antes como um estado de espírito europeu (cf. Krabbenhoft, K., 2011: 81-106). No último livro da sua obra *Dégénérescence*, intitulado '*Le vingtième siècle*', Nordau "[...] compara a sociedade contemporânea a um corpo humano são no qual se escondem certas bactérias. Quando o corpo é são e forte, as bactérias permanecem inertes e inofensivas. Mas quando o corpo é debilitado pela doença, as bactérias activam-se, e o corpo pode sucumbir" (*id.*: 95). Ora, o índice que daqui resulta pode rastrear-se na ideia segundo a qual a visão literária crepuscular (e a posição, ainda que ironicamente perversa, de Méluret, é-o de forma bem evidente) poderá repousar, ambivalentemente, tanto na nostalgia de uma 'idade de outro', como numa visão carnavalizada do mundo; e os fragmentos deste *outro eu* pessoano que integram *Des Cas d'Exhibitionnisme*, *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* configuram esse quadro carnavalesco (no sentido bakhtiniano, portanto), um quadro de crise geral de valores, onde prevalecem a subversão da *virtude* pública e o cinismo social de uma civilização (ocidental) que permite o excesso do 'interdito', que coloca a nu a pulsão humana mais instintiva e irracional, que consente a perturbação daquela que seria a ordem natural das coisas, que conforma a lógica do discurso (ou prática, ou pensamento) extravagante, excessivo, reprovado, sempre, por Méluret ("Je hais la prostitution des rues, mais je sais que

pire est celle des âmes” [Pessoa, F., 2006: 68]).

Tendo em conta esse sentido, pode compreender-se melhor que a prática satírico-literária de Méluret não se afastará muito de um certo esteticismo finissecular que, como se sabe, perdurou, em Portugal, nalguns modernistas, sobretudo quando por esse esteticismo também se entende a exploração temática da desarmonia, do bizarro e da morte.

2. Existe, reconhecidamente, essa coloração temática, sendo que um *outro* eu pessoano, **Alexandre Search**, a corporiza de forma bem evidente. Normalmente encarado como a *outra* personalidade literária pessoana que representa o embrião da heteronímia, constituindo o ponto de ligação entre o Pessoa que procura o *eu* e o Pessoa que se despersonaliza nos heterónimos, Alexandre Search nasce a 13 de junho de 1888 (o mesmo dia em que nasce também Fernando António Nogueira Pessoa), morrendo cerca de vinte anos depois – ainda que existam dele textos posteriores². E que a apreensão de Pessoa com o mal histórico e cultural finissecular é um tópico essencial na sua produção prova-o também o perfil literário de Search. Marcado por um certo 'idealismo' poético, pelo receio da loucura³ e por particularidades próximas de um ultrarromantismo e decadentismo finisseculares (a que o gosto pelo *macabro* não foi alheio), Alexander Search escreve, em 1907, em inglês, um conto muito interessante, no que à problemática central deste trabalho interessa: *A Very Original Dinner*.

Apresentando uma estrutura fechada (ao contrário da tonalidade fragmentária de outros textos narrativos de Pessoa ou de *outros eus*) e revelando-se pleno de um humor negro, o conto *A Very Original Dinner* [*Um jantar muito original*], revelando a influência de Poe, Baudelaire, Oscar Wilde e Shakespeare, aborda a temática do canibalismo. Numa “época [...] má para todas as artes”, onde também a “originalidade” se encontrava em “decadência” (Pessoa, F., 1986b: 509), Herr Prosit (Presidente da Sociedade Gastronómica de Berlim)⁴ oferece, com um requinte perverso e desonesto, um jantar onde são servidos cadáveres humanos, sem que os convidados se apercebam do que estão a comer. No final, Prosit revela o segredo: “‘Bebo’, disse ele, ‘à memória dos cinco rapazes de Frankfort, que estiveram presentes em corpo a este jantar e contribuíram para ele da forma mais material’”; e o narrador continua:

E mal-encarado, selvagem, *completamente* louco, apontou com um dedo excitado para os *restos de carne que estavam na travessa* que tinha mandado deixar sobre a mesa.

² Recorde-se, por exemplo, o poema *Oh, Mother of Shadows* (cf. Pessoa, F., 1993: 196).

³ Leia-se a série de poemas *Flashes of Madness*, escritos entre 1906-1908.

⁴ Sobre esta figura, leia-se Sampaio, M. L., 1994: 255 ss. Remetemos ainda para o importante estudo de Maria Leonor Machado de Sousa (1978).

Mal estas palavras tinham sido ditas, um horror sem expressão possível caiu sobre todos nós como um frio espantoso. De momento ficaram todos esmagados pela impensável revelação. Na intensidade do horror, no seu silêncio, parecia que ninguém ouvira, ninguém compreendera. A loucura acima de todos os sonhos era horrível no domínio da realidade. Abateu-se sobre todos um silêncio que durou um momento, mas que pelo sentimento, pelo significado, pelo horror, pareceu durar séculos, um silêncio como nunca se sonhou nem pensou (*id.*: 528-529)

Ora, independentemente do interesse estético-literário e/ou narrativo deste conto, o que fundamentalmente agora interessa nele realçar são duas linhas de leitura: a exploração do **macabro** – numa tentativa de Pessoa, pela voz de Search, desenvolver, por esse caminho, o tema da eterna busca da originalidade – e a problematização alteronímica, em prosa narrativa, de questões que reenviam mediatamente para a crise de valores que então marcava profundamente a Europa⁵. Neste conto de Search, em particular, o registo de crise decorre de uma lógica absurda (e, até mesmo, bizarra e grotesca), rompendo com o racionalismo e viabilizando, dentro de uma eficácia de interação ordem-loucura, coerência-incoerência, a desconstrução (carnavalização) de valores ocidentais. Para além disso, este texto pode também ser visto, em última instância, como um lugar de experimentação do ilógico e da animalidade, animalidade essa que, note-se, caracterizará também os convidados de Prosit. De facto, no final, depois de o anfitrião revelar aos convidados o que tinham comido, também estes (perante o “horror” em que se encontravam) subvertem “nervosamente”, “brutalmente”, “selvaticamente” (*id.*: 530), as regras morais: matam-no (permanecendo, depois, o silêncio, o desassossego, o horror de cada um consigo mesmo)⁶,

⁵ Não podemos deixar de recordar que, em Pessoa, o macabro se encontra pontualmente relacionado com uma faceta perversa do ‘feminino’ – representada, por exemplo, na figura de Salomé, no texto dramático do mesmo nome (cf. Pessoa, F., 1986a: 673-675); para além disso, podemos encontrar a exploração do macabro em diversos outros contextos: quando, por vezes, o sujeito poético Pessoa procura concretizar esteticamente ou os perigos do desconhecido (isso encontra-se de forma evidente na segunda e na terceira partes da *Mensagem*, com a figura do mostrengo [Pessoa, F., 1986b: 1156 e 1167-1168]), ou a morte, propriamente dita. Note-se, aliás, que esta profunda relação entre o macabro e a morte é representada de forma semelhante pela voz de Álvaro de Campos, relação essa que assume inclusivamente uma excessividade que compromete a própria identidade do sujeito poético; lembre-se, por exemplo, a passagem da *Ode Marítima* em que, antes de se “bestializar” (ampliando, ao nível da inconsciência animalesca de uma “gata”, de um “leão” e de um “toiro”, a sua fúria), o sujeito poético revela um desejo de, em violenta atitude sadomasoquista, corporizar imoderadamente os elementos marítimos: “[...] Crucificai-me nas navegações / E as minhas espáduas gozarão a minha cruz! / [...] Que me rasgueis, mateis, firaís! / O que quero é levar pra Morte / Uma alma a transbordar de Mar [...]”; e insiste: “Levar pra Morte com dor, voluptuosamente, / Um corpo cheio de sanguessugas, a sugar, a sugar, / De estranhas verdes absurdas sanguessugas marítimas!”. Pouco depois, continuando a mostrar o seu desejo de integrar em si tudo o que identifique a vida marítima, aponta para os “Conveses cheios de sangue, fragmentos de corpos!”, para os “Dedos decepados sobre amuradas!” e para as “Cabeças de crianças, aqui, acolá!” (*id.*: 91-93).

⁶ Lembre-se que o gosto pelo horror e pelo macabro foi igualmente explorado pelo modernista Mário de Sá-Carneiro. Bastaria, para isso, assinalar que a sua utilização se liga à representação estética: de alguns estados psicológicos profundamente dolorosos (leia-se, por exemplo, o início de uma novela escrita em 1913, *Mistério* (Sá-Carneiro, M., 1993: 119); de outros estados muito próximos da loucura (recorde-se, no conto *Incesto* [escrito em 1912], a desorientação de Luís de Monforte, após ter sentido que praticara incesto com a filha, Leonor (Sá-Carneiro, M., s/d[b]: 273); de outros estados ainda onde (por vezes ao lado de algumas opções temático-estilísticas decadentistas) encontramos a concretização poética de uma grande mágoa e de um não menor derrotismo – derrotismo este que aparece, por exemplo, de forma exemplar, na imagem sugestiva das rãs

a crise; é por isso que não nos podemos esquecer de que, quando, de um modo geral, se fala em 'crise do sujeito modernista' (do homem modernista), o que também se encontra em causa é algo mais do que uma simples constatação dessa crise, algo muito próximo da *desumanização* desse sujeito.

3. A partir, pois, do momento em que se aceite esta noção de 'crise', mais fácil se torna aceitar o desenvolvimento de princípios que acabam em definitivo por confirmar aqui uma outra noção vertebral: a que diz respeito à configuração do '**ex-cêntrico**'. Não se torna, por isso, estranho que – no quadro do equacionamento desta problemática de crise, centrada, também, pela ótica do **absurdo** e da **negatividade** do discurso literário modernista – ganhe alguma expressão a noção de '**angústia**', nomeadamente se nessa noção valorizarmos particularidades que se articulam com toda uma ambiência de desassossego geral.

A este nível, atente-se, por exemplo: na "angústia sem leme" perante a vida que o heterónimo pessoano Álvaro de Campos sublinha em *Lisbon Revisited (1926)* (Pessoa, F., 1990: 194); naquela outra "angústia" que lhe advém também da perda da sua infância e à qual o sujeito procura fugir pela loucura (no poema *Esta velha angústia* [cf. *id.*: 244-245]); e, ainda, naquela outra "angústia" provocada pela sua autoconsciência (em *Ah, perante esta única realidade, que é o mistério* [*id.*: 334-335]). De igual modo, recorde-se, neste contexto, a forma como, no *outro eu* Bernardo Soares, a angústia aparece ora como um sentimento que decorre da tentativa de o sujeito compreender o sentido da vida e do universo⁷, ora sob a forma de desassossego, propriamente dito⁸, ora associada ao tédio⁹ – a fazer-nos lembrar, no campo da produção narrativa de Mário de Sá-Carneiro (n' *A Confissão de Lúcio*, por exemplo), a angústia que, nos primeiros encontros, a personagem Ricardo revela ao amigo Lúcio, quando lhe confidencia a sensação de *tédio* diante de tudo (Sá-Carneiro, M., s/d[c]: 48-50).

Na esteira deste raciocínio, parece-nos conveniente recordar como a narrativa de

"Vomitando" a carne do sujeito poético, do poema no poema 16 (de 1914) (Sá-Carneiro, M., s/d[a]: 95). Entretanto, não nos esqueçamos ainda de como, em Sá-Carneiro, a imagética do macabro aparece igualmente ligada ao surreal (recorde-se a morte estranha do Prof. Antena, na novela homónima [Sá-Carneiro, M., 1993: 213]) e enquanto ilustração da efetiva ação do tempo sobre o amor (veja-se, na narrativa publicada no nº 68, da revista *Azulejos*, a 9 de janeiro de 1909, intitulada *Amor vencido*, a antevisão da velhice que um jovem tem em relação à sua também jovem noiva (Sá-Carneiro, M., s/d[b]: 122).

⁷ "...O pasmo que me causa a minha capacidade para a angústia. Não sendo, de natureza, um metafísico, tenho passado dias da angústia aguda, física mesma, com a indecisão dos problemas metafísicos e religiosos..." (Pessoa, F., 1986b: 798).

⁸ Este sentimento aparece bastante explícito, por exemplo, no posicionamento de Bernardo Soares perante a própria passagem do tempo, quando, num texto não datado do seu *Livro*, lamenta o seu "desassossego de ter que ter um futuro" (Pessoa, F., 1986b: 874).

⁹ "Há dias em que sobe em mim [...] um tédio, uma mágoa, uma angústia de viver [...]" (Pessoa, F., 1986b: 708 [escreve num texto de provavelmente 1932]); "Cai de um firmamento desconhecido um orvalho morno de tédio. Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro" (*id.*: 917 [escrevera num texto de provavelmente 1912-1913]).

Sá-Carneiro privilegia os sentimentos de absurdo e de descrença, que aparecem explicitamente representados, por exemplo, no narrador d'*A Grande Sombra* – depois de, evocando dois companheiros do seu passado, aquele se considerar inferior a eles (o primeiro, tomado pela “ânsia do Mistério”, tivera a coragem de desaparecer um dia sem deixar rasto; o segundo suicidara-se, depois de anunciar que o faria). Na sequência dessa evocação, escreve o narrador: “Ah! por uma incoerência, por um medo de sacrilégio, talvez, em face da obra que deveria executar – sou todo cepticismo abandonado, desilusão de esforço, marasmo de renúncia...” (Sá-Carneiro, M., 1993: 65). E continua, pouco depois: “[...] como sou mais vil, mais sem alma, mais sem nervos... náusea de mim próprio, irrisão de mim-próprio, esfinge de papelão...” (*ibid.*).

Inseridas no capítulo VII, numa passagem onde o narrador autodiegético reflete sobre a luta contra a realidade e o facto de tudo na vida ser real (e antes de um outro capítulo importante, onde se queixa da dura luz da “realidade cruel”), o que estas palavras deixam perceber é, antes de tudo, um profundo desencanto, traduzido, em primeiro lugar, na configuração, por parte do narrador, de uma atitude de visível renúncia em relação à realidade e, em segundo lugar, numa autocaracterização marcada por uma série de qualificativos fortemente negativos.

Neste caso, deparamo-nos com um narrador que encontra na imaginação das crianças a melhor forma para “frisar o impossível” – imaginação cujas potencialidades terminam com a chegada do “raciocínio”, da “lucidez”, da “*desconfiança*”; descobrimos um narrador que evoca o seu passado (numa dinâmica técnico-discursiva que Paula Morão considera ‘fragmentária’, na base da “dissolução de uma consciência em crise” [Morão, P., 1990: 68]), onde então se embrenhara voluntariamente nas sombras da noite, correndo pela quinta onde vivia (Sá-Carneiro, M., 1993: 41-42) – apesar do seu medo dos lugares escuros em que as sombras se animavam fantasticamente.

Por outro lado, encontramos igualmente um narrador que deixa transparecer a repulsa por si próprio¹⁰ e que iria cometer um crime com requintes de **perversidade** e de **malvadez**: depois de fazer amor com uma desconhecida (que se identifica como “a Princesa Velada”), e com receio de que, após a consumação do ato, o Mistério se desvendasse (já que a “estrangeira” mantivera a relação sem nunca tirar a máscara), como que hipnotizado por um punhal, enterra-o no coração daquela, e desfigura-lhe o rosto – encontrando nesse crime o seu ‘trunfo’, a sua “hora grandiosa”, o seu “momento infinito!...”. Como se, afinal, a perversidade, o **absurdo** e, em última instância, a **morte** representassem, no campo literário, um estado geral de crise do homem ocidental; seria, aliás, ao estádio derradeiro (a

¹⁰ O narrador já, aliás, enunciara essa ideia, no final do capítulo V, ao escrever que tinha “asco” de si próprio, quando confessara a sua inveja dos “grandes criminosos” – esses, sim, segundo o narrador, tocados pelo Mistério, já que, permanecendo em segredo os atos ilícitos que cometem, conseguem escapar à justiça.

morte) que, em última instância, o desenvolvimento científico-tecnológico (que caracterizou profundamente o início do século XX) conduziria, na perspectiva de uma outra personagem de Mário de Sá-Carneiro, Lourenço Furtado, no conto *Página de um suicida* (conto escrito em novembro de 1908 e publicado na revista *Azulejos*, nº 72, em 6 de fevereiro de 1909): não conseguindo resistir à sua curiosidade de conhecer a morte, Lourenço Furtado decide suicidar-se, considerando-se portanto diferente dos que morrem sem o desejar. Com esse suicídio, com esse caminhar voluntário ao encontro da morte, Lourenço Furtado acredita que, para além do estatuto de 'descobridor' (não revelaria contudo a sua descoberta), seria igualmente referido como um 'neurasténico'. No entanto, ele próprio refere:

[...] sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria talvez inventado o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora... agora que me resta?..." (Sá-Carneiro, M., s/d[b]: 128);

responde, pouco depois, escrevendo: "[...] a única coisa interessante que existe actualmente na vida é... a morte! Pois bem, serei o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida..." (*ibid.*)

4. Ter em consideração este conto de Mário de Sá-Carneiro obriga (numa outra instância, e no contexto que nos interessa) a refletir sobre a crise civilizacional, compaginável, diretamente, com o Modernismo, é certo, mas também, indiretamente, com a **'morte do homem'** (que Jean-Louis Chédin reencontrará, também, na sociedade e no pensamento 'pós-modernos' [Chédin, J.-L., 1997: 30]); é aí que, por seu lado, Gilbert Azam encontra uma profunda **desorientação geral do homem ocidental**. Num ensaio intitulado "El hombre desorientado" (Azam, G., 1989: 133-151), Azam traduz essa desorientação como sendo a disjunção desse sujeito em relação ao valor de liberdade autónoma (índice superior de um sujeito que se representaria afirmativamente). Essa rutura, revela-a o homem contemporâneo, que suspeita da *promesse de bonheur* da Ciência. Subscrevendo o pensamento de Ortega y Gasset, Gilbert Azam aponta, então, as três causas principais que, segundo ele, se encontram indelevelmente ligadas à crise do homem contemporâneo: o desconhecimento dos limites da ciência (que resulta numa confusão generalizada), a perda do sentido da "função intelectual" (resultado da fragmentação da unidade das ciências e das concepções de utilidade e comodismo que as ciências acrescentam à vida) e o enfraquecimento da vida intelectual (*id.*: 135-137). Ora, este estado de crise, de

‘desorientação’, é, segundo Azam, ‘corrigido’, na primeira metade do século XX, por pensadores e filósofos como Benedetto Croce e Ortega y Gasset, que se preocupam, entre outros aspetos, em recuperar a **subjetividade**, a interioridade, a espontaneidade do sujeito (*id.*: 137-141). Deste modo, caucionando a subjetividade – que, segundo Ortega, em *Qué es filosofía?*, é o elemento que primordialmente caracteriza a “Idade Moderna” que começou com Descartes (*apud id.*: 149) –, o pensamento filosófico da interioridade reequaciona a categoria sujeito, tendo em vista a convivência desta categoria com uma ótica humanista e, assim, a sua conjugação com componentes de índole subjetiva.

O interesse destas considerações, note-se bem, reside no facto de por elas podermos justificar uma conexão entre a ‘desorientação’ do homem contemporâneo perante alguns equívocos da ciência e a crise do sujeito modernista – sujeito que, sentindo-se defraudado com as promessas da ciência positivista, acabou precisamente por duvidar da objetividade científica (*id.*: 149-150); o mesmo é dizer, por outras palavras, que esse sujeito acabou por manifestar a sua posição ‘ex-cêntrica’ relativamente ao *discurso* monológico oficial, demonstrando não raro uma posição ‘extravagante’ (porque, também, excessiva) e uma visão carnavalizada do mundo (que, segundo Marc Angenot, não deixa de ser, apesar de tudo, uma visão “d’après-la-catastrophe” (Angenot, M., 1982: 99], e que, segundo Iris Zavala, revela a ‘alteridade’, porque se levanta “contra el discurso especular” [Zavala, I. M., 1991: 76-77]). E, a este nível, é o **manifesto literário** que pode ser encarado como um dos discursos que (apresentando uma lógica manifestamente contra os valores estético-ideológicos e culturais consagrados) melhor deixam transparecer essa posição ‘extravagante’ (porque, repetimos, também excessiva), nos termos acima equacionados. Trata-se de um texto de subversão do discurso monológico, já que carnavaliza o discurso e o pensamento canónicos. Por este ponto de vista, portanto (já tivemos oportunidade de desenvolver esta ideia noutro lugar), o manifesto literário constitui um texto de rutura estrutural e funcional, por diversas razões: porque assenta ideologicamente num princípio de provocação; porque é um texto periférico, marginal, em relação à tendência de estabilidade do sistema literário; porque coloca em causa a instituição literária, configurando-se de modo imperativo e coercitivo, procurando não só impor uma *outra* solução, mas também renovar a sensibilidade estética vigente. Assim, enquanto forma de ‘carnavalização literária’, o manifesto literário caracteriza-se, à partida, como um discurso portador de um determinado ‘poder simbólico’ que ‘insulta’ a *auctoritas*¹¹. Fê-lo Almada

¹¹ Pode, portanto, considerar-se o manifesto literário como uma forma de ‘insulto’. Atente-se nas palavras de Pierre Bourdieu, quando afirma que “todas as estratégias simbólicas por meio das quais os agentes procuram impor a sua visão das divisões do mundo social e da sua posição nesse mundo podem situar-se entre dois extremos: o insulto, *ideos logos*, pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade; a *nomeação oficial*, acto de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do colectivo, do consenso, do senso comum, porque ela é operada por um mandatário do Estado, detentor do *monopólio da*

Negreiros em 1916, no *Manifesto Anti-Dantas*, na recusa de toda uma geração que pactuasse com o que Júlio Dantas representava: o academicismo formalista, a falta de originalidade, o historicismo artificial, a submissão a regras e valores que, segundo Almada, constituíam a causa da “decadência mental!” (Negreiros, J. A., 1993: 20); ou, ainda, em 1917, no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, quando declara guerra às “fórmulas das velhas civilizações”, às “proporções do valor acadêmico”, às “convenções de arte e de sociedade” (*id.*: 38). Fê-lo de igual modo Álvaro de Campos, também em 1917, quando, no seu *Ultimatum*, vinca uma relação de conflito com todos os “mandarins da Europa” (Pessoa, F., 1986b: 1102).

Assim, e neste ponto, parece-nos, então, possível consolidar a definição de manifesto literário modernista como um ‘gesto carnavalesco’ (definição que devemos creditar, ainda que num outro contexto, a Bakhtine [Bakhtine, M., 1970: 170]) – próximo, aliás, dos atributos com que encarámos, no início deste texto, a posição de Jean Seul de Méluret. Deste modo, o que por essa característica se deve perceber é, em primeiro lugar, o equacionamento decorrente do sentido de *inversão* de valores; em segundo lugar, uma dinâmica de ‘ex-centricidade’¹²; finalmente, a incidência na subversão da *auctoritas*. “Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur”, afirma Bakhtine (*id.*: 172); neste sentido, o manifesto literário pode ser considerado um espaço textual de confrontação e de recomposição, um discurso de desconstrução e sublimação¹³, de apadrinhamento de uma *alteridade* (a que se institui ‘ex-centricamente’)¹⁴, enfim, como um discurso que (lembrando as palavras de Iris Zavala a propósito do ato carnavalesco) ‘corporiza um desejo de liberdade’ (Zavala, I. M., 1991: 70) relativamente ao *discurso* canónico¹⁵.

Ora, recordando Ortega y Gasset e as suas reflexões sobre a *desumanização da arte* (considerada como um dos resultados imediatos do refinamento estético), Malcolm Bradbury e James McFarlane afirmam que “Modernism might mean not only a new mode or

violência simbólica legítima” (Bourdieu, P., 1989: 146). Leia-se ainda Abastado, C., 1980: 5-6; Gleize, J.-M., 1980: 12; Moisan, C., 1980: 143-144; Silvestre, O. M., 1990: 121.

¹² Recorde-se o que, a propósito do universo carnavalesco, afirma Bakhtine: “L’*excentricité* est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque, intimement liée à celle du contact familial; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l’homme de s’ouvrir et de s’exprimer sous une forme concrète” (Bakhtine, M., 1970: 170). Sobre o ‘carnaval’ bakhtiniano, leia-se ainda Kristeva, J., 1969: 144 ss; Zavala, I. M., 1991: 69-83, 102, 109 ss, 131 ss; Belleau, A., 1984; Lacapra, D., 1990; Bernstein, M. A., 1995; Grossegessse, O., 1995; Bernard-Donals, M., 1998; Jung, H. Y., 1998.

¹³ “The distinction between the Regime and the Carnival”, escreve Robert Siegle, “is not one between historical entities, but between authoritarian and transformational conceptions of existence in general and of politics in the state in particular, and it may be as useful in conceiving strategies for social change as in considering Bakhtin’s issues literary genres” (Siegle, R., 1988, p.75).

¹⁴ Recorrendo aos termos de Peter Stallybrass e Allon White, o manifesto pode ser encarado como o “festival of the Other” (Stallybrass, P. e White, A., 1994: 290).

¹⁵ Seja esse *discurso* (ou, no caso, *texto*) encarado como “the true of memory [...]” (Bloom, H., 1994: 35), seja equacionado ou como o resultado de escolhas determinadas historicamente, participando “in the establishment of consensus as the embodiment of a collective valuation.” (Guillory, J., 1983: 193, 194), ou como um espaço representando “the role of institutionalizing idealization” (Altieri, C., 1983: 48), ou como a consequência da “invocation of power criteria” (Adams, H., 1988: 751).

manneirism in the arts, but a certain magnificent disaster for them” (Bradbury, M. e McFarlane, J., 1991: 26). Como se pode confirmar, estas palavras acabam por contribuir para o estabelecimento de um cenário particularmente significativo, no seio da Literatura e das Artes modernistas (essencialmente europeias), sobretudo quando está em causa encará-las como manifestações privilegiadas ou de **reformulação no tocante ao tratamento do material estético**, ou de **intensificação** dos procedimentos estéticos (utilizados por períodos precedentes) – sendo que alguns desses procedimentos passam, segundo Bradbury e McFarlane, pelo “anti-representationalism in painting, atonalism in music, vers libre in poetry, stream-of-consciousness narrative in the novel” (*id.*: 26)¹⁶. Quer isto dizer, por outras palavras, que a vertente técnico-formal do discurso modernista não só se erige, dialogicamente, como um reesquadrinhamento de mecanismos já utilizados em momentos anteriores e que ressurgem “from movement to movement, even when these are radically at odds in other ways” (*ibid.*), mas também se caracteriza pela ativação de mecanismos que potenciam uma situação estética marcada por uma noção próxima da de ‘rutura’ (palavra sempre capciosa no contexto da história e periodização literárias). E, reforçando a ideia de ‘crise cultural’, adiantam:

The crisis is a crisis of culture; it often involves an unhappy view of history – so that the Modernist writer is not simply the artist set free, but the artist under specific, apparently historical strain. If Modernism is the imaginative power in the chamber of consciousness [...], it is also often an awareness of contingency as a disaster in the world of time [...]. If it is an art of metamorphosis, a Daedalus voyage into unknown arts, it is also a sense of disorientation and nightmare [...] (*ibid.*).

5. Assim, e neste contexto, o que (recorrendo de novo ao testemunho de Malcolm Bradbury e de James McFarlane) pretendemos reforçar é um ponto essencial: a necessidade de considerar que o discurso estético-literário modernista assegura uma situação de *ambivalência*, com fecundidades estético-literárias reconhecidas. Como se sabe, as reflexões de ambos os críticos são muito significativas quanto a essa *ambivalência* e valem como afirmação quase programática no estudo do discurso estético-literário modernista, sendo muito claras nas características que realçam. De facto, pode dizer-se que, com essas reflexões, nos encontramos numa importante etapa de clarificação desse discurso, no que nele é suscetível de perspetivar a dinâmica de representação de uma

¹⁶ Sobre a escrita modernista europeia, no que diz respeito aos procedimentos estéticos e/ou técnico-literários, já se referiram diversamente alguns investigadores: Carlos, L. A., 1989: 252-259; Coelho, T., 1986: 49 ss; Sheppard, R., 1991; 1991a: *passim*; Furbank, P. N. e Kettle, A., 1980: 33-41; Chávarri, E. L., 1980: 95-96; D’Alge, C., 1989: 178; Eysteinson, A., 1990: 73-74; Gross, H., 1986; Guimarães, F., 1994: 10, 86, 95; Isaak, J.-A., 1986; Karl, F. R., 1988: *passim*; Lodge, D., 1991; Meschonnic, H., 1993: 100-102; Nervo, A., 1980: 101-102; Régnier, Ch., 1994: 80-83; Scott, C., 1991; Adorno, T. W., s/d: 177-178.

situação de crise. Repare-se em alguns dos sentidos que as afirmações de Bradbury e de McFarlane podem envolver: o experimentalismo estético; a crise cultural geral; as qualidades do “imaginative power”; a “awareness of contingency”; a representação do desassossego e da desorientação do homem modernista (*id.*: 26). De resto, ainda no caso concreto do discurso modernista (contemplado nos termos de Bradbury e McFarlane, note-se)¹⁷, cabem outras componentes específicas daquela crise geral: o “*Uncertainty principle*”, o “*dis-establishing of [...] conventional notions of causality*”, a “*destruction of [...] individual character*”, o ‘absurdo’ e a ‘*decomposição*’ de “*old frames of reference*”. Trata-se, mesmo, segundo eles, de uma crise que pode ser culturalmente encarada em termos apocalípticos (*id.*: 27). Encontramo-nos, assim, muito perto das palavras de Alan Bullock, quando se referiu à “general crisis of European society” (Bullock, 1991: 58), que, segundo ele, caracteriza o ano que precede imediatamente a Primeira Guerra Mundial.

Como se pode ver, a matéria central deste trabalho não pode deixar de se relacionar com a ‘**crise da linguagem**’. Assim, no que a esta questão diz respeito, a problemática do registo da *pluralidade* deve ser revalorizada. E se essa problemática deve aqui ser equacionada, tal se deve, em parte, à já pacífica postulação da interligação entre ‘crise’ e ‘mudança’. Segundo esta perspetiva, aliás, Robert Morgan reconhece o seguinte: “It is frequently noted that a ‘crisis in language’ accompanied the profound *changes* in human consciousness everywhere evident near the turn of the century. As the nature of *reality* itself became problematic [...] so, necessarily, did the *relationship of language to reality*” (Morgan, R. P., 1984: 444; *it. nossos*); e continua, referindo-se à crise do caráter convencional da linguagem nos finais do século XIX: “[...] in the later nineteenth century, the adequacy of an essentially standardized form of ‘classical’ writing was increasingly questioned as an effective vehicle for artistic expression [...]. [...] Language in its normal manifestations – with its conventionalized vocabulary and standardized rules for syntactical combination – proved inadequate for an artistic sensibility [...]” (*ibid.*).

Notar-se-á, antes de mais, que a noção de ‘crise da linguagem’ parece ligar-se preambularmente a qualquer situação que implique mudança “in human consciousness”. Encontramos, logo a seguir, de forma ainda mais clara, a explicação daquela ‘crise da linguagem’, uma vez que a tentativa de definição dessa crise enfatiza a necessidade que (nos finais do século XIX [e inícios do século XX]) as sensibilidades artísticas sentiram em

¹⁷ Convém, a este propósito, clarificar dois pontos: em primeiro lugar, que as reflexões de Bradbury e McFarlane têm sobretudo em conta o Modernismo anglo-americano e o Modernismo germânico; em segundo lugar, que abalizam periodologicamente o Modernismo entre, aproximadamente, 1890 e 1930 (período temporal apesar de tudo muito lato, como é sabido, para enquadrar o nosso primeiro Modernismo, cujo epicentro é identificado com a revista *Orpheu*). Isto justifica, em parte, segundo esses autores, o facto de, por vezes em atitudes e registos antagónicos, diversos investigadores integrarem, nessa “international tendency” (Bradbury, M. e McFarlane, J., 1991: 29), nesse “international movement and a focus of many varied forces” (*id.*: 30), *ismos* como o Impressionismo, o Simbolismo, o Futurismo, o Imagismo, o Expressionismo e o Surrealismo, entre outros (o que demonstra por si só as dificuldades em definir conceptual e historicamente o Modernismo).

interrogar a “classical’ writing”, marcada por recursos já gramaticalizados¹⁸. Neste sentido, e aceitando este ponto de vista, torna-se necessário relacionar duas ideias: a da inadequação (ou esgotamento)¹⁹ da ‘linguagem clássica’ (nos termos utilizados por Robert Morgan [1984: 443-444]) e a da situação de crise que tal inadequação acarreta. E é em função desta crise que se pode falar de outras dominantes (sobretudo ao nível do discurso estético-literário), que constituem como que a consequência mediata dessa relação: a rutura com o convencional, o pendor consciente dessa rutura, a procura de um estilo individual e os artifícios técnico-literários utilizados – que, aliás, não raras vezes apontam para a noção de ‘descontinuidade’.

Ora, para além do ajustamento de tal tese ao cunho pessoal do sujeito, as ideias de “search for a style” ou a “high degree of self-signature” (Bradbury, M. e McFarlane, J., 1991: 29) sugerem em certa medida a noção de ‘**descontinuidade**’. A este nível, e num âmbito cronologicamente alargado do discurso literário modernista, esta noção poderá remeter para diversos sentidos. Poderá, por exemplo, significar a “non-unité de l’unité”, a experimentação formal – que assenta na utilização das “techniques de brouillage, de mixage”, da “collage” e da “montage” (técnicas ‘inventadas’, segundo Henri Meschonnic, pela “modernidade” [Meschonnic, H., 1993: 100]) –, o que desde logo acarreta (especialmente em alguns textos conhecidos dos nossos futuristas) uma reutilização da apresentação formal e visual do texto. Mas outros sentidos poderão ainda envolver aquela ‘descontinuidade’: o que assenta na exploração estética da interrupção ou da suspensão temporal e/ou espacial, no verso livre e na desestabilização da sintaxe normal, ou na reexploração estilístico-literária dos sons (“no longer vehicles of anything but themselves” [Karl, F. R., 1988: 104]); note-se, aliás, a este propósito, como Carlos D’Alge se refere aos futuristas portugueses e aos recursos a que frequentemente recorrem: “Os futuristas portugueses (sensacionistas como Álvaro de Campos e Sá-Carneiro, mesmo pela blague; utopistas como Raul Leal, excêntricos como Santa-Rita Pintor e Amadeo de Sousa-Cardoso; e futuristas e tudo como Almada Negreiros) projetam nos seus trabalhos a linguagem inovadora do Futurismo: as onomatopeias, as palavras em liberdade, sem pontuação, os artifícios tipográficos [...]” (D’Alge, C., 1989: 178).

¹⁸ O mesmo, aliás, avança Richard Sheppard, num estudo intitulado “The Crisis of Language”, quando, apoiando-se, também, em posições de Roland Barthes, afirma: “The Modernist crisis of language is thus located not in the impotence of the creative individual or a literary style within a language which is assumed to be living and potentiated, but in the ‘de-potentialization’ of an entire language as such” (Sheppard, R., 1991: 329).

¹⁹ Tendo, note-se, como pano de fundo o modernismo hispano-americano, Amado Nervo – num texto de 10 de novembro de 1907, incluído em *La Cuna de América*, nº 45 (onde considera o Modernismo uma ‘escola’, uma ‘tendência’, uma ‘modalidade literária’) – realça também esta ideia, considerando que os seus representantes (Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo, Valle-Inclán, José Juan Tablada, Guillermo Valencia, Julián del Casal, José Asunción Silva, entre outros) tinham criado uma ‘escrita nova’. Esses “modernistas”, segundo Amado Nervo, “para auscultar [...] las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora”, tiveram necessidade de “nuevas palabras” (Nervo, A., 1980: 101). E acrescenta: “La humanidad pensaba y hablaba con locuciones rituales, con frases hechas, que le distribuían en cada generación los académicos. Hemos creado nuevas combinaciones, nuevos regímenes; hemos constituído de una manera inusitada, a fin de expresar las infinitas cosas inusitadas que percibíamos” (*ibid.*).

6. Por último, o que neste contexto se encontra, também, em causa é a necessidade de relembrar, em grande parte da produção literária modernista portuguesa, a dominância do **'discurso da subjetividade'** – considerando-se naturalmente esta subjetividade à margem daquela outra com que, por vezes, se rotula alguma literatura europeia dos finais do século XIX, referida por Frederick Karl (Karl, F. R., 1988: 74-75) e por James McFarlane (McFarlane, J., 1991: 75-77, 84-85). Estes investigadores desenvolveram algumas reflexões, propondo esse sentido, ao considerarem que os começos das vanguardas europeias se situam nas décadas de 1880 e 1890. E justificam a sua posição, apoiando-se no facto de, entre outros aspetos (sob a influência da filosofia de Nietzsche e do ataque movido ao Positivismo), então se valorizar o inconsciente e o irracional, atitude visível no interesse crescente por manifestações relacionadas com o ocultismo²⁰, o **subconsciente**, o **automatismo**, o **hipnotismo** e o **mistério**. E o mistério (bem como o fantástico, aliás) assume, como se sabe, uma enorme importância no texto narrativo de Mário de Sá-Carneiro (leia-se sobretudo *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo*) – percebendo-se aí, por um lado, uma evidente relação dialógica de Sá-Carneiro com a literatura finissecular e, por outro lado, uma (ainda que ténue) antecipação ao Surrealismo²¹.

