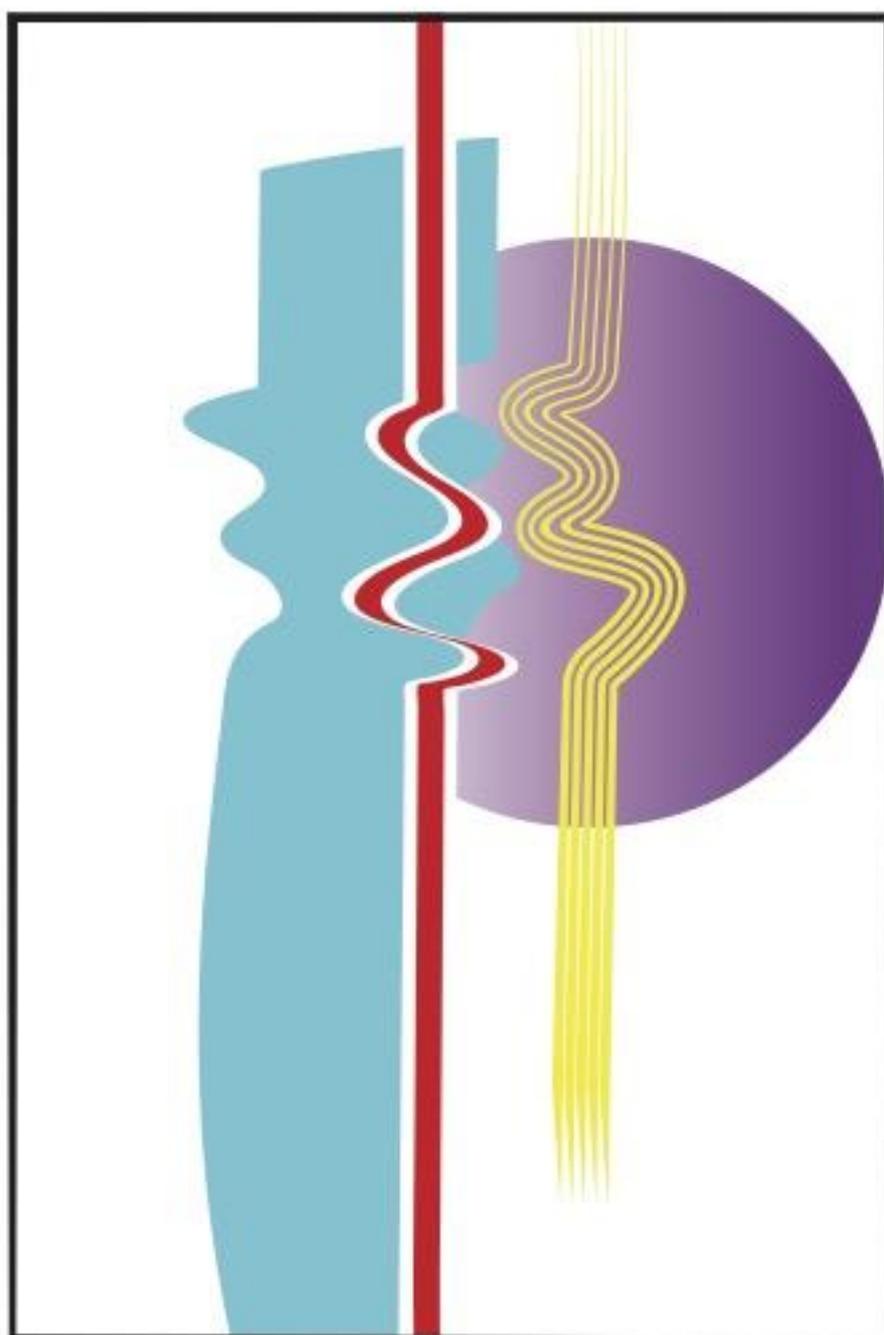


POLIFONIA

2



S.L.N.L.

Société des Langues Néo-Latines
Centre Culturel Espagnol de Rennes
ISSN 2823-8125 (en ligne)

Pour citer ce document :

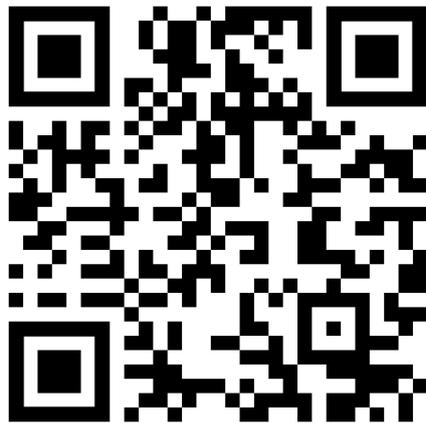
Claude Le Bigot, Irina Enache Vic et Lucie Palmeira (coord.), *Polifonia 2*, Claudine Marion-Andrès et Lucie Palmeira (éd.), ISSN 0814-7570. ©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, publications numériques, novembre 2023, URL : https://neolatines.com/sln/wp-content/uploads/polifonia2_SLNL.pdf

Couverture : Claudine Marion-Andrès

POLIFONIA

2

**Claude Le Bigot,
Irina Enache Vic et Lucie Palmeira
(coord.)**



Flashez pour vous abonner à la S.L.N.L.

POLIFONIA 2

SOMMAIRE

CLAUDE LE BIGOT Avant-propos	p. 8
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA [Miras una vez más pasar las nubes]	p. 12
PIERRE ESCUDÉ L'intercompreneson segon Juli Ronjat : Dels dialectes occitans al sistèm de las lengas romanicas	p. 15
PIERRE ESCUDÉ L'intercomprension selon Jules Ronjat : Des dialectes occitans au système des langues romanes	p. 29
LUCIE PALMEIRA Présentation du dossier portugais	p. 43
ISABEL MARIA FIDALGO MATEUS Três contos extraídos da obra <i>Outros Contos da Montanha</i> de Isabel Maria Fidalgo Mateus (introdução de Lucie Palmeira)	p. 47
ISABEL MARIA FIDALGO MATEUS Trois contes extraits de l'œuvre <i>Autres Contes de la Montagne</i> d'Isabel Maria Fidalgo Mateus (introduction et traduction de Lucie Palmeira)	p. 59
DOMINIQUE STOENESCO António Barbosa Topa, a poesia e “a procura do celacanto”	p. 74
DOMINIQUE STOENESCO António Barbosa Topa, la poésie et « la quête du coelacanth »	p. 85
ANTONELLA ROSCILLI Bicentenario di D. Teresa Cristina di Borbone, principessa italiana e ultima imperatrice del Brasile	p. 97

ANTONELLA ROSCILLI

[Bicentenaire de la naissance de Thérèse-Christine de Bourbon, princesse italienne et dernière impératrice du Brésil](#)

p. 114

IRINA ENACHE VIC

[Présentation du dossier roumain](#)

p. 132

DALVA MAN

[La fântâni](#)

p. 138

DALVA MAN

[Au puits](#)

p. 146

CRISTINA HERMEZIU

[„Cei din afară”, reprezentări ale exilatului în romanul *Fontana di Trevi* de Gabriela Adameșteanu](#)

p. 157

CRISTINA HERMEZIU

[« Ceux du dehors », représentations de l'exilé dans le roman *Fontaine de Trevi* de Gabriela Adameșteanu](#)

p. 165

CARMEN SILVIA PISTEA

[„Rezonanța afectivă a cuvintelor”. Scrierea morții în limba română](#)

p. 175

CARMEN SILVIA PISTEA

[La « résonance affective des mots ». Écrire la mort en roumain](#)

p. 183

LINDA MARIA BAROS

[Madona cu solzi arămii. O abordare mitopoetică a operei Floarei Țuțuianu](#)

p. 192

LINDA MARIA BAROS

[La Madone aux écailles cuivrées : une approche mythopoétique de l'œuvre de Floarea Țuțuianu](#)

p. 204

Table des illustrations

[Photographie Andrés Sánchez Robayna \(John Kuehn\)](#)

p. 11

[Photographie Jules Ronjat \(1864-1925\)](#)

p. 14

[Photographie Isabel Maria Fidalgo Mateus \(Giuliano Tari\)](#)

p. 46

[Photographie António Barbosa Topa \(Dominique Stoenesco\)](#)

p. 73

POLIFONIA
POLIFONIA
POLIFONIA

2

<u>Photographie Thérèse-Christine de Bourbon (Félix Nadar)</u>	p. 96
<u>Photographie Dalva Man (Alexandre Rivoallon)</u>	p. 137
<u>Photographie Gabriela Adameşteanu (Cătălina Flămânzeanu)</u>	p. 156
<u>Photographie Emil Cioran (agence Keyston/Getty Images)</u>	p. 174
<u>Photographie Floarea Țutuianu</u>	p. 191

AVANT-PROPOS

Cette livraison de *Polifonia 2* est d'autant plus polyphonique qu'elle réunit quatre langues néo-latines : l'occitan, l'italien, le portugais et le roumain. Nous l'avons placée sous le frontispice de quatre traductions d'un quatrain du poète espagnol Andrés Sánchez Robayna puisque le recueil qui le contient *Por el gran mar*, circule, commercialement parlant, dans quatre langues (espagnol, français, italien, roumain) ; nous y avons ajouté une version portugaise traduite par notre collègue, Lucie Palmeira, et une version occitane offerte par le poète Guy Mathieu. C'est un hommage rendu à la romanité et en même temps une illustration de ce que l'on pourrait appeler une *koinê* romane.

La contribution due à Pierre Escudé qui ouvre cette sélection va dans ce sens, puisqu'elle porte sur la pensée linguistique de Jules Ronjat dont les travaux ont précédé la publication du *Cours de linguistique générale* de Saussure qui, lui, a bénéficié d'une large notoriété internationale. Pourtant les publications de J. Ronjat, condensées dans la contribution de Pierre Escudé « Des dialectes occitans au système des langues romanes », ouvraient la voie à une polyglossie qui permettait à des communautés distinctes de se comprendre totalement ou partiellement. La démonstration est claire pour les parlers provençaux, catalan et même castillan. Au-delà de l'aspect pratique, c'est un ensemble de réflexions qui définissent les contours des variations dialectales que l'on pourrait constater entre le catalan, le valencien et le majorquin. Les traits partagés d'une « langue commune » plaident en faveur d'une intercompréhension, mise à mal par les nationalismes locaux qui, çà et là, sont tentés d'instrumentaliser le fait linguistique. Mais, il s'agit là d'une autre histoire, celle des relations étatiques qui imposent un centralisme forcené au détriment des communautés linguistiques que rien n'opposait du point de vue fonctionnel.

Le dossier portugais présenté par Lucie Palmeira, qui intervient aussi comme traductrice, laisse la parole à Isabel Maria Fidalgo Mateus, à travers trois contes extraits de *Outros contos da Montanha* (Autres contes de la Montagne), inspirés par les terres reculées du Trás-os-Montes. L'auteure s'inscrit dans une longue tradition du conte d'ambiance rurale où le temps semble s'être figé, puisqu'il y est encore question de mariages arrangés et de pratiques ancestrales pour opérer des vélages délicats, quand ce ne sont pas purement et simplement des accouchements à domicile, dans des conditions plus que précaires. Sans doute sommes-nous en face d'un axe thématique récurrent qui associe la vie et la mort, en faisant se côtoyer le cycle infini des générations. Et entre ces deux termes, une attente indéfinie du mari condamné à l'exil, en ayant laissé au pays femme et progéniture. Le rythme contraint du conte favorise les tensions, les ellipses, les mystères qui en font encore aujourd'hui leur charme.

L'étude consacrée à António Barbosa Topa, et son recueil *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent* (2019), est sous-tendu par le parcours du poète portugais entre deux rives,

celle du Douro et de la Seine. Présenté et traduit par Dominique Stoenesco, il fut une des figures de l'opposition au régime salazariste. António Topa s'installe en France en 1969, comme des milliers d'autres réfractaires qui ne veulent pas prendre part aux cruelles guerres coloniales en Afrique. Bien des poèmes cités se font l'écho des combats et surtout des drames qui ont suivi le retour des soldats tombés en terres africaines. Cependant, le parallèle établi entre la glorieuse époque des découvertes maritimes et l'émigration souvent clandestine des cohortes de jeunes hommes qui fuient le pays devient un contre discours qui dévoile l'isolement et la misère d'une population abasourdie par la propagande et la brutalité du Régime. Le propos de Barbosa dépasse l'anecdote et se fait métaphysique, quand il évoque un « infini inatteignable » et la « quête d'un espace de liberté », naviguant entre le réel et l'onirique.

La contribution consacrée à Thérèse-Christine de Bourbon, devenue Impératrice du Brésil, a l'intérêt de mettre en perspective le portrait d'une Italienne, princesse du royaume des Deux-Siciles. Le stéréotype était jusque-là celui d'une femme effacée, partiellement délaissée par son mari Pierre II, déçu par l'aspect physique d'une femme qu'il avait épousée par « procuration ». Or, le portrait qu'en brosse Antonella Rita Roscelli va à l'encontre de cette légende peu flatteuse, déjà dénoncée par des historiens du XX^e comme Benedito Antunes et l'écrivaine Maria Eugenia Zerbini. En fait, l'Impératrice, très cultivée et éprise des Beaux-Arts (musique, archéologie, peinture) joua un rôle déterminant dans la diffusion de la culture européenne au Brésil et des relations entre l'Italie et Rio de Janeiro, ainsi que la connaissance de l'Antiquité gréco-latine dans le Nouveau Monde. De la même façon, les élites brésiliennes se seront familiarisées avec l'opéra italien grâce aux efforts déployés par Thérèse-Christine de Bourbon. C'est à elle que le grand compositeur Antônio Carlos Gomes doit en partie sa carrière internationale. L'influence de l'Impératrice – apprend-on – ne s'est pas limitée au domaine des arts, mais elle a aussi concerné la question des flux migratoires, puisqu'elle a favorisé la venue au Brésil d'une élite scientifique (dans les secteurs de la Santé et des Travaux publics). Son œuvre sociale ne saurait être sous-estimée. L'empire prend fin au Brésil en novembre 1889. Pierre II et l'Impératrice prennent le chemin de l'exil pour Vienne, accueillis par l'Empereur François-Joseph I^{er}. Cette étape précède le retour à Porto où s'installe de manière définitive le couple impérial. Minée par le chagrin et la douleur, l'Impératrice est emportée par une crise cardiaque le 29 décembre 1889. Voilà un portrait qui rétablit la vérité sur un destin exemplaire.

Le dossier roumain, introduit par Irina Enache, s'ouvre également sur un texte de création *La fântâni / Au puits*, offert par Marina Vlad. Celle-ci renoue avec la pratique du conte populaire, enraciné dans la paysannerie des Balkans. Le puits, comme la fontaine, est au village un lieu de sociabilité féminine. Mais c'est aussi au bal où « entrer dans la ronde » (la *hora* dit le texte roumain, une danse populaire en Roumanie, comme la *șîrbă*) signifie que l'on est en quête d'un futur mari, même si, en l'espèce, ce sont les parents de la jeune fille qui décideront de son sort. Car d'une alliance matrimoniale dépend une éventuelle ascension sociale. Le récit s'attarde sur les préparatifs de la noce. Et l'ellipse brutale de la fin entretient un pseudo mystère sur la destinée des époux, quand elle ne remplit pas les promesses que l'on pouvait espérer.