Com efeito, é evidente a dominante do 'discurso da subjetividade' em alguns textos de Sá-Carneiro, textos onde, através quer do sujeito poético, quer dos narradores ou de algumas personagens, a atenção recorrentemente votada ao palco subjetivo justifica aquilo que – num importante trabalho (na sua forma inicial apresentado como Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, em 1957, na Faculdade de Letras de Lisboa) – Maria da Graça Carpinteiro denominou de “reivindicação do subjectivo” (Carpinteiro, M. G., 1960: 60); tendo em conta *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo*, considera: “Durante a leitura desses dois livros vemos o mar da vida subjetiva alastrar e crescer” (*id.*: 49). Depois de ilustrar a sua afirmação, recorrendo a diversas passagens destas duas obras, completa

²⁰ Sobre a presença do 'elemento oculto' na estética modernista (nomeadamente em Yeats e Pound), leia-se Surette, L., 1993. Na sua obra, Leon Surette estuda fenómenos relacionados com a teologia, o misticismo, a filosofia, a metafísica e a 'especulação oculta' (que considera, aliás, uma marca predominantemente ocidental), considerando ainda essa estética modernista como um território onde se manifesta, por um lado, um ceticismo evidente em relação ao Cristianismo, e floresce, por outro, uma já antiga 'tradição ocultista', que se apresenta sob a forma de crença nas “doutrinas e crenças espirituais, visionárias, ou místicas” (*id.*: 164). Deste modo, segundo Surette, o Modernismo europeu manterá, por esse prisma, uma relação íntima com o Romantismo (o acesso à verdade far-se-á mais através da emoção do que do pensamento e da razão, a primazia será concedida a valores como a *revelação*, a *revolução* e o *ocultismo*, os artistas considerar-se-ão profetas, visionários, portadores da verdade), assegurando alguns modernistas uma relação dialógica com autores, como Blake e Shelley. Note-se que fazemos referência a esta obra apenas por ela, numa outra perspetiva (fundamentalmente pela via do ocultismo), ser considerada como uma obra de referência, perspetiva essa, no entanto, que, por razões evidentes, não interessa aqui percorrer.

²¹ Cf. D'Alge, C., 1989: 87; Galhoz, M. A., 1993: 30; Rodrigues, U. T., 1992: 18-19. Ainda sobre o mistério e o fantástico em Mário de Sá-Carneiro, e sobre o que isso significa na sua relação com a literatura finissecular, leia-se: Galhoz, M. A., 1963: 101-112; 1993: 14, 16, 24, 26; Lopes, Ó., 1987: 530, 531; Machado, L., 1990; Pereira, J. C. S., 1990: *passim*; Reis, E. P., 1994: 122-123; Rodrigues, U. T., 1992: 18-19.

ainda esta ideia, sublinhando a importância, em Sá-Carneiro, do mistério e do fantástico²² – planos estes que resultam como consequência importante da “destruição do objetivo” (através da instauração do primado do mundo subjetivo)²³, mas que (pelas circunstâncias em que se concretizam a articulação do sujeito com o real) se impõem a esse mundo interior. Nesse sentido, afirma que “esse subjectivo [se] radica [...] numa ‘misteriosa objectividade’ – o exterior desloca-se sob a acção do interior, mas o mundo íntimo sente-se subordinado a qualquer coisa que o transcende e que, por seu turno, se situa exteriormente, simbolizada na *Sombra*. É o Mistério, o Desconhecido, o Oculto, um além-realidade” (*id.*: 60).

Trata-se, como se vê, de um problema que revela contornos muito especiais e que encontra uma relação direta com a produção narrativa de Almada Negreiros. Recorde-se, por exemplo, a recorrência do **macabro** n’*A Cena do Ódio* (para caracterizar a burguesia)²⁴, n’*A Engomadeira* (como suporte e justificação do surreal)²⁵, ou em *Nome de Guerra* (para figurar negativamente a própria vida e a sociedade)²⁶. E que dizer de *K4 O Quadrado Azul*? Trata-se de uma narrativa que não só acaba por confirmar a presença de um sujeito polifonicamente marcado pelo primado do movimento, da velocidade, da simultaneidade, como ainda constitui, segundo David Mourão-Ferreira, “um dos primeiros exemplos [...] de ‘escrita automática’ em língua portuguesa” (Mourão-Ferreira, D., 1985: 88); e, a este nível, não podem ser esquecidas as considerações do próprio David Mourão-Ferreira, nem tão-pouco as de Ellen Sapega, Celina Silva e José-Augusto França: de David Mourão-Ferreira, quando apreende neste texto o “discurso caótico” (*id.*: 88) e a “extrema liberdade [...] do seu trepidante regime de associações” (*id.*: 89); de Ellen Sapega, ao considerar que, ao lado de *Saltimbancos*, *A Engomadeira* e *O Cágado*, *K4* constitui uma “proposta de luta contra as

²² Próximo do “mistério metapsíquico” (caro à estética decadentista) que seria referido por Óscar Lopes (1987: 530) – e que de modo indireto nos remete (como escrevera Urbano Tavares Rodrigues, em 1958) para uma *representação* adjacente a um certo “surrealismo não programático”, ao lado de um “subjectivismo desenfreado” (Rodrigues, U. T., 1992: 18).

²³ Note-se, porém, que isso não constitui motivo para que, nos textos de Sá-Carneiro, se desvaneça a presença do mundo real objetivo. Que assim é, provam-no os encadeamentos dicotómicos que percorrem variavelmente os textos de Sá-Carneiro, pela configuração que, relembra Fernando Cabral Martins, assumem, entre outras, as oposições interior/exterior e alma/corpo (cf. Martins, F. C., 1997: 313).

²⁴ Dirigindo-se ao burguês, caracteriza-o como “Espécie de verme das lamas dos pântanos” (Negreiros, J. A., 1990: 57); e mais tarde, no mesmo registo satirizante, afirma: “Deixa antes crescer os cornos que outros adornos da Civilização! / Queria-te antes antropófago porque comias os teus / – talvez o mundo fosse Mundo / e não a retrete que é!” (*id.*: 62).

²⁵ Tenha-se em conta, a este propósito, o primeiro parágrafo com que se inicia o capítulo XI, mais concretamente, a presença (quase surrealista) da “cruz negra” ou o mistério que envolve a morte de uma velha (Negreiros, J. A., 1989: 85).

²⁶ No capítulo XIII, depois do episódio em que, em casa de D. Jorge, tendo despido Judite, nada lhe fizera, Antunes regressa ao hotel e reflete sobre o ridículo que ele era no contacto com os outros e sobre os desequilíbrios entre ele e a realidade. Numa passagem, em que se encontra precisamente na sala de jantar do hotel, Antunes considera: “Aquela sala fora de horas fazia-o pensar que a vida ainda era um daqueles monstros da Idade Média com imensos tentáculos cheios de ventosas para chupar por uma vez os que andam perdidos do conjunto” (Negreiros, J. A., 1992: 63). Quanto à sociedade, ou a uma parte dela, note-se como é representada pelos frequentadores de um clube noturno, onde facilmente os vícios se revelam (*id.*: 158); a este nível, a personagem Judite (“desfigurada à luz do dia” [*id.*: 161], resultado da vida que levava) pode ser entendida como exemplo típico.

exigências tradicionais da narrativa” – quer pela “busca do novo” que denota, quer por parecer “inspirar-se teoricamente nas correntes experimentalistas das artes plásticas” (Sapega, E., 1990: 257) –, ou, de um modo geral, uma “montagem caótica e contraditória, quase à toa, de uma série de frases que dizem respeito à relação do homem com o universo” (Sapega, E., 1992: 69); de Celina Silva, ao caracterizar o início de *K4* como “uma sátira [...] da narrativa pós-simbolista” (Silva, C., 1994: 106); finalmente, de José-Augusto França, quando enuncia que a primeira página é “uma transcrição, de romanesca literatura de cordel” (França, J.-A., 1986: 204).

7. Assim, indissociáveis da produção literária com uma tonalidade discursiva sintomaticamente ‘extravagante’ – tantas vezes atualizada pelo recurso ao macabro, ao bizarro, ao absurdo, ao estranho (particularmente significativos no registo narrativo), à decadência dos valores europeus, à exploração literária do motivo que surpreende, à prática estilística de configuração carnavalesca –, ou da produção marcada pela *desterritorialização do discurso monológico* e pelo ‘discurso da subjetividade’, são diversas as circunstâncias que envolvem o equacionamento estético-literário de um recorrente desencanto representado literariamente pelo escritor modernista²⁷.

Qualquer que seja, todavia, o enquadramento sobre as problemáticas que vertebralmente ocupam este nosso trabalho, teremos que reconhecer que elas se tendem a resolver frequentemente à custa de uma elaboração estética com vetores semânticos portadores de um sentido eminentemente derrotista – seja um sentido *dito* por alguém cuja ‘asa’ “se elançou mas não voou” (Sá-Carneiro, M., s/d[a]: 69), seja um sentido descrito por alguém para quem o “mistério das alturas / [se]Desfaz[...] em ritmos sem forma / Nas desregradas negruras” (Pessoa, F., 1986a: 385); e não raro esse sentido se resolve na abonação do grotesco, do absurdo, do extravagante, do *instinto*, em detrimento do racionalismo aristotélico, como lembra Pessoa: “Hoje”, escreve em 1918-1919, “a Inteligência, como em todos os períodos de decadência, passa a servir o instinto. E temos os vários fenómenos típicos da nossa época – o irracionalismo de Nietzsche, o instintivismo das correntes tradicionalistas, o pragmatismo, os intuicionismos todos – a soma de correntes que erigem o não-compreender em melhor forma da compreensão” (Pessoa, F., 1986c: 1041).

Em última instância, e não nos esquecendo das coordenadas pelas quais este

²⁷ Note-se ainda como essa representação é, também, fundamental em alguns poemas do heterónimo Álvaro de Campos, como, por exemplo, no poema *Opiário*, poema onde se tornam evidentes as indicações que apontam para esse profundo desencanto, sob a forma tópica do *taedium vitae*. Veja-se Seabra, J. A., 1988: 182-184; Quadros, A., 1989: 95; Coelho, J.-F., 1990. Neste contexto, note-se que se é certo que *Opiário*, publicado no número 1 da revista *Orpheu*, constitui uma primeira manifestação evidente de uma crise que atingirá, mais profundamente, o Campos sensacionista, também não é menos certo que esse poema tende igualmente a afirmar-se como um reflexo do pós-simbolismo, na sua vertente decadentista.

trabalho se tem regido, poder-se-á, em certa medida, dizer que esta questão abre a possibilidade de um outro equacionamento da problemática da *excentricidade* do discurso modernista: o que reenvia para a atitude com que o sujeito modernista se assume perante o *Outro* (a coletividade social, a realidade que se lhe vai apresentando de forma cada vez mais fragmentada), atitude essa que, decididamente, encontra na valorização da autonomia de todas as suas capacidades a possibilidade de ultrapassar a sua própria condição de 'sujeito em crise'. É essa ilação que retira, por exemplo, a personagem Luís Antunes, no romance de Almada Negreiros intitulado *Nome de Guerra* (escrito, note-se, em 1925, mas só publicado em 1938). Num domingo à noite, Antunes, deitado no seu quarto, vê o firmamento e (refletindo sobre o Destino, sobre as opiniões que os outros têm a seu respeito, sobre a sinceridade e a sociedade) sente-se “*senhor de si*”; sente-se com vontade para, a partir daí, decidir por si próprio, em detrimento da vontade dos outros, e lutar contra o “mundo” – mundo esse que “admira de preferência o que ele chama sabedoria e experiência” (Negreiros, J. A., 1992: 207 e 211). Nesse conflito com a “vida moderna”, e agora pela voz do narrador, importará então confiarmos mais em nós mesmos, sendo a falta de conhecimento corrigida pelo “instinto”:

O que há de terrível na vida moderna são os aspectos do quotidiano atingirem um tal grau de nitidez que esta facilmente destrona aquela que devia estar em cada homem de hoje. De facto, não estamos feitos a poder receber os choques das mil e uma caras da realidade exterior e, sentindo-nos incompletos, cremos que é esse conhecimento que nos falta (*id.*: 212).

E conclui precisamente com uma ideia que interessa definitivamente relevar – não tanto pelo que nela o narrador diz (sublinhando a necessidade de o sujeito confiar em si próprio e de valorizar a imaginação), mas sobretudo por aquilo para que mediatamente reenvia (a necessidade de um elevado grau de autoconsciência perante a realidade):

[...] o que nos falta com certeza é confiarmos mais em nós mesmos. Temos o instinto quando nos falte o conhecimento. O instinto dá-nos imaginação bastante para abreviarmos todo o conhecimento de que necessitamos para nosso uso. E assim poderemos deixar formarem-se serenamente os nossos legítimos sentimentos (*ibid.*).

Bibliografia

- ABASTADO, Claude (1980). "Introduction à l'analyse des manifestes". In: *Littérature*, 39, octobre, pp.3-11.
- ADAMS, Hazard (1988). "Canons: Literary Criteria / Power Criteria". In: *Critical Inquiry*, 14, 4, Summer, pp.748-764.
- ADORNO, Theodor W. (s/d). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- ALTIERI, Charles (1983). "An Idea and Ideal of a Literary Canon". In: *Critical Inquiry*, 10, 1, September, pp.37-60.
- ANGENOT, Marc (1982). *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot.
- AZAM, Gilbert (1989). *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970 [1929]). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Editora HUCITEC [tradução de Yara Frateschi Vieira].
- BELLEAU, André (1984). "Carnavalesque pas mort?". In: *Etudes Françaises*, 20, 1, pp.37-44.
- BERNARD-DONALDS, Michael (1998). "Knowing the Subaltern: Bakhtin, Carnival, and the Other Voice of the Human Sciences". In: Michael Mayerfeld Bell, Michael Gardiner (eds.), *Bakhtin and the Human Sciences*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications, pp.112-127.
- BERNSTEIN, Michael André (1995). "When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections Upon the Abject Hero". In: Gary Saul Morson (ed.), *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*. Chicago and London: The University of Chicago Press, pp.99-121.
- BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon. The books and school of the ages*. New York / San Diego / London: Harcourt Brace & Company.
- BOURDIEU, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James (1991). "The Name and Nature of Modernism". In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.19-51.
- BRUNS, Gerald L. (1984). "Canon and Power in the Hebrew Scriptures". In: *Critical Inquiry*, 10, 3, March, pp.462-480.
- BULLOCK, Alan (1991). "The Double Image". In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.58-70.
- CARLOS, Luís Adriano (1989). "Poesia moderna e dissolução". In: *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II, VI, pp.249-261.
- CARPINTEIRO, Maria da Graça (1960). *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.
- CHÁVARRI, Eduardo L. (1980). "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?". In: Ricardo Gullón (ed.), *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, pp.91-98.
- CHEDIN, Jean-Louis (1997). *La condition subjective. Le sujet entre crise et renouveau*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN.
- COELHO, Joaquim-Francisco (1990). "Sobre o tédio da vida no 'Opiário'". In: *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.40-44.
- COELHO, Teixeira (1986). *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre / São Paulo: Editores L & PM.
- D'ALGE, Carlos (1989). *A experiência futurista e a geração de 'Orpheu'*. Lisboa: ICALP.
- EYSTEINSSON, Astradur (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca / London: Cornell Univ. Press.
- FOKKEMA, Douwe (1993). "Research or criticism? A note on the canon debate". In: *Comparative*

- criticism*, 15. Cambridge: Cambridge Univ. Press., pp.261-269.
- FRANÇA, José-Augusto (1986). *Amadeo & Almada*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- FURBANK, P. N. e KETTLE, Arnold (1980). *Modernism and Its Origins*. Walton Hall: The Open University Press.
- GALHOZ, Maria Aliete (1963). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Presença.
- GALHOZ, Maria Aliete (1993). "Prefácio" a Mário de Sá-Carneiro, *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Céu em Fogo*, 4ª ed. Lisboa: Edições Ática, pp.7-31.
- GLEIZE, Jean-Marie (1980). "Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif". In: *Littérature*, 39, octobre, pp.12-16.
- GROSS, Harvey (1986). "Parody, Reminiscence, Critique: Aspects of Modernism Style". In: Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel (eds.), *Modernism: Challenges and Perspectives*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- GROSSEGESSE, Orlando (1995). "El problema de la recarnavalización. El caso de la novela realista y finisecular en la Península Ibérica". In: José Romera Castillo; Mario García-Page; Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Bajtín y la Literatura*. Madrid: Visor Libros, pp.301-308.
- GUILLORY, John (1983). "The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks". In: *Critical Inquiry*, 10, 1, September, pp.173-198.
- GUIMARÃES, Fernando (1994). *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença.
- HIRSCHKOP, Ken (1985). "The social and the subject in Bakhtin". In: *Poetics Today*, 6, 4, pp.769-775.
- HIRSCHKOP, Ken e SHEPHERD, David [eds.] (1989). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- ISAAK, Jo-Anna (1986). "The Revolution of a Poetics". In: Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel (eds.), *Modernism: Challenges and Perspectives*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- JUNG, Hwa Yol (1998). "Bakhtin's Dialogics Body Politics". In: Michael Mayerfeld Bell, Michael Gardiner (eds.), *Bakhtin and the Human Sciences*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications, pp.95-111.
- KARL, Frederick R. (1988). *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum.
- KRABBEHOFT, Kenneth (2011) – *Fernando Pessoa e as Doenças do Fim de Século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LACAPRA, Dominick (1990). "Bakhtin, Marxism, and the Carnavalesque", *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, 4ª ed. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, pp.291-324.
- LODGE, David (1991). "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy". In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.481-496.
- LOPES, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MACHADO, Lino (1990). "O fantástico em 'A Confissão de Lúcio'". In: *Colóquio / Letras*, 117/118, setembro-dezembro, pp.61-66.
- MARTINS, Fernando Cabral (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- McFARLANE, James (1991). "The Mind of Modernism". In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.71-93.
- MESCHONNIC, Henri (1993). *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard.
- MOISAN, Clément (1980). "Intentions manifestes / cachées. Présentations, déclarations et liminaires de revues littéraires". In: *Études Françaises*, 16, 3-4, octobre, pp.131-146.

- MORÃO, Paula (1990). "Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro". In: *Colóquio / Letras*, 117/118, setembro-dezembro, pp.67-73.
- MORGAN, Robert P. (1984). "Secret Languages: The Roots of Musical Modernism". In: *Critical Inquiry*, 10, 3, pp.442-461.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1985). "almada, ficcionista". In: *Almada* [Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.86-105.
- NEGREIROS, José de Almada (1989). *Obras Completas – Contos e Novelas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. IV.
- NEGREIROS, José de Almada (1990). *Obras Completas – Poesia*, 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. I.
- NEGREIROS, José de Almada (1992). *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II.
- NEGREIROS, José de Almada (1993). *Obras Completas – Textos de Intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. VI.
- NERVO, Amado (1980). "El modernismo". In: Ricardo Gullón (ed.), *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, pp.99-102.
- PATRÍCIO, Rita e PIZARRO Jerónimo (2006). "Introdução". In: Fernando Pessoa, *Edição crítica de Fernando Pessoa – Obras de Jean Seul de Méluet* [Edição e Estudo de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol.VIII, pp.7-36.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1990). "Rei-Lua, destino dúbio". In: *Colóquio / Letras*, 117/118, setembro-dezembro, pp.169-192.
- PESSOA, Fernando (1986a). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol I.
- PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol II.
- PESSOA, Fernando (1986c). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol III.
- PESSOA, Fernando (1990). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Álvaro de Campos* [Edição e introdução de Cleonice Berardinelli; Nota prévia de Ivo Castro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II.
- PESSOA, Fernando (1993). *Pessoa Inédito* [Coordenação de Teresa Rita Lopes]. Lisboa: Livros Horizonte.
- PESSOA, Fernando (1993a). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas Ingleses – Antinous, Inscriptio, Epithalamium, 35 Sonnets* [Edição de João Dionísio]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. V, Tomo I.
- PESSOA, Fernando (2006). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Obras de Jean Seul de Méluet*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol.VIII.
- QUADROS, António (1989). *O primeiro Modernismo português – Vanguarda e tradição*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- REGNIER, Christine (1994). "'Modernism' et fiction romanesque en Angleterre". In: *Modernités*, 5. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp.73-86.
- REIS, Edgard Pereira dos (1994). "A confissão de Lúcio: o narrador no espelho". In: Lélia Parreira Duarte (coord.), *Anais da semana de estudos Mário de Sá-Carneiro [80 anos de Dispersão e de A confissão de Lúcio]*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG, pp.119-123.
- ROBERTSON, Alton Kim (1996). *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*. Vervuert: Iberoamericana.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1992). "Introdução" a Mário de Sá-Carneiro, *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Cartas a Fernando Pessoa I*, 2ª ed. Lisboa: Edições Ática, pp.9-21.

- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1993). *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Céu em Fogo*, 4ª ed. Lisboa: Lisboa: Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d[a]). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – Poesias*. Lisboa: Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d[b]). *Princípio e Outros Contos*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d[c]). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – A Confissão de Lúcio*, 7ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (1994). “A ficção de Fernando Pessoa: estudo de um caso original”. In: *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XI, pp.247-269.
- SAPEGA, Ellen (1990). “‘Contos e Novelas’ de Almada Negreiros: testemunho de uma evolução estética”. In: *Colóquio / Letras*, 117/118, Setembro-Dezembro, pp.257-258.
- SAPEGA, Ellen (1992). *Ficções modernistas – Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: ICALP.
- SCOTT, Clive (1991). “Symbolism, Decadence and Impressionism”. In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.206-227.
- SEABRA, José Augusto (1988). *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SHEPPARD, Richard (1991). “The Crisis of Language”. In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.323-336.
- SHEPPARD, Richard (1991a). “German Expressionism”. In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.274-291.
- SIEGLE, Robert (1988). “Bakhtin and SOCIOCITICISM”. In: *Sociocriticism*, vol. IV, 2, nº8, pp.71-88.
- SILVA, Celina (1994). *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1990). *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*. Coimbra: Fac. de Letras. [Dissertação de Mestrado].
- SMITH, Barbara Herrnstein (1983). “Contingencies of Value”. In: *Critical Inquiry*, 10, 1, September, pp.1-35.
- SOUSA, Maria Leonor Machado (1978). *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisboa: Nova Era.
- STAACK, Maria (1981). “Um pseudónimo de Fernando Pessoa”. In: *Persona*, 6. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Abril, pp.39-41.
- STALLYBRASS, Peter e WHITE, Allon (1994). “Bourgeois hysteria and the carnivalesque”. In: Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*. London/New York: Routledge, pp.284-292.
- SURETTE, Leon (1993). *The Birth of Modernism. Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the occult*. Montreal & Kingston / London / Buffalo: McGill-Queen’s University Press.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994). *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*. Coimbra: Livraria Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (2003). *O Sujeito Modernista – Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta.
- VILA MAIOR, Dionísio (2004). “Le Modernisme portugais et le discours féminin”. In: Maria-Graciete Besse e Nadia Mékouar-Herzberg (orgs.), *Femme et Écriture dans la Péninsule Ibérique*, Université de Pau et des Pays de l’Adour, L’Harmattan, pp.143-151.
- VILA MAIOR, Dionísio (2007). “Fernando Pessoa – La mythification du Génie”, in *EIDOLON* [Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l’Imaginaire appliquées à la Littérature], nº78. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp.87-95.
- VILA MAIOR, Dionísio (2009a). “Fernando Pessoa et Eros”. In: *Actes du Colloque International ‘Erotisme et Sexualité’* (Amiens, Université de Picardie – Jules Verne) organizado pela Université

de Picardie – Jules Verne (realizado nos dias 5, 6 e 7 de Março de 2009), em Amiens, pp.286-293.

VILA MAIOR, Dionísio (2009b). “Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro: as frágeis resistências do Eu total”, in *Censive Revue Internationale d'Etudes Lusophones* [ed. Maria Graciete Besse], nº 4. Nantes: Université de Nantes / Département de Portugais, pp.11-24.

ZAVALA, Iris M. (1991). *La Posmodernidad y Mijail Bajtin – Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.

THEATRE(S) SOUS UN CRANE

Mallarmé et Pessoa (d'*Igitur* au *Faust Tragédie subjective*)¹

MARIA DE JESUS REIS CABRAL

Centre de Littérature Portugaise

Université de Coimbra

mariajesus@fl.uc.pt

Résumé

La présente étude se propose d'interroger la notion de théâtre mental, capitale dans la pensée et dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé, tachant de l'élucider dans les rapports suscités avec la conception dramaturgique 'extra-vagante' déployée par Fernando Pessoa notamment dans le processus de création hétéronymique. Son ex-centricité est envisagée par la prise en compte de l'élément psycho-pathologique et au moyen des concepts critiques de manière et de folie établis par G. Dessons (2004, 2010). Rapprocher *Igitur ou la Folie d'Elbehnon*, et *Faust*, tous deux inachevés dans un éclectisme générique déjouant toute positivité est l'objet du troisième volet de notre lecture.

Abstract

The stepping stone of this paper is the explanation of the concept of mental theatre, core to Stéphane Mallarmé's thought and work, in order to assess the links it establishes with the theatrical concept of 'extra-vagant', by Fernando Pessoa, namely in his process of heteronym creation. Its ex-centricity shall be equated based on the psycho-pathological element and through the critical concepts of manner and madness as laid down by Gérard Dessons (2004, 2010). The third part of this paper deals with a comparative approach to *Igitur or la Folie d'Elbehnon* and *Faust, tragédie subjective*, both left unfinished and both part of an eclectic gender against any form of positivity.

Mots-clés: Mallarmé, Pessoa, théâtre mental, hétéronymie, manière

Keywords: Mallarmé, Pessoa, mental theatre, heteronymism manner

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet "Rumos do teatro poético, dos impulsos novistas finisseculares às viragens de Orfeu", subventionné par la *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* et intégré dans le Programme européen POPH/FSE.

“Au centre de la dite circonférence/ je le voyais en-dedans, en perspective infinie”

(Fernando Pessoa, *Faust, tragédie subjective*²)

“... Je me souvins d’Averroès qui, prisonnier de la culture de l’Islam, ne put jamais savoir la signification des mots *tragédie* et *comédie*. Je racontai son aventure; à mesure que j’avançai, j’éprouvai ce que dut ressentir ce dieu mentionné par Burton qui voulut créer un taureau et créa un buffle. Je compris que mon œuvre se moquait de moi. Je compris qu’Averroès s’efforçant de s’imaginer ce qu’est un drame, sans soupçonner ce qu’est un théâtre, n’était pas plus absurde que moi /.../ que mon récit était un symbole de l’homme que je fus pendant que je l’écrivais et que, pour rédiger ce conte, je devais devenir cet homme et que, pour devenir cet homme, je devais écrire ce conte, et ainsi de suite à l’infini” (Borges, 1967: 129-130).

Le vertige de l’infinité comme parabole de la création littéraire, susceptible de prendre des formes hybrides, voire nouvelles, et déjouant la fixité du centre au profit du mouvement circulaire, allégrement contradictoire, s’offre comme entrée dans cette lecture comparatiste de Mallarmé et Pessoa sous le signe d’une dramaturgie *extravagante* – au sens suscité par l’étymologie composite du mot: *extra* – du latin “en-dehors de” et *vagans*, du latin *vagari* “errer” –, soit une dramaturgie pensée et conçue hors des limites ou contraintes³ et inventant, par tentatives – par erreurs et errances – de nouveaux rapports entre l’homme et le monde.

Sans trop m’y attarder, je commencerai par esquisser les traits essentiels du théâtre mental de Mallarmé et certains liens avec la conception dramatique de Pessoa, notamment la question de l’hétéronymie, qui sera examinée par l’attention à l’élément psychopathologique et au moyen du concept de manière établi par G. Dessons (2004, 2010). Rapprocher *Igitur ou la Folie d’Elbehnon*, daté de 1869-70 et publié une cinquantaine d’années plus tard⁴, et *Faust*, composé entre 1908 et 1933 et édité sous la forme de “Tragédie subjective” en 1985, tous deux inachevés et générant un éclectisme singulier, constitue la troisième étape de cette étude.

² Traduit du portugais par Pierre Légise-Costa et André Velter (Pessoa, 2008: 52). Toutes les citations du *Faust* renvoient à cette édition.

³ Il est à cet égard pertinent de rappeler un des exemples donnés par le *Dictionnaire Latin-Français* de Gaffiot, qui reprend une citation du *De Oratore* de Cicéron: “Ne pas être soumis à des contraintes de rythme” (3, 176).

⁴ Dont le manuscrit ne fut publié qu’en 1925 par Edmond Bonniot, gendre de Mallarmé. Cf. la “Notice” d’*Igitur* établie par Bertrand Marchal (Mallarmé, 1998: 1346-1353).

“...théâtre de notre esprit, prototype du reste” (Mallarmé, *Hamlet*)

La recherche d'un théâtre scandé par le *mystère*, et désavouant le principe de relation entre la forme et le contenu – et autres dualismes de tradition aristotélicienne – est un dénominateur commun à Mallarmé et à Pessoa; ce projet qu'ils n'ont pas réalisé de leur vivant se trouve à la source des expériences dramaturgiques les plus avant-gardistes, jusqu'à l'actualité. Par-delà les catégories et les procédés canoniques, leur théâtre consacre la prévalence de l'intérieur. L'idée d'une tragédie autre qu'une “imitation de la vie confuse et vaste” (Mallarmé, 2003: 294), s'impose en effet tôt à Mallarmé et l'oriente dès 1865 vers une “poétique de l'effet” et une nouvelle *Hérodiade*, “non plus tragédie, mais poème” (Mallarmé, 1995: 253) au moment où le *Faune*, “impossible au théâtre mais exigeant le théâtre” (*ibid.*), était refusé par Banville et Coquelin à la Comédie Française. Et le mot *mystère*, qui s'offrait déjà plein de promesses trois années auparavant au jeune poète d'*Hérésies Artistiques*, est pour le poète-dramaturge travaillant à la “Scène d'Hérodiade” le plus approprié à la représentation d' “un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire” (*ibid.*).

En 1893, dans “Planches et Feuilletés”, Mallarmé frayait ce chemin vers le ‘drame moderne’ (Szondi, 1950) à contre-courant du rationalisme cartésien: “le théâtre, *inhérent à l'esprit*, quiconque d'un œil certain regarda la nature, *le porte avec soi*, résumé de types et d'accords” (Mallarmé, 2003: 195, je souligne). Le théâtre est pensé non plus comme représentation mais comme dispositif inscrit dans le sujet lui-même et capable d'ouvrir des territoires de création multiples et, geste de premier ordre, de saisir la corrélation entre l'homme et le monde. Un “Livre, explication de l'homme” (Mallarmé, 1998: 786): c'est tout le *sens* (direction et signification) de l'entreprise mallarméenne.

Le théâtre re-noue avec l'homme, dont la “nature” est merveilleusement fabuleuse, comme l'avait suggéré Descartes dans ses *Méditations philosophiques*. À ce stade, le théâtre transporte la complexité de la personne humaine, ses connexions intimes à la pensée, à la parole et au monde. Esquissant, dans “Le genre ou des Modernes” une “théorie tragique actuelle”, Mallarmé propose un théâtre hors catégories, *organiquement* solidaire de la vie intérieure: “le drame, latent, ne se manifeste que par une déchirure affirmant l'irréductibilité de nos instincts” (Mallarmé, 2003: 188).

Tout un tournant, y compris épistémologique, s'énonce et s'annonce là, la question du théâtre n'étant plus octroyée par une structure ou par un mécanisme (externe): c'est une extension du vivant au point de rencontre entre le sensible et l'intelligible, l'intérieur et l'extérieur, propice donc à des réalisations variées et multiples. Un positionnement *avantageux* pour l'homme qui le place en deçà (et au-delà) d'une obéissance strictement rationnelle au profit d'une *latence* – mot très mallarméen – foncièrement poétique. L'homme engendre, pour ainsi dire, le théâtre et ce n'est pas le théâtre qui (re)produit l'homme. Aussi

Mallarmé célèbre-t-il à propos de *Hamlet* le prestige de ce “personnage unique d’une tragédie intime” (Mallarmé, 2003:166), en action même dans son intériorité. Le doute a frappé de son “jeu suprême”, le procès de la grammaire classique – engagé, nous l’avons dit, en amont par Victor Hugo⁵ – et opéré de manière radicale par les “extravagants du théâtre”⁶ du premier XXème siècle. Artaud entre tous prône une écriture qui “s’éclaire de l’intérieur” (Artaud, 2004:147) sans dissocier *chair* et *connaissance*, *nerfs* et *mots*; une écriture issue de “la finesse des moelles”, comme il l’écrit dans “Position de Chair” (1925)⁷.

En filigrane, l’image célèbre de Hamlet contemplant le crâne de Yorick, rappelle la dette de l’auteur d’*Hernani* envers l’auteur élisabéthain⁸ et, symboliquement, de toute une théâtralité ‘moderne’ largement redevable de performances spectrales⁹. Et si le titre de tel chapitre des *Misérables* – “La tempête sous le crâne” – peut nous transporter au cœur du théâtre shakespearien et à la scène du naufrage de *La Tempête*, l’on ne saurait occulter l’attachement réel du poète du *Coup de dés* comme de celui de l’ “Ode Maritime” à l’égard du grand dramaturge.

C’est en effet en rendant hommage à Shakespeare que Pessoa célèbre à son tour le “monologue prolongé et analytique” (Pessoa, 1966:106) comme l’armature de son art dramatique. Le monologue, qui détient un rôle primordial dans *Hérodias*, dans le *Faune*, et dans *Igitur*, est aussi la forme privilégiée par Pessoa. Il y loge notamment son drame poétique *Le Marin* où, pour reprendre les mots de Teresa Rita Lopes, les Veilleuses “ne constituent qu’un seul monologue à trois voix” (Lopes, 1985: 195). Contrairement au dialogue, toute la tension dramatique se joue dans la déambulation intérieure de ces personnages, au carrefour de leurs voix intérieures, qui figurent plus que tout la prégnance de la mort dans une pièce dégagée de l’anecdote. Comme nous le verrons, le monologue est le nœud du conflit intime du *Faust* dérogeant le dialogue et l’action pour révéler ses avers intérieurs, le monde caverneux de l’esprit, sorte de théâtre sur lequel se succèdent plusieurs plans de ‘visions’ en infinie circularité...

⁵ Inapproprié à rendre compte de l’hétérogénéité de l’homme et de la nature. Dans sa “Préface de Cromwell” (1827) Hugo posait notamment le mélange de “tous les contraires” comme un des ressorts du drame nouveau et hissait le grotesque au sommet des valeurs poétiques: “... le drame c’est le grotesque avec le sublime, l’âme sous le corps, c’est une tragédie sous une comédie” (Hugo, s/d: 67).

⁶ Voir à ce sujet le catalogue de l’exposition homonyme, présenté par Geneviève Latour (Latour, 2000), où figurent les noms bien connus de Jarry, Apollinaire, Cocteau, Radiguet, Satie, Max Jacob, Marinetti, Ghelderode, Artaud, Vitrac, Barrault, Prévert et Picasso, entre autres.

⁷ Une autre ligne de rapprochement se profile ici, qui dépasse toutefois le cadre de cette contribution: l’écriture elle-même conçue comme *spectacle* du vivant, imprimée des vibrations de l’esprit sur la chair, qu’il tiendrait au texte de corporiser. Et au lecteur d’inspecter (*in-spectare*), de découvrir de l’intérieur.

⁸ “Shakespeare, c’est le Drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie” écrit Victor Hugo dans la “Préface” de *Cromwell* (Hugo, s/d: 28).

⁹ Je songe notamment aux créations fantasmagoriques à *la limite du théâtre* de Denis Marleau (de la compagnie canadienne UBU), tirant parti des jeux d’intermédialité pour placer le texte littéraire en premier plan, l’exhiber dans son essence (sens, rythme, voix), dans sa spectralité. Je me permets de renvoyer à mon article “*En spectacle (in)interrompu*: Pessoa, Maeterlinck, Beckett selon Denis Marleau” (Cabral 2012, à paraître).

Mais le motif du crâne voisine aussi avec celui de cerveau et convient à deux poètes-penseurs chez qui l'*energeia* créatrice relève du labeur autant que de la spéculation poétique. Mallarmé 'algébriste du langage', selon le mot de Valéry, assemblant des "entrelacs distants" des fragments d'*Hérodiade*, du *Faune* ou d'*Igitur* aux filaments du *Coup de dés* – comme autant de "divisions prismatiques de l'Idée" (Mallarmé, 2003: 391). L'œuvre mallarméenne est en effet ce lieu "architectural et prémédité" où tout est interrelié en (é)toile d'araignée. Rien de mieux pour égarer le lecteur maladroit que ce jeu mental et dynamique "identifiant la scène et la salle".