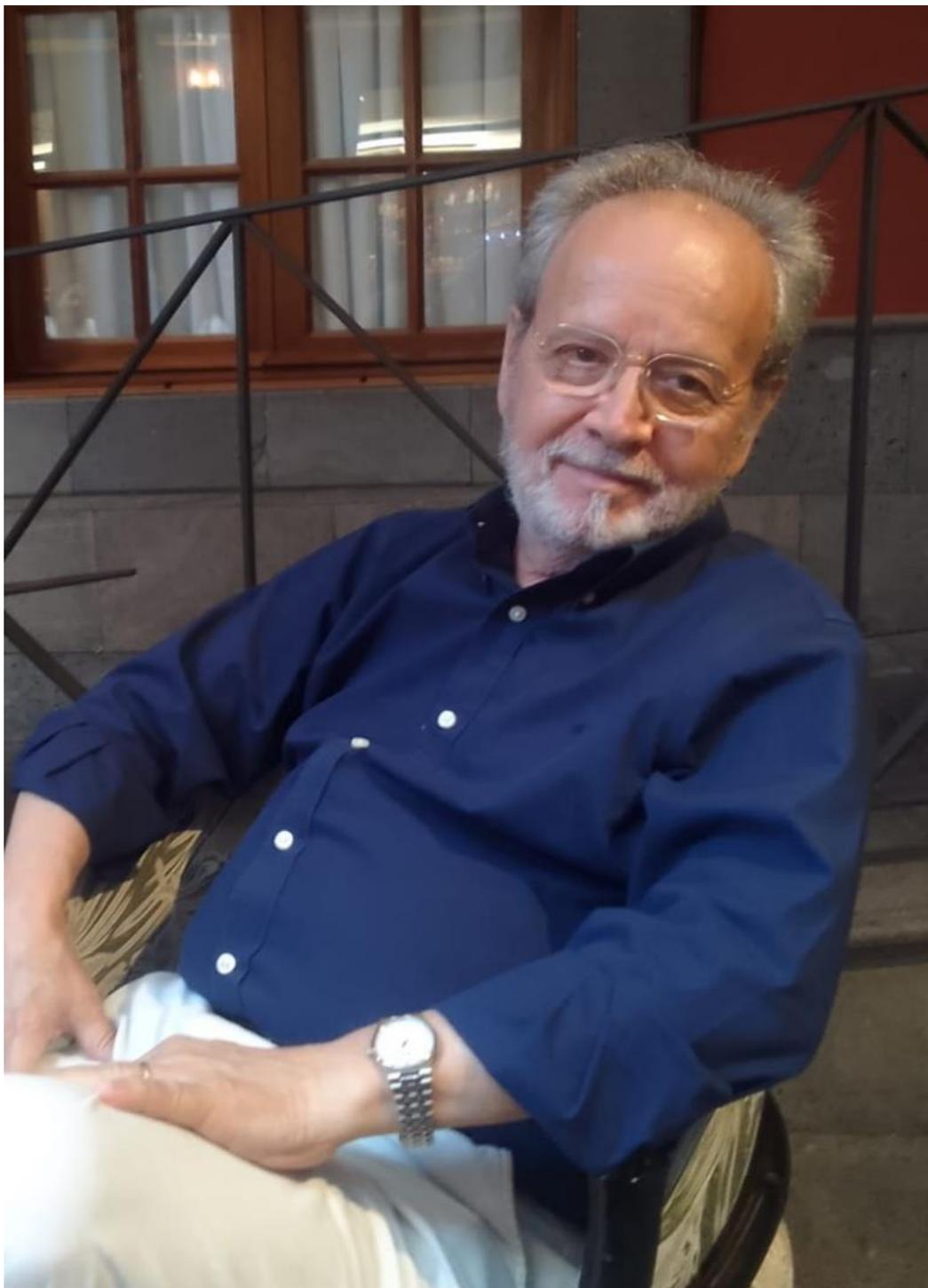
L'étude de Cristina Hermeziu sur le roman *Fontaine de Trevi* de Gabriela Adameşteanu porte sur l'identité de l'exilé, un thème prégnant dans la littérature roumaine contemporaine, qui ne cesse de questionner à la fois l'altérité et le rapport à l'histoire du peuple roumain. Un hiatus s'est glissé entre les deux communautés, que la romancière désigne sous le syntagme de « ceux du dehors » et « ceux du dedans ». Le labyrinthe de l'histoire familiale que décrit *Fontaine de Trevi* apparaît alors comme le métonyme d'un pays où la tectonique de la soumission (tour à tour, aux empires austro-hongrois, ottoman et russe) a installé des fractures irréductibles.

Emil Cioran est un auteur connu en France – son œuvre figure dans La Pléiade – et malgré un legs imposant écrit d'abord en langue roumaine, *Pe culmile disperării / Sur les cimes du désespoir* de 1933 et *Schimbarea la fața a României / Transfiguration de la Roumanie* en 1936, l'auteur adopte définitivement la langue française pour ses créations à partir de 1947 quand il rédige son *Précis de décomposition* que Gallimard publiera en 1949 dans une édition très remaniée. Carmen Piştea, en s'appuyant sur *Bréviaire des vaincus / Îndreptar pătimas*, écrit entre 1940 et 1944, pour n'être publié en français à Paris qu'en 1993. Ce titre à lui seul condense toute la philosophie sceptique de l'écrivain et les carences d'un peuple qui n'affirme que de façon paradoxale sa présence à travers la pensée de la soumission.

L'approche de l'œuvre poétique de Floarea Țuțuianu, est-elle si éloignée de la pensée de Cioran, si on la considère sous l'angle de la quête d'identité ? Les deux auteurs appartiennent à des générations éloignées et leurs œuvres respectives ont vu le jour dans des contextes politiques bien différents. Mais la problématique mise en œuvre par Floarea Țuțuianu renvoie à une question d'identité et de langue, puisqu'il s'agit pour Linda Baros d'étudier la nature du sujet poétique lorsque l'écrivaine revendique sa spécificité féminine. La réinterprétation du mythe repris par Floarea Țuțuianu laisse entendre un propos métalittéraire qui fait de la fusion érotique un double de la création poétique. Ce n'est pas en soi nouveau, mais le mythe a trouvé chez la poète roumaine une puissante coloration érotico-spirituelle.

Voilà donc une livraison, riche et complexe, où l'on jongle avec la diversité, proche et lointaine des langues romanes. Cependant, la lecture des contributions nous a semblé fournir quelques constantes partagées, en particulier les transmissions culturelles et surtout la question de l'identité chez l'exilé, qu'il s'agisse du portrait d'une Impératrice italienne à Rio de Janeiro dont l'exil doré n'efface pas la part de douleur ou bien des milliers d'anonymes qui ont fui la misère, les guerres ou les régimes dictatoriaux, poussés par la soif de liberté et de démocratie. Il y aurait des études comparatives à mener sur les séquelles des dictatures de longue durée, qui façonnent longtemps après leur chute, la pensée artistique en Espagne, en Amérique latine, au Portugal et en Roumanie, en relayant les béances, les syndromes et les plaies non cicatrisées des mémoires. Les témoignages ici réunis s'en font l'écho.

Claude Le Bigot



Andrés Sánchez Robayna. Photo de John Kuehn, (juillet 2023).

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
[Miras una vez más pasar las nubes]

VII

Miras una vez más pasar las nubes
del verano en un charco bajo el cielo.
Refulge el mar. Un niño ve en sus manos
arena y moras más allá del tiempo.

Andrés Sánchez Robayna, *En el cuerpo del mundo. Poesía completa*,
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2023, p. 405.

VII

*Tu regardes à nouveau passer les nuages
de l'été dans une flaque sous le ciel.
La mer scintille. Un enfant voit dans ses mains
du sable et des mûres au-delà du temps.*

Par la vaste mer, traduction française de Claude Le Bigot,
éditions Le Taillis Pré, Bruxelles, p. 28.

VII

*Regardas un còp de mai passar lei nivols
de l'estiu dins una flaca sota lo cèu.
La mar escandilha. Un minòt se vèi dins lei mans
de sabla e d'amoras en delai dau temps.*

Traduction occitane de Guy Mathieu.

VII

*Vês uma vez mais passar as nuvens
do verão num charco sob o céu.*

*Brilha o mar. Um menino vê nas suas mãos
areia e amoras para além do tempo.*

Traduction portugaise de Lucie Palmeira.

VII

*Guardi ancora le nuvole d'estate
passare in una pozza sotto il cielo.
Risplende il mare. Un bimbo ha tra le mani
sabbia e more al di là del tempo.*

Traduction italienne de Valerio Nardoni, *Per il gran mare*, Firenze,
Edizione Passigli Editori, 2020, p. 31.

VII

*Privești încă o dată cum trec norii
de vară într-un ochi de apă sub cer.
Fulgeră marea. Un copil vede pe mâinile sale
nisip și tu îți afli casa dincolo de vreme.*

Traduction roumaine par Mirena-Iona Dorcescu, *Mare cea mare*,
Timișoara, Mirton, 2018, p. 37.



Jules Ronjat¹ (1864-1925).

¹ [<https://calenda.org/386575?lang=de>].

L'INTERCOMPRESION SEGON JULI RONJAT : DELS DIALECTES OCCITANS AL SISTÈM DE LAS LENGAS ROMANICAS

PIERRE ESCUDÉ

Cò que sonam ara « intercompresion » dins lo camp de la didactica de las lengas es dins la vida vidanta una realitat pragmatica, fòrça intuitiva, que foguèt dempuèi de sègles emplegada sens jamai aver coneguda cap de teorisacion. Pragmatica e intuitiva : un Francés, de per autre latz occitanofòn, se deuriá pas sentir estrangier quora se tròba en Itàlia, en Espanha, encara mens en Catalonha, en Portugal, en America del Sud. Per de qué çò que legís, mai encara que çò qu'entend, li sembla pròche del fonccionament de las lengas que ja sap. Descubrí qu'aquelas lengas « estrangieras » son en realitat lengas sòrres, eissudas d'una meteissa familha : la de las lengas romanicas.

Intuicion pragmatica emplegada dempuèi sègles e sègles, coma per exemple dins aqueles *Colloquia* en sièis lengas – « *teutonicae, anglicae, latinae, gallicae, hispanicae, italicae* » – que publicuèt Noël Berlaimont en 1583 a Anvers : mena de longa tièra lexicala plurilingüa ordenada per tematicas ont se vèson las semblanças entre lengas e que los mercadièrs se'n podían servir dins Euròpa tota dempuèi la pontannada umanista de la naissença dels estats-nacions.

Mas es amb Juli Ronjat (1864-1925), a la tota debuta del sègle XX, que l'intercompresion tròba son nom, e aquesís una dimension lingüistica globala, respondant a d'enjòcs conscients de politica lingüistica, es a dire de politica tot cort : al servici de la capacitat per de comunautats distinctas de poder viure amassa dins un espaci etatic comun.

Actor politic del moviment felibrenc creat entre autres per Frederic Mistral (1830-1914) – e considerat a redòls coma un separatisme politic per causa de distincion cultural –, lingüiste plurilingua esbalausissent e reviraire de l'alemán – es en partida de mercés a el que Mistral obtenguèt lo prèmi Nobel de literatura en 1904 –, promotor del bilingüisme dins un temps que lo nacionalisme europenc mai monolitic n'èra d'a fons opausat, empusador enfin amb la nocion d'intercompresion d'una reconeissença globala d'una lenga occitana comuna, Juli Ronjat se

vei contrench de fugir lo territòri francés en 1914. Tròba, de mercés a d'amics lingüistes un pòste de privat-docent a l'universitat de Genèva ont contunharà d'ensènar lingüística e « poliglossia ».

Perqué tornar descobrir Juli Ronjat

Juli Ronjat es un dels « mèstres de la lingüística occitana »¹. Passa una partida longassa de sa vida per redigir la *Grammaire istorique des parlers provençaux modernes*² qu'es lo mai important obratge jamai concebut sur la lenga occitana. Ronjat es autor de doas tèsis màgers, totas doas editadas en 1913. *Le Développement du langage observé chez un enfant bilingue*³ es una de las prumièras tèsis, benlèu la prumièra tan precisa, sul bilingüisme doriu d'un enfant, son quite filh Louis, que lo paire li parla sonque francés, la maire sonque alemán. L'*Essai de syntaxe des parlers provençaux modernes*⁴ pòrta lo grelh de la giganta *GIPPM* e se pòt legir coma una responsa al saber saberut dels poders politics novèls de França per quines en França i aurà d'ara enlà qu'una lenga e una cultura, unencas, signes de l'indivisibilitat de l'unitat nacionala. Per pervenir a aquò, la sciéncia torceja la realitat lingüística de la nacion : pas de « frontièras » entre lenga d'Oïl e lenga d'Òc, coma poiriá pas aver de frontièra territoriala entre país de lenga d'Òc e país de lenga d'Oïl. Vesèm que la concepcion de la lenga es estacada al pus naut a l'idèia d'una comunautat etatica unenca e estanca. Lo bilingüisme es de fait considerat coma una eresia, una cainada, una feloniá, una « plaga sociala » en mai d'èsser un handicap cognitiu.

Devèm ligar la question de termièra al traumà de la pèrda de 1871 ; aquesta va ancorar a cò dels poders politics e scientifics franceses la volontat d'expandir tornamai lo domèni francés e se desfisar de tot çò que poiriá èsser fragmentacion de son « indivisibilitat » coma fren a sa mission d'expansion universalista. Parlar una *autra* lenga, revendicar una *autre* cultura, es

¹ Jean-Pierre CHAMBON, Anne-Marguerite FRÝBA-REBER , « Sus la draio que condu D'auro en auro au país brodo » Lettre et fragments divers inédits de Jules Ronjat adressés à Charles Bally (1912-1918), *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 49, Paris, p. 9-63.

² Jules RONJAT, *Grammaire Istorique (sic) des Parlers Provençaux Modernes*, Montpellier, Société pour l'Étude des Langues Romanes ; Genève, Slatkine Reprints, & Marseille, Laffitte Reprints, 1930-1941 [1980]. D'ara enlà, en abracat : *GIPPM*.

³ J. RONJAT, *Le Développement du langage observé chez un enfant bilingue*, Paris, Champion ; rééd. P. Escudé, Francfort, Peter-Lang, 2014 [1^e ed., 1913]. D'ara enlà, en abracat : *DLO*.

⁴ J. RONJAT, *La Syntaxe du provençal moderne*, Mâcon, 1913 b, Protat-Frères. D'ara enlà , en abracat : *ESP*.

evidentament considerat coma una menaça a l'indivisibilitat nacionala. Lo biais d'éradicar la menaça consistís a invisibilisar⁵ tot çò qu'es *autre* dins le domèni politic, e evidentament cultural e lengatgièr, e se cal, anar fins a utilizar practicas de coercicion en mitan escolar, es a dire al dintre de l'institucion qu'ensenha lo saber e la lenga del saber⁶. L'assercion centrala del discors prononciat pel Gaston Paris (1839-1903) pel Congrès des Sociétés savantes de mai 1888⁷ es esperat per tot lo personal politic francés.

De segur, pel poder oficial, la lenga d'Òc existiguèt ; mais a l'ora d'ara existís pus mai. Ara es venguda patés o dialècte esparpilhat. L'Escòla notadament ne sauriá pas faire res, se que non, quelque còp, ne far lo marcapè per melhor dintrar dins la sola lenga nacionala, lo bon francés. Pr'aquò, existís pas de consciéncia unificada de la realitat d'un pòble occitan, e cap d'institucion per legitimar o reviscolar aquesta consciéncia. Es per aquò que Mistral rampèla : « Qu'un pople toumbe esclau / Se tèn sa lengo, tèn la clau / Que di cadeno lou deliéuro »⁸. Rampelar la realitat de la lenga es doncas la clau de la *causa*. En literatura, aquò significa crear d'òbras, e que sián legidas. En lingüística, aquò significa demostrar l'existéncia de la lenga de mercés a son estudi : sas varietats, son unitat, sa sintaxi pròpria.

Aital, poiriam legir l'*ESP*, vertadièra soma teorica e enquesta lingüística de terrenh, coma una resposta a l'assercion de l'erudicion institucionala de 1888⁹.

Il n'i a pas deux Frances... *Ceci n'a rien à voir avec la question. C'est de la politique, ou, si l'on veut, de l'histoire, ce n'est pas de la linguistique. La France ne constitue pas une unité linguistique. [...] aucune conception istorique e aucune théorie linguistique élaborée dans le silence du cabinet, sur des documents écrits, ne peut prévaloir contre les faits. [...] Je ne prétends tirer de là aucune déduction politique. La répartition naturelle des langues est une chose, la fixation des frontières des États en est une autre. Il n'i a nulle part coïncidence. [...] Le but de mon livre [n'est] pas de suggérer des réformes libérales à nos gouvernants, mais d'étudier une situation linguistique [...]*¹⁰.

⁵ Pierre ESCUDÉ, « De l'invisibilisation et de son retroussement. Étude du cas occitan : normalité de la disparition, ou normalisation du bi/plurilinguisme ? », *Les minorités invisibles : diversité et complexité (ethno)sociolinguistiques*, sous la direction de Ksenija Djordjevic Léonard, Paris, Michel Houdiard, 2014, p. 9-21.

⁶ Pierre ESCUDÉ, Francesco CALVO DEL OLMO, *Intercompreensão : a chave para as línguas*, São Paulo, Parábola, 2019.

⁷ Aqueste discors fondator se pòt legir sul sit <https://ethnolinguiste.org/wp-content/uploads/2022/04/Paris-Gaston.-Discours-sur-les-parlers-de-France-Revue-des-patois-gallo-romans-1888.pdf>.

⁸ Frédéric MISTRAL, *Lis Isclo d'Or*, « *I troubaires catalans* », II, 1876. ?

⁹ L'*Essai de syntaxe* es dedicat « au mètze Frederi Mistral » amb una citacion eissuda del « Cinquantenàri dóu Felibrige » (1903) : « Fasès que noun s'arrouine / Lou mounumen escrèt ; E, mau-despié / De l'erso que lou sapo, / Adusés vosto clapo / Pèr mounta lou clapié. » L'òbra lingüística del Ronjat es de considerar coma una *pèira* al clapàs de la *causa* felibrenca.

¹⁰ Cf. *Revue de Provence e de Lenga d'Oc*, 1909, p. 178-179. Ronjat tornarà utilizar aqueste tròç tre lo § 1 de la *GIPPM* e cita lo romanista alemán Eduard Böhmer quand rampèla una allegacion del representant francés

Coma es pas de'n naut, per las institucions d'Estat – qu'al prumièr reng s'i tròba l'Escòla republicana – qu'aprendràn los escolans que son bilingües e franceses a l'encòp, serà doncas per en bas. Aqueste moviment de reconeissença a partir del terrenh es generat per l'intuicion e la practica vertadièra : locutors parlant pas que « *patois* » se pòdon comprendre, se parlar, malgrat diferéncias evidentas degudas a la realitat de çò qu'es tota lenga. Lo « *patois* » permet comunicacion, compreson, e identitat entre personas o comunautats que cap de legitimitat institucionala semblariá pas en capacitat de religar ; porgís la consciéncia evidenta d'una lenga comuna, la dels « divers dialectes de la langue d'Oc moderne » que lo *Tresor dóu Felibrige* n'es collector lexical dels mai esparidits – e per qual Ronjat donarà un *supplément* per la pumièra re-edicion del *Tresor*, en 1932. Es aqueste mecanisme lingüistic e cultural de reconeissença que Ronjat nomenarà en 1913 *intercompreension* (sic¹¹).

I- « Esperit de cloquièr » e « fòrça d'intercorsa » : Ronjat, relector de Saussure

La *Grammaire istorique* (...) compile los trabalhs generauls de Ronjat. Torna prene los tèmas « d'unité profonde de la lenga » e de « parler propre » per cada locutor, sens jamai los desseparar. Son los dos pòls d'una meteissa entitat. Per Ronjat avèm doncas amassa e a l'encòp :

[...] *l'unité profonde de la langue provençale dans le riche épanouissement des parlers populaires. [...] On a le sentiment très net d'une langue commune, prononcée un peu différemment ; le contexte fait saisir les sons, les formes et les vocables qui embarrasseraient s'ils étaient isolés*¹².

E dins lo meteis temps, lo fait evident que « *Chaque village e même à prendre les choses strictement chaque individu a un parler qui lui est propre* »¹³. Nos cal notar l'emplèc implicite de las nocions de *lenga* (realité collectiva, fait istoric bastit) e de *paraula*, quitament d'*acte de*

prononcada per un Congrès internacional a Londres en 1860 : « *Nous n'admettons pas qu'on parle en France une autre langue que le français* ».

¹¹ Ronjat era favorable a una refòrma ortografica de simplificacion de l'ortografia, aital coma d'autres lingüistes franceses de renomada internacionala, e a l'egal de totas las lengas modèrnas.

¹² J. RONJAT, *Grammaire istorique (sic) des parlers provençaux modernes*, op. cit., p. 182.

¹³ *Id.*

paraule (usatge individual non repetable e totjorn en contèxte de la lenga). Aital, plan d'ora, Ronjat explica çò que lo *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure (1857-1913) dont tòrna legir las espròvas abans edicion expausarà dins son capitol IV, « Propagation des ondes lingüísticas » :

[...] *deux forces agissent sans cesse, simultanément e en sens contraire ; d'une part l'esprit particulariste, « l'esprit de clocher » ; de l'autre, la force d'« intercourse », qui crée les communications entre les hommes*¹⁴.

Per Saussure coma per Ronjat, las doas fòrças foncionan pas qu'amassa : la lenga es tot a l'encòp capacitat de comunicacion mai globala e dins lo meteis temps capacitat de difraccion mai absoluta, fasant d'un acte de paraula singular un enonciat que se pòsca pas jamai tornar dire, e benlèu incomprendible. Las doas leis de fusion e de difraccion foncionan de compàs. Pr'aquò, l'institution scientifica e politica francésa trenca e esglanda aquesta realitat. Al sol francés la capacitat d'intercorsa ; per las autras lengas, vengudas pateses fraccionats a l'infinit fins a èsser distincts de vilatge e vilatge, d'ostal a ostal, l'esperit de cloquièr. *Fòrça* per la lenga universela, *cloquièr* pels pateses. Rampelam aici que las doas denominacions que Saussure dona als dos moviments « esimultanèus » que generan la dinamica de tota lenga venon d'un lexic militar contemporanèu. L'esperit de cloquièr poiriá aver per origina çò que los Angleses sonan *steeple-chase* – literalment « corruda al cloquièr » -, a la seguida del Congrès de Berlin que dubrís en 1885 l'Àfrica a l'apetís colonial ; per la « fòrça d'intercorsa », dèu son sens a la nocion d'intercorsa : dins lo vocabulari de la marina, permet a un batèu d'una nacion estrangiera d'èsser aculhit dins un pòrt en cas d'avana grèva, es a dire « la liura practica de lors pòrts que s'acòrdan doas nacions »¹⁵ ésgrangièras. L'expression d'esperit de cloquièr joslinha plan l'opausicion identitària de doas comunautats, de doas lengas ; la d'intercorsa al contrari ilustra la volontat de far comunicacion, malgrat las opausicions.

II- Geografia lingüística e termièras de l'intercompreson

L'intercompreson segon Ronjat dessenha la geografia de la lenga occitana. Aquesta geografia, mai que menimosa, dubrís los primièrs capitols de l'*ESP* amb la tòca scientifica de

¹⁴ Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 281, § 1.

¹⁵ Definicion del CNRTL.

territorialisar una lenga occitana en camin d'immaterialisacion, d'invisibilisacion per la lingüística oficiala e l'Escòla, al servici d'un regim politic francés centralisat e expansionista. La nocion d'intercompreson fa aparéisser la realitat d'una unitat de la lenga occitana, distincta del francés e de laautras s grandas lengas del domèni romanic ; permet una individuacion massiva de l'occitan dins l'espaci nacional francés, mas tanben suls espacis politics espanhòls e italiens. Per Ronjat d'efièch :

*Le territoire qui vient d'être délimité comprend environ un tiers de la France en superficie, la principauté de Monaco sauf les vieux quartiers de sa capitale, une faible partie de l'Italie et un petit coin de l'Espagne. On peut évaluer la population qui use de nos parlers à dix millions d'âmes environ, soit un peu plus du quart de la population totale de la France*¹⁶.

Ronjat aici perseguís e melhora lo trabalh fondator de Charles de Tourtoulon e Octave Bringuier, tornat en 1876 al Ministèri de l'Instrucion publica¹⁷, mas abandonat lèu per l'Institucion, e donat per pauc scientific, trufat pel quite Gaston Paris dins son discors de 1888. En responsa al discors de Gaston Paris, Tourtoulon donèt una comunicacion al Congrès de filologia romanica de Montpelhièr en mai 1890. Son amira es de demostrar l'existéncia de lengas distinctas encara que totes doas de meteissa origina romanica, mas per autant estancas entre elas : s'agís plan ainsi de mostrar una identitat singulara, inalienabla, de l'occitan.

*Si [...] nous mettons en présence deux hommes, dont l'un est né à Tours, l'autre à Marseille, et qui ne connaissent que la langue de leur pays d'origine, ils ne se comprendraient pas mieux que le Parisien de tout à l'heure ne comprenait l'Italien, l'Espagnol, le Portugais ou le Roumain. Or, d'après M. G. Paris, non seulement ils parlent latin tous les deux, mais leurs langages appartiennent à la même masse linguistique résultant de l'évolution spontanée du latin importé en Gaule par la conquête romaine, masse dans laquelle il n'y a réellement pas de dialectes, pas de subdivision possible, même en deux parts*¹⁸.

Un còp pausada l'existéncia de doas lengas (d'Òc e d'Oïl), Tourtoulon avança dins sa comunicacion de 1890 que dins la massa de la lenga d'Òc, la varietat dels dialèctes, per qual ne

¹⁶ J. RONJAT, *ESP*, *op. cit.*, § 4.

¹⁷ Charles de TOURTOULON e Octavien BRINGUIER, *Étude sur la limite géographique de la langue d'oc et de la langue d'oïl, premier rapport à M. le Ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts*, Paris, imprimerie nationale, M DCCC LXXVI (*extrait des Archives des missions scientifiques et littéraires*) – reedicion al Camin de Sent-Jaume. D'unas cartas elaboradas pels dos scientifics son estadas « perdudas » al Ministèri, e la mòrt doriva d'O. Bringuier travèt tanben la difusion del rapòrt.

¹⁸ C. TOURTOULON, « Des dialectes, de leur classification et de leur délimitation géographique », communication au Congrès de philologie romane de Montpellier, 26 mai 1890, *Revue des langues romanes*, n° 34, Montpellier, 1890, p. 131.

coneis al mens un, es intercomprensibla – lo mot es pas dit mas la causa demostrada de mercés a l’observacion de tres locutritz :

la femme P., née à Montpellier ; d’intelligence moyenne ; sait lire, presque pas écrire ; connaît parfaitement le patois de sa ville natale [...] » ; « Augustine R., âgée de douze ans, née dans un petit village de la Lozère [...] intelligence au-dessus de la moyenne, parle presque toujours patois, sait bien lire [...] » e « La veuve A., née en 1850, à Saint-Girons (Ariège), parlant médiocrement le français usuel, ne sachant ni lire ni écrire ; intelligence au-dessous de la moyenne.

Aquesta tres personas, plan diferentas per lo lor atge, la lor « inteligéncia » e la lor geografia lingüística, son pròva d’una capacitat de compreneson de dialèctes distincts :

À Nice, la femme P. est un peu surprise par l’idiome local et demande tout d’abord qu’on le lui parle lentement. Après quelques heures, elle le comprend facilement et se fait comprendre d’un assez grand nombre de Niçois sans trop de difficulté en leur parlant montpelliérain. Dès que son oreille est habituée aux sons niçois, les flexions, les tournures de phrase, la grammaire en un mot, ne lui offrent plus de difficulté. Le vocabulaire est ce qui la gêne le plus. [...] si en partant de Montpellier, nous nous dirigeons vers le Nord, la femme P. comprend très aisément le parler des Cévennes, le lozérien, le rouergat : avec un peu plus de peine, mais encore assez bien, le dauphinois, l’auvergnat, le limousin de la Creuse.

Augustine R. [...] saisit bien tous les contes en langue d’oc, quel que soit le dialecte, et y prend grand plaisir.

La veuve A. [...] reconnaît la parenté du médocain [« l’idiome du Médoc, éloigné de plus de 350 kilomètres de Saint-Girons »] et de son propre idiome, s’étonnant qu’on parle presque comme chez elle dans un pays aussi éloigné¹⁹.

Aquesta intercompreneson funciona tanben per la lenga literària legida :

[la femme P.] éprouve toujours une véritable joie à lire ou entendre lire les œuvres du montpelliérain Favre, du toulousain Goudouli, du rouergat Peyrot, du niçois Rancher et des félibres provençaux.

[Augustine R.] a sous les yeux un conte en dialecte de Montpellier et le lit couramment en transformant sans hésitation les formes du texte en formes lozériennes, n’ayant pas l’air de se douter que les mots imprimés sont sensiblement différents de ceux qu’elle prononce. Elle lit par exemple : pièi pour pioi, fremigeto pour fournigueta, souguel pour sourel, anat pour anàs. Elle comprend parfaitement tous les mots pris isolément et toutes les nuances des phrases. Elle transforme ainsi en lozérien tous les textes de langue d’Oc de diverses régions, toutes les fois qu’elle les comprend à première lecture²⁰.

¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁰ *Ibid.*, p. 140.

Aquesta intercompreneson, qu'a pas encara trobat son nom a cò de Tourtoulon, s'arresta ça que là a un endroit precis. Lo catalan, encara que succedís « *brusquement au languedocien* » - çò que contraditz, joslinha Tortolon, la lei de fusion entre dialèctes pròches que veniá d'edictar lo G. Paris dins son discors – pausa pas de pensament, fin finala, a la « *femme P* ». o a « *la veuve A.* » Mas per contra, passada la termièra del catalan, l'intercompreneson s'arresta :

Entre le catalan et l'aragonais, la transition est aussi brusque qu'entre le languedocien et le catalan. [...] Sur ce nouveau territoire, il est impossible à la femme P. de communiquer avec les habitants autrement que par signes. « Ce n'est plus, dit-elle, le même espagnol qu'à Barcelone ». J'essaie quelques explications ; elles servent de peu [...].

Les langues qu'elle [la femme P.] ne comprend pas, espagnol et italien, dans lequel elle englobe le gènois et le piémontais. Tout ce qui n'est pas langue étrangère, catalan ou franchiman²¹, est pour elle « notre patois ou un patois qui ressemble au nôtre.

[Augustine R.] renonce à lire le catalan et le comprend peu si je le lui parle. Elle est déconcertée par les textes en langue d'oïl vulgaire qu'on lui met sous les yeux. Ne pouvant plus les lire à sa manière, et ne reconnaissant pas le français de l'école, elle demande quelle est cette langue. [...] Les contes en français nécessitent chez elle de grands efforts d'intelligence. Alors même qu'elle comprend bien tous les mots pris isolément, elle se trompe souvent sur le sens de la phrase.

[La veuve A.] comprend un peu le catalan de Perpignan, qu'elle a entendu parler par les colporteurs ; mais pas du tout l'espagnol. [...] Elle n'entend à peu près rien aux dialectes d'oïl, elle les appelle du franchiman ; c'est l'accent tonique qui paraît la dérouter. Le français d'école, qu'elle comprend tant qu'il exprime des idées qui lui sont familières, lui échappe complètement sinon quant à la signification des mots isolés, du moins quant au sens des phrases, même quand on lui lit de simples faits divers²².

L'intercompreneson permet un passatge suau de luòc a luòc, de dialècte a dialècte, identificant aital una lenga comuna.