"*Dubius adfectibus errat*" (Ovide, *Métamorphoses*)

Proche de Mallarmé par une conception poétique comme énigme et 'action restreinte', qui ne saurait être déliée de la lucidité d'une pensée, *autre* est le jeu de Fernando Pessoa, et bien plus extravagantes les manières de le livrer. Entrer dans l'univers du mentor intellectuel d'*Orpheu* qui se disait "forme synthèse de tous les mouvements littéraires modernes", c'est quitter, pour les déborder, les champs établis pour valider également l'incertain et l'errance. Pour entrer dans le paradoxe, qui sert d'humus à toute son œuvre. Et le cerveau par lequel passent "différents acteurs, jouant différentes pièces" en constitue le noeud, lieu et lien de relation entre le monde connu et ses périphéries en libre devenir.

L'hétéronymie pessoenne est comme l'aleph du bibliothécaire de Babel, ce jeu de points de vues se démultipliant à partir d'un même centre et s'inscrit, au fond, dans la continuité de la dramaturgie mentale mallarméenne, pensée en dehors de la représentation, pensée à l'intérieur du sujet – dans cette "scène de théâtre" que constitue le cerveau de Pessoa, selon sa propre évocation. La diffraction poétique en hétéronymes, sous-hétéronymes ou semi-hétéronymes, qui se croisent et se superposent à sa propre figure – telle le brosent de nombreux portraits – montre qu'il existe des connexions interactives et artistiquement déterminantes entre corps et langage, entre raison et sensation, entre sujet et drame. Nul n'a mieux décrit le fondement critique et la condition éminemment théâtrale d'une telle dépersonnalisation que l'écrivain lui-même. Je rappelle un passage d'une de ses fameuses lettres à Gaspar Simões, celle du 11 décembre 1931:

Le point central de ma personnalité, en tant qu'artiste, c'est que je suis un poète dramatique; j'ai sans cesse, dans tout ce que j'écris, l'exaltation intime du poète et la dépersonnalisation du dramaturge. Je m'envole *autre* – c'est tout. Du point de vue humain – auquel le critique n'a pas à toucher, car cela ne lui sert à rien – je suis un hystéroneurasthénique, l'élément hystérique prédominant dans l'émotion, l'élément

neurasthénique dans le domaine de l'intelligence et de la volonté (méticulosité de l'une, faiblesse de l'autre) (Blanco (org.), 1986: 279).

Le trait *clinique* – “hysteroneurasthénique” – de Pessoa est inséparable de cette *dynamique* de création – paradoxale et potentiellement nihiliste –, d'une “coterie inexistante”, qu'il fait varier dans des registres multiples, mais toujours reliés à lui-même par un rapport dialogique¹⁰. Le poète récidive en *critique*, évoquant la nuit convulsive de la genèse de ses hétéronymes¹¹:

Ce fut le 8 mars 1914 – je m'approchai d'une commode haute, et prenant un papier, je commençai d'écrire, debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'écrivis trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne parviendrai à définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie et je n'en retrouverai jamais d'autre semblable. Je débutai par un titre: “Le Gardeur de troupeaux” et ce qui suivit fut l'apparition en moi de quelqu'un à qui je donnai aussitôt le nom d'Alberto Caeiro. Pardonnez-moi l'absurde de la phrase: mon maître m'était apparu. Telle fut la sensation immédiate que j'eus. A tel point que, une fois écrits ces trente et quelques poèmes, je m'emparai aussitôt d'un autre papier sur lequel j'écrivis, d'affilée également, les six poèmes qui composent “Pluie oblique” de Fernando Pessoa – Immédiatement et totalement... Ce fut le retour de Fernando Pessoa Alberto Caeiro à Fernando Pessoa à lui seul. Ou, mieux encore, ce fut la réaction de Fernando Pessoa contre son inexistence en Alberto Caeiro (Monteiro, 1985: 232-233).

Ces prémisses mentales s'accordent au principe théâtral de l'hétéronymie, qui est expliqué par Pessoa lui-même dans la “table bibliographique” de 1928 comme création d'un “drame en gens et non pas un drame en actes”¹². C'est par allusion à Shakespeare et à la figure emblématique de Hamlet que le poète des *Fictions de l'Interlude* explique le jeu ambigu d'interrelations entre ses trois principaux hétéronymes:

Supposons qu'un suprême dépersonnalisé tel que Shakespeare, au lieu de créer le personnage Hamlet comme partie d'un drame, le créait en tant que simple personnage, sans drame. Il aurait écrit, pour ainsi dire, le drame d'un seul personnage, un monologue prolongé et analytique (Lopes, 1985: 111-113).

¹⁰ Je renvoie sur ce point aux travaux de Dionísio Vila Maior, à commencer par sa lecture bakhtinienne de Pessoa (Vila Maior, 1994).

¹¹ Toutes les références en français à l'œuvre essayiste de Fernando Pessoa résultent de ma propre traduction du portugais et parfois de l'anglais.

¹² Cité d'après l'Archive digitale de l'auteur, projet conçu par la Maison Fernando Pessoa qui met à disposition de nombreux écrits pessoens à l'adresse: <http://multipessoa.net/typographia/labirinto/multipessoa-obra-publica-25.pdf>. Consulté le 12 juillet 2011.

Nous retrouvons ainsi au cœur de l'hétéronymie pessoenne l'idée mallarméenne de "drame avec soi", que Pessoa a diffracté et irisé d'une gamme diverse de figures, celles-là mêmes qui évoluaient dans sa "scène spirituelle". Teresa Rita Lopes qui a escompté soixante-douze personnalités littéraires créées par Pessoa – en plus de l'auteur orthonyme¹³ – a remarqué le caractère multiple et multivoque du jeu dramatique pessoen: un "mouvement de flux et de reflux /qui/ ne se manifeste pas seulement à l'intérieur de chaque personnage, mais aussi dans leurs rapports entre eux" (Lopes, 1985: 452) et qui permet, en retour, "une action thérapeutique sur Pessoa" (*ibid.*: 450) lui-même.

Un peu à l'image de l'Aleph, le sujet peut voir tout ce qui existe dans son univers à la fois de son pôle central, orthonymique, que de ses angles corrélatifs, dans un mouvement dialectique de soi à l'autre. Le jeu de l'hétéronymie se réalise dans ce rapport entre le fini et l'infini, rapport 'libre' fait de reflets et d'échos, de duplications et de résonances. Il se différencie bien de la logique arachnéenne et calculée de Mallarmé. "Je m'envole, c'est tout", écrit Pessoa: contrairement au poète d'Hérodiade accroché à son œuvre, telle une "araignée sacrée", au risque de s'y confondre, l'expérience poétique pessoenne n'est pas de l'ordre de l'identification mais de celui du déploiement hors de soi, mais médiatisé par soi¹⁴; une extériorisation à dimension dramatique par laquelle le sujet ne se pose pas comme matière ou comme identité d'un autre son égal (échappant ainsi à l'égotisme du pseudonyme) mais ouvre un jeu d'échanges et de variations, ouvert à toutes les réalisations. Adhérent totalement à cette *ex-centricité* relationnelle, le sujet forme avec 'ses autres' une unité. De façon ultime, la dialectique de l'identité et de l'altérité, et le jeu hétéronymique qui la sous-tend réalise l'espace nu et mobile d'un théâtre totalement virtuel, sans véritable support physique. C'est l'extension maximale de l'utopie théâtrale mallarméenne. A la différence de Mallarmé pourtant, le théâtre mental hétéronymique ne va pas de pair avec l'évidement de l'élément humain ou avec sa sublimation par le jeu abstrait des signes – comme l'allégorise bien la danseuse de Mallarmé qui 'n'est pas une femme qui danse' mais un "Signe" – il naît, au contraire, de l'éclosion et de l'incarnation dans un corps *actant* qui devient, lui-même, porteur d'une *manière* artistique.

La conception mentale des hétéronymes est aussi bien du domaine du délire, que traduit l'excès créatif, que de celui du désir qui trahit un manque. Le poète fait remonter le procédé "à ses six ans" et à l'apparition, en langue française et en mouvement, du "*Chevalier de Pas*" (Monteiro, 1985: 231). C'est ce compagnonnage singulièrement lié au monde de l'enfance et déjà paradoxal, de par la polysémie du mot *pas*, qui est à la base d'un phénomène de création unique qu'il va développer tout au long de sa vie: "c'est ainsi que j'ai

¹³ Voir la section "Dramatis Personae" de son ouvrage *Pessoa por conhecer* (Lopes, 1990: 167-169).

¹⁴ La mise en scène des *Trois derniers de Fernando Pessoa* d'Antonio Tabucchi par Denis Marleau (1997) livre de façon saisissante ce rapport co-créateur entre Pessoa et cinq de ses hétéronymes qui finissent par se superposer par le jeu des masques vidéoscéniques.

trouvé et répandu, plusieurs amis qui n'ont jamais existé, mais que j'entends, je sens et je vois, aujourd'hui encore, à près de trente ans de distance. Je répète: j'entends, je sens, je vois... Et ils me manquent" (*ibid.*: 232). Le sentiment de perte y est premier, si l'on se souvient que l'ami imaginaire vient contrecarrer des absences bien concrètes dans la vie du jeune Fernando: la perte du père et en partie de la mère, remariée, l'abandon de la patrie, de la langue et civilisation d'origine pour l'Afrique du Sud (Durban) et la langue anglaise. L'hétéronymie est ici esquissée et le point sensible qui relie et inscrit, pour les restituer, ces présences alternatives, est le poème. Le poème est alors cet espace de co-naissance d'un autre, d'une personnalité autre, des sens autres et des mots autres. C'est en tout cas à cette connivence entre l'intellectuel et le sensoriel, entre l'affectivité et la raison, qu'il faut ramener la *manière* pessoenne, là où se rejoignent l'homme, le penseur et l'artiste. Car il ne s'agit pas d'un exercice de démente calculée, comme on pourrait le dire à propos du *Coup de dés*, mais d'un processus d'extériorisation du sensible qui confère à des valeurs telles que l'instabilité, la dispersion, la folie des enjeux esthétiques déterminants, inséparables d'une éthique: "não escrevo em português, escrevo eu mesmo" consigne Bernardo Soares dans *Le Livre de l'intranquillité*. L'œuvre de Fernando Pessoa est d'abord cela: volonté de dire, même si par voie – et par voix – négative ou paradoxale.

Le mot Pessoa, qui se traduit par 'personne' et, par extension, masque, recèle cette négativité qui est, paradoxalement, ouverture vers d'autres 'je', s'y coulant pour mieux se (re)connaître, dans l'effort de surmonter le conflit entre *être et ne pas être*, entre fiction et biographie, que la notion ambiguë de *fingimento* comme '*mentir plus vrai*' contribue à renforcer. On se souvient du poème "Autopsychographie": "Le poète est un simulateur/ Il simule si totalement/ qu'il arrive à simuler comme une douleur / La douleur qu'il ressent vraiment". Ce faisant, cette *feintise* est non seulement un concept unissant l'artiste et sa création – jusqu'à devenir geste de connaissance: "feindre c'est se connaître" – mais elle engage une dimension instinctive, voire 'sauvage' quand il s'agit de "tout sentir de toutes les manières possibles", comme le manifeste Álvaro de Campos, l'*autre* ingénieur visionnaire et poète sensationniste de Pessoa¹⁵. L'idée que la création procède d'une homologie entre sensation et conscience est bien exprimée dans la même lettre, où le poète pose la question de l'hétéronymie comme hypothèse pathologique – hystérie, aboulie, folie sont des mots qui reviennent. Ainsi Álvaro de Campos est-il "un complément véritable et hystérique" (*ibid.*: 234) de Fernando Pessoa et Bernardo Soares, le semi-hétéronyme, "c'est moi moins le raisonnement et l'affectivité" (*ibid.*: 235). Outre sa désignation comme mouvement littéraire

¹⁵ L'on peut rappeler ici l'important *Ultimatum* d'Álvaro de Campos (1917), où le poète dresse un portrait sévère et iconoclaste d'un "Portugal-centimes, reste de Monarchie pourrissant en République, extrême-onction-déshonneur de la Disgrâce", tout en proclamant l'avènement d'un "Sur-Homme /.../ le plus Complet".

englobant¹⁶ où il inscrit ses principaux hétéronymes – Campos, Reis, Caeiro – et lui-même comme “le plus purement intellectuel” (Pessoa, 2009: 216), le *sensationnisme* constitue en effet cet arrière-fond quasi cosmogonique qui permet d’envisager *l'ex-centricité* pessoenne comme processus qui relie polarisation et poétisation dans un mouvement dialectique.

Quoi qu’il en soit, c’est toujours en fonction du sentiment même de soi – désavouant la séparation entre raison et émotion – que le poète précise sa démarche:

en tant que poète, je sens; en tant que poète dramatique, je sens en me détachant de moi-même; en tant que dramaturge (sans poète), je convertis automatiquement ce que je sens en une expression étrangère à ce que j’ai senti, en construisant dans l’émotion une personne inexistante qui la sentirait vraiment et qui ainsi sentirait, dérivées de moi, d’autres émotions que moi, celui qui n’est que moi, j’ai oublié de sentir (Blanco (org.), 1986: 279).

De nombreux textes révèlent par ailleurs son vif intérêt pour les sciences ésotériques et l’astrologie – les cartes astrales des hétéronymes, établies par sa propre main, sont restées célèbres. Dans la lettre déjà citée, le poète conjecture trois chemins pour l’occulte: “le chemin magique /.../ le chemin mystique /et/ le chemin alchimique, le plus difficile et le plus parfait de tous, car il implique la transmutation de la personnalité elle-même” (Monteiro, 1985: 236).

Cette transmutation est donc à la fois propédeutique, visant à atteindre des plans inconnus – Pessoa va jusqu’à poser l’hypothèse de l’existence de mondes extra-terrestres qui jouxteraient “plusieurs échelles d’êtres” (237) – et constitutive puisqu’elle fait éclore des *autres* dotés d’une physionomie singulière¹⁷ et, au-delà, d’un ensemble de traits artistiques singuliers authentifiés par la signature hétéronymique. Caeiro, Reis, Campos ou Soares sont des *écrivants* à part entière, ils ont au regard de Pessoa orthonyme (selon sa propre désignation) une étrangeté ou une extravagance poétiques entièrement inscrites sous le signe de la fiction – qui peut atteindre les paroxysmes de la sensation ‘incarnée’, chez Campos, l’érudition la plus épurée chez Reis, ou le détachement primitif chez Caeiro. Insuffisante s’avère dans tous les cas la notion de style chez des auteurs dotés d’une biographie et d’une personnalité littéraire propres, et au-delà, d’un éthos particulier, qui implique une inscription dans la ‘vie sociale’. Reis, qui est médecin, et Campos, qui est ingénieur, sont cosmopolites, alors que Caeiro a passé “toute sa vie à la campagne. Il n’a pas exercé de profession et n’a pas, pour ainsi dire, reçu d’instruction”.

¹⁶ “[...] qui accepte tous les systèmes et écoles d’art, extrayant de chacun d’eux la beauté et l’originalité qui lui est particulière” (Pessoa, 2009: 156).

¹⁷ Dans la même lettre Pessoa établit la biographie – “Je leur ai construit des âges et des vies” – et brosse les portraits – physiques et psychologiques – de ses trois principaux hétéronymes.

Dans ce cadre, le concept de *manière*, au sens poétique et critique proposé par Gérard Dessons, peut permettre de cerner de plus près la singularité de Pessoa, inséparable de la pluralité qui se manifeste sous la main qui trace les mots. Reliant sens, histoire et sujet, ce concept prend en compte la dimension historicisée du jeu poétique et se distingue, à ce titre, de la notion de style, le mot *manière* impliquant, de fait, le sujet dans *le* poétique. Comme l'explique le critique dans *L'art et la manière*: "dans une œuvre picturale, musicale, ou littéraire, nous regardons, écoutons, lisons une manière singulière, c'est-à-dire non un objet du monde, mais une éthique du monde, une façon par la couleur, les sonorités, le langage, d'être dans le monde et au monde, une façon de faire du monde la tenue d'un sujet" (Dessons, 2004: 84).

Plus récemment, le concept s'est précisé par la complicité et la proximité étymologique qu'il noue avec la notion de folie, véhiculée par l'étymon 'mania', même si ce dernier a été retranché au glas du positivisme du XIXe siècle, au profit de *manus* et d'une définition 'stylistique' – mais finalement restrictive du phénomène de création artistique¹⁸. Le concept de *manière folle*, qui donne son titre au dernier essai de G. Dessons (2010), permet ainsi de penser la littérature comme un acte, et comme tel, engageant un sujet dont l'individuation ne s'éclaire qu'au contre-jour du mouvement interne de l'œuvre. Folle par essence, l'œuvre d'art tire sa force et sa signature de sa capacité singulière de participer à l'invention – langage, idée et forme à la fois – de mondes possibles. C'est pourquoi des notions denses, à teneur métaphysique, telles que l'indicible ou l'invisible ne sont pas pour autant *indisibles* (d'un point de vue linguistique et plus largement discursif): elles interpellent et magnifient d'autres manières de dire dont peut participer aussi bien la ponctuation – que l'on songe aux points de suspension, qui invitent au relais ou à l'usage du tiret suggérant un inter-dit (223) – que les formules oralisantes telles que le 'je ne sais quoi' (2010:105), révélant que la vie du langage dépasse l'esthétique¹⁹. La folie est incarnée dans l'œuvre, dont il faut percer l'écorce pour découvrir sa vivante nature, sa mouvance, et relier, par démarche *compréhensive*, deux pôles, distincts mais communicants: "la façon dont le langage signifie et /.../ la manière de lire, d'écouter et d'entendre", précise l'auteur (Dessons, 2010:118). La folie qui fait bruisser et bouger la matière – les mots – n'est compatible ni avec l'idée d'exclusivité ni avec celle d'exclusion²⁰. Pour retrouver dans sa véritable portée l'indissociabilité fondamentale "entre une forme de langage et une forme de vie" (p. 194), suivant le principe fondamental défini par Henri Meschonnic, G. Dessons met l'accent sur les

¹⁸ Voir la section "Manie et manière, une étrange histoire" (Dessons, 2010: 45-61).

¹⁹ Même un déictique aussi (apparemment) infime – voire variante relâchée – que 'ça' (trans)porte "en même temps l'indexation et l'indétermination /.../ de là son efficence dans la représentation de l'inconscient chez Freud" (Dessons, 2010: 104).

²⁰ C'est pourquoi "l'œuvre folle" peut irriter le critique lui-même. L'"excès rhétorique" (Dessons, 2010: 141), décelé dans les discours critiques concernant des auteurs *extravagant* les paradigmes (re)connus, tels que Nerval, Greco ou Aloysius Bertrand, est un beau symptôme d'une critique "qui s'affole" quand elle doit quitter les catégories génériques de la pensée.

enjeux éthiques et politiques de certains choix poétiques, configurés en manière. Comment comprendre autrement “le populisme comme pensée du populaire” (p. 138) chez Céline? Envisagée du point de vue d’une continuité entre l’artiste et l’objet, une continuité qui est à la fois “trans-subjective” et “collective parce qu’elle circule” (p. 225), l’œuvre se dérobe aux codes et aux classifications *a priori*. Elle devient *extravagante*. C’est ce qui permet, comme le précise bien G. Dessons, “d’être non pas unique mais spécifique” (Dessons, 2010: 102). Articulée à celle de manière folle, la notion d’extravagance gagne alors un intérêt singulier pour appréhender l’hétéronymie par laquelle se réalise le double vœu de l’œuvre de Pessoa: la réciprocité entre écriture et psyché, qui met à l’épreuve le langage, et la transmutation aussi bien physique que mentale par la pensée et la sensation ouvrant et œuvrant de multiples configurations. Et, chemin faisant, l’individuel s’articule au collectif puisque c’est l’humain dans sa fragilité d’*ego affectibus* et dans sa complexité d’*ego cogito* qui se trouve traduit en œuvre d’art. En jeu *hétéronymique* interpellant un triple mouvement: rhétorique, stylistique et politique. La *manière* de Fernando Pessoa ne reste pas au niveau épidermique, elle est une manière intérieure, obsessionnelle. Elle est une *manière folle*.

“N’est pas minuit qui veut” (René Char)

Dans le sillage d’*Hérodias* et du *Faune* composés à la même époque, *Igitur* se situe dans un rapport d’interférence, entre conte et drame. Énigmatique, tissé d’échos et d’emprunts au fantastique de Poe et de Shakespeare, *Igitur* pourrait avoir pour sous-titre “monologue avec Soi” – forme que Mallarmé avait célébrée dans ses pages critiques sur *Hamlet* – tant le combat du héros rejoint celui du célèbre personnage shakespearien: “l’antagonisme de rêve chez l’homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur” (Mallarmé, 2003: 166).

Minuit sonne – Le Minuit où doivent être jetés les dés. *Igitur* descend les escaliers de l’esprit humain, va au fond des choses: en “absolu” qu’il est (Mallarmé, 2003: 474)

Après les tentatives dramatiques d’*Hérodias* et du *Faune* en vue de la forme “non possible au théâtre mais exigeant le théâtre”, Mallarmé approfondit son idée de théâtre mental qu’il esquisse dans *Igitur* aussi bien au niveau paratextuel comme au niveau textuel. Dès la dédicace, Mallarmé souligne bien la scénographie – par déplacement, par combinaison – destinée au lecteur – anticipant la “mise en scène spirituelle” énoncée dans la Préface du *Coup de Dés*:

Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même
(Mallarmé, 1998: 475)

Les indications théâtrales dans les ébauches du texte – comme dans le feuillet intitulé “Scène de Th. ancien Igitur” (*ibid.*: 477), les “arrières-textes” de *Hamlet* dès le sous-titre, *el be non*²¹, l'architecture en quatre “morceaux” sont autant d'éléments qui inscrivent *Igitur* dans un horizon générique dramatique autant que narratif. Le drame psychologique de l'étrange personnage à l'encontre des – “Heures vides, purement négatives” (*ibid.*: 485) et la pression du monde chaotique qui l'assaille, qui pèse sur l'existence de tout homme “avant que son Idée n'ait été complétée” (*ibid.*: 498) peut, par ailleurs, être perçu comme une allégorie du poète lui-même qui se dit à l'époque pris dans les “griffes du vieux Monstre”, quoiqu'il laisse entendre une victoire imminente: “la conscience, excédée d'ombres, se réveille, lentement formant un homme nouveau”²².

“Dénué de toute présence”, *Igitur* oscille entre la première et la troisième personne et se confond tantôt avec l'ombre, tantôt avec la Nuit²³. Le “drame avec soi” se resserre jusqu'à la désubstanciation d'un personnage dont le nom est une conjonction, dans une ‘langue morte’, vidant le personnage comme matière et le faisant se développer comme Idée. Comme manière. Démarche – ou ressource – fondamentale qui, dans la logique de l'œuvre mallarméenne entérine le passage d'une *logique* de la représentation, fondée sur un paradigme mimétique, à une logique de la Fiction aux (en)jeux éminemment poétiques. Si penser c'est “secoue(r) les dés”²⁴, le texte est alors cet espace où l'art d'écrire se déploie selon une logique composite plurielle – où se jouent “les combinaisons de l'infini vis-à-vis de l'absolu”, comme le pose *Igitur* – comme on le retrouve dans *Le Coup de dés*. Tel est le geste fondamentalement poétique, réalisé par ce qui ressemble à une opération mathématique:

L'infini sort du hasard, que vous avez nié. Vous, mathématiciens expirâtes – moi projeté absolu. Devais finir en Infini. Simplement parole et geste.

C'est dans ce mouvement transportant un faire ou une manière poétique – dire et geste – qu'*Igitur* inscrit son tour de dés, installant la Folie au creux de l'œuvre et donnant

²¹ “Ne sois personne” formule que Jean-Pierre Richard considère comme une réponse négative et impérative “à la vieille interrogation shakespearienne” (Richard, 1961: 184).

²² Lettre du 19 février 1869 à Henri Cazalis (Mallarmé, 1998: 742) – c'est-à-dire quelques mois avant de commencer *Igitur*, dont les premières allusions apparaissent dans une lettre de juillet 1869).

²³ Comme le remarque Bertrand Marchal, “héros fictif a tous les points de vue, *Igitur* n'est en somme rien d'autre qu'un comédien, et son rapport à l'acte est proprement dit celui d'un acteur” (Mallarmé, 1998:1349).

²⁴ A la suite de nombreux commentateurs Bertrand Marchal rappelle l'ascendance d'*Igitur* sur le *Coup de dés*. Cf. sa “Notice d'*Igitur*” (Mallarmé, 1998: 1346- 1353).

plus particulièrement au mystère de la vie intime – ce “labyrinthe de troubles et de griefs” que Mallarmé retrouve dans la figure de Hamlet – une scène de (ré)conciliation:

Ne sifflez pas parce que j'ai dit l'inanité de notre folie! silence, pas de cette démente que vous voulez montrer exprès. Et bien! il vous est si facile de retourner là-haut chercher le temps – et de devenir (Mallarmé, 1998: 481)

Ces deux axes – folie et connaissance – sont reliés par un même pacte ou, plus exactement, par un même geste conjurant “l'horreur /et/ l'accablante sensation de fini” (*ibid.*: 499). Igitur ferme le livre, souffle la bougie “du souffle qui contenait le hasard” (*ibid.*) et se couche dans le tombeau de ses ancêtres, en croisant les bras, après avoir vidé la fiole /folie contenant “la goutte de néant qui manque à la mer” (*ibid.*: 478). Libéré de tout magistère, le voici définitivement enveloppé de beauté, développé dans le jeu libre autonome de la fiction. La dernière phrase est particulièrement significative: “le Néant parti, reste le château de la pureté” (*ibid.*). Le hasard est nié au moyen d'un Acte, qui est assumption volontaire de la “Folie”, en assure la dimension créatrice et lui confère son statut poétique, comme le suggère le mot Idée, si conceptuel chez Mallarmé:

Mais l'Acte s'accomplit.

Alors son moi se manifeste par ceci qu'il reprend la folie: admet l'acte, et *volontairement*, reprend l'Idée, en tant qu'Idée. (*ibid.*: 476)

ce que suggère encore le fragment suivant:

Nécessaire – extrait l'Idée. Folie utile. Un des actes de l'univers vient d'être commis là. (*ibid.*: 474)

La *folie* devient motrice – telle l'inquiétude de Pessoa –, permettant à la fois le détachement (au sens le plus littéral) d'une réalité contraignante et le *déplacement avantageux* en nouvel ordre cosmopoétique à partir duquel le monde se transmue en Fiction. C'est toute une expérience que ce mot résume, non seulement de la langue, mais aussi de son lieu de provenance, l'homme. Une telle conception comprend une portée éthique: celle-là même que Mallarmé ne cesse de réitérer dans ses définitions du livre comme “explication de l'homme”.

En ouvrant à l'énergie pulsionnelle, au *jeu* de l'esprit, inventif, transgressif, Igitur consacre la *folie* contre le *topos* classique de la bouteille à la mer – la *fiole* de verre /qui renferme la substance du néant, la combinaison et la suggestion contre la référence et la

nomination. Pour autant qu'il soit "absurde" son geste revêt un rôle catalyseur et analytique; il "réduit le hasard à l'infini" – l'image mathématique posant l'infini comme condition et comme méthode. C'est ici que "l'initiative [cédée] aux mots" fait corps avec l'invention générique. Dès lors, corollairement, est valorisée une démarche intellectualiste et une manière plus scientifique que philosophique. *Igitur* se constitue en 'œuvre folle', tout en faisant de la fiction son ressort intérieur – poétique et métapoétique. La page devient le seul lieu où "l'Infini est (enfin) fixé" – geste fou, geste vital, folie nécessaire:

...mais en même temps il peut dire que par le fait de cette folie, le hasard [sic] étant nié, cette folie était nécessaire. A quoi? (Nul le sait, il est désolé de l'humanité).

Tout ce qu'il en est, c'est que sa race a été pure: qu'elle a enlevé à l'Absolu sa pureté, pour l'être, et n'en laisser qu'une Idée elle-même aboutissant à la Nécessité: et que quant à l'Acte, il est parfaitement absurde sauf que mouvement (personnel) rendu à l'Infini: mais que l'Infini est enfin fixé. (*ibid.*: 477)

"Ma pensée folle est succombée" (Pessoa, *Faust*, *Tragédie subjective*)

Igitur et *Faust, tragédie subjective* se rejoignent, en dépit de tout ce qui peut les distinguer, dans l'idée commune de l'œuvre comme célébration du Mystère, qui se cherche non dans la transcendance mais dans l'immanence, dans les lettres. "Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom" écrit Mallarmé dans son "Toast Funèbre". Avec le *Faust* de Goethe à sa base, Pessoa met en œuvre une forme dramatique insolite, nourrie de mots plus que d'action, ouverte à la vie subjective. Mais le rapport que le personnage entretient avec la langue est de l'ordre de la contra-diction, en résonance avec les limites du sens et de la raison dans lesquels se meut et se confond Faust. Et vers lesquels il échoue: "O, Vie, tu t'en vas. Viennent des ombres. Aveugle. O Faust! (Il expire)" (Pessoa, 2008: 290).

Comme dans *Igitur*, la figure mise en scène est celle d'un héros dont l'origine est occultée, "reculé au-delà de toute vie possible" au sein d'un "drame" solitaire, né de la conscience d'exister. Le sous-titre "Tragédie subjective" choisi par Teresa Sobral Cunha pour sa reconstitution des fragments de *Faust* rend bien compte, comme le remarque Eduardo Lourenço dans la Préface à l'édition française, de la "théâtralisation conceptuelle" qui est en jeu dans un texte relevant d'une "poétique ontologiquement opposée à toute fermeture" (Pessoa, 2008: 9).

Les deux fragments liminaires révèlent d'emblée l'univers éclaté de ce texte qui n'obéit à aucun genre précis, dont la composition semble aimer des éléments diffus d'un ailleurs où tout est semblable, où tout est différent, dans un miroitement sans passé ni futur.

À la croisée entre poème dramatique et récit poétique, oscillant entre médiation et onirisme, il nous fait perdre nos repères pour nous convier à une aventure où tout est mystère – un des mots privilégiés de Faust, avec celui d'infini et d'horreur. Un "mystère" inaliénable et la certitude subreptice de l'échec – soit un *fatum*. L'espace du drame se (con)fond à celui de la pensée, alliant tragique et subjectivité – *critique et clinique*, pourrait-on dire avec Deleuze.

Après avoir renvoyé dos à dos le rêve et la science – quels palliatifs pour compenser l'illusion d'un monde impénétrable et hostile à ses élans de connaissance:

J'ai lu vaguement, de façon inerte et songeuse, j'ai lu
Comprenant plus que ce que recelait
La phrase (...)
J'ai fermé les livres en tremblant, et senti
Que montait du verso de la conscience
Une noirceur transcendant l'horreur (46-47)

Faust, les yeux fermés, entreprend une longue descente vers le gouffre de la pensée jusqu'à discerner "un puits sans parois" (69), bientôt identifié aux ténèbres et à la mort – autant d'éléments qui peuvent rappeler le huis-clos d'*Igitur*, dont on retrouve les motifs du miroir, du labyrinthe et de la nuit. Moins symétrique toutefois, c'est le tourbillon d'une pensée qui s'irise en écriture, en une folle ronde de mots, rendant douloureuse et dérisoire toute tentative d'unification:

Penser en profondeur c'est sentir
Le mystère qui se disperse et voit chaque pensée
S'enfuir en millions d'éclats incompréhensibles,
Ah torture, torture, / longue torture! (52-53)

"Dans son laboratoire", le personnage ne dégage qu'un double abîme, qu'un double échec – de la religion comme de la connaissance. Égaré dans le labyrinthe du savoir – lieu de réflexes, d'affects et de percepts –, son discours épouse la dérive du sujet et sa découverte d'un monde toujours en attente de son contraire. Moins désincarnée que celle d'*Igitur* c'est une voix plus extravagante, plus extravasante, qui revient, perpétuellement, et accroît l'étonnement d'exister. L'obsession de Faust se "perd/ant/ à penser" (52) rejoint l'intranquillité foncière de celui dont le nom est Personne:

L'INNOMABLE
Dans mon abîme atroce
/.../

L'en-soi de l'Être n'est même pas le nom
De mon être indicible
Dans son Maelström muet
S'éteint comme un soupir
L'instable et vaste monde (99)

Épuisé d'intelligence, dépossédé de ses origines – “il est mort-né celui qui a voulu de moi” (148) –, son discours erre – “vaguement passe” – au rythme des images qui filent, irrepérables, en hallucinations de mots – “gouffres d'afflictions”, “Gorgones et Démogorgon” (110-111) et qu'il fond en interminable spirale. Ses interpellations ne se posent toutefois que pour mieux révéler leur avers véritable: l'inintelligibilité du monde, que ni le “démontage impie” du logos, ni l'ironie méprisante ne parvient à conjurer:

Avec tant d'horribles possibilités
/.../
Non sans frémir, je l'ai abandonné
Au chaos de mon être, là où gisent ensemble
Les spectres noirs des réponses passagères
/.../
Et de terrifiants systèmes provisoires
/.../
Des Systèmes et des pensées
Qui ne font que rendre plus noir
Le pouvoir atroce qui les transcende
Tous, oui, tous, et infiniment
Ô horreur! Ô mystère! Ô existence!
De quel côté ne pas me tourner
Où vais-je ouvrir les yeux – les yeux de l'âme
Afin que le mystère ne me tourmente plus
Et que je n'aille pas vers lui en tremblant?
Et... pourquoi parler? Que dire? (105)

Tout le place inéluctablement en “erreur, errance éternelle” (64) dans un jeu aimant entre centre et absence, entre attraction et folie, vis-à-vis d'un univers où le transitoire se creuse jusqu'au paroxysme, où seul demeure le sentiment d'*étrangeté* et d'incompréhension (75) –, tel un serpent se mordant la queue: “... le fait de ne rien comprendre /et de ne pas savoir pourquoi l'on ne comprend rien” (225). “J'ai dans le sang l'énigme de l'univers” (74) avoue-t-il enfin, dans une sorte de prise de conscience de l'écart suprême de vivre “ici DOULEUR, HORREUR au-delà” (82). Confondu à “la nuit froide”, livré “au labyrinthe de

/soi/même" (57), le monde apparaît comme un miroir multipliant en un jeu infini les apories, écartelant le sujet entre interrogation et abandon:

Pourquoi y-a-t-il un "il y a"
Pourquoi ce qui est
Est-il ce qui est? Comment est-ce que le monde est
monde?
Ah, cette horreur de penser, comme si soudain
Je cesse de savoir où je suis

/.../

La pensée suffoque
Enterré vive dans le monde (64-65)

La désespérance fait crier à l' "agonie inconçue", à l' "agonie imaginante" – métaphore-relais du poète lui-même et de son voyage au cœur de la vitalité comme de la dérélition du langage. Posant cette équation nihiliste: "Croire c'est mourir; penser c'est douter" (265) et dérogeant toute forme d'action – "Ah, l'horreur métaphysique de l'Action!" (248), la folie apparaît comme le seul moyen pour retrouver un sens; une logique de transgression qu'il associe aux "génies". Hors les frontières rationnelles, hors les "conventions /.../ de l'utile et de l'usuel", l'univers s'offre en domaine sans bornes. Le poète entremêle l'inconscience, le rêve et la folie dans un enchaînement qui réunit l'appel de la connaissance, la démarche créatrice et la volonté d'y atteindre. C'est un des rares moments à orchestration polyphonique où résonnent, comme en oracle, Goethe, Shakespeare et "des Voix" – en écho à celles de Christ et de Buda:

GOETHE
(...)
Du fond de l'inconscience
De l'âme sobrement affolée
J'ai tiré science et poésie
À foison
Merveilles de l'inconscient!
En rêve, j'ai créé d'autres rêves
Et le monde stupéfait
Sent comme est beau ce que je lui ai donné.

* *

*

SHAKESPEARE

Et c'est la folie l'inspiration!

DES VOIX

Seule est grande la folie!

Elle seule est bienheureuse! (89-90)

Sans doute y a-t-il ici un ressort de ce qui fait du geste artistique une "Folie utile" tel qu'il apparaît dans *Igitur*, et que la Folie entendue comme un acte créatif, délire lucide ou tout simplement Fiction, par laquelle s'opère chez Mallarmé comme chez Pessoa une victoire sur le "rien, qui est la vérité", une barrière à l'horreur, à l'inquiétude, et à l'irréductible mystère de notre condition. Ici Faust, comme auparavant *Igitur* et en arrière-plan Hamlet, œuvre à l'extériorisation de la *tragédie intime* et ce geste orienté vers l'à-venir, par ce qu'il opère et sollicite de renouveau, configure la manière de l'artiste comme promesse de sens et d'humanité, contre le hasard. Où vient s'inscrire Mallarmé: "Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard" (Mallarmé, 2003: 211).

Du lancement de dés d'*Igitur*, "fin de parole et geste unis" dans la tentative arachnéenne de fixer l'absolu, à la frénésie intérieure du Faust écartelé, selon les termes de Pessoa lui-même, "entre l'Intelligence et la vie", le combat donne une résonance particulière à la "fascination parente de l'angoisse" incarnée par Hamlet "*seigneur latent qui ne peut devenir*" et "ombre juvénile de tous" (Mallarmé, 2003: 167). De telles apories se coulent dans des formes *extravagantes* traversées de voix qui installent la vie de l'esprit et la folie comme un attribut avantageux. Les *manières* déployées s'avèrent ainsi un mouvement de mise en crise de la rationalité, par lequel l'œuvre semble se dérober au démon des frontières et des systèmes pour dire, de l'intérieur, les soupçons qui la submergent et les (res)sources subjectives qui la meuvent – ces mécanismes inconscients qui restent, aujourd'hui, une véritable boîte de pandore pour les sciences humaines, comme pour les sciences dites "dures"²⁵.