D'aqueste punt, Ronjat va fòrça mai luènh que Tourtoulon : al-delà d'una lenga unenca, i a intercompreneson de lengas a lengas al dintre del meteis domèni bèl del sistèm de las lengas romanicas. Aquesta idèia essentiala es desvelopada dins un tèxte que precedís la tèsi de 1913, tèxte editat en 1909 dins lo numèro ja citat de la *Revue de Provence e de Lenga d'Òc*, « La lenga provençale, ses limites géographiques, ses dialectes ». Se la termièra permet de realisar l'existéncia de la lenga occitana, tant evidentata coma la d'autras lengas, la realitat transdialectala

²¹ Tourtoulon explicita aquesta nocion donada per la femna P. : « (*français du Nord*). Je constate que la femme P. appelle franchiman tout parler où les paroxytons d'oc sont devenus oxytons, soit par le déplacement de l'accent tonique, soit par la substitution de l'e muet aux voyelles post-toniques », *ibid.* p. 150.

²² *Ibid.*, p. 154.

de la lenga occitana permet de realisar que cada lenga es d'evidéncia dialectala. E doncas, que las lengas son coma los dialèctes dins lo sistèm global de las lengas romanicas :

[...] il ne faut pas perdre de vue qu'en réalité stricte il n'i a pas de limites de langues ou de limites de dialectes, du moins quand il s'agit de langues aussi rapprochées l'une de l'autre que les langues romanes ou de dialectes aussi proches parents que les dialectes provençaux. On ne peut assigner de limite linéaire qu'à un trait linguistique isolé²³.

Dins una letra mandada al Charles Bally, l'un dels dos editors dels *Cours de linguistique générale* de Saussure, Ronjat passa del sòmi felibrenc d'una lenga preservada, autotelica, la lenga de l'indepasable « Mèstre Mistral » – coma aqueste « norvégien pur, *ny-norsk*, « néo-norais », ou *landsmål, parler du pays* » encontrar en Norvège en 1897, al moment ont Norvègia ven autonòma de Suèda -, a l'idèia evidentada d'una cèrta mèscla de las lengas, de la lor varietat e diversitat infinida : « *(i-a-t-il sur la boule terrestre un peuple de race non mélangée qui a toujours parlé la même lenga???)*, nous sommes dans l'emprunt [...] »²⁴.

La nocion d'intercompreson demòra cap e tot la clau de vòlta d'un ensemble coerent de pensada politica e lingüistica. Per se'n assegurar, basta legir aqueste tròç del darrièr rendut-compte del Ronjat, editat per la *Revue des Langues Romanicas* :

Les idées de Gaston Paris et de Paul Meyer sur l'unité gallo-romane, adoptées par M. Millardet (p. 470-4), correspondent, me semble-t-il, plutôt à des conceptions de l'ordre historique – je ne voudrais pas dire politique – qu'à un examen purement linguistique des faits. [...] Mais ma vue peut être obscurcie par des conceptions opposées à celles que j'attribue à deux maîtres incontestés du romanisme. Toutefois [...] Toutes nos classifications, fondées sur des critères contradictoires et mal constatés, sont à réviser, ainsi que la notion même de langue ou de dialecte. S'il n'i a pas un français et un provençal [i.e. occitan], a fortiori il n'i a pas – linguistiquement – un espagnol et un portugais ; s'il n'i a pas frontière de langue quand on passe de l'une à l'autre par degrés conjoints se succédant sur une aire de quelque étendue, le danois est un dialecte allemand²⁵.

Ronjat dubrís lo camin a una didactica de l'intercompreson al dintre de la familha romanica. Torna trobar una evidéncia que l'Escòla de las Cartas aviá explicitada a la debuta del sègle XIX alentorn dels trabalhs de Raynouard, e que lo *Dictionnaire de pédagogie* del

²³ J. RONJAT, in *Revue de Provence e de Lengas d'Oc*, Montpellier, n° 909, p. 183.

²⁴ Letra de Ronjat a Bally, octòbre de 1918, citada per Chambon, Jean-Pierre e Frýba-Reber, Anne-Marguerite, « Sus la draio que condu D'auro en auro au país brodo ». Lettre e tròç divers inèdits de Jules Ronjat adreçats a Charles Bally (1912-1918), *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz, n° 49, 1996, p. 51.

²⁵ Cf. rendut-compte de l'obratge de G. Millardet, *RLR*, n° 63, 1925, p. 155.

Ferdinand Buisson, vertadièra biblià de l'Escòla de la tresena Republica, li donèt autoritat de mercés a l'article « Lengas romanicas » :

On se borne encore à étudier la langue française en elle-même ou tout au moins à la comparer à sa mère, la langue latine, sans la rapprocher de ses langues sœurs : l'italien, l'espagnol, le provençal [i.e. l'occitan]. Cependant, si nous sommes une fois persuadés [...] que l'enseignement doit de nos jours être non pas dogmatique mais expérimental, nous nous convainçons que les exemples tirés des autres langues romanes peuvent nous être d'une aide journalière dans les démonstrations que nous avons à faire au sujet de la langue française. [...] L'étude des autres langues romanes est donc indispensable [...] pour la connaissance historique et raisonnée de notre propre langue²⁶.

Cal saber que l'article « Lengas Romanicas », éditat en 1882, desapareis tre la granda edition de 1888 del *Dictionnaire de pédagogie*, e per totjorn²⁷. Lo fait es que la lenga occitana, lingüisticament – scientificament, istoricament – percebuda a l'egal d'autres « lengas sòrres » coma o son l'espanhòl, l'italièn, e ... lo francés, desapareis per rasons politics – sociolingüisticas – al moment que s'assolidan los enjòcs de l'Escòla republicana.

III- D'una practica umana a la didactica de las lengas

Un berger provençal conduit en été ses troupeaux des landes de Crau dans les pâturages de Chartreuse. Il s'entend sans difficulté, lui parlant son langage naturel et eux le leur, avec les paysans des vallées de la Durance et du Buech. Il passe la Croix-Aute et descend vers la vallée de l'Isère : les gens comprennent son parler et il comprend le leur jusqu'au Monestier de Clermont, mais à partir de Vif, le bourg suivant sur la route de Grenoble, cette intercompréhension cesse tout à coup. Tel est le phénomène que peut constater quiconque veut s'en donner la peine et sait le provençal, – phénomène qui rend quelque peu inutiles certaines discussions pour ou contre la personnalité du provençal [i.e. l'occitan] coma langue à part²⁸.

²⁶ Claude MARTY-LAVEAUX, article « langues romanes », in Ferdinand Buisson, *Dictionnaire de Pédagogie et d'instruction primaire*, tome 2, 2^e partie, Paris, Hachette, 1882, p. 1926-1927.

²⁷ « Réécritures pédagogiques, ou sociales ? Chassées de l'école comme les patois, d'autres pratiques populaires empiriques (le travail manuel, la couture, le dessin technique) se sont transformées en exercices scolaires, dont la finalité n'est plus sociale mais intellectuelle » comenta Anne-Marie Chartier dens la soa recension de l'obratge dirigit per Daniel Denis e Pierre Kahn : *L'école républicaine e la question des savoirs. Enquête au cœur du « Dictionnaire de Pédagogie » de Ferdinand Buisson*, Préface de Pierre Nora, Paris, CNRS Éditions, 2003, réédité sous le titre *L'école de la Troisième République en questions. Débats et controverses autour du « Dictionnaire de Pédagogie » de Ferdinand Buisson*, Berne, Peter Lang, 2006, in *Histoire de l'éducation*, n° 114, 2007, p. 200-205.

²⁸ Cf. *Revue de Provence e de Lengua d'Oc*, op. cit. p. 178. Aqueste extrait essencial per l'epistemologia de l'intercompreneson dubris lo tòme prumièr de la *GIPPM*, 1930, p. 1, § 1.

L'intercompreneson dona consciència e consistència a la lenga occitana. Es tanben un fenomèn pròpri a tota lenga. Permet, al delà de la realizacion qu'un ensemble de dialèctes desseparats permeta de concèbre una lenga comuna, de concèbre qu'un ensemble de lengas permet de dintrar dins lo sistèm global d'una familha de lengas, e, prumièra de totas, la familha romanica. Aqueste fenomèn es largament definit aital dins l'*ESP* e pel prumièr còp dins l'istòria de la lingüistica :

Les différences de phonétique, de morphologie, de syntaxe et de vocabulaire ne sont pas telles qu'une personne possédant pratiquement à fond un de nos dialectes ne puisse converser dans ce dialecte avec une autre personne parlant un autre dialecte qu'elle possède pratiquement à fond. Non seulement dans les assemblées félibréennes, qui réunissent des hommes de quelque culture ou tout au moins de quelque entraînement linguistique, mais aux foires, dans les cabarets des villages situés à la rencontre de dialectes différents, j'ai toujours vu se poursuivre sans difficulté entre gens des pays les plus divers, les conversations familières comme les discussions d'affaires. On a le sentiment très net d'une langue commune, prononcée un peu différemment ; le contexte fait saisir les sons, les formes, les tournures et les vocables qui embarrasseraient s'ils étaient isolés ; tout au plus a-t-on quelquefois à répéter ou à expliquer un mot, ou à changer la tournure d'une phrase pour être mieux compris mais aux foires, dans les cabarets des villages situés à la rencontre de dialectes différents, j'ai toujours vu se poursuivre sans difficulté entre gens des pays les plus divers, les conversations familières comme les discussions d'affaires. On a le sentiment très net d'une langue commune, prononcée un peu différemment ; le contexte fait saisir les sons, les formes, les tournures et les vocables qui embarrasseraient s'ils étaient isolés ; tout au plus a-t-on quelquefois ci répéter ou à expliquer un mot, ou à changer la tournure d'une phrase pour être mieux compris²⁹.

L'intercompreneson es orala coma escrita ; permet una continuitat fonologica, sintaxica, morfologica, lexicala entre dialèctes e ne farga una gramatica comuna ; dona « lo sentiment plan net d'una lenga comuna ». En mai d'aquò, lo processus requesis *intencionalitat* (« *conversations familières* », « *discussions d'affaires* ») e amenatjament lengatgièr (tornar dire autrament, explicitar un mot, cambiar un biais de dire) dins la tòca d'èsser « *mieux compris* », en un mot, de far fòrça d'intercorsa.

Cal esperar 1975 per qu'aparesca la definicion de la nocion, dins lo *Grand Larousse de la langue française*, signada per l'etnolingüiste auvergnat Albert Dauzat :

(de inter- et de compréhension ; XX^e siècle). Capacité pour des sujets parlants de comprendre les énoncés émis par d'autres sujets parlants appartenant à une même

²⁹ J. RONJAT, *ESP*, op. cit., p. 12.

*communauté. Jules Ronjat, pour délimiter le franco-provençal et le provençal, a mis en valeur le facteur d'intercompréhension : s'entend-on facilement entre voisins ? Les parlars appartiennent au même groupe*³⁰.

Euròpa coneis en 1989 un vam novèl que buta a una concepcion mai integrada de sas lengas, de sas nacions. D'unas universitats projètan alara programas de recèrca, coma una equipa alemanda (programa *EuroComRom*, universitats de Giessen e Francfort) e doas còlas europencas menadas per d'universitats francesas (alentorn de Louise Dabène, universitat de Grandòble, e de Claire Blanche-Benveniste, universitat d'Ais-de-Provença). Una primièra metodologia apareis en 1997 : *Eurom4*, seguida lèu per d'autres programas universitaris. L'intercompreneson s'instala alara dins la didactica de las lengas, al titol d'una de las quatre « *approches plurielles* »³¹. Cal esperar 2010 per retrobar l'origina primièra de la nocion, ne rampelar los enjòcs³². Aqueles demòran encara a confirmar alrèp de las institutions escolaras, quitament se un primièr manual escolar foguèt editat en sèt lengas (portugués, castelhan, catalan, occitan, francés, italièn, romanés) de mercés al sosten de la Comission Europenca en 2008, lo manual *euromania*³³. D'efièch, l'idèia que tota lenga d'un meteis sistèm aja una plaça legitima, coma cada membre d'una meteissa familha dins una fotò de grop, es pas evidenta dins una Euròpa de las nacions. L'interés lingüistic d'una intercompreneson escolara que permetriá de desvelopar competéncias plurilingüas, cognitives e metalingüísticas demòra ela tanben subordinada, notadament en França, a una vision estanca e verticala de l'aprendissage de las lengas. Fins a quora ?

Pèire Escudé es professor de las universitats en didactica de las lengas a l'universitat de Bordèu. Son trabalh tòca a la gestion del contact de las lengas dins los contèxtes d'aprendissatge formal e dins las societats d'ara. Es responsable de la formacion al bilingüisme francés-occitan de las academias de Tolosa e Bordèu. Desvelopa programs europencs de metodologias d'aprendissatge en intercompreneson de las lengas romanicas. S'ocupa amb Laurent Gajo de la colleccion « didactica de las lengas e plurilingüisme » per las edicions Lambert-Lucas. Revira

³⁰ O vesèm, la definicion, quitament se dona una identitat al mot e sa paternitat, es en granda partida falsa : s'agís de delimitar una identitat comuna a l'occitan, e donar de capacitats de ligason amb d'autres lengas pròchas.

³¹ Cf. enter autes, Michel CANDELIER, « Approches plurielles, didactiques du plurilinguisme : le même e l'autre », *Recherches en didactique des langues et des cultures, Cahiers de l'ACEDLE*, n° 5, 2008, [<https://journals.openedition.org/rdlc/6289>].

³² P. ESCUDÉ, « Origine et contexte d'apparition du terme d'intercompréhension dans sa première attestation (1913) chez le linguiste Jules Ronjat (1864-1925) », *Redinter, Revista da Rede Europeia sobre Intercompreensão*, n° 1, C. Ferrão Tavares et Ch. Ollivier (coord.), p. 103-124, [https://www.miriadi.net/sites/default/files/redinter_intercompreensao_1.pdf].

³³ [<https://www.reseau-canope.fr/notice/japprends-par-les-lengas.html>].

los obratges de semantica del lingüiste italièn Tullio De Mauro. Demèst las darrièras parucions : *L'Épopée perdue de l'occitan*, Lambert-Lucas ; *Le Développement du langage observé chez un enfant bilingue* (Jules Ronjat, e prumièra tèsi francesa sul bilingüisme), Peter-Lang.

Bibliografia

BOUVIER, Jean-Claude, « Jules Ronjat et la *Revue des Langues Romanes* », *Revue des Langues Romanes*, n° 105, Montpellier, 2001, 491-502.

CHAMBON, Jean-Pierre, FRÝBA-REBER, Anne-Marguerite, « Le Félibrige et le mouvement des vigneron de 1907 : quatre lettres inédites de Dévoluy à Ronjat », *Lengas*, n° 38, Montpellier, 1995, p. 7-53.

_____, « Sus la draio que condues D'auero en auero au país brodo » Lettre et fragments divers inédits de Jules Ronjat adressés à Charles Bally (1912-1918), *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz, 1996, n° 49, p. 9-63.

COSTE, Daniel, « Maintenir séparées les langues ou transgresser les parlers : deux thèses en tension ? » In P. Escudé, *Autour des travaux de Jules Ronjat, 1913-2013. Unité et diversité des langues. Théorie et pratique de l'acquisition bilingue et de l'intercompréhension : Actes du colloque de Toulouse*, Paris, Édition des Archives Contemporaines, 2016.

ESCUDE, Pierre, « Origine et contexte d'apparition du terme d'intercompréhension dans sa première attestation (1913) chez le linguiste Jules Ronjat (1864-1925) », *Redinter, Revista da Rede Europea sobre Intercompreensão*, n° 1, 2010, C. Ferrão Tavares et Ch. Ollivier (coord.), p. 103-124,

[https://www.miriadi.net/sites/default/files/redinter_intercompreensao_1.pdf].

_____, « De l'invisibilisation et de son retroussement. Étude du cas occitan : normalité de la disparition, ou normalisation du bi/plurilinguisme ? », *Les minorités invisibles : diversité et complexité (ethno)sociolingüísticas*, sous la direction de Ksenija Djordjevic Léonard, Paris, Michel Houdiard, 2014, p. 9-21.