²⁵ Je pense notamment aux travaux d'António Damásio, dans le domaine des neurosciences, prônant une indissociable complémentarité entre corps et cerveau, entre raison et émotion ou, si l'on veut, entre sens et science. Voir par exemple *L'Erreur de Descartes* (Odile Jacob, 1999) *Le Sentiment même de soi: corps, émotions, conscience* (Odile Jacob, 1999), ou *L'Autre moi-même. La construction du cerveau conscient* (Odile Jacob, 2010). Dans cette dernière, Damásio fait observer, d'après plusieurs exemples repris de *Crime et Châtiment*, combien Dostoïevski est allé loin dans le champ de l'observation de la vie du cerveau, aspect qu'il souligne une entrevue récente au *Jornal de Letras* se référant aussi à Shakespeare et à Pessoa (qu'il cite en exergue à son dernier livre), Fitzgerald ou Faulkner. Il y développe l'idée selon laquelle le fonctionnement du cerveau tient de l'organisation et de la dynamique d'une scène de théâtre. "Le théâtre /est/ une métaphore très puissante pour évoquer ce qui se passe dans le cerveau", affirme-t-il. Voir *Jornal de Letras*, 5 a 18 de Outubro de 2011, p. 29.

La 'manière folle' d'*Igitur* et de *Faust* s'inscrit, au final, dans la continuité du soupçon du genre théâtral et plus spécifiquement tragique auquel, un siècle plus tôt, Victor Hugo posait son bonnet rouge par l'entremise d'*Hernani* et de son personnage éponyme. "Acte /.../ de Folie utile", chez l'un, conscience douloureuse de perpétuellement errer dans "l'éternelle erreur, dans l'éternel voyage" chez l'*autre*, le façonnement du jeu poétique de Mallarmé et de Pessoa passe par une théâtralité paradoxale, qui s'énonce comme théâtre mental, *a contrario sensu* de la dramaturgie classique, chez Mallarmé, et qui acquiert toute son excentricité dans le jeu hétéronymique pessoen.

Toujours en devenir, le poème se déploie en geste continu, dessinant ce mouvement perpétuel des signes qui participe à l'historicité. Il s'offre en variation de l'aleph de Borgès – il est symbole de survivance, plus que de simple vie.

Bibliographie

- ARTAUD, Antonin (1925, 2004) *Position de la Chair*, in *Œuvres*, Ed Évelyne Grossman, Paris: Quarto-Gallimard.
- BLANCO, José (org.) (1986). *Pessoa en personne, Lettres et documents choisis par José Blanco*, Paris: La différence.
- BORGES, José Luiz (1967). “La quête d’Averroès”, in *L’Aleph*, trad. par R. Caillois, Paris: Gallimard.
- CABRAL, Maria de Jesus (à paraître) “‘En spectacle (in)interrompu’: Pessoa, Maeterlinck, Beckett selon Denis Marleau”, in *Cadernos de Literatura Comparada, Transbordamentos infinitos: a dramaturgia contemporânea*, org. Alexandra Moreira da Silva et al., Porto: Edições Afrontamento.
- CASA FERNANDO PESSOA, Biblioteca digital de Fernando Pessoa, Lisboa.
<URL: <http://multipessoa.net/typographia/labirinto/multipessoa-obra-publica-25.pdf>> [consulté le 12 juillet 2011].
- DESSONS, Gérard (2010). *La manière folle: essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris: Manucius.
- _____ (2004). *L’art et la manière – art, littérature, langage*, Paris: Honoré Champion.
- HUGO, Victor (s/d). *Cromwell*, in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris: Nelson Editeurs.
- GAFFIOT, Félix (1934). *Dictionnaire illustré latin français*, Paris: Hachette.
- LATOUR, Geneviève (org) (2000) *Les extravagants du théâtre: de la Belle Epoque à la drôle de guerre. Catalogue de l'exposition présentée à la Bibliothèque historique de la ville de Paris*, Paris: Paris bibliothèques.
- LOPES, Teresa Rita (1985). *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: héritage et création*, 2^a ed., Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____ (1991). *Pessoa por conhecer*, Lisboa: Editorial Estampa.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998, 2003) *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I et II.
- _____ (1995). *Correspondance, Lettres sur la poésie* éd. Bertrand Marchal (Préface d’Yves Bonnefoy), Paris: Gallimard, coll. “Folio- Classique” (n° 2678).
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. X.
- _____ (2008). *O Livro do Desassossego, Vicente Guedes. Bernardo Soares*, edição de Teresa Sobral Cunha, Lisboa: Relógio d’Água.
- _____ (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa de Moeda.
- _____ (2001). *Œuvres poétiques complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- _____ (1985). *Fausto Tragédia subjectiva*, texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha, Lisboa: Editorial Presença.
- _____ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por G.R. Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática Editores.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994). *Fernando Pessoa – Heteronímia e Dialogismo*, Coimbra: Almedina.
- SZONDI, Peter, (1983). *Théorie du Drame moderne, 1880-1950*, trad. Patrick Pavis Lausanne, l’Age d’Homme.

FORCER LE TRAIT

Caricature et la construction du personnage chez Michel Houellebecq: aperçu de la réception critique¹

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Université de Porto – ILC – Margarida Losa

jalmeida@letras.up.pt

Résumé

Une des caractéristiques, parmi d'autres tout aussi polémiques de l'écriture romanesque houellebecquienne, tient à l'extravagance et l'exagération que ce romancier très médiatique met dans la simple évocation des personnages et dans la fonction qu'il assigne à ces caricatures. Ce faisant, – ce que nous entendons mettre en lumière dans cet article –, il s'agit avant tout chez lui, par le truchement de la fiction, de fournir une réflexion sur des constructions sur des catégories sociétales et de porter un regard subjectif impitoyable sur certains acteurs sociaux, comme autant d'ennemis à abattre ou à critiquer par la fiction.

Abstract

One the most important features of Michel Houellebecq's novelistic writing is extravagancy and exaggeration. We will try to show how this writer builds his characters through cliché and epiphastic reflection. We would like to highlight in this article the way this author, by fictional means, considers some social categories and actors by emphasizing with ruthless prejudice some of their features as though they were somehow enemies to be defeated.

Mots-clés: Michel Houellebecq, littérature, provocation, extravagance, épiphrase

Keywords: Michel Houellebecq, literature, provocation, extravagancy, epiphraisis

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet "Interidentidades" de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le "Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

La contemporanéité littéraire française s'avère trop fertile en coups médiatiques pour que la critique ne se montre pas vigilante et fasse la part des choses entre ce qui tient de l'écriture littéraire proprement dite et de l'inauthentique plagiat d'états d'âmes ou de sautes d'humeur, tant le risque d'enlèvement bon marché pointe à chaque tour de page dans l'écriture du jour (Cf. Viart & Vercier, 2005: 8s). C'est à cet équilibre intelligent que s'était essayé Christian Prigent avec une rare et exigeante acuité de lecteur désabusé et averti à qui on les fait pas / plus. Il s'agit d'entrée de jeu pour ce critique de séparer une littérature que Viart & Vercier qualifient de *consentante*, ou encore *concertante*, d'avec celle qui compte et qui "merdre" (1991), et qu'il préfère.

Dans la lignée ou la foulée d'un Rabelais, La Fontaine, Sade, Roche, Guyotat, Verheggen ou encore Novarina, – vaste tradition du littérairement incorrect et d'une approche insolente de l'écriture fictionnelle –, il lui est pénible de lister de nouveaux noms, tant le panorama actuel, marqué par ce dramatique "oubli du moderne" (*ib.*: 9-29) s'inscrit plutôt dans l'inoffensif et le feutré: "Le drame serait que les chromos chics viennent laver ce qu'Artaud appelait la 'cochonnerie' d'écriture. Le drame serait que le silence se fasse sur cette de bêtise obstinée, cette croyance, cette folie qui fait socle éthique pour l'aventure dans la langue [...]" (*ib.*: 17).

Et pourtant, quelques noms et ouvrages s'inscrivent en faux dans ce paysage désolant, parmi lesquels il faut compter Millet, Savitzkaya (première plume), Murray et quelques autres... Et Michel Houellebecq, écrivain que l'on ne présente plus, et qui s'est vu décerner le Prix Goncourt pour *La carte et le territoire* (2010), mais très certainement, de façon implicite, pour l'intégralité de son œuvre et de son projet littéraire. À cet égard, une biobibliographie du phénomène de l'écriture houellebecquienne a vite vu le jour en plusieurs essais qui ne se signalent pas tous par l'encensement, loin s'en faut! Rappelons les principaux: Murielle-Lucie Clément (2003), Jean-François Patricola (2005) ou Denis Demonpion (2005).

Mais là un bémol s'impose qui engage toute la complexité de la plume de Michel Houellebecq. Si son écriture peut bien s'inscrire dans la littérature concertante en ce qu'elle fait chorus sur le cliché du moment et se porte à grand bruit sur le devant de la scène culturelle. Elle trouve dans ce bruit le seul gage de sa valeur car sa recherche est celle du 'scandale', mais il s'agit d'un scandale calibré selon le goût du jour, 'surfant' sur le goût que le jour peut avoir, par exemple, pour les jeux du sexe, du spectacle ou du cynisme" (Viart & Vercier, 2005: 9), elle vise donc plus loin.

La critique et les instances de légitimation littéraires reconnaissent chez lui un travail spécifique de la langue et de la fiction qui vaut le détour et qui ne laisse en tous cas personne indifférent. Est-ce là le but, ou en tous cas le critère d'une bonne écriture au sens

prigentien, un gage de qualité littéraire qui prévient le bâillement généralisé contemporain? Nous sommes tenté de le penser à lire toutes les réactions qu'incite chaque parution.

Michel Tournier, qui décrit l'écriture romanesque houellebecquienne comme un "un revolver sur la tempe" (Gandillot, 2006), a eu beau essayer de lui "fai[re] rater le Goncourt" (*ib.*), cette fois-ci, ça n'a pas marché. En cause, chez certains critiques, la fameuse "platitude" du style de Michel Houellebecq que Jean-François Patricola décline en spécialiste de l'auteur primé: "[...] sa langue est apathique, flegmatique et dépitée, banale, proche du slogan publicitaire ou de la harangue, voire de l'insulte, commune et partagée par tous" (2005: 220); une critique qui rejoint l'appréciation d'autres lectures plus généralistes ou dépressives: "La platitude du style ou sa crudité prétendent être en prise directe sur une époque qui renonce à toute élégance. Au mieux platitude et crudité s'affirment 'cliniques', sans voir qu'elles contribuent à leur tour à dégrader le tableau qu'elles dressent" (Viar & Vercier, 2005: 352); "Point de vue plat et morne, c'est réussi [...]" (Huston, 2004: 291).

Si Houellebecq ne cache pas son penchant pour l'"aphorisme facile", non sans un humour grinçant ou faussement naïf qui laisse sur ses lecteurs ce petit sourire en coin, mais au risque de la "platitude", comme par exemple: "Adolescent, Michel croyait que la souffrance donnait à l'homme une dignité supplémentaire. Il devait maintenant en convenir: il s'était trompé. Ce qui donnait à l'homme une dignité supplémentaire, c'était la télévision" (Houellebecq, 1998: 120), ou encore ces conclusions en queue de poisson: "En ce sens, les *serials killers* des années quatre-vingt-dix étaient les enfants naturels des hippies des années soixante; on pouvait trouver les ancêtres communs chez les actionnistes viennois des années cinquante" (*ib.*: 211). D'autres tirades frisent même le mauvais goût provocateur: "Tu sais comment on appelle le gras qu'il y a autour du vagin? Non. La femme" (Houellebecq, 2005: 22).

Il n'est dès lors pas étonnant qu'un pan de la critique n'aient pas hésité à relier directement cette plume à une mouvance plus vaste qui se trouve à l'œuvre depuis la fin déclarée de la textualité, – Ch. Prigent ne dédie-t-il pas son essai nostalgique à "mes amis de *TXT*"? –, et qui assume la taxinomie de la "tradition de l'insolence" (Cf. Blanckeman, 2000) et compte des noms comme Marie Darrieusecq, Amélie Nothomb ou Christine Angot, dont les romans s'assurent d'ailleurs de bonnes parts du marché littéraire en francophonie ou à l'étranger, le marché de la traduction aidant.

C'est cet aspect extravagant, c'est-à-dire expressément "réactionnaire" chez Michel Houellebecq, qui mérite d'être creusé dans les textes proprement dits, mais également au vu de ce qui s'est écrit dans l'escorte critique qui les a suivis. Il s'agit en tous cas de forcer le trait à la faveur de la caricature dégagée par la caractérisation acharnée de certains personnages. Ce qui ressort des points de contact, le plus souvent discordants, entre

l'écriture houellebecquienne et une certaine tendance de l'essai contemporain, vigilant ou inquiet, c'est un malaise personnel et sociétal qui n'ose pas dire son nom, mais qui trouve son origine dans l'héritage de Mai 68 en tant que révolution axiologique.

La fiction de Michel Houellebecq et l'auteur lui-même, du fait des données biographiques, si l'on en croit ses biographes adulateurs ou détracteurs, se trouvent donc placés dans, ou reflètent à leur façon, le débat post-Mai 68 tel qu'il s'est tenu lors des dernières élections présidentielles françaises, qui donnèrent la victoire à Nicolas Sarkozy, et tel qu'il a fini par se traduire en arguments échangés dans la presse et dans l'essai (Cf. Weber, 2008). On remarquera, à cet égard, les tangences, même ironiques et dépréciatives, chez (les personnages mis en scène par) Houellebecq et le discours de l'essai des défenseurs de l'héritage soixante-huitard.

Si Daniel Lindenberg (2002) a expressément intitulé sa contribution "Le rappel à l'ordre", c'est pour s'insurger contre une offensive généralisée et "réactionnaire" contre tous les acquis d'une culture et d'une civilisation née sur les pavés de Paris aux alentours de Mai 68 qui menace les assises du destin collectif français, son épopée républicaine issue de la Révolution. Houellebecq y revient indirectement: "Le mouvement de mai 1968 l'avait impressionné, et au moment où la vague hippie commença à refluer en Californie il se dit qu'il y avait peut-être quelque chose à faire avec la jeunesse européenne" (Houellebecq, 1998: 81).

Et Lindenberg de préciser la visée de son pamphlet. Il s'agit de dénoncer tous les "procès" instaurés à la faveur d'idéologies révisant dangereusement l'Histoire ou contestant des avancées sociales que l'on tient pour acquises, mais que des discours réactionnaires seraient en train de tempérer, voire "réviser" sous couvert de "néoconservatisme", "populisme" ou "national-républicanisme"; en tous cas avec un cynisme affiché (2002: 9). Ces discours tiennent ces acquis pour responsables des frustrations personnelles et des désagréments sociaux.

Or, un de ces procès vise précisément l'auteur de *Les particules élémentaires*, accusé d'endosser, via ses personnages, le mépris à l'égard du "[...] tourisme de masse comme métaphore de la décadence contemporaine" (*ib.*,: 20); une conception illustrée par le roman *Plateforme*, récit alliant la critique explicite de la massification des loisirs au tourisme sexuel, et donc à une certaine "misère sexuelle, absence d'amour, aspiration au suicide, horreur du passage du temps et de la mortalité" (Huston, 2004: 294). Cette misère taraude l'*homo occidentalis*, espèce en décadence ou en voie d'extinction, impuissant ou indécis sexuel laissé pour compte et menacé par une idéologie décaractérisante et assimilatrice à outrance dans laquelle il perd ses repères. C'est d'ailleurs tout le malheur identitaire de l'anti-héros de *Plateforme* aux prises avec son insécurité et voué dès lors à l'expérimentalisme sexuel pur et dur (Houellebecq, 1998: 122ss).

Ces symptômes ne sont pas passés inaperçus à certains essayistes, conscients de ce que Houellebecq force le trait à la faveur de ses personnages, *alter egos* de ses déboires personnels. Pour Daniel Lindenberg, un tel discours atteste du “mépris du touriste, qui vise ici ‘les classes moyennes’ [et qui] prend pour cible une forme de loisir qui s’est continuellement démocratisée depuis le Front Populaire” (Lindenberg, 2002: 21). Par ailleurs, cet auteur s’en prend au procès houellebecquien de la liberté des mœurs en tant qu’acquis majeur du Mai 68 français. Associez cette critique aux menaces qui guettent ouminent déjà le mâle houellebecquien et vous comprendrez mieux les torts qu’on lui impute:

Une grande partie de la société (plutôt les mâles, âgés et ouvriers-employés, ou encore catholiques pratiquants) n’acceptent toujours pas ce que les sociologues appellent le ‘libéralisme culturel’ En particulier lorsque les valeurs viriles et la ‘domination masculine’ sont mises en cause. C’est le talent d’un Houellebecq d’avoir senti ce malaise [...] (*ib.*,: 23).

La crise du mâle, en mal d’identité, en manque de puissance symbolique et de ritualisation initiatique en vue de son affirmation phallique individuelle et sociale est évidente. Ce mâle fragile, en tous cas en devenir, décrit par le pertinent essai d’Elisabeth Badinter (*Cf.* Badinter, 1992), aspire à s’assurer un statut dans la tribu postmoderne et post-soixante-huitarde. Il réclame, souvent puérilement, son rôle défensif et territorial dans cette même tribu contre la menace de l’*Autre* non français, noir, arabe, étranger. Ce désir ou revendication de puissance passe aussi par une mimique de la domination des femmes; une allégorie de l’incapacité pour le mâle à se définir face à la femme émancipée et agressive: “La plupart des hommes préfèrent les pipes, dit-elle encore. La pénétration les ennuie, ils ont du mal à bander. Mais quand on les prend dans la bouche ils redeviennent comme de petits enfants. J’ai l’impression que le féminisme les a durement atteints, plus qu’ils n’ont voulu l’avouer” (Houellebecq, 1998: 140).

On comprend mieux, dès lors, que ce narrateur mâle force le trait quand il s’agit de se référer aux femmes soi-disant libérées et qu’il ne les ménage pas (*ib.*,: 121). Lindenberg y lit “le retournement de certaines théories féministes extrêmes” (Lindenberg, 2002: 24). Même désarroi à l’étranger à l’égard de coups portés au discours soixante-huitarde et à une certaine image de l’Hexagone. C’est le cas de Perry Anderson:

L’idéologie des droits de l’homme, toute libérale qu’elle parût – n’avait-elle pas été le plat de résistance du banquet idéologique du Bicentenaire? –, ne constituait pas une politique. Succédané contemporain de ce qui avait été autrefois les idéaux du socialisme, elle sapait la cohérence de la notion en tant qu’être collectif, et elle

aboutissait à des exigences intrinsèquement contradictoires: droit à l'égalité et droit à la différence proclamés dans un même souffle (Anderson, 2005: 59).

À nouveau, l'essai accuse "le romancier aujourd'hui à la mode Michel Houellebecq – le 'Baudelaire des supermarchés'" (*ib.*: 28) et dénonce "le débit monotone de ses phrases sans relief ni vigueur [...] censé reproduire le monde démoralisé qu'elles dépeignent [...]" (*ib.*). En fait, c'est toujours un rapprochement subtil auteur-narrateur-personnage qui est convoqué pour justifier un argumentaire aux relents néoconservateurs et une manie de la caricature du personnage afin de ridiculiser les effets concrets de l'idéologie droit-de-l'homme. D'où aussi le titre très dépréciatif du chapitre "Michel Houellebecq" chez Nancy Huston, intitulé "L'extase du dégoût: Michel Houellebecq" (Huston, 2004: 279 – 300).

À la suite du Prix Goncourt 2010 remporté par cet écrivain, les pincettes avec lesquelles Huston prenait ce dossier en mains semblent bien périmées: "Michel Houellebecq est-il un écrivain important? Mérite-t-il de figurer aux côtés de Beckett et de Cioran, de Bernard et de Kundera? Je ne sais pas. Mais, vu l'attention médiatique qu'il a suscitée depuis une dizaine d'années et le fait qu'en 2002 il a reçu pour *Atomized (Les particules élémentaires)* le très prestigieux prix Impac [...] il me semble digne d'intérêt" (*ib.*: 279). Et Huston de le qualifier de "l'un des champions les plus ardents de la philosophie du désespoir à l'époque contemporaine" (*ib.*). Comme elle le fait pour d'autres écrivains tout aussi dépressifs selon elle, Huston exhume une biographie conjecturale enfouie: "On peut supposer que l'écriture a donné à Houellebecq [...] la possibilité de dire et de combattre en même temps un mal de vivre intense" (*ib.*: 281), même si Donald Morrison considère quand même Michel Houellebecq "une cible facile" (Morrison, 2008: 55) pour la critique!

Pour Huston, l'œuvre houellebecquienne relève davantage du voyeurisme que de la dénonciation de sévices passés et endurés. Elle implique la poursuite d'un projet littéraire qu'elle rappelle: "détruire" (Houston, 2004: 289). C'est-à-dire "éliminer les détails. Rejeter la complexité. Mettre en scène des personnages lambda, mous et passifs, fades, neutres et écœurés. La grande originalité de Houellebecq consiste à braquer ses projecteurs romanesques sur le monde du *banal*" (*ib.*). On est assez proche du "roman à thèse", mais quelles thèses? Et puis comment les faire dire aux personnages ou au texte si ce n'est par le recours à la caricature et au trait forcé.

Pierre Jourde, dont le souci de l'authenticité en littérature a suscité un essai très profond (2005), considère l'écrivain Michel Houellebecq un "individu louche" dont il parle dans un autre livre décapant sur le roman français contemporain (2002: 217), mais qu'il évite expressément de confondre avec les autres noms d'auteurs associés aux extravagances médiatiques du moment et à ce que nous nommons plus haut "la tradition de l'insolence". Comme il le souligne lui-même: "Rien à voir avec le projet de Houellebecq, par ailleurs

nettement réactionnaire” (*ib.*: 218). Nuance, donc! Cette attitude trahit en fait la réception positive d’une partie de la critique littéraire, notamment naturaliste, qui voit dans le travail fictionnel houellebecquien une tentative originale de renouer avec le réel social et qui se traduira très symboliquement par l’attribution du Prix Goncourt en 2010.

Contrairement à Nancy Huston, Jourde reconnaît qu’“un personnage n’est pas son auteur, mais une figure possible de sa personnalité, une potentialité qu’il a plus ou moins développée dans la réalité” (*ib.*: 224). Toutefois, force est de constater qu’il s’établit un rapport certain entre pensée de l’auteur et comportement ou discours du personnage dont la nature fait d’ailleurs l’objet d’une fine analyse de Jean-François Patricola. Ce critique met à nu la stratégie narrative houellebecquienne qu’il affirme reposer sur le recours à deux figures de style permettant de faire tenir aux personnages et aux textes, avec une distance ou un détachement faussement assumés, des propos ou des clichés tout en évitant l’association et la paternité, et en brouillant les pistes en cas de poursuites.

Patricola parle d’une “rhétorique de l’assimilation, de la capillarité et de l’insinuation, de la juxtaposition, qu’elle soit directe ou indirecte, par des figures stylistiques identifiables” (Patricola, 2005: 264). Ce critique rabat-joie en détecte deux qu’il considère récurrentes, et qui permettent à l’écrivain l’extravagance caricaturale dans l’élaboration du personnage. D’une part, l’*épiphraise* qui “agit comme une parenthèse, une didascalie dans le récit” (*ib.*) et, d’autre part, la *parataxe*, comme procédé systématique de simplification des choses ou des théories, et dès lors, comme évitement de la complexité dont parle Huston. *Les particules élémentaires* (1998) ou encore *La carte et le territoire* (2010) recourent spontanément à ce mécanisme stylistique par lequel les personnages épousent les points de vue de l’auteur tout en assumant les responsabilités de l’écrivain. Cependant, son effet provocateur va perdant de son intensité jusqu’à en devenir inoffensif ou attendu, si l’on en croit l’accueil réservé à ce dernier roman.

Rappelons très brièvement le contenu diégétique de ces deux textes. Le premier roman narre les mésaventures de deux frères, Michel et Bruno, tous deux héritiers et victimes des prétendus déboires post-Mai 68: mère libérée, divorce, misère sexuelle, incapacité à établir des rapports sociaux, *new age* et déprime généralisée. Les “particules élémentaires” sur lesquelles Michel planche au CNRS procurent une forte métaphore de la coexistence sociale postmoderne, dont Gilles Lipovetsky n’a cessé de suivre le procès sous forme d’individualisme depuis *L’ère du vide* (1983).

Le second roman, qui n’hésite pas à mettre l’écrivain lui-même en scène par une sorte de mise en abyme égocentrée: “[...] tel était, souligne Houellebecq dans son texte, le profond paradoxe de cette toile” (Houellebecq, 2010: 192), évoque le parcours d’un artiste peintre, Jed Martin, fait d’une succession d’allers-retours dans le passé et l’avenir. Jed Martin sollicite les services de Houellebecq, installé en Irlande et lui demande de participer au

catalogue de sa future exposition. Il lui présente ses travaux et obtient son accord de principe et lui propose même de faire son portrait. Le vernissage s'avère un énorme succès qui lui vaut la gloire et la fortune dans le milieu hermétique du marché de l'art, même si le personnage principal n'arrive pas à communiquer et à interagir socialement. Le récit se termine par l'enquête policière sur le meurtre de Houellebecq, effroyablement assassiné chez lui. L'auteur imagine son propre enterrement au cimetière Montparnasse et Jed aide le commissaire Jasselin à résoudre l'affaire.

Les techniques narratives auxquelles nous faisons allusion plus haut investissent ces deux décors narratifs de déprime personnelle et sociale: “[...] il était nécessaire d’aller jusqu’au bout de l’autodépréciation, de contempler pleinement l’abjection de son ventre gonflé, de ses bajoues, de ses fesses déjà pendantes” (*ib.*: 151). D’abord, dans *Les particules élémentaires*, il est question d’un monde sans Dieu: “Il s’étonnait de souffrir autant. Profondément éloignée des catégories chrétiennes de la rédemption et de la grâce, étrangère à la notion même de liberté et de pardon, sa vision du monde en acquérait quelque chose de mécanique et d’impitoyable” (*ib.*: 89), comme cadre d’une société dont les “particules élémentaires” subsistent de façon entomologique (Cf. aussi Houellebecq, 2010: 258): “depuis des années, Michel menait une existence purement intellectuelle. Les sentiments qui constituent la vie des hommes n’étaient pas son sujet d’observation; il les connaissait mal. [...]. Il observait [...]. Que conclure? Quelle interprétation donner à tous ces comportements? C’était difficile” (Houellebecq, 1998: 119).

Directement visée par les attaques de l’auteur, et ce par le biais des personnages, – ce qui cautionne l’intuition d’un “roman à thèse” -: les mentalités libertaires nées dans la foulée des revendications de Mai 68 et des révolutions sexuelle et féministe qui ont eu pour effet de brouiller, voire d’inverser les rôles symboliques et sociaux: “Il est piquant de constater que cette libération sexuelle a parfois été présentée sous forme d’un rêve communautaire, alors qu’il s’agissait en réalité d’un nouveau palier dans la montée historique de l’individualisme” (*ib.*: 116).

Résultat, côté lecteur: on accuse un vide, regrette timidement ou sarcastiquement une stabilité, mais finit par se complaire dans ce malaise déprimant. Nancy Huston a bien caractérisé l’état d’esprit du narrataire du roman à thèse houellebecquien: “C’est un tour de passe-passe extraordinaire: le lecteur, cautionné par les grandes envolées théoriques et pseudo-scientifiques de Michel Houellebecq, se sent supérieur, voire révolutionnaire, moyennent quoi il peut se laisser choquer et exciter par les personnages violents de provocation pure, comme un enfant de quatre ans par l’usage des gros mots [...].” (Huston, 2004: 300).

Aussi, les personnages entretiennent-ils des rapports très éphémères et rudimentaires et tiennent-ils des propos très “utilitaires” pour l’écrivain: “C’était peut-être une

idée, se dit-il; entre voisins, on fait connaissance dans un camping; pas forcément pour baiser, mais on fait connaissance, c'est un démarrage possible" (Houellebecq, 1998: 99). Le moyen favori pour décrire et dénoncer cette société bloquée dans ses contradictions est le recours au cliché et au commentaire épiphraistique. La haine y rejoint le besoin d'humiliation de toute une galerie de catégories considérées d'un point de vue purement typologique.

La "femme libérée" fait l'objet de virulentes attaques misogynes. Elle se confond avec son cliché érotique interchangeable et sans cesse ressassé: "Elle avait de jolies fesses, encore bien rondes, très excitantes" (*ib.*: 143), ou avec les fonctions anatomiques de son corps de "femelle", cliniquement évoquées: "A partir de l'âge de treize ans, sous l'influence de la progestérone et de l'œstradiol sécrétés par les ovaires, des coussinets graisseux se déposent chez la jeune fille à la hauteur des seins et des fesses. Ces organes acquièrent dans le meilleur des cas un aspect plein, harmonieux et rond [...]" (*ib.*: 57).

La femme-femelle se montre dès lors immédiatement disponible pour satisfaire les besoins sexuels de l'homme, en mal d'affirmation et donc menacé. Elle constitue littéralement un objet sexuel dénué de toute intelligence ou jugement: "Il y avait une jeune Coréenne, très jolie, j'ai tout de suite eu envie de la sauter" (*ib.*: 175), et son image active un fantasme irrésistible d'humiliation et de dégradation: "L'animatrice de l'atelier d'écriture avait de longs cheveux noirs, une grande bouche soulignée de carmin (de ce type qu'on appelle communément 'bouche à pipes'" (*ib.*: 109). L'essentiel de la rhétorique houellebecquienne consiste en commentaires insidieux, latéraux, anodins, mais terriblement efficaces pour l'illustration passagère de la thèse qu'il s'agit de vendre à un lecteur friand de sensation de "supériorité" (Cf. Huston, 2004: 300).

Le garçon fait, lui aussi, l'objet d'une analyse entomologique. Ses comportements sont expliqués par une observation animale, grégaire: "La plupart des garçons, surtout lorsqu'ils sont réunis en bandes, aspirent à infliger aux êtres les plus faibles des humiliations et des tortures" (Houellebecq, 1998: 44), et un peu plus loin: "Les sociétés animales fonctionnent pratiquement toutes sur un système de dominance lié à la force relative de leurs membres. Ce système se caractérise par une hiérarchie stricte [...]" (*ib.*: 45). Très proche du documentaire sur la vie animale, la didascalie textuelle, c'est-à-dire la voix sournoise de l'auteur, poursuit l'approche entomologique: "Cependant, l'animal le plus faible est en général en mesure d'éviter le combat par l'adoption d'une posture de *soumission* (accroupissement, présentation de l'anus)" (*ib.*: 46).

Mais d'autres catégories servent également de cibles aux propos réactionnaires des personnages, ou faudrait-il plutôt dire de l'auteur? À nouveau, le cliché et l'épiphraise s'emparent des considérations émises. C'est le cas des Arabes et des Noirs, dont on fait l'amalgame par une logique de cause à effet. Le refus de toute mixité, si ce n'est l'accouplement fétichiste interracial, s'insinue à la faveur de ces parenthèses: "Ça surprend

beaucoup de gens, mais Noyon est une ville violente. Il y a beaucoup de Noirs et d'Arabes, le Front national a fait 40% aux dernières élections" (*ib.*,: 148). Les Noirs, forcément, se signalent aux préjugés de l'auteur via le personnage par "une grosse bite" (*ib.*,: 195); c'est-à-dire leur animalité.

À cet égard, le pamphlet raciste de Bruno permet à l'écrivain de le signer sans trahir sa présence. Les propos antisémites qui y figurent donnent à lire des idées latentes, qui font librement leur chemin: "Seuls les Juifs échappent au regret de ne pas être nègres, car ils ont choisi depuis longtemps la voie de l'intelligence, de la culpabilité et de la honte" (*ib.*). Même recette pour les catholiques, "observés" de façon entomologique: "Pour le déjeuner, il repéra une catholique" (*ib.*,: 112), comme une catégorie prédéterminée et immédiatement identifiable, soumise à toutes sortes de poncifs. Et, à nouveau, le personnage permet à l'auteur d'émettre ses impressions personnelles: "Quoique catholique, la catholique n'aimait pas le pape; avec son mental moyenâgeux, Jean-Paul II freinait l'évolution spirituelle de l'Occident, telle était sa thèse" (*ib.*), à savoir la thèse de l'écrivain.

Le narrateur réserve pareil sort, par le biais des personnages, aux homosexuels, décrits selon les attentes et les préjugés de l'écrivain. Ce troupeau facilement identifiable à de simples codes vestimentaire et rituels se voit assigné à un territoire grégaire défini, une espèce de "réserve" animale: "De l'autre côté de la Seine, sur le quai des Tuileries, des homosexuels circulaient au soleil, discutaient à deux ou par petits groupes, partageaient leurs serviettes. Presque tous étaient vêtus de strings" (*ib.*,: 18).

Mêmes procédés et même rhétorique dans *La carte et le territoire* même si, très nettement, et contrairement aux romans précédents, la critique et le lectorat houellebecquiens ont plutôt bien reçu ce texte envers lequel ils ne tarissent pas d'éloges². La construction de clichés et d'une typologie des personnages, à vendre jouissivement au lecteur, est toujours active, mais l'effet cynique et dépréciatif ne joue plus à fond ou n'est plus ressenti comme tel par les lecteurs et surtout par la critique littéraire qui en vu / lu d'autres. En quelque sorte, en vue de, et dans ce roman, l'écrivain s'est réconcilié avec la critique et avec un lectorat qu'il aimait à scandaliser dans ses précédents textes, notamment dans *Les particules élémentaires*.

Olga, l'amante russe transitoire de Jed, nous est décrite selon un catalogage spontané: "Avec son teint pâle, presque translucide, ses cheveux d'un blond platine et ses pommettes saillantes, elle correspondait parfaitement à l'image de la beauté slave telle que l'ont popularisée les agences de mannequins et les magazines après la chute de l'URSS"

² Il n'en faut pour preuve que le dossier que le magazine *Télérama* consacre à la sortie du livre, et ce avant même que ne lui soit décerné le Prix Goncourt. La critique littéraire, et plusieurs lecteurs, y saluent une plume nouvelle, moins scandaleuse, plus ironique et assagie d'autant plus que l'écrivain lui-même s'y est investi et mis en autofiction. (Cf. *Télérama*, août 2011). Mêmes réception et engouement après le Prix Goncourt. L'unanimité de la réception positive du roman est sans cesse mise en exergue (Cf. *Télérama*, novembre 2011).

(Houellebecq, 2010: 64). Or, “[...] l’ère des mannequins anorexiques était bel et bien terminée, et les femmes exagérément plantureuses n’intéressaient plus que quelques Africains et quelques pervers [...]” (*ib.*,: 73). De même, “Comment se fait-il que les nouveaux cuisiniers [...] soient homosexuels?” (*ib.*,: 86). Un galeriste abordant Jed Martin prend vite l’aspect d’“un situationniste belge” ou d’“un intellectuel prolétarien” (*ib.*,: 110). Si “l’arrogance” (*ib.*,: 162) est caractéristique des Japonais, le déséquilibre hormonal l’est tout autant des adolescents espagnols, détectable à “leur taux d’hormones [...] incroyablement élevé” (*ib.*,: 364). Ou encore la réceptionniste de la clinique suisse, où le père du personnage principal s’est fait euthanasier, “ressemblait à une ménagère de l’Allgäu typique [...]” (*ib.*,: 373). Par ailleurs, l’une des pistes de l’enquête sur le meurtre de Houellebecq habite Nice et “On avait affaire au cadre de vie classique, prévisible, d’un grand bourgeois hédoniste et pas très raffiné [...]” (*ib.*,: 388).

Ces exemples sont légion dans le roman et qui attestent d’une intention de catégorisation selon des préjugés et des clichés sociaux bien définis qu’il s’agit de faire subtilement partager par le lecteur, qui, par ailleurs, se voit ébloui par le sens (de moins en moins) provocateur du commentaire. À nouveau, la logique de l’épiphraise et de la parenthèse discursive joue à fond chez le narrateur en guise de théorisation ou argumentaire sociologique. Franz, l’ami galeriste de Jed Martin, devenu riche, a du mal à gérer son nouveau statut, “comme c’est souvent le cas pour les gens issus d’un milieu pauvre [...]” (*ib.*,: 396).

Toute progression narrative devient l’occasion d’une parenthèse-didascalie où l’écrivain lâche son commentaire, son sabir social et politique, et essaie d’épater le lecteur par une compétence réflexive qui se superpose à l’élaboration narrative proprement dite. Alors, qui y a-t-il de si utile à ouvrir si souvent la parenthèse si ce n’est un souci réactionnaire d’avancer subtilement, bien à abri, derrière le bouclier du personnage, même si ces propos seront reproduits ailleurs en péri-textes divers? Toutefois, il semblerait que le procédé se soit épuisé et que le bourgeois (critique littéraire et lecteurs en général) ne se laisse plus épater si l’on a croit l’impact plutôt consensuel du roman et de la reconnaissance et consécration par le Prix Goncourt.