_____, « Le *senhal*, signe d'un plus grand désastre. L'idéologie linguistique, du châtime corporel à l'implosion silencieuse du système » in *Lou coulas de la vergougno (le collier de la honte). Études sur le signal ou symbole employé à l'école française pour dénoncer et punir les enfants qui parlaient une langue locale* », Philippe Blanchet (coord.), *Revue d'Études d'Oc, La France latine*, Rennes, PREFICS-CERESIF, Nouvelle série n° 171, 2020, p. 9-42.

ESCUDE, Pierre, CALVO DEL OLMO, Francesco, *Intercompreensão : a chave para as línguas*, São Paulo, Parábola, 2019.

RONJAT, Jules, *Le Développement du langage observé chez un enfant bilingue*, Paris, Champion ; rééd. P. Escudé, Francfort, Peter-Lang, 2014 [1^e édition 1913].

_____, *La Syntaxe du provençal moderne*, Mâcon, Protat-Frères, 1913b.

_____, *Grammaire Istorique (sic) des Parlers Provençaux Modernes*, Montpellier, Société pour l'Étude des Langues Romanes ; Marseille, Slatkine Reprints, Genève & Laffitte Reprints, 1980 [1^e édition, 1930-1941].

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, [1^e édition, 1916].

SAUZET, Patrick, « Jules Ronjat : la syntaxe et la langue occitane », in P. Escudé, *Autour des travaux de Jules Ronjat, 1913-2013. Unité et diversité des langues. Théorie et pratique de l'acquisition bilingue et de l'intercompréhension : Actes du colloque de Toulouse*, Paris, Édition des Archives Contemporaines, 2016.

THOMAS, Jean, *Jules Ronjat entre linguistique et Félibrige (1864-1925)*, Valence d'Albigeois, Vent Terral, 2017.

TOURTOULON, Charles de, « Des dialectes, de leur classification et de leur délimitation géographique », communication au Congrès de philologie romane de Montpellier, 26 mai 1890, *Revue des Langues Romanes*, n° 34, Montpellier, 1890, p. 130-175.

L'INTERCOMPRÉHENSION SELON JULES RONJAT : DES DIALECTES OCCITANS AU SYSTÈME DES LANGUES ROMANES

PIERRE ESCUDÉ

Ce que l'on appelle désormais « intercompréhension » dans le domaine de la didactique des langues est en fait une réalité pragmatique, relativement intuitive, qui a été depuis des siècles employée sans jamais être théorisée. Pragmatique et intuitive : un Français, par ailleurs sachant l'occitan, devrait ne pas se sentir étranger lorsqu'il se trouve en Italie, en Espagne, en Catalogne, au Portugal, en Amérique du Sud ; ce qu'il lit, davantage sans doute que ce qu'il entend, lui semble proche du fonctionnement des langues qu'il connaît déjà. Il découvre que ces langues « étrangères » sont en fait des langues sœurs, issues d'une même famille, la famille des langues romanes.

Intuition pragmatique employée depuis des siècles, par exemple par ces *Colloquia* en six langues – « *teutonicae, anglicae, latinae, gallicae, hispanicae, italicae* » – qu'édite Noël Berlaumont en 1583 à Anvers : sorte de longue liste lexicale plurilingue ordonnée par thèmes où l'on voit les ressemblances entre langues et dont les commerçants et marchands peuvent se servir dans l'Europe de l'humanisme et des états-nations naissants.

Mais c'est avec Jules Ronjat (1864-1925), au début du XX^e siècle, que l'intercompréhension trouve son nom, et acquiert une dimension linguistique globale, répondant à des enjeux conscients de politique linguistique, c'est-à-dire de politique tout court : promouvant la capacité à des communautés distinctes de vivre ensemble dans un espace étatique commun.

Cadre politique du mouvement félibréen créé par Frédéric Mistral (1830-1914) – et considéré par endroits comme un séparatisme politique puisque culturel –, linguiste plurilingue étonnant et traducteur de l'allemand – c'est entre autres par son truchement que Mistral obtient le Nobel de littérature en 1904 –, promoteur du bilinguisme à un moment où le nationalisme européen le plus monolithique est chauffé à blanc, instigateur enfin avec la notion d'intercompréhension d'une reconnaissance globale d'une langue occitane commune, Jules Ronjat se voit contraint de quitter le territoire français en 1914. Il trouve grâce à ses amis

linguistes une place de privat-docent à l'université de Genève où il continue à enseigner linguistique et « polyglossie ».

Pourquoi redécouvrir Jules Ronjat

Jules Ronjat est un des « maîtres de la linguistique occitane »¹. Il passe une longue partie de sa vie à rédiger la *Grammaire istorique des parlars provençaux modernes*² qui est la plus importante somme jamais réalisée sur la langue occitane. Ronjat est l'auteur de deux thèses majeures, toutes deux éditées en 1913. *Le Développement du langage observé chez un enfant bilingue*³ est l'une des premières thèses aussi précises, si ce n'est la première au monde, sur le bilinguisme précoce d'un enfant, son propre fils Louis, à qui le père parle français et la mère allemand. *L'Essai de syntaxe des parlars provençaux modernes*⁴ qui porte en germe la gigantesque *GIPPM* peut se lire à son tour comme une réponse au savoir savant des nouveaux pouvoirs politiques de la France pour lesquels en France il n'y aura désormais qu'une langue et qu'une culture, signifiant que l'unité nationale est indivisible. Pour cela, la science tord la réalité linguistique de la nation : il n'y a pas de « frontière » entre langue d'Oïl et langue d'Oc, puisqu'il ne saurait y avoir de frontière territoriale entre pays de langue d'Oc et ceux de langue d'Oïl. On le voit, la conception de la langue est attachée au plus haut à l'idée d'une communauté étatique unique et étanche. Le bilinguisme est de fait considéré comme une hérésie, une trahison, une « plaie sociale » comme en outre un handicap cognitif.

On le comprend, la question de la *frontière* renvoie évidemment au traumatisme de la perte de 1871 ; elle va ancrer dans les pouvoirs politiques et scientifiques français la volonté d'étendre à nouveau le domaine français et se défier de tout ce qui pourrait être fragmentation à son « indivisibilité » comme à sa mission universelle. Parler une *autre* langue, revendiquer une *autre* culture, est évidemment considéré comme une menace à cette indivisibilité. La façon

¹ Jean-Pierre CHAMBON, Anne-Marguerite FRÝBA-REBER, « Sus la draio que condues D'auro en auro au país brodo ». Lettre et fragments divers inédits de Jules Ronjat adressés à Charles Bally (1912-1918), *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 49, Paris, p. 9-63.

² Jules RONJAT, *Grammaire Istorique (sic) des Parlars Provençaux Modernes*, Montpellier, Société pour l'Étude des Langues Romanes ; Genève, Slatkine Reprints, & Marseille, Laffitte Reprints, 1930-1941 [1980]. Désormais en abrégé : *GPPM*.

³ J. RONJAT, *Le Développement du langage observé chez un enfant bilingue*, Paris, Champion ; rééd. P. Escudé, Francfort, Peter-Lang, 2014 [1^{er} ed., 1913]. Désormais en abrégé : *DLO*.

⁴ J. RONJAT *La Syntaxe du provençal moderne*, Mâcon, 1913 b, Protat-Frères. Désormais en abrégé : *ESP*.

d'éradiquer la menace consistera à invisibiliser⁵ tout ce qui est *autre* dans le domaine politique, et évidemment culturel et langagier, et s'il le faut, aller jusqu'à utiliser des pratiques de coercition en milieu scolaire, c'est-à-dire au sein de l'institution qui apprend le savoir et la langue du savoir⁶. L'assertion centrale du discours que prononce Gaston Paris (1839-1903) lors du Congrès des Sociétés savantes de mai 1888⁷ est attendue par tout le personnel politique français.

Certes, pour le pouvoir officiel, la langue d'Oc a existé ; mais elle n'existe plus désormais. Ce n'est plus aujourd'hui que patois, éparpillement dialectal. L'École notamment ne saurait rien en faire, sinon quelques fois un marchepied pour mieux entrer dans la seule langue nationale, le bon français. Il n'existe de fait aucune conscience unifiée d'aucun peuple occitan, aucune institution pour légitimer et raviver cette conscience. À cela Mistral s'oppose et rappelle « *Qu'un poble toumbe esclau / Se tèn sa lengo, tèn la clau / Que di cadeno lou deliéuro* »⁸. Rappeler la réalité de la langue est donc la clef de la *cause*. En littérature, cela signifie créer des œuvres, et qu'elles soient lues. En linguistique, cela signifie démontrer l'existence de la langue par son étude : ses variétés, son unité, sa syntaxe propre.

Aussi, on peut lire l'*ESP*, véritable somme théorique et enquête linguistique de terrain, comme une réponse à l'assertion de l'érudition institutionnelle de 1888⁹ :

*Il n'i a pas deux Frances... Ceci n'a rien à voir avec la question. C'est de la politique, ou, si l'on veut, de l'histoire, ce n'est pas de la linguistique. La France ne constitue pas une unité linguistique. [...] aucune conception istorique et aucune théorie linguistique élaborée dans le silence du cabinet, sur des documents écrits, ne peut prévaloir contre les faits. [...] Je ne prétends tirer de là aucune déduction politique. La répartition naturelle des langues est une chose, la fixation des frontières des États en est une autre. Il n'i a nulle part coïncidence. [...]. Le but de mon livre [n'est] pas de suggérer des réformes libérales à nos gouvernants, mais d'étudier une situation linguistique [...]*¹⁰.

⁵ Pierre ESCUDÉ, « De l'invisibilisation et de son retroussement. Étude du cas occitan : normalité de la disparition, ou normalisation du bi/plurilinguisme ? », *Les minorités invisibles : diversité et complexité (ethno)sociolinguistiques*, sous la direction de Ksenija Djordjevic Léonard, Paris, Michel Houdiard, 2014, p. 9-21.

⁶ Pierre ESCUDÉ, Francesco CALVO DEL OLMO, *Intercompreensão : a chave para as línguas*, São Paulo, Parábola. 2019.

⁷ On lira ce discours fondateur sur le site <https://ethnolinguiste.org/wp-content/uploads/2022/04/Paris-Gaston-Discours-sur-les-parlers-de-France-Revue-des-patois-gallo-romans-1888.pdf>.

⁸ Frédéric MISTRAL, *Lis Isclo d'Or*, « *I troubaires catalans* », II, 1876.

⁹ L'*Essai de syntaxe* est par ailleurs dédié « au maître Frederi Mistral » avec une citation du poète, issue du « Cinquantenari dóu Felibrige » (1903) : « *Fasès que noun s'arrouine / Lou mounumen escrèt ; E, mau-despié / De l'erso que lou sapo, / Adusés vosto clapo / Pèr mounta lou clapié* ». L'œuvre linguistique de Ronjat est à considérer comme une pierre à l'ouvrage de la *causo* félibréenne.

¹⁰ Cf. *Revue de Provence et de Langue d'Oc*, op. cit. p. 178-179. Ronjat reprend ce passage dès le § 1 de la *GIPPM* et cite le romaniste allemand Eduard Böhmer qui rappelle une allégation du représentant français prononcée lors

Puisque ce n'est pas par « en haut », par les institutions d'État au premier rang desquelles fait désormais figure l'École républicaine, que l'on apprendra aux jeunes Français de langue occitane – ou de toute autre langue de France ou de son Empire – qu'ils sont bilingues, ce sera donc « par en bas ». Ce mouvement de reconnaissance à partir du terrain est généré par l'intuition et la pratique réelle que des locuteurs ne parlant que « patois » peuvent en fait se comprendre, se parler, malgré des différences évidentes qui sont dues à la réalité de ce qu'est toute langue. Le « patois » permet communication, compréhension, et identité entre personnes ou communautés qu'aucune légitimité institutionnelle ne semble relier ; il donne la conscience évidente d'une langue commune, celle « des divers dialectes de la langue d'oc moderne » dont le *Tresor dóu Felibrige* se fait le collecteur lexical le plus vaste – et auquel Ronjat donnera un *supplément* lors de la première réédition du *Tresor*, en 1932. C'est ce mécanisme linguistique et culturel de reconnaissance que Ronjat nommera en 1913 *intercompreension*¹¹.

I- « Esprit de clocher » et « force d'intercourse » : Ronjat, relecteur de Saussure

La *Grammaire istorique (sic) des parlers provençaux modernes* qui compile les travaux généraux de Ronjat reprend les thèmes « d'unité profonde de la langue » et de « parler propre » à chaque locuteur, sans jamais les dissocier. Ce sont les deux pôles d'une même entité. Il y a donc pour Ronjat :

[...] l'unité profonde de la langue provençale dans le riche épanouissement des parlers populaires. [...] On a le sentiment très net d'une langue commune, prononcée un peu différemment ; le contexte fait saisir les sons, les formes et les vocables qui embarrasseraient s'ils étaient isolés¹².

d'un Congrès international à Londres en 1860 : « Nous n'admettons pas qu'on parle en France une autre langue que le français ».

¹¹ J. Ronjat, ainsi que d'autres linguistes de renommée internationale, étaient favorables à une réforme orthographique pour simplifier, de la même façon que pour les autres langues modernes.

¹² J. RONJAT, *Grammaire istorique (sic) des parlers provençaux modernes*, *op. cit.*, p. 182.

Et dans le même temps, le fait évident que « Chaque village et même à prendre les choses strictement chaque individu a un parler qui lui est propre »¹³. Il nous faut remarquer l'emploi implicite des notions de langue (réalité collective, fait historique construit) et de parole, voire d'acte de parole (usage individuel non répétable et toujours en contexte de la langue). Ainsi, très tôt Ronjat explicite ce que le *Cours de linguistique générale* dont il relit les notes avant édition exposera dans son chapitre IV, « Propagation des ondes linguistiques » :

[...] deux forces agissent sans cesse, simultanément et en sens contraire ; d'une part l'esprit particulariste, « l'esprit de clocher » ; de l'autre, la force d'« intercourse », qui crée les communications entre les hommes¹⁴.

Pour Saussure comme pour Ronjat, les deux forces ne fonctionnent qu'ensemble : la langue est tout à la fois capacité de communication la plus globale et dans le même temps capacité de diffraction la plus absolue, faisant d'un acte de parole singulier un énoncé non répétable, peut-être incompréhensible. Les deux lois de fusion et de diffraction fonctionnent de pair. Or, l'institution scientifique et politique française rompt cette réalité. Au français seul la capacité d'intercourse ; aux autres langues, de fait devenues patois séparés à l'infini jusqu'à être distincts de village à village, de maison à maison, l'esprit de clocher. Force pour la langue universelle, clocher pour les patois. Peut-on rappeler ici que les deux dénominations que Saussure prête à ces deux forces « simultanées » qui génèrent la dynamique de toute langue proviennent d'un vocabulaire militaire que l'on doit à l'époque. L'esprit de clocher pourrait provenir de ce que les Anglais nomment le *steeple-chase* – littéralement « la course au clocher » –, à la suite du congrès de Berlin qui en 1885 ouvre l'Afrique aux appétits coloniaux ; quant à la « force d'intercourse », elle doit son sens à la notion d'intercourse qui en vocabulaire de la marine permet à un navire battant pavillon étranger d'être accueilli dans un port en cas d'avanie sévère, « la libre pratique de leurs ports que s'accordent deux nations »¹⁵ étrangères. L'expression d'esprit de clocher souligne bien l'opposition identitaire de deux communautés, de deux langues ; celle d'intercourse au contraire illustre la volonté de faire communication, malgré des oppositions.

¹³ *Id.*

¹⁴ Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 281, § 1.

¹⁵ Définition du CNRTL.