En fait, dans *La carte et le territoire*, à nouveau, la plume clinique et réflexive à outrance s’impose toujours et fait très justement penser à la perpétuation d’un seul et même personnage. Nancy Huston n’y va pas par quatre chemins pour tourner en dérision cette manie: “N’est-il pas difficile de construire un roman avec des personnages qui sont tous pareils?” (Huston, 2004: 291). L’effet du texte se construit donc quelque part entre l’indigence psychologique des personnages renvoyés à leur cliché et la subtilité argumentative du narrateur dans la parenthèse. On y lit par exemple que “La peur du gendarme [...] était décidément la vraie base de la société humaine [...]” (*ib.*,: 294), que

“Dans les pays latins, la politique peut suffire aux besoins de la conversation des mâles d’âge moyen ou élevé [...]” (*ib.*,: 22), ou encore que “Les seins siliconés sont ridicules lorsque le visage de la femme est atrocement ridé, lorsque le reste du corps est dégradé, adipeux et flasque [...]” (*ib.*,: 329). Houellebecq a en effet toujours le sens de l’aphorisme sans appel, même si ce dernier roman n’en fait plus un outil de provocation gratuite.

Cet aperçu du discours tenu par l’auteur et les personnages de *Les particules élémentaires* et de *La carte et le territoire* met en lumière un texte qui ne fait pas l’économie des apories de la société française contemporaine au risque d’en dérouter, mais aussi d’en séduire le lecteur ou une certaine critique en mal de réalisme. N’oublions pas qu’il incarne, de fait, un véritable phénomène médiatique et littéraire. D’où les réactions plutôt mitigées de la critique française et étrangère à l’égard de cet auteur et de son œuvre; une attitude qui, après le Goncourt, va plus loin que le simple bénéfice du doute et finit même par consacrer un écrivain et son style; un écrivain qui a définitivement su imposer sa carte et su marquer son territoire fictionnelle et stylistique.

Faut-il y voir le symptôme ou le reflet d’un malaise social profond, mais diffus, ou l’expression isolée d’un tempérament névrosé, enclin à la déprime et tenté par la contagion à la faveur du roman? “C’est vrai, je n’éprouve qu’un faible sentiment de solidarité à l’égard de l’espèce humaine...” (*ib.*,: 175), dit-il calmement en entretien à Jed Martin dans ce roman qui cherche à être plus que ça. On comprend mieux les réserves de Pierre Jourde, et de toute tendance de la critique envers ce “phénomène” extravagant et provocateur, ainsi que la réception très favorable dont bénéficiera le dernier roman houellebecquien une fois évacués le cynisme et la gratuité du scandale, comme si derrière la fiction et la caricature était également brossé un portrait somme toute fidèle, ou en tous cas crédible et sans fard, de nos sociétés et de leurs ambiguïtés: “Les romans de Michel Houellebecq dressent avec force le constat d’échec d’une civilisation, qui est peut-être aussi l’échec de l’humanité: la course au moi et à la différence est le moteur de l’apocalypse” (Jourde, 2002: 229).

Bibliographie

- ANDERSON, Perry (2005). *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*. Paris: Seuil.
- BADINTER, Elisabeth (1992). *XY de l'identité masculine*, Paris: Odile Jacob.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000). *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- CLEMENT, Murielle-Lucie (2003). *Houellebecq, sperme et sang*. Paris: L'Harmattan.
- DEMONPION, Denis (2005). *Houellebecq non autorisé. Enquête sur un phénomène*. Paris: Maren Sell.
- GANDILLOT, Thierry (2006). "Tournier: l'épris des mots" In: *L'Express*, 15 juin.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998). *Les particules élémentaires*, Paris: Flammarion (Coll. "J'ai lu").
- HOUELLEBECQ, Michel (2005). *La possibilité d'une île*. Paris: Fayard.
- HOUELLEBECQ, Michel (2010). *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion.
- HUSTON, Nancy (2004). *Professeurs de désespoir*. Paris: Actes Sud.
- JOURDE, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*. Paris: L'esprit des péninsules.
- JOURDE, Pierre (2005). *Littérature & authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*. Paris: L'Esprit des péninsules.
- LINDENBERG, Daniel (2002). *Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires*. Paris: Seuil / La République des idées.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983). *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- MORRISON, Donald (2008). *Que reste-t-il de la culture française?*. Paris: Denoël.
- PATRICOLA, Jean-François (2005). *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*. Paris: Ecriture.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris: P.O.L.
- VIART, Dominique / VERCIER, Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas.
- WEBER, Henri (2008). *Faut-il liquider Mai 68?*. Paris: Seuil.

GONÇALO M. TAVARES: o despojamento da razão como interrogação da impossibilidade

MARIA MADALENA MARCOS CARLOS TEIXEIRA DA SILVA
Universidade dos Açores
msilva@uac.pt

Resumo

A obra de Gonçalo M. Tavares *O Senhor Valéry* destaca-se pela originalidade de processos criadores, seguindo a linha de homenagem proposta pela 'arquitectura de "O bairro"'. Apostando na centralidade de um protagonista singular, o autor constrói espaços ficcionais onde recria traços essenciais dos autores evocados, com resultados inesperadamente significativos. Este estudo pretende analisar a forma inovadora como é construída uma lógica reduzida ao essencial, próxima do raciocínio infantil, que é, aliás, assinalado também pelo traço minimalista e 'primitivo' das ilustrações de Rachel Caiano. O absurdo que percorre a obra centra-se na extrema extravagância do protagonista, que perspectiva e define o seu mundo através de uma geometria e de uma geografia egocêntricas, projectadas na própria estrutura e disposição do texto e das ilustrações.

Abstract

One of the most particular features of *O Senhor Valéry*, from Gonçalo M. Tavares, is the originality of its creative processes, along the line of the homage trend underlying the architecture of "The neighbourhood". Investing on the centrality of a unique main character, the author builds fictional spaces where he recreates the main features of the summoned authors, with surprisingly meaningful results. This study aims at analysing the innovative way in which the author puts together a logic reduced to its core and close to children's reasoning, which Rachel Caiano's illustrations, with their minimalist and primitive traits, underline. The absurd is present all throughout the work and is centred on the utmost extravagance of the character, who perceives and defines his world through an egocentric geometry and geography, projected on the text's own structure, layout and illustrations.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares, Valéry, razão, absurdo, representação

Keywords: Gonçalo M. Tavares, Valéry, reason, absurd, representation

A arquitectura d'“O bairro”

Publicado pela Caminho em 2002, *O Senhor Valéry* constituiu a ‘primeira pedra’ de “O bairro”, que Gonçalo M. Tavares tem vindo a edificar de acordo com uma arquitectura existencial e monumental. Existencial, porque preenchida por personagens cuja existência assenta na revisão de formas de estar e de pensar o mundo; monumental, porque homenageia grandes nomes da literatura e da cultura.

A acção conjunta da dupla metáfora da escrita literária como monumento e edificação mergulha raízes na Antiguidade, resumida na célebre expressão de Horácio *monumentum aere perennius* (*Odes*, 3, 30, 1), prolonga-se no tempo, particularmente na literatura de tendência clássica e é reelaborada na alternância construção/desconstrução dos movimentos contemporâneos vanguardistas e pós-vanguardistas, com a introdução da ideia de espacialização e plasticidade na concepção da escrita literária¹. Dela nos dá logo notícia o título da colecção, que se confirma na estrutura compartimentada, mas coesa, das obras consideradas individualmente e em conjunto. Cada uma delas constitui um fragmento de um projecto arquitectónico previamente desenhado, cuja projecção espacial, conjugando as duas vertentes já referidas, é ilustrada na contracapa dos livros (edições da Caminho), onde figura o plano do *bairro*, com a representação intencionalmente tosca² de um conjunto de edifícios, e a indicação da distribuição dos seus habitantes, as personagens que darão o sentido arquitectónico³ a um todo *in fieri*.

Uma das características desta representação está no recurso a linhas verticais, característica que se pode entender como relacionada com a ideia de homenagem, a que se soma a alusão à arquitectura vertical preconizada por Corbusier e cultivada pelo pós-modernismo e ainda, eventualmente, a ideia de poesia vertical de Roberto Juarroz. O desenho do bairro apresenta-se ao olhar do leitor num plano em ‘plongée’, com uma geografia humana desordenada, que se prolonga na distribuição e organização dos ‘habitantes’ do bairro, aparentemente aleatória, como a dos peões virtuais que ilustram os

¹ Laurent Jenny aponta ao vanguardismo francês, balizado entre 1885 e 1935, a característica global de perseguir “a figuração do pensamento”, aspiração que visava trazer à luz do dia a realidade da alma e do espírito. Esse desejo de “figurar o pensamento” dá lugar, particularmente com o modernismo, a uma exteriorização que é espacialização do pensamento, aquilo a que Laurent Jenny chama “lugar pensante” (JENNY, 2002: 12). O processo de exteriorização atingirá o seu ponto alto com os surrealistas que fizeram do poema o próprio lugar do pensamento, da criação de sentido (ou da sua ausência) que vai brotando do trabalho da palavra. Desta concepção da arte, importada da pintura, fica a tomada de consciência do valor espacial e plástico da poesia, cujo sentido emerge em função da escolha e manipulação dos meios de expressão, logo parcialmente independente da intenção criadora. (Cf. Jenny, 2002: 120)

² O significado das opções de ilustração de Rachel Caiano será retomado mais adiante na sua relação com outras vertentes da obra.

³ Este projecto de Gonçalo M. Tavares enquadra-se também na concepção arquitectural da obra do pós-modernismo definida por Calinescu, cujo rumo seria “aquele de desunificar e dessimplificar a nossa imagem do passado”. Relembre-se que entre a multiplicidade de percursos apontada pelo autor ao falar desta (re)interpretação “fundamentalmente pluralista” se encontra o recurso a um tom “afectuosamente lúdico” ou “ironicamente nostálgico” e a atitudes como “a irreverência humorística” e “o comentário paradoxal” (Calinescu, 1999: 247), que constituem, como veremos, linhas presentes na escrita de Gonçalo M. Tavares.

planos arquitectónicos actuais. Alguns surgem assinalados isoladamente, outros em pequenos grupos. A coerência do todo assenta na referência a grandes nomes, na maioria do século XX, da literatura, da filosofia, da pintura, escultura e arquitectura (comprovando a possibilidade de transferência e de fusão entre diversas formas de pensar e criar). No conjunto, eles representam, também, autores que se colocaram à frente do seu tempo, e que, pela originalidade do seu pensamento ou dos recursos artísticos que mobilizaram, pelo seu empenho cívico na defesa de valores humanos, pela forma inovadora como proporcionaram um redimensionamento da visão do mundo, marcaram indelevelmente o percurso do homem moderno e pós-moderno.

Mas, tanto no todo como na distribuição em pequenos grupos, são introduzidas notas dissonantes⁴, quer pela introdução de autores de épocas mais recuadas ou de uma única mulher num universo de outra forma exclusivamente masculino, quer pela incorporação, em cada grupo, de um autor que se destaca claramente dos outros, numa lógica de colagem cujos princípios desrespeitam critérios de alinhamento temporal, ou de categorização da actividade artística/ intelectual. Esta é, talvez, a primeira nota de um absurdo que, embora recorrente entre os autores evocados na construção de 'o bairro', não é frequente na tradição literária portuguesa, mais propensa à tipificação crítica de personagens, eventualmente rasando a caricatura ou o burlesco, mas mantendo uma relação mais ou menos directa com o meio social, mesmo quando este é ficcionalmente reelaborado pela criação de universos fantásticos.⁵

Seguindo o plano assim traçado, cada obra singular indicia a centralidade de um protagonista a cujo nome subjaz a linha estruturalmente unificadora da homenagem. Ao escolher a fórmula cerimoniosa e individualizante "o senhor", Gonçalo M. Tavares indicia o cruzamento com a tradição literária francesa, embora se afaste da abordagem biográfica para construir espaços ficcionais onde são recriados os valores essenciais dos autores evocados. Porém, como noutras línguas, mas particularmente em português, onde se usa com frequência o grau académico como forma de cerimónia, o termo 'senhor' implica a indistinção do homem anónimo. Assim, os habitantes deste "bairro" sem nome integram-se nele como as pessoas comuns de um qualquer outro bairro, o que denota, à partida, a peculiaridade deste projecto onde a homenagem se cruza com a projecção de uma

⁴ Repare-se na iassociação de Voltaire a autores do século XX, ou a de Pirandello a Juarroz e Fernando Pessoa, entre outras.

⁵ Lembremos que também Paul Valéry se destacou dessa tendência para a construção de personagens que não dispensam um enquadramento no seu tempo "Counterexamples to Teste would include Ellison's Invisible Man or Dostoevski's Underground Man, both of whom represent larger social groups, emerge naturally from socio-historical settings, and purposefully critique their worlds even as they refuse to rebuild them from the ruins of their critical demolition. Dostoevsky intrudes to point out that «the author of these notes and the 'Notes' themselves are, of course, imaginary. Nevertheless, such persons as the writer of these notes not only may, but positively must, exist in our society, considering those circumstances under which our society was in general formed». Teste, on the other hand, is not the necessary product of any context, but a figure for what Valery variously hoped or thought might be possible for the human mind." (Deppman, 2003:2 Web).

geografia anónima e aparentemente desordenada, contextualizando-a num espaço de convívio com uma realidade de escala mais comum (embora menos real). Desta forma se potenciam efeitos de concentração e de cruzamento entre o mundo das ideias elevadas e a realidade mais palpável dos outros – projecto experimental de confronto entre o mundo das artes e das ideias e a existência pragmática de um bairro anónimo, que, todavia, não chega a ter consistência referencial.

De M. Teste ao Senhor Valéry

A escolha do nome de Valéry para iniciar a colecção é extremamente significativa, dado o fascínio do célebre autor do simbolismo francês pela arquitectura, fascínio a que, aliás, partilhado por Gonçalo M. Tavares. Aliando a liberdade criadora à utilidade e à beleza, a arquitectura pressupõe a projecção de espaços que vão além do plano limitado da visão, que aliam a invenção à realidade, que satisfazem, simultaneamente o corpo e a alma. A possibilidade da aplicação dos princípios de criação arquitectónica à escrita e aos processos de conhecimento é objecto da obra *Eupalinos ou O Arquitecto – Escritos de circunstância*, de 1921. Não muito distante desta concepção, encontra-se a de Gonçalo M. Tavares quando discorre sobre este tema:

Se a cultura é a natureza já medida, encaixotada (ou de uma outra forma: se a cultura é a parte da floresta que transformámos em vaso), a arquitectura é o expoente máximo do acto de medir, de controlar. A arquitectura é um medir não apenas quantitativo, mas um **medir qualitativo**. Digamos: um medir que se preocupa com a componente estética: o resultado da medição não deve apenas ser certo, exacto – verdadeiro – mas também confortável, agradável aos olhos – belo, portanto.

Somos então obrigados em pensar a arquitectura como um conjunto de números verdadeiros (põem ordem, acalmam no homem o medo da floresta) e também belos (a medição não provoca apenas tranquilidade, mas também entusiasmo, exaltação; exaltação, essa, agora não negativa – não medo – mas positiva – sinto-me bem, sinto-me capaz de saltar.)

Existem, em suma, **números belos**: eis a arquitectura. (Tavares, 2006:5)

A arquitectura procura o verdadeiro, o belo e o justo – tese clássica. Isto é: ao número não basta ser exacto, terá de ser também belo e justo.

Quantidades belas e quantidades morais. Atribuir adjectivos fortes a não-qualidades como são as quantidades: eis a dificuldade do arquitecto e de qualquer artista ou escritor. (Tavares, 2006: 7)

A admiração de Paul Valéry pela obra de Leonardo Da Vinci, emblemática de uma lógica que funde imaginação e cálculo, imagem e desenho, análise e acção, criatividade e conhecimento, constitui um traço que ilustra a sua paixão pelo conhecimento lúcido, a propensão para o intelectualismo que se projecta também na sua concepção de arte⁶. A fase da vida do autor em que as exigências de um espírito inquieto o impeliram a centrar-se quase exclusivamente em torno de um método de reflexão que estabelecesse laços entre o domínio físico e o psíquico, rejeitando a poesia e a filosofia como desvios em relação ao pensamento lúcido que almeja, é simbolizada pela construção da personagem M. Teste, que representa a (im)possibilidade deste método (ética puramente intelectual) levado ao extremo.

Monsieur Teste, como o próprio autor reconheceu, mais tarde, no prefácio da obra, representa um produto da sua juventude, de “une ère d’ivresse de [s]a volonté et parmi d’étranges excès de conscience de soi”. E acrescenta: “J’étais affecté du mal aigu de la précision. Je tendais à l’extrême du désir insensé de comprendre, et je cherchais en moi les points critiques de ma faculté d’attention.” (Valéry, 1946: 7). Esta disposição implicava, também, a desconfiança em relação a convicções, modelos e ídolos exteriores, a toda a forma de facilidade e a afirmação de um forte desejo de nitidez e de exploração dos limites.

Apesar da referida justificação autocrítica, Valéry não renegou a sua criação, que, embora fruto do excessivo idealismo da juventude, resumiu, todavia, princípios que acompanharam o autor e a sua obra⁷. E é no que M. Teste tem da genialidade de Valéry que se centra a homenagem de Gonçalo M. Tavares, numa versão revisitada e revista que se encontra também ao serviço da sua própria expressão literária.

O Senhor Valéry é constituído por vinte e cinco partes, na aparência capítulos, que, todavia, não estabelecem entre si relações de continuidade/ progressão temporal ou evolutiva – neste sentido, cada uma das partes pode ser lida isoladamente, numa ordem inversa ou alternada. Assim, a este nível, podemos falar de uma estrutura fragmentária cuja sintagmática se constrói por justaposição e acumulação, construindo um retrato do protagonista, de onde é banida a lógica da causalidade sequencial. Tal autonomia, bem como outros traços que adiante serão abordados, permitiu a Gonçalo M. Tavares, ainda com

⁶ Daí resulta semelhante admiração pela obra de Edgar Allan Poe, autor que defendia um método de cálculo rigoroso dos meios expressivos, tendo em vista a concentração num efeito único: “Il médite la *Genèse d’un poème* d’Edgar Poe et se réjouit d’une telle démarche poétique où l’intention et la recherche calculée des effets jouent un rôle essentiel. Un poème n’est plus le fruit de l’inspiration, il est le résultat d’une fabrication. Valéry a trouvé chez Poe ce “délire de la lucidité” qui va le requérir toute sa vie durant.” (Décaudin et Leuwers, 1996: 285).

⁷ Jed Deppman, num artigo intitulado “Re-presenting Paul Valery’s *Monsieur Teste*”, reconhece esse facto: “Valery returned again and again to *Teste*, trying to understand, explain, and give new births to the figure that had happened upon him in his youth. He made new editions and supplementary texts -- we now speak of the *Teste* cycle -- and masses of notes, but no definitive inscription; at the time of his death in 1945, he was once again gathering material for another incarnation. *Monsieur Teste* as he left it is a difficult, heterogeneous mixture of literary description, narrative, poetry, letters, testimonials, notes, and philosophical fragments”. Também, Guv Belzane(s/d: 1) afirma que “si *La Soirée* peut être considérée à bon droit comme un texte de jeunesse, Edmond Teste n’a cessé d’accompagner Valéry tout au long de sa vie, comme son ombre ou son double”.

a preciosa colaboração de Rachel Caiano, publicar como obras singulares “Os amigos”, “Os dois lados”, “Os sapatos” e “A casa de férias”, redireccionadas para o público infantil.

Dentro de cada um dos segmentos da obra, a estrutura narrativa mantém-se relativamente constante, reduzida a um esquema estrutural básico: um único fio condutor da acção e/ou da reflexão, um tempo e um espaço indeterminados e uma única personagem central que contracena com vagas personagens secundárias. A extrema brevidade dos segmentos narrativos resulta da concentração de cada um deles em torno de um aspecto isolado da realidade, sobre o qual o protagonista reflecte, explicando a forma peculiar como o integra num mundo cuja arquitectura se apresenta como cuidadosamente planeada no sentido de evitar qualquer conflito entre exterioridade e interioridade. Nesse sentido, poucas coisas são excluídas desta vivência harmónica (talvez apenas a morte, dado que a solidão e a tristeza são aceites como inevitáveis e integráveis na lógica da personagem: elas são, inclusivamente, representadas através da habitual projecção geométrica dos desenhos ilustrativos). Com excepção de algumas observações finais que, apesar do seu carácter sumário, são indispensáveis na leitura do texto, o narrador onisciente submete o relato à perspectiva do protagonista, ora cedendo-lhe a palavra pelo profuso recurso ao discurso directo, ora dando conta dos seus pensamentos.

Também constante é o recurso a um discurso deliberadamente despojado de artifícios estilísticos, que faz uso de um léxico corrente, com frases e parágrafos muito curtos. Este conjunto de procedimentos cede o foco de atenção à revelação da personalidade do Senhor Valéry, e o despojamento que os caracteriza assume-se como significativa da sua lógica compartimentada e intencionalmente simplificada e despojada de artifícios. Desta forma, cada termo é preenchido pelo significado que a personagem lhe dá, numa projecção do autismo que caracterizava o pensamento de M. Teste, e, através dele, do método de pensamento a que aspirava o seu criador:

“Tout lui paraissait comme cas particulier de son fonctionnement mental, et ce fonctionnement lui-même devenu conscient, identifié à l’idée ou sensation qu’il en avait.” (Valéry, 1946, “Pour un portrait de M. Teste”: 116)

“- Il est celui qui pense (par dressage accompli et habitude devenue nature) tout le temps et en toute occasions selon des données et définitions étudiées. – Toutes choses rapportées à soi et en soi à la rigueur. Homme de précision – et de distinctions vivantes.” (Valéry, 1946, “Pour un portrait de M. Teste”: 119)

A consciência deste autismo intelectual, escolhido como meio de alcançar o pensamento puro, é reconhecida por Paul Valéry, no “Prefácio” da obra citada, quando

escreve: “Je m'étais fait une île intérieure que je perdais mon temps à reconnaître et à fortifier...” (Valéry, 1946:10).

O ‘pensamento puro’ prolonga-se na demanda de uma ‘poesia pura’, construída a partir de uma renovada ligação entre a palavra e a coisa, que implica também um extrema sobriedade e rigor da linguagem. Neste ponto, a escrita de Gonçalo M. Tavares reencontra um ideal do próprio Valéry, que o escritor projectou na caracterização de M. Teste:

Il parlait, et on se sentait dans son idée, confondu avec les choses [...]. Il parlait, et sans pouvoir préciser les motifs ni l'étendue de la proscription, on constatait qu'un grand nombre de mots étaient bannis de son discours. Ceux dont il se servait étaient parfois si curieusement tenus par sa voix ou éclairés par sa phrase que leur poids était altéré, leur valeur nouvelle. (Valéry, 1946: 22)

Este processo é continuado e revisto, do ponto de vista construtivo, a partir do Modernismo, por muitos escritores (lembre-se, por exemplo, o caso de Sophia de Mello Breyner Andresen ou de Eugénio de Andrade, que retomam o lema do *ostinato rigore* que Valéry também adoptara⁸). Através de despojamento da sua escrita, da circularidade e concentração em torno de determinados motivos, eles almejam recuperar uma linguagem mais pura, despida do desgaste do uso e renovada no sentido da recuperação do pleno sentido que nasce do reforço da ligação entre o ser e a coisa nomeada. Daí que a infância (da Humanidade e do ser individual) seja, com frequência, evocada como uma idade cujas qualidades permitem a recuperação de uma linguagem motivada e de uma renovada visão do mundo.

Da impossibilidade de M. Teste à possibilidade utópica do Senhor Valéry

A síntese destas tendências operada pelo autor d’“O bairro” combina ideias recuperadas com orientações inesperadas, no sentido de construir um universo que, inspirado na impossibilidade existencial de M. Teste, permita admitir, ainda que utopicamente, a existência do Senhor Valéry⁹.

Nesse sentido, um pouco à maneira da estética da impossibilidade de Beckett, retoma-se a questão da ‘impotência da palavra’, operando-se no sentido de a aliar à

⁸ “Cette devise est celle-là même de Léonard da Vinci en qui Valéry a discerné l'inviabile alliance de l'esprit artistique et de l'esprit scientifique. Et c'est à l'exemple de Vinci que Paul Valéry veut acquérir la somme des connaissances que relèvent des arts et des sciences, pour se créer une méthode qui, par l'exactitude de son fonctionnement, lui permettra de faire œuvre d'art.” (Décaudin e Leuwers, 1996: 286).

⁹ Calinescu escreve, evocando Fokkema, que os escritores pós-modernistas opõem “às hipóteses modernistas” as suas “impossibilidades” e um invasor sentimento de incerteza radical e inultrapassável, uma espécie de nihilismo epistemológico. [...] Não sendo a ‘realidade’ nada senão um composto de construções e ficções, Fokkema argumenta que os pós-modernistas já não podem escrever a partir de hipóteses; eles escreverão, por assim dizer, a partir da impossibilidade.” (Calinescu, 1999: 263).

dicotomia possibilidade/ impossibilidade. Assim, a linguagem depurada soma-se ao raciocínio depurado, simplificado até ao extremo da análise compartimentada da realidade, implicando uma leitura que a aproxima das características do pensamento primitivo e infantil, projectado em formas de expressão de uma ilusória simplicidade. Esta ideia é reforçada pelas ilustrações de Rachel Caiano, cujo traço reproduz o carácter rudimentar e ingénuo da representação em fases da existência humana ainda não intelectualmente formatadas por um saber artificialmente construído.

A inclusão da ilustração, tornada rara na literatura para adultos, constitui outra das formas de ‘extravagância’ adoptadas pelo autor e testemunha, em última análise, uma ‘importação’ da literatura destinada aos mais jovens, como, aliás, outros traços da escrita da obra. Naturalmente que o uso que dela é feito, neste contexto, implica uma revisão de princípios, particularmente no sentido em que ela é exigida explicitamente pelo próprio texto verbal (“E desenhou”) em articulação coesa com o sistema de pensamento adoptado pelo protagonista. Assim, as ilustrações não se limitam a acompanhar ou expandir criativamente o que é dito, mas participam na construção do sentido do texto em vários níveis. Ao contrário da tradicional autonomia entre texto icónico e texto verbal¹⁰, que permite que uma obra possa ser ilustrada, em diferentes edições, por diferentes autores, neste caso, ela adquire aquela qualidade atribuída à linguagem literária – a de não poder ser ‘traduzida’ noutros termos, sob pena de alterar radicalmente o sentido global do texto.

A necessidade de ilustrar, que pressupõe a representação palpável (plástica) de noções abstractas, reforça a ideia de uma ‘inocência’ intelectual, que a contemporaneidade perseguiu como forma de rever criticamente visões do mundo impostas a cada sujeito singular pelo saber acumulado, artificialmente transmitido e condicionador da liberdade individual. Retomar um ponto de vista infantil/ primitivo obriga a rever todas as coisas, olhar para elas como se descobertas pela primeira vez, com a inocência de um mundo recém-descoberto. Todavia, e seguindo uma linha evolutiva implicada na passagem ao pós-modernismo, esta ‘inocência’ torna-se um recurso artificial, temperado de “ironia, ludicidade, nostalgia paródica e autoparódica”¹¹, entre outros recursos.

O que desta junção de perspectivas resulta é, naturalmente, uma proposta utópica, que Gonçalo M. Tavares explora através da excentricidade (no fundo, muito pouco inocente) do Senhor Valéry. O Senhor Valéry acaba por se revelar tão impossível e tão autista como M. Teste, mas o autor não procura, ao contrário de Paul Valéry, justificar a sua ‘anormalidade’. Relembre-se que, na reflexão que abre “Pour un portrait de M. Teste”, se faz

¹⁰ A este propósito, convém ressaltar que, particularmente na literatura dirigida aos mais jovens, é cada vez mais frequente a publicação de trabalhos onde as duas formas de expressão artística fazem parte de um processo criativo conjunto (por vezes da responsabilidade de um só autor). Nestes casos, a referida autonomia também se desvanece, dado que a gestação dos significados depende do diálogo entre as duas linguagens.

¹¹ Cf. Calinescu, 1999: 243, onde o autor revê uma posição de Umberto Eco.

uma explicação do termo aberração¹², considerada necessária para a compreensão da personagem, que é mais adiante definida como

Le contraire d'un fou (mais l'*aberration* – si importante dans la nature – devenue conscience), car il en revenait toujours plus riche sans doute, portant les dissociations, les substitutions, les similitudes au point extreme, mais avec un retour assuré, une opération inverse infaillible. (Valéry, 1946:116).

Na obra de Gonçalo M. Tavares, a excentricidade do Senhor Valéry e do seu mundo destaca-se num fundo de normalidade representada pelos amigos que o interrogam, que duvidam da sua lógica, e que constituem uma espécie de figuração de Fedro, o discípulo que dialoga com o mestre (recurso usado por Valéry em *Eupalinos ou O Arquitecto – Escritos de circunstância*). Idêntico papel assume o narrador pela ironia benevolente com que, pontualmente, comenta, revela ou aponta um ou outro desfazamento entre o raciocínio do protagonista e as imposições da realidade: o espirro que se sucede a um banho inesperado, que o define como “ponto capturado” na união entre a vertical e a horizontal (“O espirro”); o fato branco que a personagem veste distraidamente quando afirma que o seu truque é andar sempre de luto (“O truque”); o suor que o cobre quando conclui, com satisfação, sobre a exactidão do seu raciocínio ao considerar que o ponto onde chega resulta de uma incontornável relação de espaço e tempo, o que o leva a optar por uma caminhada de cerca de nove horas (“Uma viagem a pé”); a necessidade de ‘esquecer os seus raciocínios’ para se concentrar na tarefa de acertar na fechadura da sua casa (“A chave de casa”). Uma ou outra nota acentua mais claramente a condição diferente do Senhor Valéry. Em “A competição”, onde o protagonista disserta sobre a diferença de condições que condiciona todos os seres e a solidão daí resultante, o narrador encerra o texto afirmando que “o senhor Valéry prosseguiu o seu passeio diário, com o corpo um pouco curvado, o chapéu enterrado na cabeça, e sozinho, completamente sozinho, como sempre.” (Tavares, 2002: 62). Na sequência do pensamento exposto pela personagem, o efeito pleonástico da repetição do adjetivo, combinado com o advérbio (‘sozinho, completamente sozinho’), e prolongado pela expressão ‘como sempre’, acentua a diferença do protagonista em relação aos outros e transforma-o num símbolo radical da fundamental solidão humana.

¹² “Le terme *aberration* est assez souvent pris en mauvaise part. On l’entend d’un écart de la normale qui se dirige vers le pire, et qui est un symptôme d’altération et de désagrégation des facultés mentales qu’il se manifeste par des perversions du goût, des propos délirants, des pratiques étranges, parfois délictuelles. Mais dans certaines branches de la science, ce même mot, tout en conservant une certaine couleur pathologique, peut designer quelque excès de vitalité, une sorte de débordement d’énergie interne, qui aboutit à une production anormalement développée d’organes ou d’activité physique ou psychique.” (Valéry, 1946:114).

É talvez em “O interior das coisas” que mais se acentua a ideia de desadequação entre o método de raciocínio do Senhor Valéry e a realidade referencial, entre ideia e acto, na medida em que a passagem de um a outro se reflecte não apenas na vida da personagem, mas, tratando-se de um negócio, implica o reconhecimento por parte de outros da unidade entre pensamento abstracto e facto concreto, coisa que não acontece. Assim se expõe o protagonista à censura dos outros, pela atribuição de uma intencionalidade que o narrador rejeita: “Acusaram-no de aldrabice, mas o Senhor Valéry era apenas alguém que pensa muito.” (Tavares, 2002: 65). Torna-se claro que a justificação apenas acentua aquele desfasamento, ao apontar a contradição subjacente a um pensamento desligado da acção. No mesmo sentido opera a ilustração do interior e do exterior das coisas, no desenho do Senhor Valéry, dado que os dois são semelhantes.

A atitude do narrador, em face da personagem, caracteriza-se, assim, pelo recurso à ironia lúdica, que alia o distanciamento crítico à consciência da artificialidade do jogo (da representação), mas também ao seu carácter simultaneamente gratuito e reflexivo. Esta ironia lúdica também é traduzida, por exemplo, na desnecessária inclusão do desenho que encerra “Os roubos”, justificado pelo narrador da seguinte forma: “E o senhor Valéry gostava muito de desenhar os seus sacos pretos porque era um desenho fácil” (Tavares, 2002: 72). Aqui, a função explicativa da ilustração é substituída por um objectivo puramente ligado ao prazer, o que, até certo ponto, põe em destaque o carácter simplificador e gratuito da maioria dos desenhos: veja-se o esboço do banco com rodas, que resulta de vários cálculos, (p. 8), do chapéu e da cabeça, de costas e de frente (pp. 13-14), do escadote-fantasma (p. 75), do prego e o martelo (59). Ainda assim, o traço do esquematismo assume-se, tal como outros recursos utilizados, como signifiante do despojamento lógico que caracteriza o universo do Senhor Valéry.

Paul Valéry escreveu que um carácter como o de M. Teste não pode sobreviver no real mais do que um quarto de hora – mas é o próprio problema da sua existência e da sua duração que lhe concede uma espécie de vida¹³, o ‘demónio da possibilidade’ dentro da impossibilidade:

Pourquoi M. Teste est-il impossible? – C’est son âme que cette question. Elle vous change en M. Teste. Car il nest point autre que le demon même de la possibilité. Le souci de l’ensemble de ce qu’il peut le domine. Il observe, il manoeuvre, il ne veut se laisser manoeuvrer. Il ne connait que deux valeurs, deux catégories, que sont celles de la conscience reduite à ses actes: *le possible et l’impossible*. Dans cette étrange cervelle, où la philosophie a peu de crédit, où le langage est toujours en accusation, il n’est guère de pensée qui ne s’accompagne du sentiment qu’elle est provisoire; il ne

¹³ “En vérité, nous ne les connaissons qu’à cette propriété remarquable de ne pouvoir durer. Anormaux sont les êtres qui ont un peu moins d’avenir que les normaux” (Valéry, 1946:11)

subsiste guère que l'attente et l'exécution d'opérations définies. Sa vie intense et breve se dépense à surveiller le mécanisme par lequel les relations du connu et de l'inconnu sont instituées et organisées. Même, elle applique ses puissances obscures et transcendantes à feindre obstinément les propriétés d'un système isolé où l'infini ne figure point. (Valéry, 1946: 12)

Aceitando o desafio de dar corpo ao 'demónio da possibilidade', Gonçalo M. Tavares transforma aquilo que Paul Valéry apresentou apenas como sistema abstracto numa espécie de projecção pragmática e demonstrativa dessa possibilidade dentro da impossibilidade. Veja-se, a este propósito, a tese apresentada por Deppman em "Representing Paul Valery's Monsieur Teste":

Virtual and fantastic, Teste is a dragon in a Zola novel. But what is essential, and what accidental, in the "impossibility" he represents? Is he a Billy Budd, this time intellectual rather than moral, unfit to inhabit a world for which he is too pure? If so, then the text could function romantically as an allegory of how reason has been shackled, enslaved, or rendered ineffective by the bourgeois, the technological, the capitalist, or some other variation on the modern age. I will put aside such theses--they have been well treated by Lucien Goldmann and others--because in my view Teste is neither a voluntary nor an involuntary exile from a world he neither rejects nor is rejected by. His withdrawal, such as it is, cannot be understood as a problem of society vs. the self, because the problem of his being in the world at all is a theoretically primary question which was (is) never resolved by Valery or the text. (Deppman, 2003:2 Web).

Aparentemente, também Gonçalo M. Tavares rejeita a leitura alegórica da sua personagem, embora a integração do texto no conjunto da obra do autor possa induzir uma leitura mais comprometida com a realidade actual. Todavia, considerado isoladamente, o significado de o *Senhor Valéry* parece partir de uma tese próxima da de Deppman e o seu trabalho inovador consiste em transformar o referido impasse teórico numa possibilidade existencial, pela criação de um universo onde o exílio não tem lugar, na medida em que, 'por obra e graça' da manipulação da representação, se anula a oposição entre o mundo exterior e o eu. A exclusivamente teórica existência de Monsieur Teste, só possível na mente do seu criador, transforma-se na potencial 'existência no mundo' (ficcional, utópico) de um protagonista que, em vez de rejeitar a realidade externa, a inventa ou acomoda às exigências e necessidades do seu eu. Essa peculiar relação com o exterior implica, ainda assim, uma atitude pautada pelo 'indiferentismo' em relação à sociedade, corroborado pela ausência de crítica e pelo facto de o protagonista não poder, de forma alguma, ser entendido como personagem tipo.

A impossibilidade do Senhor Valéry é estendida à impossibilidade do seu universo ficcional (apenas sustentável pela auto-referencialidade da obra), mas ela funciona como questionação de uma realidade que é, em si mesma, absurda. Este universo, permitindo uma visão alternativa que interroga as possibilidades e os limites do nosso entendimento do mundo, problematiza as construções da razão e a natureza das representações. Na linha do pensamento pós-modernista, trata-se de ilustrar a possibilidade de o entendimento das coisas ser um produto da singularidade do ser que conhece: toda a forma de representação, mesmo a não-literária, é assumida como um produto da auto-referencialidade. De alguma forma, também, o retomar de um sistema de pensamento essencialmente baseado na razão, apesar das suas limitações, não estará desligado de uma faceta da visão pós-moderna, caracterizada, no entender de José Guilherme Merquior, pela busca de um ‘novo iluminismo’, cuja promessa seria “reassumir a razão crítica como principal impulso da actividade literária” (Merquior, 1979: 13).