II- Géographie linguistique et limites de l'intercompréhension

L'intercompréhension selon Ronjat dessine la géographie de la langue occitane. Celle-ci est particulièrement précise, et ouvre les premiers chapitres de l'*ESP* avec le dessein scientifique de territorialiser, de matérialiser géographiquement une langue occitane qui est en voie d'immatérialisation, d'invisibilisation par la linguistique officielle et l'École, au service d'un régime politique français centralisé. La notion d'intercompréhension fait apparaître la réalité d'une unité de la langue occitane, distincte du français et des grandes langues du domaine roman ; elle permet une individuation massive de l'occitan dans l'espace national français, débordant sur les espaces politiques espagnol et italien. Pour Ronjat en effet :

Le territoire qui vient d'être délimité comprend environ un tiers de la France en superficie, la principauté de Monaco sauf les vieux quartiers de sa capitale, une faible partie de l'Italie et un petit coin de l'Espagne. On peut évaluer la population qui use de nos parlers à dix millions d'âmes environ, soit un peu plus du quart de la population totale de la France¹⁶.

Ronjat, en cela, poursuit et affine le travail fondateur de Charles de Tourtoulon et Octave Bringuier rendu en 1876 au ministère de l'Instruction publique¹⁷, mais abandonné par l'Institution, donné pour peu scientifique et moqué par Gaston Paris lui-même, dans le discours de 1888.

En réponse au discours de Gaston Paris, Tourtoulon donne une communication au Congrès de philologie romane de Montpellier en mai 1890. Son objet est de démontrer l'existence de langues distinctes, quoiqu'issues toutes du latin, mais pour autant étanches entre elles : il s'agit bien ainsi de montrer une identité singulière, insécable, de l'occitan.

Si [...] nous mettons en présence deux hommes, dont l'un est né à Tours, l'autre à Marseille, et qui ne connaissent que la langue de leur pays d'origine, ils ne se comprendraient pas mieux que le Parisien de tout à l'heure ne comprenait l'Italien, l'Espagnol, le Portugais ou le Roumain. Or, d'après M. G. Paris, non seulement ils parlent latin tous les deux, mais leurs langages appartiennent à la même masse linguistique résultant de l'évolution spontanée du

¹⁶ J. RONJAT, *ESP*, *op. cit.*, § 4.

¹⁷ Charles de TOURTOULON et Octavien BRINGUIER, *Étude sur la limite géographique de la langue d'oc et de la langue d'oïl, premier rapport à M. le ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts*, Paris, imprimerie nationale, M DCCC LXXVI (*extrait des Archives des missions scientifiques et littéraires*). Des cartes élaborées par les deux scientifiques ont été perdues au ministère, et la mort précoce d'O. Bringuier a freiné également la diffusion de ce rapport.

latin importé en Gaule par la conquête romaine, masse dans laquelle il n'y a réellement pas de dialectes, pas de subdivision possible, même en deux parts¹⁸.

Une fois posée l'existence des deux langues (d'Oc et d'Oïl), Tourtoulon avance dans sa communication de 1890 que dans la masse de la langue d'Oc, la variété des dialectes est intercompréhensible pour qui en connaît au moins un – le mot n'est pas dit mais la chose démontrée, *via* l'observation faite de trois locutrices : « la femme P., née à Montpellier ; d'intelligence moyenne ; sait lire, presque pas écrire ; connaît parfaitement le patois de sa ville natale [...] » ; « Augustine R., âgée de douze ans, née dans un petit village de la Lozère [...] intelligence au-dessus de la moyenne, parle presque toujours patois, sait bien lire [...] » et « La veuve A., née en 1850, à Saint-Girons (Ariège), parlant médiocrement le français usuel, ne sachant ni lire ni écrire ; intelligence au-dessous de la moyenne. » Ces trois personnes, si différentes par leur âge, leur « intelligence » et leur géographie linguistique prouvent une capacité à la compréhension de dialectes distincts :

À Nice, la femme P. est un peu surprise par l'idiome local et demande tout d'abord qu'on le lui parle lentement. Après quelques heures, elle le comprend facilement et se fait comprendre d'un assez grand nombre de Niçois sans trop de difficulté en leur parlant montpelliérain. Dès que son oreille est habituée aux sons niçois, les flexions, les tournures de phrase, la grammaire en un mot, ne lui offrent plus de difficulté. Le vocabulaire est ce qui la gêne le plus. [...] si en partant de Montpellier, nous nous dirigeons vers le Nord, la femme P. comprend très aisément le parler des Cévennes, le lozérien, le rouergat : avec un peu plus de peine, mais encore assez bien, le dauphinois, l'auvergnat, le limousin de la Creuse.

Augustine R. [...] saisit bien tous les contes en langue d'oc, quel que soit le dialecte, et y prend grand plaisir.

La veuve A. [...] reconnaît la parenté du médocain [« l'idiome du Médoc, éloigné de plus de 350 kilomètres de Saint-Girons »] et de son propre idiome, s'étonnant qu'on parle *presque comme chez elle* dans un pays aussi éloigné¹⁹.

Cette intercompréhension fonctionne également pour la langue littéraire lue :

[La femme P.] éprouve toujours une véritable joie à lire ou entendre lire les œuvres du montpelliérain Favre, du toulousain Goudouli, du rouergat Peyrot, du niçois Rancher et des félibres provençaux.

[Augustine R.] a sous les yeux un conte en dialecte de Montpellier et le lit couramment en transformant sans hésitation les formes du texte en formes lozériennes, n'ayant pas l'air de se

¹⁸ C. TOURTOULON, « Des dialectes, de leur classification et de leur délimitation géographique », communication au Congrès de philologie romane de Montpellier, 26 mai 1890, *Revue des langues romanes*, n° 34, Montpellier, 1890, p. 131.

¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

douter que les mots imprimés sont sensiblement différents de ceux qu'elle prononce. Elle lit par exemple : *pièi* pour *pioi*, *fremigeto* pour *fournigueta*, *souguel* pour *sourel*, *anat* pour *anàs*. Elle comprend parfaitement tous les mots pris isolément et toutes les nuances des phrases. Elle transforme ainsi en lozérien tous les textes de langue d'oc de diverses régions, toutes les fois qu'elle les comprend à première lecture²⁰.

Cette intercompréhension, qui n'a pas encore trouvé son nom chez Tourtoulon, s'arrête cependant à une certaine limite. Le catalan, quoique succédant « brusquement au languedocien » – ce qui contredit la loi de fusion entre dialectes proches édictée dans le discours de G. Paris – ne pose finalement pas de souci à la femme P. ou à la veuve A. En revanche, passée la limite du catalan, l'intercompréhension s'arrête :

Entre le catalan et l'aragonais, la transition est aussi brusque qu'entre le languedocien et le catalan. [...] Sur ce nouveau territoire, il est impossible à la femme P. de communiquer avec les habitants autrement que par signes. « Ce n'est plus, dit-elle, le même espagnol qu'à Barcelone. » J'essaie quelques explications ; elles servent de peu [...].

Les langues qu'elle [la femme P.] ne comprend pas, espagnol et italien, dans lequel elle englobe le le gênois et le piémontais. Tout ce qui n'est pas langue étrangère, catalan ou *franchiman*²¹, est pour elle « notre patois ou un patois qui ressemble au nôtre.

[Augustine R.] renonce à lire le catalan et le comprend peu si je le lui parle. Elle est déconcertée par les textes en langue d'oïl vulgaire qu'on lui met sous les yeux. Ne pouvant plus les lire à sa manière, et ne reconnaissant pas le français de l'école, elle demande quelle est cette langue. [...] Les contes en français nécessitent chez elle de grands efforts d'intelligence. Alors même qu'elle comprend bien tous les mots pris isolément, elle se trompe souvent sur le sens de la phrase.

[La veuve A.] comprend un peu le catalan de Perpignan, qu'elle a entendu parler par les colporteurs ; mais pas du tout l'espagnol. [...] Elle n'entend à peu près rien aux dialectes d'oïl, elle les appelle du *franchiman* ; c'est l'accent tonique qui paraît la dérouter. Le français d'école, qu'elle comprend tant qu'il exprime des idées qui lui sont familières, lui échappe complètement sinon quant à la signification des mots isolés, du moins quant au sens des phrases, même quand on lui lit de simples faits divers²².

L'intercompréhension permet un passage en douceur de lieu à lieu, de dialecte à dialecte, pour identifier une langue commune.

Or, Ronjat va plus loin que Tourtoulon : au-delà d'une langue unique, il y a intercompréhension de langues à langues au sein du même grand domaine du système des langues romanes. Cette idée essentielle est développée dans un texte qui précède la thèse de

²⁰ *Ibid.*, p. 140.

²¹ Tourtoulon explicite cette notion donnée par la femme P. : « (français du Nord). Je constate que la femme P. appelle *franchiman* tout parler où les paroxytons d'oc sont devenus oxytons, soit par le déplacement de l'accent tonique, soit par la substitution de l'*e* muet aux voyelles post-toniques », *ibid.* p. 150.

²² *Ibid.*, p. 154.

1913, édité en 1909 dans le numéro de la *Revue de Provence et de Langue d’Oc* : « La langue provençale, ses limites géographiques, ses dialectes ». Si la frontière permet de réaliser l’existence de la langue occitane à l’égal d’autres langues, la réalité transdialectale de la langue occitane permet de réaliser que chaque langue est éminemment dialectale ; à cette image, les langues affines sont comme des dialectes dans le système global des langues romanes :

[...] il ne faut pas perdre de vue qu’en réalité stricte il n’y a pas de limites de langues ou de limites de dialectes, du moins quand il s’agit de langues aussi rapprochées l’une de l’autre que les langues romanes ou de dialectes aussi proches parents que les dialectes provençaux. On ne peut assigner de limite linéaire qu’à un trait linguistique isolé²³.

Dans une lettre adressée à Charles Bally, l’un des deux éditeurs des *Cours de linguistique générale* de Saussure, Ronjat passe du rêve félibréen d’une langue préservée, autotélique, la langue de l’indépassable « Mèstre Mistral » - tel ce « norvégien pur, *ny-norsk*, « néo-norais », ou *landsmål, parler du pays* » rencontré en Norvège en 1897 -, à l’idée évidente du mélange des langues, de leur infinie variété et diversité : « (i-a-t-il sur la boule terrestre un peuple de race non mélangée qui a toujours parlé la même langue???), nous sommes dans l’emprunt [...] »²⁴.

La notion d’intercompréhension demeure jusqu’au bout la clef de voûte d’un ensemble cohérent de pensée politique et linguistique. Qu’on en juge par cet extrait du dernier compte rendu édité par la *Revue des Langues Romanes* :

Les idées de Gaston Paris et de Paul Meyer sur l’unité gallo-romane, adoptées par M. Millardet (p. 470-4), correspondent, me semble-t-il, plutôt à des conceptions de l’ordre istorique – je ne voudrais pas dire politique – qu’à un examen purement linguistique des faits. [...] Mais ma vue peut être obscurcie par des conceptions opposées à celles que j’attribue à deux maîtres incontestés du romanisme. Toutefois [...] Toutes nos classifications, fondées sur des critères contradictoires et mal constatés, sont à réviser, ainsi que la notion même de *langue* ou de *dialecte*. S’il n’y a pas un français et un provençal, *a fortiori* il n’y a pas – linguistiquement – un espagnol et un portugais ; s’il n’y a pas frontière de langues quand on passe de l’une à l’autre par degrés conjoints se succédant sur une aire de quelque étendue, le danois est un dialecte allemand²⁵.

²³ J. RONJAT, in *Revue de Provence e de Lengua d’Oc*, Montpellier, n° 909, p. 183.

²⁴ Lettre de Ronjat adressée à Bally, octobre 1918, citée par Chambon, Jean-Pierre et Frýba-Reber, Anne-Marguerite, *op. cit.*, p. 51.

²⁵ Cf. compte-rendu de l’ouvrage de G. Millardet, *RLR*, 1925, n° 63, p. 155.

Ronjat ouvre la voie en cela à une didactique de l'intercompréhension au sein de la famille romane. Il retrouve une évidence que l'école des Chartes avait explicitée au début du XIX^e siècle, et auquel le *Dictionnaire de pédagogie* de Ferdinand Buisson, bible de l'École de la République, avait donné autorité par l'article « Langues romanes » :

On se borne encore à étudier la langue française en elle-même ou tout au moins à la comparer à sa mère, la langue latine, sans la rapprocher de ses langues sœurs : l'italien, l'espagnol, le provençal. Cependant, si nous sommes une fois persuadés [...] que l'enseignement doit de nos jours être non pas dogmatique mais expérimental, nous nous convainçons que les exemples tirés des autres langues romanes peuvent nous être d'une aide journalière dans les démonstrations que nous avons à faire au sujet de la langue française. [...] L'étude des autres langues romanes est donc indispensable [...] pour la connaissance historique et raisonnée de notre propre langue²⁶.

Sachons que l'article « Langues Romanes » disparaîtra dès l'édition de 1888 du *Dictionnaire de pédagogie*, et à jamais²⁷. Le fait est que la langue occitane, linguistiquement – scientifiquement, historiquement – perçue à l'égal d'autres « langues sœurs » comme le sont l'espagnol, l'italien et ... le français, disparaît pour des raisons politiques – sociolinguistiques – au moment où s'affirment les enjeux de l'École républicaine.

III- D'une pratique humaine à la didactique des langues

Un berger provençal conduit en été ses troupeaux des landes de Crau dans les pâturages de Chartreuse. Il s'entend sans difficulté, lui parlant son langage naturel et eux le leur, avec les paysans des vallées de la Durance et du Buech. Il passe la Croix-Aute et descend vers la vallée de l'Isère : les gens comprennent son parler et il comprend le leur jusqu'au Monestier de Clermont, mais à partir de Vif, le bourg suivant sur la route de Grenoble, cette *intercompréhension* cesse tout à coup. Tel est le phénomène que peut constater quiconque veut

²⁶ Claude MARTY-LAVEAUX, article « langues romanes », in Ferdinand Buisson, *Dictionnaire de Pédagogie et d'instruction primaire*, tome 2, 2^e partie, Paris, Hachette, 1882, p. 1926-1927.

²⁷ « Réécritures pédagogiques, ou sociales ? Chassées de l'école comme les patois, d'autres pratiques populaires empiriques (le travail manuel, la couture, le dessin technique) se sont transformées en exercices scolaires, dont la finalité n'est plus sociale mais intellectuelle » commente Anne-Marie Chartier dans sa recension de l'ouvrage dirigé par Daniel Denis et Pierre Kahn : *L'école républicaine et la question des savoirs. Enquête au cœur du « Dictionnaire de Pédagogie » de Ferdinand Buisson*. Préface de Pierre Nora, Paris, CNRS Éditions, 2003, réédité sous le titre *L'école de la Troisième République en questions. Débats et controverses autour du « Dictionnaire de Pédagogie » de Ferdinand Buisson*, Berne, Peter Lang, 2006, in *Histoire de l'éducation*, n° 114, 2007, p. 200-205.

s'en donner la peine et sait le provençal, - phénomène qui rend quelque peu inutiles certaines discussions pour ou contre la *personnalité* du provençal comme langue à part²⁸.

L'intercompréhension donne conscience et consistance à la langue occitane. Tout autant, elle est un phénomène propre à toute langue. Et si un ensemble de dialectes permet de concevoir une langue, un ensemble de langues permet de concevoir le système global d'une famille de langues, en l'occurrence, la famille latine. C'est ce phénomène qui est largement défini de la sorte dans l'*ESP* et pour la première fois dans l'histoire de la linguistique :

Les différences de phonétique, de morphologie, de syntaxe et de vocabulaire ne sont pas telles qu'une personne possédant pratiquement à fond un de nos dialectes ne puisse converser dans ce dialecte avec une autre personne parlant un autre dialecte qu'elle possède pratiquement à fond. Non seulement dans les assemblées félibréennes, qui réunissent des hommes de quelque culture ou tout au moins de quelque entraînement linguistique, mais aux foires, dans les cabarets des villages situés à la rencontre de dialectes différents, j'ai toujours vu se poursuivre sans difficulté entre gens des pays les plus divers, les conversations familières comme les discussions d'affaires. On a le sentiment très net d'une langue commune, prononcée un peu différemment ; le contexte fait saisir les sons, les formes, les tournures et les vocables qui embarrasseraient s'ils étaient isolés ; tout au plus a-t-on quelquefois à répéter ou à expliquer un mot, ou à changer la tournure d'une phrase pour être mieux compris mais aux foires, dans les cabarets des villages situés à la rencontre de dialectes différents, j'ai toujours vu se poursuivre sans difficulté entre gens des pays les plus divers, les conversations familières comme les discussions d'affaires. On a le sentiment très net d'une langue commune, prononcée un peu différemment ; le contexte fait saisir les sons, les formes, les tournures et les vocables qui embarrasseraient s'ils étaient isolés ; tout au plus a-t-on quelquefois à répéter ou à expliquer un mot, ou à changer la tournure d'une phrase pour être mieux compris²⁹

L'intercompréhension est orale comme écrite ; elle permet une continuité phonologique, syntaxique, morphologique, lexicale entre dialectes et en fonde la grammaire commune ; elle donne « le sentiment très net d'une langue commune ». Par ailleurs, le processus requiert intentionnalité (« conversations familières », « discussions d'affaires ») et aménagement langagier (répéter, expliquer un mot, changer la tournure d'une phrase) dans l'objectif d'être « mieux compris », de faire force d'intercourse.

Il faut attendre 1975 pour voir apparaître la définition de la notion, dans le *Grand Larousse de la langue française*, signée par l'ethnolinguiste auvergnat Albert Dauzat :

²⁸ Cf. *Revue de Provence et de Langue d'Oc*, op. cit., p. 178. Ce passage essentiel dans l'épistémologie de l'intercompréhension ouvre le tome premier de la *GIPPM*, 1930, p. 1, § 1.

²⁹ J. RONJAT, *ESP*, op. cit., p. 12.

(de inter- et de compréhension ; XXe siècle). Capacité pour des sujets parlants de comprendre les énoncés émis pas d'autres sujets parlants appartenant à une même communauté. Jules Ronjat, pour délimiter le franco-provençal et le provençal, a mis en valeur le facteur d'intercompréhension : s'entend-on facilement entre voisins ? Les parlars appartiennent au même groupe³⁰.

L'Europe connaît en 1989 un nouvel élan qui pousse à une conception plus intégrée de ses langues. Plusieurs universités lancent alors des programmes de recherche, dont une équipe allemande (programme *EuroComRom*, universités de Giessen et Francfort) et deux équipes européennes initiées par des universités françaises (autour de Louise Dabène, université de Grenoble, et de Claire Blanche-Benveniste, université d'Aix). Une première méthodologie apparaît en 1997 : *Eurom4*, suivie bientôt par d'autres programmes universitaires. L'intercompréhension s'installe dans la didactique des langues, au titre d'une des quatre « approches plurielles »³¹. Il faut attendre 2010 pour retrouver l'origine première du mot, en rappeler les enjeux³². Ceux-ci restent encore à confirmer auprès des institutions scolaires, même si un premier manuel scolaire a pu être édité en sept langues (portugais, espagnol, catalan, occitan, français, italien, roumain) grâce à un soutien de la Commission Européenne en 2008, le manuel *euromania*³³. En effet, l'idée que toute langue d'un même système ait une place légitime, de même que chaque membre d'une même famille dans une photo de groupe, n'est pas évidente dans une Europe des nations. L'intérêt linguistique d'une intercompréhension scolaire permettant de développer compétences plurilingues, cognitives et métalinguistiques reste elle aussi subordonnée, notamment en France, à une vision étanche et verticale de l'apprentissage des langues. Jusqu'à quand ?

Pierre Escudé est professeur des universités à Bordeaux en didactique des langues. Il s'intéresse à la gestion du contact des langues dans les contextes d'apprentissage formel et dans les sociétés actuelles. Il est responsable de

³⁰ Nous le voyons, la définition, même si elle donne une identité au mot et sa paternité, est en grande partie fautive : il s'agit de délimiter une identité commune à l'occitan, et donner des capacités de liaison avec d'autres langues proches.

³¹ Cf. entre autres Michel CANDELIER, « Approches plurielles, didactiques du plurilinguisme : le même et l'autre », *Recherches en didactique des langues et des cultures, Cahiers de l'ACEDLE*, n° 5, 2008, [<https://journals.openedition.org/rdlc/6289>].

³² P. ESCUDÉ, « Origine et contexte d'apparition du terme d'intercompréhension dans sa première attestation (1913) chez le linguiste Jules Ronjat (1864-1925) », *Redinter, Revista da Rede Europeia sobre Intercompreensão*, n°1, C. Ferrão Tavares et Ch. Ollivier (coord.), p. 103-124, [https://www.miriadi.net/sites/default/files/redinter_intercompreensao_1.pdf].

³³ [<https://www.reseau-canope.fr/notice/japprends-par-les-langues.html>].

la formation au bilinguisme français-occitan des académies de Toulouse et Bordeaux. Il développe au sein de programmes européens des méthodologies d'apprentissage en intercompréhension des langues romanes. Il pilote avec Laurent Gajo la collection « didactique des langues et plurilinguisme » des éditions Lambert-Lucas. Il traduit les travaux de sémantique du linguiste italien Tullio De Mauro. Derniers ouvrages parus : *L'Épopée perdue de l'occitan*, Lambert-Lucas ; *Le Développement du langage observé chez un enfant bilingue* (thèse de Jules Ronjat), Peter-Lang.

Bibliographie

BOUVIER, Jean-Claude, « Jules Ronjat et la *Revue des Langues Romanes* », *Revue des Langues Romanes*, n° 105, Montpellier, 2001, 491-502.

CHAMBON, Jean-Pierre, FRÝBA-REBER, Anne-Marguerite, « Le Félibrige et le mouvement des vigneronns de 1907 : quatre lettres inédites de Dévoluy à Ronjat », *Lengas*, n° 38, Montpellier, 1995, p. 7-53.

_____, « Sus la draio que condues D'auro en auro au país brodo » Lettre et fragments divers inédits de Jules Ronjat adressés à Charles Bally (1912-1918), *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz, 1996, n° 49, p. 9-63.

COSTE, Daniel, « Maintenir séparées les langues ou transgresser les parlers : deux thèses en tension ? » In P. Escudé, *Autour des travaux de Jules Ronjat, 1913-2013. Unité et diversité des langues. Théorie et pratique de l'acquisition bilingue et de l'intercompréhension : Actes du colloque de Toulouse*, Paris, Édition des Archives Contemporaines, 2016.

ESCUDE, Pierre, « Origine et contexte d'apparition du terme d'intercompréhension dans sa première attestation (1913) chez le linguiste Jules Ronjat (1864-1925) », *Redinter, Revista da Rede Europea sobre Intercompreensão*, n° 1, 2010, C. Ferrão Tavares et Ch. Ollivier (coord.), p. 103-124, [https://www.miriadi.net/sites/default/files/redinter_intercompreensao_1.pdf].

_____, « De l'invisibilisation et de son retroussement. Étude du cas occitan : normalité de la disparition, ou normalisation du bi/plurilinguisme ? », *Les minorités invisibles : diversité et complexité (ethno)sociolinguistiques*, sous la direction de Ksenija Djordjevic Léonard, Paris, Michel Houdiard, 2014, p. 9-21.

_____, « Le *senhal*, signe d'un plus grand désastre. L'idéologie linguistique, du châtimeut corporel à l'implosion silencieuse du système » in *Lou coulas de la vergougno (le collier de la honte). Études sur le signal ou symbole employé à l'école française pour dénoncer et punir les enfants qui parlaient une langue locale*, Philippe Blanchet (coord.), *Revue d'Études d'Oc, La France latine*, Rennes, PREFICS-CERESIF, Nouvelle série n° 171, 2020, p. 9-42.

ESCUDE, Pierre, CALVO DEL OLMO, Francesco, *Intercompreensão : a chave para as línguas*, São Paulo, Parábola, 2019.

RONJAT, Jules, *Le Développement du langage observé chez un enfant bilingue*, Paris, Champion ; rééd. P. Escudé, Francfort, Peter-Lang, 2014 [1^e édition 1913].

_____, *La Syntaxe du provençal moderne*, Mâcon, Protat-Frères, 1913b.

_____, *Grammaire Istorique (sic) des Parlers Provençaux Modernes*, Montpellier, Société pour l'Étude des Langues Romanes ; Marseille, Slatkine Reprints, Genève & Laffitte Reprints, 1980 [1^e édition, 1930-1941].

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, [1^e édition, 1916].

SAUZET, Patrick, « Jules Ronjat : la syntaxe et la langue occitane », in P. Escudé, *Autour des travaux de Jules Ronjat, 1913-2013. Unité et diversité des langues. Théorie et pratique de l'acquisition bilingue et de l'intercompréhension : Actes du colloque de Toulouse*, Paris, Édition des Archives Contemporaines, 2016.

THOMAS, Jean, *Jules Ronjat entre linguistique et Félibrige (1864-1925)*, Valence d'Albigeois, Vent Terral, 2017.

TOURTOULON, Charles de, « Des dialectes, de leur classification et de leur délimitation géographique », communication au Congrès de philologie romane de Montpellier, 26 mai 1890, *Revue des Langues Romanes*, n° 34, Montpellier, 1890, p. 130-175.

PRÉSENTATION DU DOSSIER PORTUGAIS

Ce dossier rassemble trois contributions – un texte de création et deux scientifiques – d’apparence disparate. Cependant, ils se rejoignent autour de thématiques communes : celle de l’émigration et du « vivre ailleurs », dans lesquelles s’entremêle une profonde *saudade*¹, sentiment qui apparaît dans la littérature dès la fin du XII^e siècle dans les *Cantigas de amor* et les *Cantigas de amigo* de la poésie galicienne-portugaise. Il exprime le manque de l’objet aimé, empreint de nostalgie et parfois de mélancolie. Les textes présentés montrent que ce sentiment s’avère être également un élément important de la construction identitaire des émigrés. Conséquence du déracinement, cette *saudade* est une composante essentielle et incontournable du plus grand phénomène migratoire que le Portugal a connu dans son histoire. Celui-ci a coïncidé avec le début des guerres coloniales dans les années 60 – et de la conscription obligatoire – et a duré jusqu’à la fin de la dictature, même si d’autres vagues, de moindre ampleur, ont suivi.

La première contribution fait découvrir trois contes de Maria Isabel Fidalgo Mateus à caractère autobiographique, inscrits dans la ruralité et ancrés dans la région de Trás-Os-Montes, au Portugal. L’auteure a étudié à l’Université d’Évora, où elle a obtenu une Licence en Portugais et Français. En 2001, elle a émigré en Angleterre après dix ans d’enseignement au Portugal. Enseignante et chercheuse, elle obtient un Doctorat en Études Hispaniques à l’Université de Birmingham², sa thèse ayant pour objet Miguel Torga³ et la littérature de voyage, parue en 2007⁴. C’est en Angleterre qu’elle écrit sa terre natale, le Trás-Os-Montes : elle publie en 2009 *Outros Contos da Montanha*⁵, choisissant la forme du conte, et un titre qui résonne comme un prolongement de deux des œuvres de Torga, *Contos da Montanha* et *Novos Contos da Montanha*⁶.

L’écrivaine qui expérimente « le vivre ailleurs » nous livre une part d’elle-même dans ses contes, et évoque, à travers la voix de la narratrice, sa terre natale et ses habitants, qu’elle recrée sous sa plume, comme si cet exercice lui permettait d’annuler la distance et le temps, pour, peut-être, trouver un moyen de combler un sentiment de *saudade* qui entremêle étroitement la

¹ La *saudade* (du latin *solitas*, solitude) exprime généralement le sentiment d’un manque mêlé au désir de retrouver ce qui nous manque. Elle peut aussi traduire divers autres sentiments, tels que la mélancolie, le regret, la nostalgie ou le désir d’un bonheur imprécis.

² Elle enseigne actuellement à l’université de Liverpool.

³ Miguel Torga (1907-1995) est le pseudonyme du médecin Adolfo Correia da Rocha, né à São Martinho de Anta, petite ville de la région de Trás-Os-Montes e Alto Douro. Il obtient son diplôme de médecin en 1933, et exercera dans différentes régions du Portugal. Il publie ses premières œuvres à compte d’auteur, et sera arrêté et incarcéré deux mois (de décembre 1939 à février 1940) par la PIDE, la police politique et bras armé de la dictature, après la publication d’une œuvre autobiographique *O Quarto Dia da Criação do Mundo* (Le quatrième jour de la création du monde -1939). Il publiera deux œuvres de contes sur sa région d’origine, *Contos da Montanha* en 1941 et *Novos Contos da Montanha*, en 1944.

⁴ Isabel Maria FIDALGO MATEUS, *A Viagem de Miguel Torga*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2007.

⁵ Isabel Maria FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, Coimbra, Gráfica de Coimbra 2, 2009.

⁶ Miguel TORGA, *Contos da Montanha*, Coimbra, Coimbra editora, 1941; *Novos contos da Montanha*, Coimbra, Coimbra editora, 1944.

nostalgie de son enfance et celle de son pays. Cependant, les trois contes sélectionnés qui tournent autour de l'univers d'un personnage central, Ti Grabulha, la grand-mère, n'abordent pas directement le thème de l'émigration. Ils présentent en effet le point de vue de ceux qui restent, souvent négligé ou peu représenté dans la littérature portugaise qui se concentre plutôt sur les témoignages de ceux qui ont fait l'expérience du départ. C'est ce qu'Isabel Mateus nous propose dans les deux derniers contes, (le premier étant centré sur le personnage principal et son histoire personnelle). Ils montrent l'envers du décor de l'émigration, la vie qui continue malgré ces départs, au village, et certaines des conséquences de l'absence de celui ou de celle qui a fait le choix de partir au mépris du danger, car presque tous ont émigré clandestinement, en étant bien conscients des risques encourus et des nombreuses difficultés auxquelles ils allaient être confrontés.

Ces contes évoquent le départ d'une mère, rejoignant son époux en France, et qui laisse son nourrisson à la grand-mère. La recherche d'une vie meilleure lui fait ignorer – ou occulter – les conséquences inévitables d'une telle décision. Cette enfant, à qui il manque la chaleur des bras et du sein maternels, connaît un sentiment d'abandon et la perte de repères débouchant sur une confusion des rôles, puisqu'elle finit par considérer sa grand-mère comme sa (véritable) mère. En grandissant, elle trouve tout à fait étrange et illégitime l'autorité que ses parents, pour elle de simples visiteurs estivaux, vont s'octroyer et exercer sans la consulter. Bien évidemment, quand un père, une mère, émigrent pour de longs mois, voire de longues années, ce sont aussi les liens familiaux, les liens d'amour et d'affection, qui sont fragilisés, parfois rompus, car il leur a manqué d'être tissés et entretenus au quotidien, mettant à mal la parentalité dans ces trop nombreuses familles disloquées par l'émigration.

António Barbosa Topa, sujet de la deuxième contribution, a lui aussi quitté son pays pour fuir la dictature et l'obligation du service militaire dont la suite logique était le départ en Afrique, sur le front des guerres coloniales. C'est également l'expression du sentiment de la *saudade*, le manque cruel de sa terre natale, qu'António Barbosa Topa exprime dans ses recueils de poèmes. Le poète tente de concilier son amour pour la Ribeira, quartier ancien de Porto au bord du Douro, et son attachement profond pour la France, son pays d'accueil. Ce tiraillement entre deux pays et entre deux rives se trouve synthétisé dans le titre d'un poème, « Viana-sur-Seine », publié dans son premier recueil *O fio da palavra*⁷, (et repris dans son dernier livre, comme quelques autres).