O Senhor Valéry e a reflexão sobre as coisas

As preocupações reflexivas do Senhor Valéry situam-se, prioritariamente, numa linha ontológica: a sua construção do mundo resulta da forma como a sua peculiaridade condiciona o entendimento das coisas. Numa alteração significativa de uma linha dominante nos autores do Modernismo¹⁴, esta preocupação ontológica abandona os limites do eu: a questão da identidade é tratada apenas em “As três pessoas”: o eu do passado, o do presente e o do futuro. “No entanto – dizia o senhor Valéry – 3 pessoas podem ser uma no caso de se conhecerem muito bem” (Tavares, 2002: 57). Mais uma vez, o narrador intervém, recorrendo ao seu estatuto de onisciência, para esclarecer que, apesar do breve assumir do desejo de unidade do protagonista (“Conhecer 3 pessoas e ser com elas uma única”), “o senhor Valéry não tinha crises graves de identidade, tinha apenas crises de fígado no Inverno.” (Tavares, 2002: 58). Todas as coisas que compõem o universo do Senhor Valéry são assimiladas segundo o plano de uma unidade ‘funcional’, integradas numa arquitectura centrada no ponto de vista do sujeito que reflecte e a ele acomodadas, com o objectivo de evitar a crise e a dispersão. Neste sentido, a personagem não se encontra longe da ‘vantagem’ atribuída a M. Teste em “Dialogue ou nouveau fragment relatif à Monsieur Teste”:

Il avait sur tout le monde un avantage qu’il s’était donné: celui de posséder une idée commode de lui-même; et, dans chacune de ses pensées entraînait un autre M. Teste, – un personnage bien connu, simplifié, uni au véritable par tous ses points... Il avait en

¹⁴ Cf. Calinescu, 1999: 264.

somme substitué au vague soupçon du Moi qui altère tous nos propres calculs et nous met surnoisement en jeu nous-mêmes dans nos spéculations – qui en sont pipées, – un être imaginaire défini, un Soi-même bien déterminé, ou éduqué, sûr comme un instrument, sensible comme un animal, et compatible avec toute chose, comme l’homme. (Valéry, 1946: 106).

Um factor determinante na crise da identidade que caracterizou a vida intelectual do homem moderno foi a consciência do tempo. No universo de *O Senhor Valéry*, a problemática do tempo dividido é ultrapassada pela justaposição dos diferentes fragmentos narrativos e pela ausência de ordenação temporal, criando um todo que pode ser lido como simultâneo. A enunciação é feita com base num pretérito imperfeito, que, mais do que atestar a imperfeição do tempo, instaura um tempo de duração em que se enquadram ou diluem episódios pontuais. Desta forma, e conjuntamente com o predomínio da reflexão sobre a acção, “Todo o passado [é] transformado em presente” (Valéry, 1946: 119). O que define o protagonista é a soma das partes, sem avanços ou recuos, um ‘agora’ que deflui de ‘um dia’ ou de ‘um certo dia’. Assim se instaura uma duração (tão breve ou tão eterna como a construção literária que a gera), onde o futuro é assumido apenas como um vago prolongamento do eu, sem despertar expectativas ou preocupações de mudança.

A própria indecibilidade do tempo é projectada em relações espaciais: “– Se correremos muito rápido e o espaço for muito curto conseguimos estar em todo o espaço ao mesmo tempo.” (Tavares, 2002: 57). A representação gráfica dessa fusão afasta a representação linear da concepção moderna do tempo, para o representar sob formas geométricas fechadas, finitas (Fig. 1), que, ao mesmo tempo, simbolizam a possível unidade do ser. Noutro episódio, “O problema dos negócios”, o tempo obedece a uma representação circular que, mais uma vez, se afasta da concepção moderna do tempo (Fig. 2 e 3):

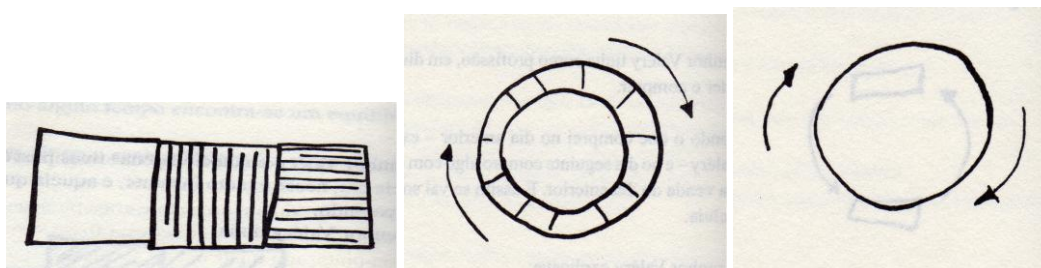


Fig. 1, Tavares, 2002, p. 58¹⁵ Fig. 2 e 3, p. 42

Aliás, e ironicamente em sintonia com recentes descobertas da ciência, a combinação tempo/ espaço tem diferentes implicações consoante as relações variáveis que

¹⁵ Todas as figuras são reproduções, em tamanho reduzido, das ilustrações de Rachel Caiano incluídas na obra em diálogo com o texto verbal. As páginas indicadas referem-se à edição que se está a citar.

entre as duas categorias se estabelecem. Idêntica conclusão resulta do sistema de raciocínio exposto em “Uma viagem a pé”. Para o protagonista, o mesmo percurso feito em tempos de duração diferentes não pode conduzir ao mesmo lugar: “Quem me garante que o sítio onde chego após dez horas é o mesmo do que aquele que chego em vinte minutos? [...] – É evidente que não é o mesmo sítio.” (Tavares, 2002: 37). Esta conclusão é ilustrada pelo desenho de “duas setas de comprimento muito diferente”, com dois pontos finais também muito diferentes (Fig. 6). Mais uma vez, a ilusória simplificação absurdamente infantil do raciocínio implica um jogo lúdico, cujo significado oculta e desvenda, ao mesmo tempo, a complexidade subjacente a uma qualquer representação da realidade – não estará a aparentemente ingénua visão do Senhor Valéry a chegar, pela via da simplificação, a conclusões semelhantes às dos mais complexos sistemas do pensamento, quer na área da filosofia quer na área da ciência?

Deste modo, o espaço e a correspondente espacialização da representação assumem um valor fundamental neste universo. A referência a lugares é mínima (a casa, a rua, o café) e minimalista, já que raramente são caracterizados ou, se o são, mencionam-se apenas alguns traços gerais necessários à reflexão. Mais do que pano de fundo da acção, eles estão intimamente ligados à relação do sujeito com o mundo exterior e subsequente reflexão. Eles só existem porque o Senhor Valéry existe neles. A sua essencial indeterminação universaliza-os, revertendo a sua existência física ou imaginária em favor da espacialização do raciocínio e da sua representação (pela escrita e pelo desenho).

No conjunto, todas as reflexões do Senhor Valéry têm por objecto aspectos concretos da sua experiência do mundo: relações geométricas e plásticas (a altura, os dois lados, o cubo, as cores), por seres, coisas, pessoas e animais (o chapéu, os sapatos, a casa, o espelho, a sombra, o animal doméstico, os amigos, a esposa, a inusitada relação entre literatura e dinheiro, os objectos-fantasma), por situações, estados e sentimentos (o casamento, os roubos, o medo da chuva, a competição, a tristeza).

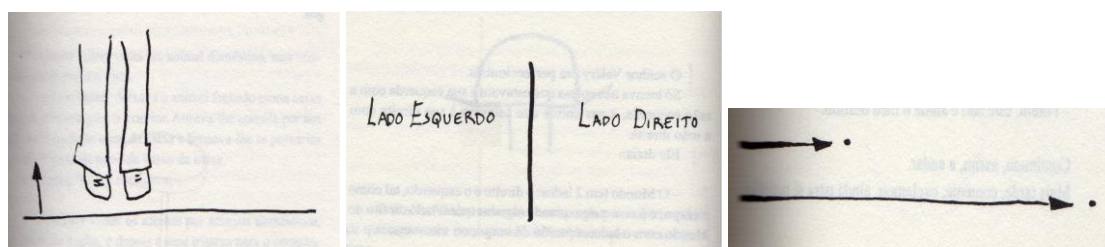


Fig.4, p. 9 Fig.5, p. 16:: Fig.6, p. 37

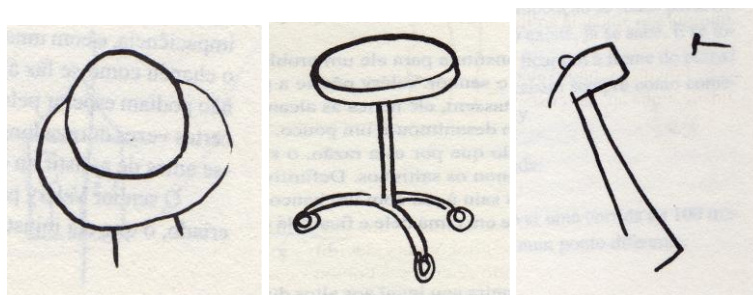


Fig.7, p. 13 Fig.8, p.8 Fig.9

Todavia, entre o ponto de partida e de chegada, o percurso não é sempre o mesmo. De uma reflexão suscitada por um qualquer incidente chega-se a um ser ou situação que a exemplifica, da mesma forma que o ser ou a situação podem conduzir a uma reflexão de natureza mais abstracta.

Em alguns casos, os seres em causa incluem, na sua caracterização, a nota da impossibilidade e do absurdo e a justificação da sua existência (real ou sonhada) só se torna possível dentro da lógica estabelecida no universo ficcional e é ilustrada pelas explicações verbais e pelos desenhos do protagonista. É o caso da “casa sem volume onde passava férias” (p. 27) ou da sonhada “casa das quatro portas juntas” (p. 28), do animal doméstico (pp. 11-12, fig.10) do “ser ambíguo” (fig. 11,12,13), com o qual o Senhor Valéry era casado, cujo nome era X ou Y consoante as necessidades do protagonista¹⁶. Nascidos das suas necessidades existenciais e dos seus sonhos, estes seres não têm existência em si mesmos e a sua mais precisa representação é dada através dos desenhos.

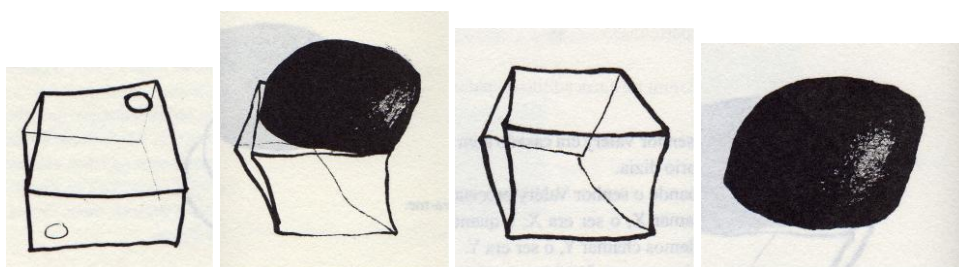


Fig.10, p. 11 Fig.11, p. 33 Fig.12, p. 34 Fig.13, p. 34

A ilustração do animal doméstico representa apenas a caixa onde o protagonista o guarda, com o objectivo de não criar relações afectivas e evitar o sofrimento; quanto à mulher do Senhor Valéry, ela é representada na forma compósita da figura 11, já que,

¹⁶ Veja-se a relação com a forma como Mme. Teste, cuja existência é estabelecida no texto “Lettre de Madame Émilie Teste”, caracteriza a sua relação com o marido: “Son esprit contient le mien...” (Valéry, 1946:pp. 46-47); “Je puis dire que ma vie me présente à toute heure un modèle sensible de l’existence de l’homme dans la divine pensée. J’ai l’expérience personnelle d’être dans la sphère d’un être comme toutes âmes sont dans l’Être” (p. 48); “Aussi m’appelle-t-il à sa façon. Il me désigne presque toujours selon ce qu’il veut de moi. À soi seul le nom qu’il me donne me fait entendre d’un mot ce à quoi je m’attende, ou ce qu’il faut que je fasse. Quand ce n’est rien de particulier qu’il désire, il me dit: Être, ou Chose.” (p. 49).

segundo o protagonista, cada uma das outras formas simples (figuras 12 e 13) seria entediante. E a sua existência resume-se, de acordo com o narrador, a esta representação apenas traduzida pelo desenho, já que nunca ninguém viu o Senhor Valéry acompanhado.

A solidão e tristeza, por exemplo, são evocadas a partir de reflexões pontualmente suscitadas por episódios ou gostos do protagonista. O primeiro destes sentimentos parece percorrer subtilmente toda a obra, na medida em que, apesar de as pessoas gostarem do Senhor Valéry (cf. Tavares, 2002: 59), ele anda sempre sozinho. Mas é a propósito de “A competição”, ilustrada pelo desenho da figura 6, que a personagem retira uma “lição de vida”: quer o vencedor quer o vencido chegam ao final sempre sozinhos (Tavares, 2002: 63). Já a reflexão sobre a verdade e a mentira é reduzida a um esquema funcional, traduzido num desenho que ilustra a verdade como um pequeno círculo branco rodeado de muitos círculos negros que representam a mentira; daí que, segundo o protagonista, só a inversão dessa situação, representada num desenho em que existe apenas um círculo preenchido a negro, poderia permitir que se encontrasse a verdade. E a simplicidade das ilustrações remete, novamente, para a simplificação lógica, que bane do raciocínio qualquer contributo externo sobre a complexidade envolvida nestas considerações.

As ideias e seres assim representados são produto da própria existência do Senhor Valéry, expressão reduzida (por isso absurda e caricatural) do poder demiurgo de que ele faz uso, no sentido de criar uma harmonia fundada na exclusão de tudo o que existe fora de si, de todas as coisas que podem dispersar a coesão do ser na relação com os outros seres. Evitar a inveja, a rejeição, a angústia, o cansaço, o tédio, a solidão, o sofrimento, o medo são linhas subjacentes aos esquemas mentais utilizados, embora, com frequência, a lógica assim construída, apesar de coesa, não esteja isenta de paradoxos que o narrador não deixa de apontar. Por outro lado, esses paradoxos e algumas eventuais hesitações dotam o Senhor Valéry de uma subtil verdade humana, muito mais próxima do autor homenageado do que do árido M. Teste.

Nesta fragmentada, mas inexorável arquitectura, não há lugar para a poesia ou para a metafísica, uma vez que todas as coisas são recriadas de acordo com um plano que começa e acaba em si mesmo. A razão da existência dos seres é recriada e representada num sistema fechado: tudo começa e acaba dentro dos seus limites. Neste contexto, a morte é figurada pela sombra, “uma mancha que por vezes se torna visível e anuncia a morte” (p. 73), e que o protagonista considera “como a pior parte de si próprio” (p. 73). Outra referência à morte surge associada ao “problema dos negócios” (pp. 41-43): comprar num dia e vender no outro sugere uma ideal representação da sucessão temporal, num círculo perfeito que apenas a morte pode interromper (fig. 2 e 3). Nos dois episódios, a morte é tomada como um factor que escapa ao controlo da construção do todo, pelo que a sua

natureza e significado não são tomados como objecto de reflexão. Como M. Teste, o Senhor Valéry constrói um sistema de pensamento onde o infinito não tem lugar.

Deste universo estrategicamente calculado são excluídas, também, reflexões mais profundas de ordem social – os outros, como vimos, desempenham quase exclusivamente um papel dialógico em relação ao protagonista –, ou de ordem política e moral. Este autismo intencional vai ao encontro de uma característica não unanimemente atribuída ao pós-modernismo, o indiferentismo, a que já antes nos referimos. Até certo ponto, a integração deste traço no fazer da obra, traduzido na peculiar lógica do Senhor Valéry, quando filtrada pelo absurdo, inclui a própria negação da sua possibilidade.

É particularmente no último segmento narrativo, intitulado “Tristeza”, que o Senhor Valéry introduz a dúvida em relação ao seu método. Sintomaticamente, é ao admitir um sentimento de incompletude que o leva a desejar absorver todas as coisas e a concluir que não é feliz, que a personagem usa um tom poético “muito raro em si, pois era um homem que se orgulhava da sua lógica” (p. 77). Este breve desvio do cirúrgico recurso a uma lógica inabalável introduz subtilmente a necessidade de outros caminhos de conhecimento do mundo a que a poesia aspira e que integram a necessidade humana de formas alternativas de relação com o mundo. Logo de seguida, a personagem regressa ao já habitual sistema de representação geométrica para ilustrar o problema e a sua resolução: o ser não deve aspirar ao que é; “devemos juntar-nos, sim, àquilo que não desejamos ser, para assim nos conseguirmos transformar no que pretendemos” (Tavares, 2002: 79). Esta ideia é ilustrada pela figura 14; todavia, como afirma o narrador, “o último desenho que fez foi o de um quadrado dividido em muitos bocadinhos”:

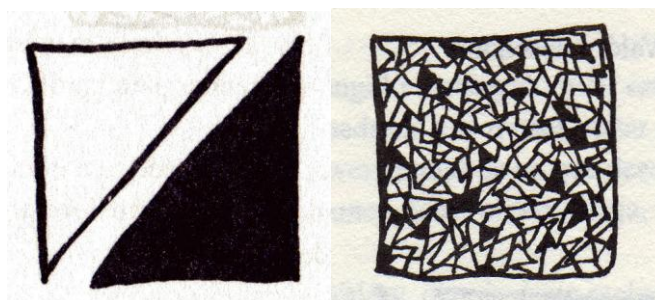


Fig. 14, p.79 Fig. 15, p. 80

Esta ilustração deixa ao leitor a oportunidade de a interpretar como o símbolo geral da inevitável dispersão do ser. Esta última suposição enquadrar-se-ia na ideia de que a explicitação do método do Senhor Valéry (que se apresenta como ilustração ou concretização da sua possibilidade) lança a dúvida sobre a “vantagem” de M. Teste.

A obra de Gonçalo M. Tavares constitui, assim, na soma de todas as suas partes, a revisão original de uma posição característica da modernidade a que se somam traços de actualização à luz daquilo a que se tem chamado pós-modernismo, pelo menos no sentido em que são revisitadas, de pontos de vista alternativos, a linhas gerais de um pensamento que não poderia continuar sem evoluir no sentido de expressar a passagem do tempo.

Do ponto de vista formal, e desde a sua génese, a obra em estudo aproxima-se do traço da paródia ou citacionismo, que aqui encontramos essencialmente sob a forma de homenagem, no sentido em que se retomam não referências mais ou menos explícitas e directas ao texto, mas aos valores que sustentaram a sua criação. Apesar das frequentes referências feitas a *Monsieur Teste*, é a arquitectura subjacente à obra de Paul Valéry que é homenageada, num contexto abrangente onde aquele texto, em particular, representa a transposição textual do pensamento e das aspirações intelectuais e artísticas que, mais ou menos intensamente, acompanharam o seu criador ao longo da vida.

A consideração de que a ideia da realidade resulta, ela mesma, de uma construção onde se fundem representações universais e singulares conduz à tematização da auto-reflexividade ou auto-referencialidade, da dúbia natureza da verdade – sobre a qual o Senhor Valéry também reflecte – e da natureza das representações. A inclusão do absurdo, o uso consciente da ironia de carácter lúdico, o recurso a uma lógica cujas contradições internas o narrador nota frequentemente, omitindo juízos de valor, o privilégio dado à dominante ontológica, que Maria Alzira Seixo sintetiza como “puro e descomprometido trabalho da forma, na oscilação de valores” (Seixo, 1994: 109), são outros tantos traços que fazem do texto um testemunho de uma forma de encarar a escrita literária a partir de uma atitude essencialmente questionadora, simultaneamente ingénua e céptica, séria e ludicamente distanciada.

Mas, acima de qualquer enquadramento em tendências literárias, sobrepõe-se a originalidade de Gonçalo M. Tavares, ao combinar criativamente linhas alheias e próprias, tempos e perspectivas diferentes, numa arquitectura inusitada, onde o monumental é intencionalmente projectado como tosco (ou vice-versa), onde o absurdo dá nova vida e nova (im)possibilidade ao já conhecido, oferecendo uma re-leitura das coisas.

Bibliografia

- ASSOULINI, Pierre (01-12-2010). "Monsieur Tavares et la littérature". In La *République des Livres* (blogue), *Le Monde* [disponível em 05 de Junho de 2011]
<URL: <http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/12/01/monsieur-tavares-et-la-litterature/>>
- BELZANE, Guv (s/d), "Monsieur Valéry et le "cycle Teste". In *Encyclopædia Universalis* [disponível em 05 de Junho de 2011]
<URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/monsieur-teste/1-monsieur-valery-et-le-cycle-teste/>>),
- CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces da Modernidade*. Lisboa: Vega.
- DECAUDIN, Michel e LEUWERS, Daniel (1996). *Histoire de la Littérature Française: de Zola à Apollinaire (1869-1920)*. Paris: GF-Flammarion.
- DEPPMAN, Jed (2003). "Re-presenting Paul Valery's Monsieur Teste". In *Symploke*, Vol. 11, No. 1/2, Theory Trouble, pp. 197-211. Published by: University of Nebraska Press Stable [disponível em 05 de Junho de 2011]
<URL: <http://www.jstor.org/stable/40536943>>
- JENNY, Laurent (2003). *El Fin de la Interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)* (tradução de Manuel Talens). Madrid: Frónesis/ Cátedra Universitaria de Valencia.
- MERQUIOR, José Guilherme (1979). "O significado do pós-modernismo". In *Colóquio-Letras*, n.º 52, pp. 5-15.
- SEIXO, Maria Alzira (Out. 1994), "Narrativa e ficção. – Problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-Modernismo" In: *Colóquio-Letras*, n.º 134, pp. 101-114.
- TAVARES, Gonçalo M. (2002), *O Senhor Valéry*, ilustrações de Caiano, Rachel. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M (Julho de 2006), *Arquitectura, natureza e amor*, Opúsculo 14: *Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Dafne Editora, Porto.
- VALERY, Paul, (1946), *Monsieur Teste*. Paris: Gallimard.

UNE SUBJECTIVATION EXTRAVAGANTE

Métaphysique des tubes, d'Amélie Nothomb

CRISTINA ALVARES

Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

Résumé

Depuis Prétextat Tach jusqu'à Melvin Mapple, l'univers romanesque de Nothomb est peuplé d'obèses extravagants. Ces personnages sont du néant enveloppé de graisse, du néant qui prend de plus en plus de place, qui envahit, qui aspire. Cette invasion du vide qui est dans l'autre, qui constitue son noyau dur, sa force d'inertie, me gêne, m'angoisse, me dégoûte, est la thématique axiale de l'œuvre de Nothomb. Dans *Métaphysique des tubes*, le tube est la forme objectale du non-être. Ce roman raconte une subjectivation dont le moment crucial est celui où les carpes, des tubes enveloppés de graisse, donnent à voir à l'extérieur le noyau de non-être qui habite le sujet. Celui-ci se fonde du dégoût extravagant causé par l'extériorisation du tube interne.

Abstract

From Prétextat Tach to Melvin Mapple, Nothomb's fictional world is full of extravagantly obese characters. They are bits of nothingness surrounded by a fat substance, a nothingness that takes more and more room, invades and eventually consumes everything. The key subject of Nothomb's novels is this invasion of the self's space by another's emptiness, by their inert kernel of apathy, that disturbs, provokes anxiety and disgust to a point the self just can't stand it. In *Métaphysique des tubes*, the tube is the object that shapes the non-being. This novel tells the story of the construction of a subjective structure whose crucial moment is when the carps, tubes surrounded by fat, let the reader glimpse at the kernel of non-being inside the subject. The subject is founded by the extravagant disgust caused by the externalisation of the inner tube.

Mots-clés: ontologie, moi, sujet, dégoût, négatif

Keywords: ontology, ego, subject, disgust, negative

Au tournant du millénaire, la publication de *Stupeurs et tremblements* en 1999 et de *Métaphysique des tubes*¹ en 2000 semble avoir clôt une première période de la production littéraire d'Amélie Nothomb, qui avait débuté en 1992 avec *Hygiène de l'assassin*. L'enfance fantasmée comme stade mythique d'une ontologie sans faille est le thème des romans écrits entre 1992 et 1998 ainsi que l'obsession de leurs personnages mégalomanes et fétichistes qui souhaitent, par des moyens retors et pervers, soit la préserver, soit la retrouver. Prétexat Tach, Émile, Omer, Celsius: ces personnages sont des variations adultes sur le modèle de l'enfant divin au centre de son jardin nippon. En racontant la perte irréversible de la jouissance de l'être, *Métaphysique des Tubes* brise le stade du miroir et boucle ce premier ensemble romanesque centré sur le mythe de l'enfance, comme si l'auteure voulait en être quitte.

En tant que roman autobiographique, l'extravagance de *Métaphysique des Tubes* consiste à raconter la vie de la narratrice depuis l'état embryonnaire jusqu'à son troisième anniversaire. Cette période précoce de l'existence, avec les phases de son développement, est racontée dans le registre ontologique (*métaphysique*), combiné à une réécriture parodique du texte biblique, et aboutit à la subjectivation le jour du 3^e anniversaire du personnage. La narratrice appelle ce qui s'est passé ce jour-là "son aventure fondatrice". Il s'agit effectivement de la fondation de la subjectivité par un dégoût extravagant.

Ontogenèse. Dieu et le tube

La phrase inaugurale du roman est celle de la *Genèse*: "Au commencement il n'y avait rien" (Nothomb, 2000:5). Ce *nihil* originaire s'identifie à la plénitude de l'être dans l'absolue satisfaction et dans l'absolue indifférence. L'être à qui manque le manque est Dieu: "Il ne voulait rien, n'attendait rien, ne percevait rien, ne refusait rien et ne s'intéressait à rien". Sa satisfaction absolue est négative: sans objets et sans plaisirs, c'est la satisfaction de rien. Plein et dense comme un œuf dur, Dieu est l'être du *nihil*, d'un rien absolu qui n'est "ni vide ni vague", c'est-à-dire qui n'a pas de limite, de contour, de contraire. Dieu est tellement plein de rien qu'il nie la création: "Pour rien au monde il n'eût créé quoi que ce fût. Le rien faisait mieux que lui convenir: il le comblait".

Ensuite Dieu prend une forme différente: d'œuf dur il passe à tube digestif (p.7) et le registre biologique vient se combiner au registre métaphysique. C'est là qu'est introduit le concept de tube, défini comme la forme objectale et sensible du négatif: "Les tubes sont de singuliers mélanges de plein et de vide, de la matière creuse, une membrane d'existence protégeant un faisceau d'inexistence" (2000:7). Ce rien entouré et limité par la forme de

¹ Toutes les citations sont tirées de cette édition.

l'objet a perdu l'absolu et l'illimité du *nihil* génésique. L'association du tube à Dieu marque la première métamorphose de l'être: le tube digestif qu'est Dieu maintenant renvoie à un corps, lequel a la souplesse du tuyau, mais demeure rigide et inerte dans sa nature de tube. On comprend en lisant la suite que Dieu est, dans "la sérénité absolue du cylindre", un fœtus, puis un bébé dont l'être de tube se manifeste dans l'apathie et l'indifférence à la vie (la Plante). On comprend alors rétroactivement que l'œuf dur n'a pas seulement une signification métaphysique – Dieu-*nihil* – mais aussi une signification biologique – le zygote – et désigne la cellule qui se déploiera en embryon. On comprend que cette morphogenèse se déploie autour du tube qui subsiste dans l'être comme noyau dur, reste du *nihil* d'où l'être a été tiré. Il reste dans sa rigidité et son inertie de chose comme un noyau d'inorganique au sein de l'être vivant. Le tube est la chose qui reste de l'*ex-nihilo* de l'être.

Le récit poursuit en développant une théo-ontologie négative parodique comme métaphore de la croissance purement biologique du bébé. Le tube garde l'être dans l'indifférence au monde et à autrui et en fait la forme corporelle du 'néant qui prenait de plus en plus de place'. Il garde son autarcie divine, l'immanence à son être même: "Manger ou ne pas manger, boire ou ne pas boire, cela lui était égal: être ou ne pas être, telle n'était pas sa question" (2000:11). L'être est ainsi un corps vivant très peu vivant dans son mutisme et son immobilité: "Les autres bébés faisaient leurs premiers pas, leurs premiers sourires, leurs premiers quelque chose. Dieu, lui, ne cessait d'effectuer son premier rien du tout" (2000:15). C'est la vie sans choix, sans refus, sans désir, sans plaisir. C'est le paradoxe de l'existence purement biologique qui se prolonge après la naissance – jusqu'à deux ans dans le cas du personnage – et qui est aussi inerte que celle d'un objet inorganique comme un tube: "Dieu était l'incarnation de la force d'inertie – la plus forte des forces. La plus paradoxale des forces, aussi: quoi de plus bizarre que cet implacable pouvoir qui émane de ce qui ne bouge pas? La force d'inertie, c'est la puissance du larvaire" (2000:13). C'est l'existence pré-psychique et pré-sémantique de l'être sans langage, sans conscience, sans mémoire, sans "moi" et sans émoi. Certes, un tel prolongement est excessif et même contraire à l'expérience des bébés et des petits enfants dont l'état, loin de l'autarcie divine, est celui de l'*ananké* (la radicale dépendance à l'égard des soins procurés par autrui). Aussi, les bébés ne sont nullement indifférents aux êtres qui s'occupent d'eux et aux objets qui leur donnent du plaisir, en premier lieu le sein. Ils n'ont pas de moi mais ils ont des émois (et le fœtus de même, et surtout des émois sonores). Le prolongement exagéré de l'état intra-utérin jusqu'à deux ans marque le personnage du signe de l'extravagance pour en faire un être à part, unique et singulier (quelqu'un qui a gardé la condition divine-tubaire plus longtemps que les autres). Plus loin la narratrice identifie cet état à la mort et se définit en tant qu'enfant comme quelqu'un qui connaissait la mort mieux que le commun des mortels, non pas parce qu'elle serait héroïquement descendue aux enfers pour l'y affronter en combat, mais parce qu'elle

avait mis deux ans pour sortir de la torpeur foetale, cette lenteur s'inscrivant néanmoins dans le registre héroïque de l'*hubris*:

Mort! Qui mieux que moi savait? Le sens de ce mot, je venais à peine de le quitter! Je le connaissais encore mieux que les autres enfants, moi qui l'avais prolongé *au-delà des limites humaines*. N'avais-je pas vécu deux années de coma, pour autant que l'on puisse vivre le coma? Qu'avaient-ils donc pensé que je faisais dans mon berceau, pendant si longtemps, sinon mourir ma vie, mourir le temps, mourir la peur, mourir le néant, mourir la torpeur? (2000:46; je souligne).

La formation du moi dans le plaisir et l'avènement de l'enfant divin

L'étape suivante est liée à l' "accident cérébral" qui a mis fin à l'autarcie et à l'apathie du bébé. Cet accident déclenche "la sainte colère de Dieu" qui exprime sa haine de tout ce qui existe en dehors de lui. Autrement dit, le bébé-Dieu est entré en état de manque, compris qu'il y a un monde extérieur, une inaccessibilité des objets. Les parents sont contents dans la mesure où la rage et la fureur prouvent qu'il est bel et bien vivant. C'est donc dans le déplaisir qu'il advient à la vie.

Comment apaiser la colère divine?

La réponse se trouve dans l'étape suivante, celle de la formation du moi par l'expérience du plaisir. C'est la scène où la grand-mère paternelle, arrivée de Bruxelles pour faire la connaissance de sa petite-fille (la famille habitait à Kobé, le père y étant consul de Belgique), donne à Dieu qui hurle sa colère un bâton au chocolat blanc de Belgique. Le plaisir procuré par l'ingestion de cette substance (qu'ailleurs Nothomb qualifie de "théologique") tait le bruit du déplaisir et de ce silence fait émerger une instance psychique qui parle d'une voix interne à la première personne du singulier:

C'est moi! C'est moi qui vis! C'est moi qui parle! Je ne suis pas "il" ni "lui", je suis moi!
Tu ne devras plus dire "il" pour parler de toi, tu devras dire "je". Et je suis ton meilleur ami: c'est moi qui te donne le plaisir. (2000:30)

La narratrice ajoute que c'est cette journée-là qu'elle est vraiment née. Pas de vraie vie sans moi, pas de moi sans le plaisir qui le fonde: "Moi, c'est le siège du plaisir. Le plaisir, c'est moi" (2000:31).

L'instance psychique vocale centrée sur le moi est la conscience. Mais cette conscience moïque n'est pas la conscience morale surmoïque que Nothomb appelle dans les romans post-2000 "l'ennemi intérieur". Celui-ci se met en place à la sortie de l'enfance et

sa fonction est de culpabiliser le moi, “de détruire ce qui en vaut la peine, de montrer la décrépitude contenue dans chaque réalité” (Nothomb, 2001:28, 29) – bref, de transformer tout plaisir en déplaisir. La conscience moïque, au contraire, se met en place au début de l'enfance et le moi est le centre d'une conscience assise dans l'expérience du plaisir. Dans et avec le moi, le plaisir fonde la mémoire et investit l'enfant d'une identité: une famille et une nationalité. Car le plaisir fondateur est belge. Ce n'est pas la langue nationale qui fait émerger le moi, l'identité et la conscience, mais le plaisir national du chocolat. Autrement dit, ce n'est pas la négativité d'une structure signifiante qui transforme l'être en individu mais la positivité d'une substance. La conscience, la pensée, l'intelligence s'enracinent donc dans le sensible:

Il existe depuis très longtemps une immense secte d'imbéciles qui opposent sensualité et intelligence. C'est un cercle vicieux: ils se privent de volupté pour exalter leurs capacités intellectuelles, ce qui a pour résultat de les appauvrir. [...]

La délectation rend humble et admiratif envers ce qui l'a rendue possible, le plaisir éveille l'esprit et le pousse tant à la virtuosité qu'à la profondeur. C'est une si puissante magie qu'à défaut de volupté, l'idée de volupté suffit. Du moment qu'existe cette notion, l'être est sauvé. Mais la frigidité triomphante se condamne à la célébration de son propre néant. (2000:34)

Ce moi-plaisir enfantin continue d'être appelé Dieu. Mais ce dieu est dans le monde, dans la vie, dans la nature. Dans *Le sabotage amoureux*, Nothomb affirme qu'être enfant, c'est être (1993:55). L'enfance est dans l'univers fictionnel nothombien la condition ontologique par excellence, car c'est là que l'être vit pleinement et intensément. Évidemment cet état divin du moi-plaisir n'a rien à voir avec l'état divin du commencement. À remarquer que dans la scène du chocolat, il n'est pas question de tubes. Le tube réapparaît juste après sous forme d'aspirateur dans un épisode où il question des pouvoirs du langage. Le premier est le pouvoir de faire exister ou, du moins, d'assurer les êtres dans leur existence. Aussi, les deux premiers mots conventionnellement prononcés par l'enfant, “maman” et “papa”, déclenchent chez les parents des réactions de joie et de ravissement qui portent à croire qu'ils n'étaient pas sûrs de l'être et qu'ils avaient besoin d'en avoir la confirmation nominale. Le second pouvoir du langage est d'anéantir et il est attaché à l'aspirateur qui est aussi le troisième mot que l'enfant a choisi de dire. Cet électroménager a pour elle une signification métaphysique: “l'appareil avalait les réalités matérielles qu'il rencontrait et il les transformait en inexistence. Il remplaçait le quelque chose par le rien: cette substitution ne pouvait être qu'œuvre divine” (p.40). Lorsqu'elle rencontre l'aspirateur, l'enfant que l'on appellera désormais Amélie, bien que son prénom n'apparaisse jamais dans le roman, “se souvient

vaguement d'avoir été Dieu il y a peu de temps avant". Elle s'identifie à l'aspirateur comme à un frère car la fonction d'anéantissement de cet appareil réactive "une grande voix" entendue dans sa tête "qui la plongeait dans d'incalculables ténèbres" (2000:40) et qui lui disait: "Rappelle-toi! C'est moi qui vit en toi!". C'est la voix ténébreuse de Dieu le tube retrouvée en écho dans le bruit de cet autre tube qu'est l'aspirateur. C'est la tentation de la mort et la racine de ce qui sera la voix de "l'ennemi intérieur".

La divinité de l'enfant moïque ne consiste pourtant pas à anéantir ce qu'il y a mais à en jouir. La centralité du moi se manifeste dans le culte de l'enfant-idole dont le temple est le splendide jardin nippon, où la petite Amélie passe la journée "au cœur de la beauté et de l'adoration" (200:57). C'est dans le jardin qu'elle apparaît, au sens épiphanique du mot, à ses fidèles, notamment à sa gouvernante Nishio-san qui l'idolâtrait (p.58). Sa place centrale dans le jardin est posée en termes d'idolâtrie pour rendre compte de la toute-puissance imaginaire du moi qui se croit un comble ontologique: petit dieu païen qui règne au cœur de la nature printanière, s'identifiant à sa beauté et à sa force vitale et croyant à la stabilité et à pérennité de l'être.

L'aire géographique de la croyance en moi atteignait son plus haut degré de densité dans le jardin. Les murs élevés et chapeautés de tuiles japonaises qui le cloîtraient me dérobaient aux regards des laïcs et prouvaient que nous étions dans un sanctuaire.

Quand Dieu a besoin d'un lieu pour symboliser le bonheur terrestre, il n'opte ni pour l'île déserte, ni pour la plage de sable fin, ni pour le champ de blé mûr, ni pour l'alpage verdoyant: il élit le jardin.

Je partageais son opinion: il n'y a pas meilleur territoire pour régner. Fieffée du jardin, j'avais pour sujets des plantes qui, sur mon ordre, s'épanouissaient à vue d'œil. C'était le premier printemps de mon existence et je n'imaginai pas que cette adolescence végétale connaîtrait un apogée suivi d'un déclin.

Un soir, j'avais dit, à une tige surmontée d'un bouton: "Fleuris". Le lendemain, c'était devenu une pivoine blanche en pleine déflagration. Pas de doute, j'avais des pouvoirs. J'en parlais à Nishio-san qui ne démenti pas.

Depuis la naissance de ma mémoire, en février, le monde n'avait cessé d'éclorre. La nature s'associait à mon avènement. (2000:60).

La subjectivation fera chuter ce leurre. Une telle "croyance en moi" situe l'enfant au stade du miroir: "J'étais le centre géométrique d'un cercle de splendeur qui ne cesse de s'élargir" (2000:71). Dans le jardin l'enfant contemple "son avènement", en s'identifiant à l'image idéale de l'être qui jouit de sa plénitude. Une phrase pourrait résumer ce stade: il n'y a pas de manque dans l'être. En langage psychanalytique cela s'appelle la phase phallique

dans laquelle les enfants croient à l'universalité du phallus (tout être en serait pourvu). Le registre religieux des chapitres consacrés à l'enfant-idole indique que la plénitude ontologique relève de la croyance et souligne la nature imaginaire du moi. Déjà, au sein même du jardin, quelque chose contrarie cette ontologie. La seconde gouvernante, Kashima-san, "est un problème logique dans cette apologétique" (2000:61). Elle constitue une aporie dans le narcissisme enfantin et signifie au moi les limites de son pouvoir (2000:64). Pourquoi? Parce qu'elle renonce aux plaisirs (2000: 63) et, ce faisant, elle refuse de se plier au culte de l'enfant-idole. Ce qui est posé en termes logiques dans cette séquence, sera posé en termes éthiques à la fin du roman, lorsque la méchanceté de Kashima-san l'empêche de faire quoi que ce soit pour sauver l'enfant de la noyade. C'est là une touche de ce qui est développé dans d'autres romans de Nothomb, notamment dans *Catilinaires*: l'idée que le mal (l'indifférence) est coextensif au vide, qu'il s'enracine dans la négation du plaisir et que le plaisir protège de la tentation de la mort. Or, la négation du plaisir est représentée par le tube qui creuse dans l'être la rigidité inorganique du non-être.

La jouissance aquatique de l'être et la voix méconnaissable du père

La jouissance de l'être passe par les plaisirs sensoriels – le vert du lac, l'odeur du jardin, le goût de l'alcool de prune – mais sa substance essentielle est l'eau. Pendant la saison humide, la petite Amélie passe la journée dans le petit lac vert où elle se baigne sous l'averse jusqu'à se fondre avec l'univers:

Je plongeais dans le lac et n'en sortais plus. Le moment le plus beau était l'averse: je remontais alors à la surface pour faire la planche et recevoir la sublime douche perpendiculaire. Le monde me tombait sur le corps entier. J'ouvrais la bouche pour avaler sa cascade, je ne refusais pas une goutte de ce qu'il avait à m'offrir. L'univers était largesse et j'avais assez de soif pour le boire jusqu'à la dernière gorgée. (2000:109)

L'eau est l'élément par lequel le corps acquiert la dimension de l'univers et se fond avec lui dans un sentiment aquatique. L'eau est l'élément du moi: "L'eau en dessous de moi, l'eau au-dessus de moi, l'eau en moi – l'eau, c'était moi. Ce n'était pas pour rien que mon prénom, en japonais, comportait la pluie" (2000:109).

C'est dans l'eau que l'enfant frôle la mort par deux fois. La première dans la mer du Japon. Les spectateurs nippons la regardent couler sans rien faire pour la sauver, selon ce que détermine le code d'honneur. La seconde noyade, dans le bassin aux carpes. Et de

même Kashima-san la regarde mourir sans tenter de la sauver. L'eau met en continuité le moi et le monde mais aussi la jouissance et la mort.

Le récit de la jouissance aquatique relie deux épisodes centrés sur le personnage du père. Il y est question de l'énigme que son métier constitue pour l'enfant. Le métier de M. Nothomb est on ne peut plus symbolique. Il est consul de Belgique à Kobé, il exerce donc la fonction de représentation en sa pureté formelle. L'enfant ne comprend pas en quoi consiste la fonction symbolique de consul et son rapport au père l'ignore radicalement. Dans ces deux épisodes le rapport au père passe par la médiation de sa voix, laquelle n'est pas reconnue comme la sienne mais au contraire comme une voix méconnaissable et étrangère au père. Dans le premier épisode, le père chante le nô et les sons bizarres et effrayants qu'il émet changent sa voix en "une plainte méconnaissable" qui épouvante l'enfant et ensuite l'ennuie. Le second épisode où la voix se sépare du père est celui où il tombe dans le caniveau ouvert. Tout d'un coup, l'enfant se rend compte dans l'angoisse que son père n'est pas à ses côtés. Il avait été aspiré par l'égout et la voix qui en sort "venait d'outre-tombe" et "semblait traverser un monde". La voix apparaît ainsi comme un objet séparé et autonome, étrange et étranger (au père et au monde), qui cause l'angoisse parce qu'il brise la consistance de la réalité, en y introduisant un trou, une absence: "Les êtres étaient-ils des choses si précaires que l'on puisse les perdre sans motif et sans explication?" (2000:103). Croyant alors avoir compris que son père était égoutier et travaillait dans les canalisations, Amélie le laisse dans l'égout et va jouer. Il n'en sera retiré que quelques heures plus tard et son émergence des eaux sales et malodorantes, dite du "Belge Anadyomène", couvre son statut symbolique de matière fécale. Croire, comme elle le fait, que c'était aussi dans l'égout que son père répétait le nô revient à réunir les deux phénomènes vocaux dans le tube mais un tube qui, loin d'être vide, est plein de souillures. Ce tube n'est pas métaphysique. L'égout n'est pas l'aspirateur. Le moi n'accède pas à saisir la fonction symbolique exercée par le père. La disparition du grand corps paternel ne l'élève pas, aux yeux de sa fille, à l'élégance formelle de la condition de pur représentant (de son pays). L'objet vocal, corrélatif de son absence, devient le déchet qui manifeste de retour de sa présence massive au monde; la voix qui n'est pas de ce monde est réintégrée au grand corps immonde du "bonhomme de boue" qui sort du caniveau.

Ce n'est donc pas l'égout qui introduit le manque dans l'être. Cette fonction structurante de la subjectivité est dévolue aux bouches d'égout des carpes.

La subjectivation

Les carpes et le non-être comme différence sexuelle

Si l'hérésie de Kahima-san ne faisait que contrarier le moi, le premier contact avec les carpes le trouble et ébranle ses convictions. Avant de voir les carpes, Amélie en entend parler comme du symbole des garçons dans la culture japonaise. Elle apprend qu'il n'y a pas de symbole pour les filles et en est déçue. Les carpes signalent donc une différence pas comme les autres: la différence sexuelle ne se traduit pas en couple d'oppositions (symbole masculin, symbole féminin) mais en une pure différence privée de contenus *a priori*, autrement dit une pure négativité (le symbole unique creuse la différence en tant que négatif). Aussi, les carpes assument-elles la dimension sexuelle du négatif. Elles signalent que l'être sexué est marqué du sceau du non-être, l'être destiné à la mort. Depuis *Hygiène de l'assassin*, la sexualité est, dans l'univers nothombien du XXe siècle, identifiée à la déchéance, à l'érosion et corrosion de l'être dès que l'entrée dans la puberté, en rendant le corps apte à la procréation, le soumet irréversiblement à "la vie hormonale". Prêtextat tue Léopoldine le jour de ses premières règles; Émile retraité s'isole dans la Maison avec Juliette dont il nie constamment le vieillissement pour relayer l'autosuffisance idyllique de leur amour d'enfance interrompu par l'âge adulte; Omer prive Hazel de son image spéculaire pour en faire un reflet d'Adèle suicidée; Épiphané tue Éthel pour qu'elle n'existe que par son souvenir à lui; Celsius fige la splendeur de Pompéi – autant de stratégies pour "échapper au temps et à toutes les glues que charrie la durée" (1993:93) dont la première est la glu sexuelle. Dans ces couples, y compris Celsius et la ville, le personnage masculin projette son image idéale sur le féminin, supprime l'altérité de celui-ci, le recrée à l'image de son moi, en fait l'objet et l'instrument d'un projet de suppression de la différence sexuelle (ce qui ne veut pas dire forcément absence d'érotisme car il y a chez Nothomb un érotisme enfantin sans sexe qui consiste dans la jouissance du froid).

Les carpes donnent donc à voir la convergence du sexe et de la mort. S'il y a un côté heideggérien chez Nothomb, *Sein und Zeit* se décline en "différence sexuelle et être-pour-la-mort". Quand elle voit des carpes pour la première fois, Amélie est fascinée de leur laideur, de leur obésité, de leur décrépitude: "Être centenaire pour une carpe, c'était se vautrer dans une durée adipeuse, c'était laisser moisir sa chair vaseuse de poisson d'eau stagnante. Il y a encore plus dégoûtant que la jeune graisse: c'est la vieille graisse". (2000:85). Voir les carpes revient à constater que le temps introduit du manque dans l'être, que ce manque est visible dans la graisse² et que, étant donné que les carpes signifient la différence sexuelle, le

² L'obésité est chez Nothomb la face visible et substantiel du néant, de l'inertie du tube. Le couple Bernardin figure ce rapport à merveille. L'époux, dont la régularité larvaire des visites taciturnes cause un ennui insupportable chez Émile et Juliette, 'était d'autant plus vide qu'il était gros: comme il était gros, il avait plus de volume pour contenir son vide' (1994:82-3). Il est comparé aux courges géantes, aux soufflés au fromage et aux discours d'inauguration – 'enflés à proportion de leur vacuité'. L'épouse est ainsi décrite: 'Un kyste, cette chose était un kyste. Eve fut tirée d'une côte d'Adam. Madame Bernardin avait sans doute poussé comme un kyste dans le ventre de notre tortionnaire. Parfois, on opère des malades d'un kyste interne qui pèse le double, voir le

manque dans l'être est d'ordre sexuel. Le dégoût des carpes est le dégoût du sexe³ en tant que mort contenue dans la vie. La phase suivante le confirme en montrant que le dégoût fondateur éprouvé par Amélie, quand elle nourrit les carpes à midi, s'étaye en répugnance de la chose sexuelle fantasmée dans l'angoisse nocturne.

Les carpes dans le jardin et la fondation de la subjectivité

Mais cette constatation qu'il y a du négatif au sein de l'être, ce savoir appris à l'arboretum du Futatabi, reste au-dehors du jardin-sanctuaire et ne concerne pas le moi. Ce n'est que quand les carpes sont introduites dans le jardin en faisant tache sur sa beauté splendide que le moi est vraiment atteint dans son être. L'entrée des carpes dans le jardin cause l'expulsion de l'enfant divin: le moi est chassé du paradis de la plénitude ontologique, il perd la jouissance de l'être, il est dédivinisé. Du moi chassé du paradis résulte le sujet. C'est ce en quoi consiste "l'aventure fondatrice".

Tout commence par un malentendu. Alors qu'Amélie désirait un éléphant en peluche pour son troisième anniversaire et l'avait discrètement signifié à ses parents, ceux-ci, persuadés qu'elle s'intéressait aux carpes, lui en ont offert trois. L'enfant éprouve une déception sans pareille. De plus, les parents lui proposent de baptiser les carpes de son prénom et de ceux de sa sœur et de son frère. Pour parer à cette identification répugnante elle leur donne en alternative les prénoms de la sainte famille: Jésus, Marie, Joseph. La déception cuisante qui est à l'origine de l'aventure fondatrice est ainsi parodiquement mise à l'enseigne du rapport enfant-parents. En effet, la mutation du moi en sujet a comme cause immédiate une opacité dans la demande adressée aux parents qui n'ont pas compris le désir qui y était sous-entendu. Se rendre compte que les parents sont incapables de lui assurer l'objet de son désir, l'éléphant blanc en peluche, ouvre la voie tragique de la subjectivation, celle-ci consistant précisément dans la perte de la jouissance.

Pour satisfaire à la demande des parents, Amélie devait nourrir les poissons tous les jours, tâche qui la dégoûtait à un point inexprimable. Elle raconte ce qu'elle appelle son calvaire dans le registre évangélique, lequel d'ailleurs traverse toute la séquence: après la sainte famille, le sacrifice christique de la fille.

triple de leur poids: Palamède avait épousé l'amoncellement de chair dont on l'avait libéré' (1994, p.66). Cette description n'est pas seulement une hyperbole visant à dire que cette femme est une accumulation de matières graisseuses. Il s'agit de signifier la consubstantialité et la ressemblance de mari et femme, obèses et taciturnes tous les deux, et provoquant chez Émile et Juliette le même sentiment de dégoût que les carpes causent chez la petite Amélie de trois ans. La répugnante obésité de Bernadette est effectivement posée comme la réduction du corps à la bouche, soit un tube: 'Ce ne fut rien comparé à la répulsion qui me crispa les mâchoires quand le verre s'inséra dans sa bouche. L'orifice replia ce qui lui servait de lèvres et se mit à aspirer. Le lait fut sucé en un seul coup, mais avalé en plusieurs fois; chaque déglutition faisait le bruit d'une ventouse en caoutchouc en train de déboucher un évier. J'étais horrifié. Vite, parler, dire quelque chose' (*idem*, p.68)

³ Il ne s'agit pas de sexe au sens courant d'activité génitale mais au sens logique de différence sexuelle en tant que pure différence ou sexuation.

Chaque jour, à midi, au moment où le soleil était au plus haut dans le ciel, je pris l'habitude de venir nourrir la trinité. Prêtresse piscicole je bénissais la galette de riz, la rompais et la lançais à la flotte en disant: – Ceci est mon corps livré pour vous. (2000:135)

La parodie du texte évangélique garde la tension entre le comique et le tragique⁴. Donner un cadre christique à la subjectivation n'est peut-être pas sans signification. Si la narratrice cesse d'appeler le personnage "dieu" ou "idole" n'est-ce pas pour signifier que la différence entre moi et sujet prolonge en quelque sorte la différence entre paganisme et christianisme?

Gueules ouvertes pour prendre les morceaux de galette, les carpes montrent au grand jour leurs tubes digestifs et sont alors décrites comme des tubes, leurs corps se réduisant aux bouches d'égout, bouches béantes formant un trou. Ce trou interne mais visible est entouré de la substance organique répugnante aperçue pour la première fois dans l'arboretum. Aussi, les carpes présentent-elles une topologie de bord où inorganique et organique, vide et substance, métaphysique et biologique, sont l'endroit et l'envers.

Le diamètre de leur orifice était presque égal au diamètre de leur corps, ce qui eût évoqué la section d'un tuyau, s'il n'y avait pas eu leurs lèvres poissonneuses qui me regardaient de leur regard de lèvres, ces lèvres saumâtres qui s'ouvraient et se refermaient avec un bruit obscène, ces bouches en forme de bouées qui bouffaient ma bouffe avant de me bouffer moi! (2000:136)

La galette de riz est la chair même du moi, sa substance, son être. En nourrissant les carpes, c'est sa chair qu'elle donne en pâture, elle sacrifie sa vie, comme le Christ. Cet évidemment se traduit concrètement dans l'amaigrissement de l'enfant qui perd le goût de la vie: "j'avais de plus en plus l'impression que c'était ma propre chair qui nourrissait les carpes. Je maigrissais." (p.138). Les carpes-tubes aspirent l'être du moi.

Les carpes ont changé le jardin en un lieu de déplaisir. La narratrice commente que la portée fondatrice de ce dégoût tient au fait qu'il ne s'agit pas d'un dégoût comme ces abjections qui sont le lot des petits enfants curieux. C'est un dégoût au-delà des autres,

⁴ La réécriture de passages bibliques suit la démarche générale de l'écriture nothombienne qui se tient et se déploie dans une tension constante entre sublimation et désublimation, tragique et comique: la mise en place d'un idéal ou d'une valeur est pénétrée par l'humour et l'ironie sans pour autant tomber dans un registre cynique ou sordide ou dans la raillerie. Le comique intervient dans le sérieux sans que *le rire ne dissipe pas ce dont il rit* mais, au contraire, *l'illumine et le localise* (Zupancic 2002:68). Par conséquent la parodie du texte biblique consiste dans une tension entre apologétique et blasphème.

anormal, excentrique, extravagant et qui justement à ce titre fonde la singularité radicale de tout un chacun:

Il m'arrive de penser que notre unique spécificité individuelle réside en ceci: dis-moi ce qui te dégoûte et je te dirai qui tu es. Nos personnalités sont nulles, nos inclinations plus banales les unes que les autres. Seules nos répulsions parlent vraiment de nous. (2000:137).

La structure *extime* du sujet

Le dégoût fondateur est structurant de la subjectivité et les carpes-tubes sont l'objet dont se soutient sa négativité. Le sujet est l'effet de l'évidement de la substance jouissante du moi (sa chair). Le sujet est non-être. Aussi, n'est-il pas au centre du jardin mais décentré au bord de l'étang sur le point de faillir du dégoût de reconnaître son non-être dans le tube digestif des carpes. Il se soutient de l'objet insoutenable et pathologique. Les carpes-tubes sont le contour organique, gras et décrépît du rien du commencement: l'*ex-nihilo* d'où procède toute créature. Le dégoût prend alors une signification métaphysique formulée dans la réécriture de *topoi* bibliques:

Et toi, que crois-tu être d'autre? Tu es un tube sorti d'un tube. Ces derniers temps, tu as eu l'impression glorieuse d'évoluer, de devenir de la matière pensante. Foutaise. La bouche des carpes te rendrait-elle si malade si tu n'y voyais ton miroir ignoble? Souviens-toi que tu es tube et que tube tu redeviendras. (2000:145)

On mesure l'écart qui sépare le jardin, en tant qu'image idéale du moi, du miroir ignoble que sont les carpes pour le sujet. La présence des carpes empêche le moi de se projeter sur les objets plaisants qui l'entouraient en trouant irréversiblement la beauté du jardin. Les carpes négativisent le goût de la vie en dégoût, ce qui est le corrélat du sujet sans substance, sans chair et sans image spéculaire. Les carpes sont la présence massive du non-être du sujet. S'y reconnaître ne mène pas le sujet à une identification unificatrice et jubilatoire, car les carpes ne sont pas une image spéculaire mais un regard répulsif qui externalise et donne à voir le noyau dur de pure négativité du sujet. La structure subjective est ainsi une *extimité*, pour reprendre une notion lacanienne: "(...) ce qui m'est le plus intime est justement ce que je suis contraint de ne pouvoir reconnaître qu'au-dehors" (Lacan, 2006:225; cf.249). Le plus interne, le plus intime, ce point inorganique d'*ex-nihilo* qui est au cœur du sujet et dont il préfère ne rien savoir, apparaît à l'extérieur non comme image mais comme objet radicalement impersonnel, un ça qui n'est pas moi. La mise en place de cette

structure signale la sortie de l'enfance mythique, le désenchantement précoce de l'enfant qui perd la jouissance imaginaire de l'être (illusion de toute-puissance et de pérennité) et accède au dégoût du sexe fantasmé dans l'angoisse:

La nuit, dans mon lit, je peuplais l'obscurité de bouches béantes. Sous mon oreiller, je pleurais d'horreur. L'autosuggestion était si forte que les gros corps écailleux et flexibles me rejoignaient entre les draps, m'étreignaient – et leur gueule lippue et froide me roulait des pelles. J'étais l'impubère amante de fantômes pisciformes (...) Ce n'était pas son estomac qui me dégoûtait, mais sa bouche, le mouvement de valvule de ses mandibules qui me violaient les lèvres pendant des éternités nocturnes. (2000:138-9)

La paradoxale structure *extime* signale encore que le sujet advient dans sa destitution ontologique même et est donc voué au suicide. Les carpes soutiennent le sujet en tant que vide, dans son ontologie négative, dans sa néantisation, ce qui revient à se suicider. Aspirée par le tube, au comble du *pathos*, Amélie se laisse tomber dans le bassin. Tête cassée, elle se sent redevenir tube et la troisième personne du singulier dépossède la première. "La chose de moins en moins vivante se sent redevenir le tube qu'elle n'a peut-être jamais cessé d'être". Sauvée *in extremis* par Nishio-san, Amélie est transportée à l'hôpital. Elle ne contrarie pas la version officielle bâtie par sa mère, qui réduit "l'aventure fondatrice" à une glissade. Amélie savait que sa chute dans l'étang n'était pas due au hasard d'un accident, mais qu'elle avait une cause bien précise, cependant à trois ans elle ne connaissait pas le mot "suicide". L'enfant a abandonné l'illusion de la jouissance mythique, ayant appris qu'il n'y a pas de vie sans mort, que la mort traverse la vie, que la vie vient de la mort et y revient. L'expérience du négatif qui mine l'existence, de l'assomption subjective du manque dans l'être, a laissé une cicatrice sur la tempe gauche, marque indélébile du réel du négatif. Le creux physique (le traumatisme crânien) signe la condition de manque-à-être du sujet (effet de l'expérience traumatique) qui éclate dans la dernière phrase: "Ensuite, il ne s'est plus rien passé". Cette phrase clôt le roman en introduisant le personnage dans une période creuse, plate, dépourvue d'événements et d'histoires, désactivée, latente, passée dans l'attente et l'ennui, bref dans l'existence négative qui est le lot du sujet.

Après *Stupeurs et tremblements* et *Métaphysique des tubes*, l'œuvre romanesque de Nothomb subit une inflexion dont le trait le plus saillant est que le rapport hétérosexuel (Prétextat et Léopoldine, Émile et Juliette, Épiphanie et Éthel, etc) est remplacé par le rapport entre deux femmes, selon le modèle infantile Amélie-Elena dans *Le sabotage amoureux*. Ce modèle n'est repris que dans *Stupeurs et tremblements* avec Amélie-Fubuki et se déploie en

Plectrude-Clémence, Blanche-Christa, Pannonique-Zdena. L'enfance perd du relief: elle est absente de la problématique d'*Antéchrista* et d'*Acide Sulfurique*. Même dans *Journal d'Hirondelle*, où Nothomb revient au couple hétérosexuel, il n'y est pas question d'enfance et l'amour ne s'inscrit pas dans la structure du stade du miroir. *Cosmétique de l'ennemi*, *Biographie de la faim* et *Robert des noms propres* focalisent les peines et les impasses de la puberté, sans nostalgie de l'enfance. Le rapport amoureux suit le modèle de la première expérience amoureuse d'Amélie avec Elena qui est très différent des amours idylliques. Au lieu de supprimer l'altérité de la partenaire pour en faire l'image idéale du moi, l'amour est maintenant affrontement à son altérité radicale, au mystère de son désir. Elle est l'ennemie qu'il faut impérativement aimer. J'aime celle qui me fait mal, ma tortionnaire: Élena, Fubuki, Christa, Zdena. Les couples hétérosexuels sont constitués de la Belle (Léopoldine, Juliette, Hazel, Éthel) et de la Bête (Prétextat, Émile, Omer, Épiphane), la Bête se contemplant au miroir de la Belle et croyant ainsi accéder à la jouissance de l'être. Dans les couples homosexuels la Belle est la Bête (ou, dans le cas de Zdena, la Bête est la Belle): aimer c'est affronter un partenaire opaque, voire inhumain, dont la beauté voile le mal, autrement dit le noyau de non-être, le tube. J'ai affaire au tube dans l'autre. Ces romans reprennent en termes éthiques la problématique ontologique de *Métaphysique des tubes*. Cette structure est gardée en version *light* même dans les romans qui reviennent aux couples hétérosexuels après 2005.

Les romans autobiographiques de 1999 et 2000 partagent la production romanesque de Nothomb entre une première période, où prédominent des romans du moi (structure spéculaire), et une autre dominée par des romans du sujet (structure *extime*). *Métaphysique des tubes* qui raconte une subjectivation comme évidemment de l'être dramatise magistralement la différence entre la structure moiïque et la structure subjective et occupe dans l'ensemble de l'œuvre une position charnière.

Bibliographie

LACAN, Jacques (2006). *Le Séminaire XVI. D'un Autre à l'autre*. Paris: Seuil.

NOTHOMB, Amélie (1992). *Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel.

_____ (1993). *Le sabotage amoureux*. Paris: Albin Michel.

_____ (1995). *Les Catilinaires*. Paris: Albin Michel.

_____ (1996). *Péplum*. Paris: Albin Michel.

_____ (1997). *Attentat*. Paris: Albin Michel.

_____ (1998). *Mercure*. Paris: Albin Michel.

_____ (1999). *Stupeurs et tremblements*. Paris: Albin Michel.

_____ (2000). *La métaphysique des tubes*. Paris: Albin Michel.

_____ (2001). *Cosmétique de l'ennemi*. Paris: Albin Michel.

_____ (2002). *Robert des noms propres*. Paris: Albin Michel.

_____ (2003). *Antéchrista*. Paris: Albin Michel.

_____ (2004). *Biographie de la faim*. Paris: Albin Michel.

_____ (2005). *Acide sulfurique*. Paris: Albin Michel.

_____ (2006). *Journal d'Hirondelle*. Paris: Albin Michel.

ZUPANCIC, Alenka (2002). *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*. Paris: Théétète.

CHEMINS DE TRAVERSE – VOIES DE TRAVERS

GUY ACHARD-BAYLE

Université de Lorraine CREM-Praxitexte

guy.achardbayle@wanadoo.fr

Résumé

Dans cet article, que je conçois comme le rappel d'un parcours, j'exploite la notion d'extravagance au sens de sa composition étymologique: "extra-vagance"; autrement dit j'explore un domaine, à cheval entre littérature et linguistique, constitué de récits de métamorphose; j'essaie de montrer, dans le cadre d'une sémantique référentielle et textuelle, quels outils linguistiques permettent de réaliser littéralement ces phénomènes hors normes; je m'attache néanmoins à bien différencier la métamorphose, processus, de la métaphore, procédé, même si elles se croisent et s'influencent souvent dans les textes du *corpus*.

Abstract

In this article, I use and analyze the notion of *extravagance* in the sense of its etymological composition, "extra-vagance", in exploring a domain, between literature and linguistics, constituted by a corpus of stories telling metamorphosis, that is to say by texts or narrations which refer to unconventional, counterfactual cases or phenomena; but as a linguist, I observe and, I hope, I demonstrate that the language is able to represent them, sometimes with ambiguity. Nevertheless, I do make a great difference, even if they appear in the same context, between a metamorphosis, which is a process *de re*, and a metaphor, which is a procedure *de dicto*.

Mots-clés: linguistique textuelle, sémantique référentielle, référents évolutifs, *de re vs de dicto*

Keywords: text linguistics, referential semantics, evolving referents, *de re vs de dicto*

En termes d'extravagance, je voudrais m'interroger ici non seulement sur un domaine "hors norme" et "hors des sentiers battus", mais sur le parcours lui-même qui tout au long de la décennie écoulée (Achard-Bayle, 2001^a /2009) m'a conduit à m'intéresser, et quasiment consacrer, à ce domaine.

Je voudrais donc me demander en quoi consiste, et au-delà, pourquoi faire une grammaire des métamorphoses. Me poser ces questions m'aidera, épistémologiquement parlant, à situer mon parcours dans le champ des sciences du langage et ses débats actuels.

Il y en a divers, mais celui que j'ai privilégié et qui a été le déclencheur de mon second ouvrage (Achard-Bayle, 2008) repose sur – et même pose tout court – la question de la référence et de l'objectivité (vs la subjectivité) du sens, pour le dire assez grossièrement.

Même si je reviens dessus, pour la questionner plus tard, je prendrai ici la notion de référence pour acquise; autrement dit, très rapidement, mais suivant Quine (1990), je la considérerai comme la "relation mots-monde".

En somme les questions que je (me) pose aujourd'hui sont les suivantes: "Est-ce que cela a un sens de faire une *grammaire des métamorphoses*?" Autrement dit, dans les termes de sémantique référentielle tels que je les ai définis et adoptés: "Est-ce que cela m'apprend quelque chose du monde, sinon du langage, ou du moins des langues?"¹

Ces questions sont ambitieuses. Il nous faut donc être prudents, car la métamorphose suscite de nombreuses conjectures, entre autres: "de la divinité à l'animalité", "du mythe au fantasme" (Belzane, 1990: 8 et 12). Ainsi, même si je parcours un domaine "hors des sentiers battus", je voudrais rester "terre à terre", si je peux dire, en privilégiant, suivant ma spécialité en linguistique, le niveau des textes.

*

Ainsi, dans la perspective épistémologique choisie, et pour répondre aux deux questions posées précédemment, je pourrais commencer par reprendre ces grands essais qui, de *La Psychanalyse des contes de fées*² au *Mythe de la métamorphose*³, donnent un sens profondément humain, voire même naturel (naturaliste) à ces *histoires à dormir debout*... Je reviendrai sur B. Bettelheim, je dis en attendant un mot de P. Brunel et d'E. Renan:

¹ Je travaille essentiellement sur des énoncés et des textes en français, mais parfois sur les originaux en allemand ou en anglais de grands classiques comme *La Métamorphose* ou *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*.

² Bettelheim (1976).

³ Brunel (1974).

Un homme est changé en âne, en oiseau, en poulpe, en pourceau, en cancrelat, en coyote. S'agit-il seulement d'histoires bonnes pour les enfants ou les fous [...] ? Parmi tant de lecteurs [...] des *Métamorphoses* d'Ovide, il en est un qui sut saisir "dans cette suite délicieuse de mobiles et ravissantes images" un "rapport profond avec la nature", et dégager des mille énigmes qu'elles contiennent la question essentielle: "Difficiles enfantillages, que nous voulez-vous?"⁴

Ainsi, au-delà d'une réaction de mépris ou de rejet de ces phénomènes "hors normes", "irrationnels", "déviant" (ou "dé-viants", ce qui est une autre manière de dire: "extra-vagants"), on peut en effet comme Renan et Brunel se poser la question du bien-fondé, du sens profond⁵ de ces "dé-viances", de ces "extra-vagances", qui instaurent des passerelles ou, mieux, des passages entre les espèces, et surtout entre les règnes; on peut encore considérer le passage des uns aux autres comme, entre autres, le signe d'un profond accord ou d'une étroite familiarité voire d'une continuité entre l'humain et la nature.

On peut ouvrir ici une perspective, avancer une hypothèse, à partir de la citation de Renan et du commentaire que l'on vient de faire, sur la continuité homme-nature, en citant, pour commencer, les travaux de l'ethnoscience tels qu'ils ont été exposés notamment dans l'anthologie de S. Arom *et al.* (1993); ou dans le même ordre d'idées, la *Pensée sauvage* de C. Lévi-Strauss (1962) qui montre diversement (notamment par des questions de catégorisation et de dénomination) que cette pensée dite sauvage repose sur l'analogie et l'homologie, ou, de manière plus générale, sur la motivation.

Il faudrait encore sur ce sujet rappeler *Les mots et les choses* de M. Foucault (1966) où le philosophe présente les quatre "similitudes" qui forment, selon lui, "la trame sémiotique de la ressemblance au XV^e siècle": la convenance, l'émulation, l'analogie, la sympathie.

Cette dernière notamment, "compensée" par l'antipathie (*op. cit.*: 63), "suscite le mouvement des choses dans le monde et provoque le rassemblement des plus distantes. Elle est le principe de *mobilité*" (je souligne dans les deux cas). Et Foucault de donner cet exemple à propos de la sympathie: "elle fait virer avec la courbe du soleil la grande fleur jaune du tournesol." J'en arrive ainsi à mes propres exemples et à mes premières analyses textuelles.

On trouve chez Ovide trois métamorphoses d'humains en végétaux qui impliquent Apollon, ou Phoebus, dieu du jour, mais aussi de la musique et des arts: avec Daphné qui ne l'aime pas mais qu'il veut attacher à lui; avec Clytie ou Clytié qu'il a, au contraire, délaissée pour sa sœur et qui se laisse mourir d'amour pour lui; avec le jeune Hyacinthe qui l'aime en

⁴ Lettre d'E. Renan à G. Flaubert 8 sept. 1874, citée par P. Brunel, *op. cit.*: 7.

⁵ Voir le titre de l'ouvrage dirigé par M. Colas-Blaise & A. Beyaert-Geslin (2009): *Le sens de la métamorphose*.

retour, ce qui provoque la jalousie de Zéphyr (ou Borée). D'où ces métamorphoses: Daphné est transformée en laurier; Clytié en héliotrope (on retrouve ici le motif du tournesol); Hyacinthe se retrouve dans la fleur du même nom (qui "depuis" porte son nom, nous dit le texte).

Du point de vue figuratif et épistémique on retrouve, dans ces trois métamorphoses, trois des *quatre formes de la similitude* de Foucault:

La *sympathie* – au sens où Foucault l'a définie pour le tournesol – se retrouve naturellement, si je peux dire, chez Clytié métamorphosée en héliotrope; elle ne cesse durant neuf jours de contempler le soleil dans sa course, se nourrit de rosée et de larmes, et se meurt ainsi d'amour non pas en perdant son *anima*, mais en l'occurrence en *prenant racine*:

Pour **Clytié**, bien que l'amour pût être l'excuse de son dépit, et son dépit celle de sa consolation, le dieu du jour ne la revit plus et désormais renonça aux joies de Vénus en sa compagnie. Depuis ce jour, **la nymphe** dépérit [...] **Ses membres**, dit-on, adhèrent au sol; une pâleur livide les décolore en partie et les transforme en tiges exsangues; une partie reste rouge et une fleur toute semblable à la violette cache **sa tête**. Bien que retenue par **sa racine**, **elle se** tourne vers son cher Soleil, et même métamorphosée, **elle** lui garde **son amour** (Ovide, 1991: 118).

Je souligne dans cette séquence les marques linguistiques (noms, propre ou commun, pronoms dits personnels, dont un réfléchi, possessifs) qui forment une *chaîne de référence*⁶, autrement dit qui assurent la continuité de l'identité personnelle du référent désigné, en l'occurrence Clytié, quel que soit le changement radical qui l'affecte, "même métamorphosée" comme le dit le texte: on voit ainsi comment la langue, grâce aux outils et aux opérations linguistiques mis en œuvre, "colle" à la lettre du texte. Mais cela ne "colle" que jusqu'à un certain point, car, du fait du syntagme *sa racine* et du contact qui s'instaure entre ce syntagme et les désignations suivantes – *elle se [tourne]...* –, on a bien à faire en fin de compte (et de conte) à un être double ou hybride, même si dans la dichotomie entre *tête* et *racine*, c'est la première, c'est-à-dire la mémoire, donc l'âme, qui l'emporte.

Restent, parmi les exemples de métamorphoses et les types de similitude, deux cas à traiter: chez Daphné, on trouve la *convenance*, autrement dit l'*assimilation* ou la *proximité* (Foucault, *op. cit.*), sous la forme du laurier dont Apollon orne son front⁷; quant à l'*émulation*

⁶ Cf. Schnedecker (1997).

⁷ M. Turner, au début de son ouvrage sur *l'esprit littéraire* (1996: 7), considère ainsi le rôle de la parabole dans la formation "narrative" de la cognition: il s'agit, par là, de "mettre contre". Ou "jeter contre", suivant le TFLI: "Empr. au gr. Παραβολή " comparaison, rapprochement, rencontre ", également terme de math. " parabole ", dér. de Παραβάλλω " jeter quelque chose, jeter le long de, étendre le long de " (Παρά " auprès de " et βάλλω " lancer, jeter "). (<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3593032875;r=1;nat=;sol=1;>)

ou la *réduplication en miroir* (Foucault, *ibid.*), on la trouve chez Hyacinthe sous la forme de la fleur qui portera dès lors son nom: “Devenu une fleur nouvelle, tu répéteras, par l’inscription de tes pétales, mes gémissements [et] il [Apollon] grave lui-même sur les feuilles, pour rappeler ses gémissements, un *Aï Aï...*” (Ovide, *op. cit.*: 259).

*

Après ce passage par la symbolique de la “pensée sauvage”, je reviens à mes questions: “Est-ce que cela a un sens de faire une *grammaire des métamorphoses*? Est-ce que cela m’apprend quelque chose du monde?” Je pense bien entendu que oui et j’essaierai de le montrer en deux étapes dans les parties suivantes.

1. Métamorphoses et visions du monde: *Scala Naturæ, The Great Chain of Being*

À partir des années 2000, j’ai commencé à fréquenter les colloques de linguistique cognitive⁸, et, de la sorte, à m’interroger sur la signification anthropologique des procédés de désignations analogiques dans les récits de métamorphose ou plus généralement dans ce que nous avons appelé en linguistique les *contextes évolutifs*; pour ma part (cf. Achard-Bayle, 2001b ; Silva, 2001), j’ai parlé de l’identité comme une *idée du même*.

C’est ainsi que je me suis intéressé au *Literary Mind* de M. Turner (1996), ou encore à *toutes ces formes de pensée* qui s’adressent aussi bien à notre *imagination* qu’à notre *raison*, d’où le titre de l’ouvrage de G. Lakoff & M. Turner (1989): *More than Cool Reason*. La métaphore est ainsi cet instrument indispensable à une forme de pensée dite poétique mais en fait bien ordinaire, et non seulement quotidienne (cf. Lakoff & Johnson, 1980), mais indispensable à la représentation de soi (de *nous-mêmes*: *ourselves*, cf. Lakoff & Turner, *op. cit.*) et du monde.

Quant au *Literary Mind* de M. Turner, il fait du récit une forme originelle de la pensée littéraire, partant et parlant de la parabole comme d’un exemple de la pensée par *projection*⁹, en l’occurrence un récit *projeté* sur un autre¹⁰: ainsi au début des *Mille et Une Nuits*, le récit

⁸ Notamment *Linguagem e cognição*, Braga, mai 2000; *Linguagem, cultura e cognição*, Braga et ICLC’03 Logroño, juillet 2003.

⁹ On se rapproche ainsi de l’étymologie exacte, rappelée en note ci-dessus.

¹⁰ Cf. M. Le Guern (1981: 34) qui reprend P. Brunel et son *Mythe de la métamorphose*: “On peut dire de chaque récit de métamorphose que le fonctionnement de sa signification met en jeu un sens et une référence. [...] Le sens d’un mythe est la relation d’un signifiant avec un signifié, d’une histoire avec une réalité autre qu’elle signifie. Et si le mythe est irremplaçable, c’est qu’il donne le moyen d’exprimer ce que l’on ne saurait dire autrement, de révéler ce qui est caché si profondément que les mots ne permettent pas de l’atteindre [...] Il est *muthos*,

du Vizir à sa fille Shéhérazade, l'*Histoire de l'âne, du bœuf et du laboureur*, doit servir d'exemple (de dissuasion) à Shéhérazade¹¹.

Revenons maintenant à la métaphore dans *More than Cool Reason* (Lakoff & Turner, *op. cit.*: 166 *sq.*). La théorie cognitive et culturelle de la métaphore (et des proverbes) que développent ces auteurs est la suivante: nous, membres d'une communauté linguistique, sociale, culturelle, avons un bagage ou un héritage partagé en matière d'expériences humaines – et de la place de l'humain dans le monde ou l'univers; c'est ainsi que les proverbes sont: – vérifier les normes (à cause de puis).

Instructions for understanding the nature of our being, the nature of people and situations we encounter, and our role in the universe. In each case, the instructions are addressed metaphorically. The presumption is that higher-order questions are answered in terms of lower-order descriptions [...] (*op. cit.*: 161)

What is taken for granted in proverbs is that we have a certain sense of the order of things, that we know a great deal about man's place in the universe [...] We understand proverbs as offering us ways of comprehending the complex faculties of human beings in terms of [...] other things. To do this, we use the Great Chain of Being.

The Great Chain of Being is a cultural model that concerns kinds of beings and their properties and places them on a vertical scale with 'higher' beings and properties above 'lower' beings and properties [...] The Great Chain is a scale of forms of being —human, animal, plant, inanimate object— and consequently a scale of the properties that characterize forms of being —reason, instinctual behavior, biological function, physical attributes, and so on.

Commonly, the Great Chain of Being is taught as background to literature and the history of ideas, as essential to the understanding of the worldviews of classical authors like Plato and Aristotle, medieval authors like Dante and Chaucer, renaissance authors like Shakespeare, and even Augustan authors like Pope. But it is taught as if it somehow died out in the industrial age. On the contrary, a highly articulated version of it still exists as a contemporary unconscious cultural model indispensable to our understanding of ourselves, our world, and our language. (*op. cit.*: 166-167).

J'ai cité ce long passage car il est fondamental pour comprendre l'orientation culturelle de la linguistique cognitive, telle que la défendent et illustrent nos auteurs (Rendre plus claire cette affirmation). J'en ferai maintenant un commentaire et me poserai à ce

mensonge; plus le mensonge est flagrant, plus la relation référentielle s'estompe, et plus fortement le sens s'impose."

¹¹ Nous reviendrons pour finir sur la question du récit.

propos une question: en ce qui concerne le commentaire, je dirai que G. Lakoff & M. Turner appliquent une grille de lecture antique aux mentalités ou aux *Weltanschauungen* contemporaines; ainsi, il y a dans leur théorie une réminiscence de la *Scala Naturæ*, reprise entre autres d'Aristote: ce modèle a prévalu, au moins, "depuis l'Antiquité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle" (E. Mayr, 1982, tome 1: 38), même si c'est sous la forme de ce qu'A. Lovejoy (1936) appelle *The Great Chain of Being*¹².

En ce qui concerne maintenant la question, je me demanderai quelle place est faite au langage dans cette théorie de *l'esprit littéraire*. Je pense l'avoir déjà montré par un premier récit de métamorphose (ci-dessus Clytié), mais l'exemple était assez bref: je voudrais par conséquent reprendre la démonstration, et particulièrement ma démonstration de 2001(b) qui concernait *l'identité et l'idée du même*, c'est-à-dire *l'identité comme l'idée du même*; je vais en fait comparer diverses métamorphoses des *Mille et Une Nuits*, et en comparer les effets (supposés) sur le lecteur. Pour clore cette partie, je ferai le bilan de toutes nos premières analyses textuelles, en revenant sur Ovide, à la lumière des *Mille et Une Nuits*.

M'étant avancée dans une quatrième cour, j'y vis en face un très-beau bâtiment dont les fenêtres étaient fermées d'un treillis d'or massif. Je jugeai que c'était l'appartement de la reine. J'y entrai. Il y avait dans une salle plusieurs eunuques noirs pétrifiés. Je passai ensuite dans une chambre très-richement meublée, **où j'aperçus une dame aussi changée en pierre. Je connus que c'était la reine à une couronne d'or qu'elle avait sur la tête** et à un collier de perles très-rondes et plus grosses que des noisettes. Je les examinai de près; il me parut qu'on ne pouvait rien voir de plus beau [...]

Il y a trois ans et quelques mois qu'une voix bruyante se fit tout à coup entendre par toute la ville si distinctement, que personne ne perdit une de ces paroles qu'elle dit: "Habitants, abandonnez le culte de Nardoun et du feu; adorez le Dieu unique qui fait miséricorde".

La même voix se fit ouïr trois années de suite, mais personne ne s'étant converti, le dernier jour de la troisième, à trois ou quatre heures du matin, tous les habitants généralement furent changés en pierre en un instant, chacun dans l'état et la posture où il se trouva. Le roi mon père éprouva le même sort: **il fut métamorphosé en une pierre noire, tel qu'on le voit dans un endroit de ce palais...**¹³

¹² Sans doute G. Lakoff & M. Turner lui empruntent-ils l'expression qu'ils utilisent également.

¹³ *Mille et Une Nuits* extraits 1 & 2 (Histoire de Zobéide, trad. Antoine Galland: 212; je souligne à deux reprises).

Dans ces deux premières métamorphoses, l'identité des personnages métamorphosés, c'est-à-dire leur identité première ou initiale, est maintenue grâce à la ressemblance; ou plus précisément grâce à la *reconnaissance*, au sens de P. Ricœur (2004): il s'agit d'un procédé d'identification qui permet de substituer un souvenir à ce qui est, d'abord, vu ou aperçu; ainsi dans le premier cas, *une dame*, d'abord inconnue donc *indéfinie*, devient-elle ou plutôt redevient-elle *la reine*, reconnue ou *redéfinie* comme telle; dans le second cas, on continue de *voir le roi*, fût-il changé *en une pierre noire*...

Il y a une différence néanmoins: dans le second cas, *le roi* n'est jamais perdu de vue, si l'on peut dire, la chaîne de référence étant maintenue, telle que je la souligne dans l'extrait suivant– vous n'avez pas souligné!: “**Le roi** mon père éprouva le même sort: **il** fut métamorphosé en une pierre noire, tel qu'on **le** voit...”

Ainsi, la différence linguistique ou textuelle entre les deux métamorphoses, ou entre les deux textes qui les relatent, est le maintien ou non de la chaîne de référence: dans le premier texte, elle a été rompue, ou n'est reconstituée qu'après que le personnage-narrateur¹⁴ a rétabli (par *reconnaissance*) le lien d'identité *dame = reine*:

Je jugeai que c'était l'appartement de **la reine**. J'y entrai. Il y avait dans une salle plusieurs eunuques noirs pétrifiés. Je passai ensuite dans une chambre très-richement meublée, où j'aperçus **une dame** aussi changée en pierre. Je connus que c'était **la reine**...

Voyons maintenant deux autres métamorphoses (il va s'agir en fait ici de deux traductions d'une même histoire):

Je revins chez moi et trouvais mon épouse plongée dans le sommeil. Je jetai sur elle quelques gouttes d'eau en lui ordonnant de se transformer en mule. Aussitôt elle se métamorphosa. Je la saisis par la crinière et la fis descendre au bas de la maison où je l'attachais. Le lendemain je lui passais – vérifier s'il s'agit d'un imparfait! – un mors, la sanglai et la bâtai. Je me munis d'une cravache en cuir et, depuis, je la monte chaque jour. C'est cet animal que tu vois aujourd'hui de tes propres yeux, souverain et maître des démons.

Le vieillard se tourna vers la mule et lui demanda si ce qu'il venait de raconter était vrai, elle opina de la tête.”¹⁵

[...] je la [“mon épouse”] trouvais, l'aspergeais avec l'eau, et je dis: “Sors de cette forme-ci et deviens l'image d'une mule!” et à l'heure même elle devint une mule. Et c'est elle-même que tu vois là de ton propre œil, ô sultan et chef des rois des genn!”

¹⁴ Dans les termes de G. Genette (1972), il est à la fois *voix* et *vision*...

¹⁵ Histoire du troisième cheikh, trad. Mardrus, tome 1: 20.

Alors le genni se tourna vers la mule et lui dit: "Est-ce vrai cela?" Et elle se mit à hocher la tête et dit par signes: "Oh oui! oh oui! cela est vrai."¹⁶

La différence entre ces deux textes et les deux précédents tient dans le fait qu'ici l'identité (initiale) n'est plus maintenue, du moins sous la forme nominale que lui confèrent les désignations; ou encore, dans le fait que la chaîne de référence est définitivement rompue, car, au bout du compte, c'est *la mule* qui a pris la place de *l'épouse*.

Néanmoins le comique, ou même "l'illusion comique", veut que la langue permette de redésigner celles-ci de la même manière, grâce aux pronoms; ainsi les deux traductions peuvent-elles faire sourire dans la mesure où *elle* s'applique indifféremment à l'une ou l'autre: *l'épouse* et *la mule*! Le double effet, d'"illusion comique", est particulièrement saisissant dans la traduction Bencheikh & Miquel: "Aussitôt **elle se** métamorphosa. Je **la** saisis par la crinière et **la** fis descendre au bas de la maison où je l'attachais..."

Dans cette traduction, la chaîne est rompue au vu des prédicats: si c'est bien l'épouse qui *se métamorphose*, c'est la mule que le personnage-narrateur *saisit par la crinière, fait descendre, attache*, etc. Pour autant, par l'attraction du genre grammatical qui se maintient sous la forme *elle*, et par l'absence d'antécédent nominal immédiat (du type *la mule*), on a ou on peut avoir l'impression que la chaîne de référence n'est pas rompue: d'où l'effet comique.

Dans la seconde traduction (Mardrus), l'illusion et le comique qui en résulte sont peut-être plus étudiés ou poussés encore, dans la mesure où la forme pronominale choisie, *elle-même*, met l'accent sur l'identité *de soi avec soi*, sans néanmoins résoudre l'énigme: qui de *la femme* ou de *la mule* est visée par l'expression référentielle *elle-même*? Autrement dit, il reste difficile de décider quel est le bon antécédent des deux qui se font concurrence au féminin singulier: "[...] à l'heure même **elle** devint **une mule**. Et c'est **elle-même que** tu vois là de ton propre œil..."

*

On peut tirer une leçon de cette première phase d'analyse et d'interprétation de récits de métamorphose, d'Ovide aux *Mille et Une Nuits*: il me semble que nous sommes enclins à maintenir sinon le lien coréférentiel, du moins une certaine continuité d'identité (fût-ce au prix

¹⁶ *Mille et Une Nuits* extraits 3 & 4 (Histoire du troisième vieillard, trad. Bencheikh & Miquel, tome 1: 67)

d'une certaine confusion) dans le cas où la métamorphose concerne, dans la *scala naturæ*, la *Grande Chaîne*, un humain et un animal – voire un végétal chez Ovide.

Par contre avec le minéral, les opérations métamorphiques ont des résultats divers:

Chez Galland, la forme de la *reine*, conservée comme statue, ou même la puissance de la mémoire pour le *roi*, dont on ne sait pas si la *Pierre noire* qu'il est devenu est une figuration, maintiennent l'identité; mais au-delà de la figuration donc de la ressemblance, il s'agit dans les deux cas de formes, et de la force, du souvenir.

Chez Ovide, il y a diverses métamorphoses d'humain en minéral (ou en élément, disons, "inorganique"): Battus en rocher, Aglauros en statue, Byblis en source; mais dans tous les cas, que je souligne, les chaînes de référence sont clairement rompues:

Le petit-fils d'Atlas [Mercure] [...] **change le cœur parjure [Battus] en une dure pierre**, qui aujourd'hui encore est appelée l'Indicatrice; et un vieux renom d'opprobre pèse sur **cette pierre bien innocente**.

Elle [Aglauros ne tenta pas de parler; l'eût-elle tenté, la voix ne passait plus. **Son cou** était déjà pétrifié, **son visage** durci: **ce** n'était plus qu'**une statue exsangue**, assise. Et **la pierre** n'était même pas blanche: **son** âme l'avait salie.

[...] ainsi **Byblis**, descendante de Phoëbus, consumée par ses propres larmes, est **changée en une source qui**, aujourd'hui encore, dans ces vallées, garde le nom de **sa maîtresse** et **sort de terre** au pied d'une yeuse noire. (Ovide, *op. cit.*: 84, 87 et 248)

Par comparaison, les *Mille et Une Nuits* privilégient, à travers le souvenir, le modèle ou "l'idée de l'image". C'est "l'absent du présent" de la *représentation*¹⁷.

Je tire maintenant une autre leçon (qui sera développée dans la partie suivante): la langue n'aide pas vraiment à débrouiller les "obscurités" du monde, qui résultent des continuités, et donc des ambiguïtés entre les êtres de la *Grande Chaîne* dont nous parlons... Mais précisément, si cela ajoute à l'illusion, voire à la confusion, on peut en tirer également la leçon qu'il n'existe pas une langue propre à la fiction.

On va ainsi en faire la démonstration, en étudiant le rôle de la métaphore dans la construction de l'identité hybride ou ambiguë: de la métaphore à la métamorphose; pour finir,

¹⁷ Je me réfère ici aux travaux de G. Genette (1994) et, surtout, de C. Ginzburg (2001) qui écrit au début de son ch. 3 Représentation (*op. cit.*: 73): "on parle beaucoup dans les sciences humaines, et depuis longtemps, de "représentation", succès sans doute dû à l'ambiguïté du terme. D'un côté, la représentation tient lieu de la réalité qu'elle représente et, par conséquent, évoque une absence; de l'autre, elle rend visible la réalité qu'elle représente et suggère donc une présence. Mis cette opposition pourrait aisément être retournée: dans le premier cas, la représentation est présente, ne serait-ce qu'au titre de substitut; dans le second, elle rappelle seulement une réalité absente qu'elle entendait pourtant représenter". [*En note, p. 203: Robert Chartier, Le monde comme représentation, *Annales E.S.C.*, 6, 1989, pp. 1505 1520]

en conclusion, nous procéderons à un autre élargissement, en nous attachant à la question plus générale du sens et de la fiction.

2. De la métaphore à la métamorphose

J'avais assez longuement traité la question dans mon premier ouvrage (2001a: ch. 8). Ceci dit, mes recherches en linguistique cognitive, entreprises depuis, m'ont conduit à revenir sur cette question, notamment à la lumière de la *Great Chain of Being*, qui justifie l'étude continue des deux procédures.

Mais je dois préciser avant tout ce que j'entends par "procédures", et la différence que je fais entre processus métamorphique et procédé métaphorique: d'un point de vue logique, l'un est *de re*, l'autre *de dicto*; l'un relève de ce que j'ai appelé (*op. cit.*: 231-232) la *recatégorisation*, l'autre de la *reclassification*: la *recatégorisation* – avec changement de marque d'identité nominale – a lieu après l'accomplissement effectif d'une métamorphose, notamment un changement d'espèce; tandis que la *reclassification* est un changement de désignation nominale (sous la forme d'une anaphore infidèle) sans effet métamorphique sur l'identité¹⁸. Voyons cela par l'exemple:

Méliion entre alors dans la forêt, ôte ses vêtements et reste nu, enveloppé seulement de son manteau. Sa femme **le** touche, tout nu, avec l'anneau: **il devient alors un loup** grand et fort.

Le loup court vers l'endroit où **il** a vu le cerf couché... (*Le lai de Méliion*, éd. citée: 269)

On a ici un cas tout à fait caractéristique de *recatégorisation*. Le SN indéfini attributif *un loup* devient un SN défini, référentiellement autonome: *le loup*, qui instaure une nouvelle chaîne de référence: Méliion est devenu un loup; *le loup* remplace *Méliion*. Cette opération linguistique est une forme d'*enregistrement* écrit, textuel¹⁹ de la métamorphose, autrement dit du processus métamorphique.

Or, on ne peut voir de la même manière un SN attributif métaphorique devenir un SN référentiel; ainsi avec: "L'homme est un loup pour l'homme", il sera difficile de trouver une suite telle que: "Et le loup est aussi un con pour les loups"²⁰.

Par contre on pourrait avoir en reprise anaphorique un SN démonstratif: "Et ce loup..."²¹

¹⁸ Voir F. Corblin (1995).

¹⁹ Sur l'*enregistrement textuel*, voir Karttunen (1976).

²⁰ J'adapte ici, faute d'occurrence authentique, cet exemple trouvé sur Internet: "L'homme est un loup pour l'homme et un gros con pour le loup." (<http://www.monde-solidaire.org/spip/spip.php?article2567>)- Citez le site.

²¹ C'est l'un des rôles fondamentaux du SN démonstratif (par opposition au SN déf.): cf. G. Kleiber (1994).

Voyons un second exemple d'opposition métamorphose vs métaphore, que je souligne, chez La Fontaine:

Les voilà **devenus ours**, lions, éléphants [...] Ulysse **du lion** court à **l'ours**... (Les Compagnons d'Ulysse, *Fables*, XII, 1, vers 37 et 65)

Toute sa personne velue / **Représentait un ours**, mais un ours mal léché... (Le Paysan du Danube, *Fables*, XI, 7, vers 12-13)

L'*ours* de la seconde fable n'est qu'une image; il n'est donc pas destiné à remplacer dans le texte le Paysan du Danube, qu'il figure ou *représente* au sens de Ginzburg (*op. cit.* et *supra*).

*

Donc la *Grande Chaîne des Êtres*²², telle que les métamorphoses l'illustrent, parmi d'autres *sémiotisations* du monde²³, me conduit toujours à mettre en parallèle, suivant encore divers mouvements de proximité, donc par appariement, approximation, la métamorphose et la métaphore.

Du point de vue narratologique, ce qui m'intéresse, alors, c'est que dans les contextes évolutifs les métaphores ou les assimilations animalières précèdent, assez régulièrement, les métamorphoses (notamment de l'humain en animal); voyons-le ici par l'exemple d'*Hugues le loup*²⁴:

[L'étudiant Fritz et son ami braconnier Gédéon séjournent pour chasser au château du comte Nideck. Celui-ci est un loup-garou, ce qui veut dire que dans certaines séquences, il est, y compris nominalement, un loup. En attendant voici le récit de la première rencontre, son premier portrait qui anticipe bien la métamorphose (Fritz est à la fois la voix et la vision du récit)]:

Dès le premier instant, je fus saisi de l'étrange physionomie du seigneur de Nideck, et, malgré toute l'admiration respectueuse que venait de m'inspirer sa fille, je ne pus m'empêcher de me dire: "**C'est un vieux loup!**" En effet, cette tête grise à cheveux ras [...] singulièrement allongée, [...], l'étroitesse du front au sommet, sa largeur à la base, [...], la barbe courte et drue [...] tout dans cet homme me fit frémir, et des idées bizarres sur les **affinités animales** me traversèrent l'esprit...

²² Dans une perspective logicodiscursive, on peut la rapprocher de ce que M. Foucault (*op. cit.*) appelle, lui, une "prose du monde".

²³ Je reprends là un des termes-clés du colloque *Métamorphoses* de Luxembourg 2007: voir M. Colas-Blaise et A. Beyaert-Geslin (2009).

²⁴ Erckmann-Chatrian, in *Contes fantastiques* (éd, citée: 31 et 77-78). Je souligne.

[À la fin du conte, Fritz, qui a vu et poursuivi un loup dans les bois, “redéfinit” le comte]
Le comte de Nideck, accroupi sur son lit, les deux bras en avant, la tête basse, inclinée sous les tentures rouges, les yeux étincelants, poussait des hurlements lugubres!

– **Le loup...** c'était lui!...

Ce front plat, ce visage allongé en pointe, cette barbe roussâtre, hérissée sur les joues, cette longue échine maigre, ces jambes nerveuses, la face, le cri, l'attitude, tout, tout révélait la bête fauve cachée sous le **masque humain!**

La différence entre ce cas et la sentence de Hobbes: *Homo homini lupus*, c'est que l'équation attributive qui s'établit entre deux SN, l'un humain, l'autre animal, se fait différemment:

- Dans “**L'homme** est un **loup** [pour l'homme]”, l'homme a beau être un loup, il reste un homme: il l'est attributivement et figurativement; un peu comme le Paysan du Danube est un ours.
- Dans “**Le loup...** c'était **lui!**”, d'abord, on a l'occurrence inverse des SN, l'animal avant l'humain, mais surtout, on a affaire à deux désignations référentielles non coréférentielles: autrement dit *lui* n'est pas attributif et désigne un être différent du *loup* qui précède – du moins si l'on considère la succession des identités dans le temps et la réversibilité des métamorphoses en loup-garou: ce qui, dans la fable de La Fontaine, n'est pas le cas d'un des compagnons d'Ulysse, qui lui refuse de redevenir homme.

*

Je tire donc de cette nouvelle phase de démonstrations la leçon que l'étude comparée des deux procédures justifie l'approche référentielle que nous avons choisie: elle consiste, quel que soit le lien *mots-monde* qui définit la référence, à distinguer d'un point de vue logico-discursif les faits *de re* des faits *de dicto*²⁵.

Je voudrais le montrer par un dernier exemple (je souligne), qui vaudra doublement pour la démonstration en cours: d'abord parce que, même s'il s'agit d'un texte poétique, les deux procédures sont clairement distinguées; mais ensuite parce qu'elles apparaissent dans

²⁵ Cf., pour revenir au *corpus*, M. Le Guern (art. cité: 35): “On peut dire de chaque récit de métamorphose que le fonctionnement de sa signification met en jeu un sens et une référence. La référence, c'est la relation des mots avec les choses; dans le cas de la métamorphose, c'est la relation des mots avec ce qui existe, et peu importe, au fond, que cette existence ait une réalité physique ou qu'elle appartienne à un monde imaginaire...”

l'ordre inverse à celui qui prévaut dans les récits de métamorphoses comme *Hugues le loup*, où, pour des raisons *spectaculaires* évidentes, la métaphore *préfigure*...

Le Papillon

Lorsque le sucre élaboré dans les tiges surgit au fond des fleurs, comme des tasses mal lavées, – un grand effort se produit par terre d'où les papillons tout à coup prennent leur vol.

Mais comme **chaque chenille** eut la tête aveuglée et laissée noire, et le torse amaigri par la véritable explosion d'où les ailes symétriques flambèrent,

Dès lors **le papillon** erratique ne se pose plus qu'au hasard de sa course, ou tout comme.

Allumette volante, sa flamme n'est pas contagieuse. Et d'ailleurs, il arrive trop tard et ne peut que constater les fleurs écloses. N'importe: se conduisant en lampiste, il vérifie la provision d'huile de chacune. Il pose au sommet des fleurs la guenille atrophiée qu'il emporte et venge ainsi sa longue humiliation amorphe de chenille au pied des tiges.

Minuscule voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire, il vagabonde au jardin

(Ponge, 1971)

Pour finir

Je termine en bouclant, c'est-à-dire en revenant à la citation d'E. Renan: "Difficiles enfantillages...". Pour ma part, je fais de la propriété de ces histoires "à dormir debout", le fondement de ma recherche. Les (récits de) métamorphoses servent et m'ont servi en effet de *laboratoire de l'identité*²⁶: ces *cas contrefactuels* (au sens où l'entendent les philosophes analytiques quand ils parlent de *puzzling cases*²⁷) ont une valeur heuristique; mais je crois aussi, suivant maintenant B. Bettelheim, qu'on peut facilement donner à cette valeur une dimension épistémique et sémiotique qui va au-delà de la découverte de soi: "Les contes de fées disent qu'il vient un moment où nous devons apprendre ce que nous ne savions pas jusque-là, autrement dit, en termes de psychanalyse, un moment où nous devons cesser de refouler notre sexualité" (Bettelheim, *op. cit.*: 404).

Néanmoins, dans les contes de fées comme dans les récits de métamorphoses, les premiers incluant souvent les seconds, c'est bien l'humain au sens large, et pas seulement "en termes de psychanalyse", qui est en jeu et mis en scène, l'un passant par l'autre: la

²⁶ Repris de P. Ricœur (1990).

²⁷ Voir après P. Ricœur, S. Ferret (1996).

représentation, et elle seule, donne une dimension palpable, démonstrative à l'interrogation "onto-logique".

En outre, si l'humain est, entre autres, une des conditions et donc une des caractéristiques du récit – ce que J.-M. Adam dans divers ouvrages (1984, 1985) consacrés au texte narratif et au récit appelle, avec C. Bremond (1966), "l'implication d'intérêt humain"²⁸ –, il faut alors noter la convergence entre le "schéma de la métamorphose mythique [avec ses] forme initiale, transformation, forme finale" (selon M. Le Guern, 1981: 34) et le récit ou la séquence narrative tels que les a définis Aristote (*Poétique*), puis tels qu'ils ont été redéfinis par Paul Ricœur (1983): comme une *transformation* d'état entre situation initiale et situation finale²⁹.

*

Je termine en passant de l'heuristique à l'herméneutique grâce une fois de plus à P. Ricœur; ainsi, je reviens moi-même à mon point de départ, la référence.

Si la fiction est le fondement de la logique des mondes possibles, où (suivant P. Ricœur 1986³⁰) la littérature nous projette, alors il faut bien qu'un monde de référence existe³¹, et que ces mondes possibles le reflètent ou le rejettent. Et si la continuité, ou sinon la cohérence, est assurée, c'est parce qu'en passant de l'un aux autres, la langue ne change pas. Je redonne ainsi, et pour tout à fait terminer, la parole à P. Ricœur:

Avec la phrase, le langage est orienté au-delà de lui-même: il dit quelque chose sur quelque chose. Cette visée d'un référent du discours est rigoureusement contemporaine de son caractère d'événement et de son fonctionnement dialogal. Elle est l'autre versant de l'instance de discours. L'événement complet, c'est non seulement que quelqu'un *prenne la parole* et s'adresse à un interlocuteur, c'est aussi qu'il ambitionne de porter au langage et de partager avec autrui une *expérience* nouvelle. C'est cette expérience qui, à son tour, a le monde pour horizon [...] le langage ne constitue pas un monde pour lui-même. Il n'est même pas du tout un monde. Parce que nous sommes dans le monde et affectés par des situations, nous tentons de nous y orienter sur le

²⁸ Voir aussi H. Naïs (1981: 24) qui cite le *Dictionnaire du bon français* de M. Dupré: "la métamorphose s'applique aux humains, la transmutation aux choses, et *métamorphoser* est l'œuvre des Dieux."

²⁹ Voir aussi les "prédicats transformés" chez J.-M. Adam (1984: 88), à mettre en relation avec ce que M. Charolles & J. François (1988) appellent les *prédicats transformateurs*.

³⁰ "[...] ce qui est en effet à interpréter dans un texte, c'est une proposition de monde, d'un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres" (Ricœur, 1986, rééd. 1998: 128).

³¹ Cf. le "monde de ce qui est" chez R. Martin (1983).

mode de la compréhension et nous avons quelque chose à dire, une expérience à porter au langage et à partager.

Telle est la présupposition ontologique de la référence, présupposition réfléchie à l'intérieur du langage lui-même comme un postulat dénué de justification immanente. Le langage est pour lui-même de l'ordre *du Même*; le monde est son Autre. L'attestation de cette altérité relève de la réflexivité du langage sur lui-même, qui, ainsi, se sait *dans* l'être afin de porter *sur* l'être.

Cette présupposition ne relève ni de la linguistique, ni de la sémiotique; au contraire, ces sciences rejettent par postulat de méthode l'idée d'une visée intentionnelle orientée vers l'extralinguistique. Ce que je viens d'appeler l'attestation ontologique doit leur apparaître, une fois posé leur postulat de méthode, comme un saut injustifiable et inadmissible. De fait, cette attestation ontologique resterait un saut irrationnel si l'extériorisation qu'elle exige n'était pas la contrepartie d'une motion préalable et plus originaire, partant de l'expérience d'être dans le monde et dans le temps, et procédant de cette condition ontologique vers son expression dans le langage³².

³² Ricœur, 1983, § *Narrativité et référence*, pp. 147-148 de la rééd. 1991.

Bibliographie

Corpus:

- ERCKMANN-CHATRIAN. *Hugues-le-Loup* in *Contes fantastiques complets*. Paris: Néo, 1987.
- LA FONTAINE. *Fables*. In Jean-Pierre Collinet (éd.) (1991), *Œuvres poétiques complètes* I. Paris: Gallimard, coll. La Pléiade.
- LES MILLE ET UNE NUITS, *Contes arabes*, vol. 1. Éd. Jean Gaulmier, trad. Antoine Galland (en X vol. 1704-1712). Paris: Garnier-Flammarion, coll. GF, 1965.
- LES MILLE ET UNE NUITS, vol. 1. Trad. Jamel Eddine Bencheikh & André Miquel, Paris: Gallimard, 1991, rééd. coll. Folio, 2005.
- LES MILLE ET UNE NUITS, vol. 1. Trad. Joseph-Charles Mardrus, 1899-1904. Rééd Paris: Laffont: Bouquins, 2006.
- LE LAI DE MELION. In Alexandre Micha (éd.), *Les lais féériques des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles*, éd. bilingue. Paris: Flammarion, coll. GF, 1992.
- OVIDE. *Métamorphoses*. Trad. Joseph Chamonard (1966, 1991). Rééd. Paris: Flammarion, coll. G.-F., 1991.
- PONGE, Francis (1942). *Le Papillon* in *Le Parti-pris des choses*. Paris: Gallimard, rééd. Coll. Poésie, 1971.

Études:

- ACHARD-BAYLE, Guy (2001a). *Grammaire des métamorphoses. Référence, Identité, Changement, Fiction*. Bruxelles: Duculot De Boeck, coll. Champs linguistiques-Recherches.
- ACHARD-BAYLE, Guy (2001b). "Les référents évolutifs: identité et idée du même". In António Soares da Silva (ed.), *Actas do Encontro Internacional Linguagem e Cognição: A Perspectiva da Linguística Cognitiva*, 22-24 mai 2000. Braga: Associação Portuguesa de Linguística e Faculdade de Filosofia, pp. 277-304.
- ACHARD-BAYLE, Guy (2008). *Les Réalités conceptuelles. Identité^{et/en} Fiction*. Metz: Publications de l'Université Paul Verlaine, coll. Recherches textuelles 8.
- ACHARD-BAYLE, Guy (2009). "Idée fixe et double vue. Retour sur une Grammaire des métamorphoses". In Marion Colas-Blaise & Anne Beyaert-Geslin (éds), *Le sens de la métamorphose*. Limoges: PULIM, pp. 31-47.³³
- ADAM, Jean-Michel (1984). *Le récit*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ADAM, Jean-Michel (1985). *Le texte narratif*. Paris: Nathan.
- ARISTOTE (MAGNIEN Michel éd. 1990). *Poétique*. Paris: Librairie Générale Française, Le Livre de Poche.
- AROM, Shima *et al.* interrogés par SCHEPS, Ruth (1993). *La science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*. Paris: Éditions du Seuil, coll. Points-Sciences.
- BAUSTERT, Raymond, RAUS, Tonia & WILHELM Frank (éds 2009). *Cigare-Poisson. La métamorphose: un procédé à l'œuvre, Actes de Métamorphoses. Colloque international en littérature et sémiotique*, Université de Luxembourg 10-12 mai 2007. Metz: Publications de l'Université Paul Verlaine, coll. Recherches en littérature 2.
- BELZANE, Guy (1990). *La Métamorphose. Ovide, Perrault, Hugo, Michaux*. Paris: Quintette.
- BETTELHEIM, Bruno (1976, trad. fr. et rééd 1990). *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Hachette, coll. Pluriel.

³³ Voir la suite in R. Baustert *et al.* (2009).

- BREMOND, Claude (1966). "La logique des genres narratifs". In: *Communications*, n°8, pp. 60-76.
- BREMOND, Claude (1973). *Logique du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- BRUNEL, Pierre (1974, rééd. 2004). *Le Mythe de la métamorphose*. Paris: José Corti, coll. Les Massicotés.
- CHAROLLES, Michel & FRANÇOIS, Jacques (1998). *Les prédications transformatrices et leurs patients: reprises pronominales et changements*. Université Nancy 2: Cahier de recherche linguistique n° 11.
- CHARTIER, Robert (1989). "Le monde comme représentation". In *Annales E.S.C.*, n° 6, pp. 1505-1520.
- COLAS-BLAISE, Marion & BEYAERT-GESLIN, Anne (éds 2009), *Le sens de la métamorphose*. Limoges: PULIM.
- CONTE, Maria-Elisabeth (a cura di 1981), *La linguistica testuale*. Milan: Feltrinelli.
- CORBLIN, Francis (1995). *Les formes de reprise dans le discours*. Rennes: Presses Universitaires.
- DUBOIS, Claude-Gilbert (éd. 1981), *Poétiques de la métamorphose*. Saint-Étienne: Publications de l'Université.
- FERRET, Stéphane (1996). *Le Bateau de Thésée. Le problème de l'identité dans le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- GINZBURG, Carlo (1998, trad. fr. 2001). *À Distance*. Paris: Gallimard.
- KARTTUNEN, Lauri (1976, trad. it. 1981). "Referenti testuali". In Maria-Elisabeth Conte (a cura di), *La linguistica testuale*. Milan: Feltrinelli, pp. 121-147.
- KLEIBER, Georges (1994). *Anaphores et pronoms*. Louvain-la-Neuve: Duculot.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark (1980, trad. fr. 1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- LAKOFF, George & TURNER, Mark (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LE GUERN, Michel (1981). "La métamorphose poétique: essai de définition". In Claude-Gilbert Dubois (éd.), *Poétiques de la métamorphose*. Saint-Étienne: Publications de l'Université, pp. 27-36.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1962, rééd. 1990). *La pensée sauvage*. Paris: Presses-Pocket, coll. Agora.
- LOVEJOY, Arthur (1936, reprint 2005). *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. New York: Harper & Row, paperback.
- MAYR, Ernst (1982, trad. fr. et rééd. 1995). *The Growth of Biological Thought. Diversity, Evolution and Inheritance*. Paris: Le Livre de Poche, coll. Références, 2 vol.
- MARTIN, Robert (1983). *La logique du sens*. Paris, Presses Universitaires de France.
- NAÏS, Hélène (1981). "Pour une notice lexicographique sur le mot *métamorphose*". In Claude-Gilbert Dubois (éd.), *Poétiques de la métamorphose*. Saint-Étienne: Publications de l'Université, pp. 15-25.
- QUINE, Willard van Orman (1990 trad. fr. 1993). *La poursuite de la vérité*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICŒUR, Paul (1983, rééd. 1991). *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil, coll. Points.
- RICŒUR, Paul (1986, rééd. 1998). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Éditions du Seuil, coll. Points (voir particulièrement: "Qu'est-ce qu'un texte?", pp. 153-203).
- RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- SILVA, Antonio Soares da (ed.) (2001), *Actas do Encontro Internacional Linguagem e Cognição: A Perspectiva da Linguística Cognitiva*, 22-24 mai 2000. Braga: Associação Portuguesa de Linguística e Faculdade de Filosofia.

- SCHNEDECKER, Catherine (1997). *Noms propres & chaînes de référence*. Paris: Klincksieck & Metz: Publications de l'Université, coll. Recherches linguistiques, n° 21.
- TURNER, Mark (1996). *The Literary Mind. The origins of Thought and Language*; Oxford: Oxford University Press.