Et c'est ainsi
 que je suis ici
 tout en n'y étant pas

car le douro
 me poursuit
 dans la seine qui devient folle⁸.

⁷ António BARBOSA TOPA, *O fio da palavra*, Paris, éditions ACAP-77, 1993. « Viana-sur-Seine » a été réédité par la suite dans son 3^{ème} recueil intitulé *Devagar nas asas do vento* (António BARBOSA TOPA, *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, bilingue, Dominique Stoenesco (trad.), Lünen (Allemagne), Oxalá Editora, 2019).

⁸ *Ibid.*, p. 99, « Viana-sur-Seine ».

Ne pouvant défier les lois de la physique et de la géographie en rapprochant les rives des deux fleuves, le Douro de sa ville natale, Porto, et la Seine, il semble chercher un biais pour combler ce manque permanent à travers le rêve, ou mieux, à travers « la bissectrice du rêve⁹ », ou encore « la bissectrice parfaite du délire »¹⁰.

Dominique Stoenesco a traduit son dernier recueil, *Devagar na asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, dont il propose une analyse dans ce volume. Les poèmes publiés y sont empreints de plus de sérénité. Le poète aspire au calme, il vogue entre rêve et réalité – le mot rêve (*sonho*) y est répété quatorze fois – faisant du rêve le terrain propice pour donner vie à son utopie : celle de retourner au pays sans quitter la France. Par ailleurs, la mort, motif récurrent, apparaît non comme une finitude, mais comme le prolongement de la vie, un lieu où il donne rendez-vous aux êtres chers qui sont déjà partis et qu’il compte retrouver « pour boire un verre ». Sa poésie est fluide, si fluide, qu’il en gomme la ponctuation et parfois les majuscules, et le flux des mots coule, déversant sa *saudade*, comme les flots des deux fleuves chers à son cœur, le Douro et la Seine.

Le troisième volet proposé offre une vision inédite d’un personnage historique auquel le Brésil a rendu hommage pour le bicentenaire de sa naissance en 2022. La langue italienne, choisie pour cet article, est celle de cette femme, Thérèse-Christine de Bourbon (1822-1889), princesse italienne qui quitte son pays afin d’épouser l’empereur du Brésil, Pierre II de Bragance. L’article d’Antonella Rita Roscilli, chercheuse et historiographe, a pour objectif de rétablir une vérité historique sur la place et le rôle de cette princesse italienne. Elle abandonne Naples, sa ville natale, et embarque pour Rio de Janeiro où elle doit retrouver son époux, mais emporte avec elle une partie de son univers social et culturel. Femme instruite et très cultivée, avec un goût affirmé pour la musique, la peinture, l’art de la mosaïque et une passion pour l’archéologie, elle introduit au Brésil la culture italienne, facilitant les échanges d’artistes et d’œuvres ou d’artefacts archéologiques. Par son action, les arts s’épanouissent au Brésil. Elle finance dans son pays d’origine également des fouilles archéologiques qui mettent à jour des pièces inestimables de céramique et de vaisselle, ainsi qu’un buste d’Antinoüs, qu’elle offre au Brésil, et qui est conservé au Musée National des Beaux-Arts à Rio. S’appuyant sur ses valeurs humanistes, elle donne une forte impulsion au développement sanitaire et social dans sa nouvelle patrie, s’inspirant des avancées de sa chère Naples, et s’oppose clairement à l’esclavage, dans une société structurellement coloniale dont il est l’un des piliers. Elle ira jusqu’à organiser même des cérémonies de libération d’esclaves, achetant souvent elle-même leur liberté. Elle est également à l’origine d’une importante immigration italienne au Brésil, incluant des artistes, des médecins, des pharmaciens, des ingénieurs, des professeurs, des avocats, mais aussi des ouvriers du bâtiment, qui vont façonner l’image de Rio de Janeiro, développant des quartiers entiers, et implantant, entre autres, des établissements de santé sur le modèle italien.

Ainsi, à travers son implication dans sa nouvelle patrie, de l’autre côté de l’Atlantique, Thérèse-Christine essaie de rapprocher les deux pays, tant du point de vue social que culturel, recréant un peu de sa Naples natale et tissant des liens fondamentaux entre les deux pays.

Ce dossier invite à réfléchir aux constructions identitaires en situation de déracinement, et à la relation entre le « même » et « l’autre » selon différentes perspectives.

Lucie Palmeira

⁹ *Ibid.*, p. 40, « Le vieux sage ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 78, « Épitaphe ».



Isabel Maria Fidalgo Mateus. Photo de Giuliano Tarì.

TRÊS CONTOS
EXTRAÍDOS DA OBRA *OUTROS CONTOS DA MONTANHA*
DE ISABEL MARIA FIDALGO MATEUS

LUCIE PALMEIRA

Professora de Português Língua Estrangeira no Ensino Secundário

Tradutora

Lycée François-Joseph Talma – Brunoy (91) – França

Isabel Maria Fidalgo Mateus é natural das Quintas do Corisco, (Felgueiras, Torre de Moncorvo, na região de Trás-Os-Montes), lugar onde se situa a ação da sua obra *Outros Contos da Montanha*, de que foram tirados os três contos aqui apresentados e traduzidos.

Foi quando Isabel Mateus se encontrou longe do país, na Inglaterra, que a necessidade de escrever sobre a sua terra natal se tornou imperativa. Como se o afastamento fizesse emergir a vontade de salvaguardar, através da escrita, o Trás-os-Montes da sua memória, o da infância e da juventude, com os seus hábitos e costumes que são parte integrante do património cultural português. António Júlio Andrade¹ evoca, no prefácio da obra, a possibilidade de haver uma literatura especificamente transmontana, “uma forma própria de escrever, mais telúrica, com palavras simples de pão e terra”². Isabel Mateus enraíza ela também a sua escrita nessa mesma terra, nessa montanha e nos homens – e mulheres – que nela vivem. Com esta escrita telúrica, inscreve-se como herdeira de Miguel Torga que é apresentado por António Júlio Andrade, como “o maior expoente desta literatura, pois ele, mais do que nenhum outro, conseguiu elevar à categoria de património universal a montanha e o homem transmontano que nela deitou raízes fundas e nela aprendeu a gratidão e a generosidade – com os homens e com as coisas.”³. Nos seus contos, viajando no espaço e no tempo, Isabel Mateus vai recriar numa escrita de cunho

¹ António Júlio Andrade é natural de Felgueiras no concelho de Torre de Moncorvo. Fez uma breve incursão pela política como vereador da Câmara Municipal de Torre de Moncorvo e candidato a deputado pelo distrito de Bragança. Foi professor do ensino secundário, quadro técnico da Biblioteca Municipal de Torre de Moncorvo e diretor do jornal *Terra Quente*. Publicou vários estudos sobre judeus e marranos, mas também monografias sobre a sua aldeia e o seu concelho.

² António Júlio Andrade, Prefácio, in Isabel Maria FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, op. cit., p. 5.

³ *Id.*

autobiográfico, a Granja e os arredores, os seus habitantes e as histórias que povoavam essas terras, numa época em que Portugal se encontrava sob o governo ditatorial de Salazar.

Os três contos escolhidos têm como principal protagonista Cândida dos Prazeres, a avó da narradora e permitem ao leitor reencontrá-la em três momentos da sua vida: quando tem vinte e poucos anos em “Ti Grabulha” e quer casar, quando a neta lhe é confiada em criança e, oito anos depois, quando esta a ajuda numa situação delicada. A importância da personagem da avó também se pode avaliar através dos dois poemas que a autora dedica à avó logo a seguir ao prefácio. Eis aqui o segundo:

RETRATO DE MULHER

Uma velha lareira
Perdura-me na lembrança;
Um xaile preto
Suaviza-me uma brincadeira;
Uma cabeça de neve efervescente
Enternece-se-me na memória;
Uma alpercata serrana
Alivia-me um terror do inconsciente;
Um grito e uma voz são o eco
Que ressoa no mundo inteiro!

Apesar do contexto da sociedade patriarcal num Portugal rural e sob o Estado Novo, as figuras femininas, longe de serem retratadas como mulheres submissas, aparecem como mulheres fortes, com uma força de vontade que lhes permite superar os obstáculos. Assim, estes três contos revelam quatro gerações de mulheres: a narradora e a sua mãe, cujos nomes não são revelados, a sua avó Cândida, que é chamada “Ti Grabulha”, e a sua bisavó Ti Teresinha de Jesus. Em “Ti Grabulha”, o primeiro conto da obra – e o primeiro que aqui apresentamos – Cândida, a avó da narradora, quer casar com o homem que ama, apesar da oposição irrevogável do pai. Para o fazer recuar, decide engravidar, ignorando as suas próprias convicções e o falatório vindouro. Ela não imagina casar sem ser por amor: “Para ela casar, só por amor. Um grande amor!”⁴. A mãe dela, Ti Teresinha de Jesus (bisavó da narradora), por sua vez, em aparência submissa, mente ao marido (ou pelo menos lhe diz uma meia-verdade) para encobrir e facilitar “o idílio amoroso” da filha com António Alberto. No que diz respeito à mãe da

⁴ *Ibid.*, “Ti Grabulha”, p. 26.

narradora, é a sua decisão de emigrar, a salto, para a França⁵, que traduz a sua força de vontade, pois ela deixa a filha de nem sequer um ano com a avó, a Cândida, para lhe poder oferecer um dia uma vida melhor. Foi-lhe necessária a coragem de calar o coração de mãe para abandonar a filha e conseguir viver longe dela. É também a essas mulheres fortes que cabe o papel de transmitir as tradições às gerações seguintes, da mãe para a filha ou da avó para a neta: a confeção do enxoval da noiva, à mão, um legado material, ou a transmissão mais intangível de lendas e histórias da tradição oral, ou o saber ancestral do trabalho da terra e dos cuidados a dar aos animais ou aos homens. É esse saber que Ti Grabulha mobiliza, ao tornar-se a veterinária-parteira da Granja, ajudando a dar à luz as crias e as crianças dos arredores. Esta situação, longe de ser apresentada sob o prisma de um qualquer miserabilismo – apesar das condições sanitárias serem bastante problemáticas durante todo o período da ditadura⁶ – é evocada antes sob o aspeto da tradição, dos hábitos e costumes da população rural, e da experiência que a Ti Grabulha adquiriu ao longo dos anos. Esta foi solicitada pelas parturientes até haver hospitais nas proximidades. É de notar que o conto “A Veterinária-Parteira” se situa no final dos anos setenta, depois da Revolução dos Cravos, e que a avó já não assistia parturientes há algum tempo, pois todas elas dirigiam-se há muito com mais facilidade para as maternidades e para os médicos. No entanto, a presença da avó durante os partos oferecia “a familiaridade de uma voz quente, meiga e amiga”, como o sublinha a narradora. Para ela, o apoio das “avós-parteiros” seria uma solução para “as depressões pós-parto e todas as outras angústias provocadas pelo isolamento e, muitas vezes, pela solidão (que) deixariam de existir ou seriam minimizadas”.

⁵ Devido às circunstâncias políticas e económicas, os pais da Isabel tiveram de emigrar, em busca de um lugar mais propício à construção de uma vida de família e de uma casa para abrigar o lar. Fazendo isso, seguiram o caminho de muitos outros portugueses que deixaram um país que vivia sob um regime autoritário desde 1926, em que havia escassas possibilidades de trabalho e que tinham poucas esperanças de verem melhorar. Falamos de um Portugal rural que a política salazarista manteve no imobilismo enquanto a maioria da Europa beneficiava dos “Trinta Gloriosos” (A expressão Trinta Gloriosos, em francês, *Trente Glorieuses*) ou Trinta Anos Gloriosos refere-se a um período de forte crescimento económico na maioria dos países desenvolvidos e designa os 30 anos que se seguiram ao final da segunda guerra mundial, nomeadamente os países membros da OCDE. A expressão foi usada pela primeira vez pelo demógrafo francês Jean Fourastié em 1979, no seu livro *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979)

⁶ Segundo o Relatório da Ordem dos médicos, no período dos anos 1960 contavam-se 94 médicos no distrito de Bragança, mas apenas um cirurgião em cirurgia geral, nenhum obstetra e um pediatra. No distrito da Guarda, distrito vizinho mais próximo de Felgueiras e da Granja, havia 122 médicos, 3 cirurgiões gerais, nenhum obstetra e um pediatra. Cf. Gráfico 1 – Distribuição de médicos pelos distritos do Continente em 1957, e Quadro 1 – Nº de médicos por especialidade nas capitais de distrito do continente, 1960, [<https://books.openedition.org/cidehus/15402>].

O lugar preponderante da avó na obra é significativo da sua importância para a narradora, importância que será esclarecida no conto “Os Meninos da Avó”. É aí que ela revela que esta foi muito mais do que uma avó para ela, pois foi, afinal, “a mãe dela”. E é com muito carinho, através do olhar da criança – que perdura algures na adulta – que vemos aquela que se tornou, por um golpe do destino e para a sua maior infelicidade, a matriarca e uma figura incontornável da Granja.

Lucie Palmeira é professora no Lycée Talma de Brunoy e foi contratada como leitora na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 de 2015 a 2020. Está ativamente implicada na defesa e no desenvolvimento do ensino da língua portuguesa através do seu trabalho na direção da Société des Langues Néo-Latines, como vice-presidente para a área mundo lusófono, e como membro administrador da Association pour le Développement des Études Portugaises, Brésiliennes, d’Afrique et d’Asie lusophones (ADEPBA). Coordena a seção portuguesa da coleção Polifonia e também traduz atualmente, em colaboração com Mathieu Monteiro, a obra *O Albergue Espanhol* do autor cabo-verdiano Jorge Carlos Fonseca.

Bibliografia

FOURASTIÉ, Jean, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

FIDALGO MATEUS, Isabel Maria, *A Viagem de Miguel Torga*, Coimbra, Gráfica de Coimbra 2, 2007.

_____, *Outros Contos da Montanha*, Coimbra, Gráfica de Coimbra 2, 2009.

_____, *O Trigo dos Pardais*, Coimbra, Gráfica de Coimbra 2, 2009.

_____, *A Terra do Chiculate*, Coimbra, Gráfica de Coimbra 2, 2011.

Ordem dos Médicos, *Relatório sobre as carreiras médicas*, Lisboa, 1961.

TORGA, Miguel, *Contos da Montanha*, Coimbra, Coimbra ed., 1941.

_____, *Novos Contos da Montanha*, Coimbra, Coimbra ed., 1944.

Ti Grabulha⁷

O filho morria-lhe com catorze anos. A morte do homem, com apenas trinta e cinco anos, sucedeu em simultâneo com o nascimento de mais um varão. Amortalhado com a pneumonia que o dizimava numa cama próxima aonde a mulher em silêncio expurgou no choro do recém-nascido as dores do parto e da alma, apenas soube pela boca da iminente viúva-mãe, que o garoto se chamaria António Alberto como o pai que se finava.

A cova na terra fofa e pesada do cemitério aqueceu-a ele com a derradeira lágrima de emoção do milagre da vida que lhe deixava. A Ti Grabulha⁸ chorou durante muitos, muitos anos com lágrimas mais duras a ausência do seu homem.

Aquele idílio amoroso em vale montanhoso despontara cedo, talvez porque já se temesse que cedo acabaria. Pela tarde os dois franganitos, ele apenas com catorze primaveras e ela com quinze, agarravam com avidez os cântaros de barro para encherem na fonte do Balado. Não era preciso mandá-los!

– Onde está a Cândida? – perguntava na sua voz autoritária de pai de família o grande Grabulha Velho à doce e submissa Ti Teresinha de Jesus.

– Mandei-a à fonte! Não havia uma gota de água fresca em casa.

E com esta resposta a mulher acalmava-o até ao regresso da filha. Ao certo ele não o sabia, porém andava desconfiado que o filho do Pito lhe estava a desencaminhar a menina que lhe nascera fêmea, mas que a amanhar a terra e a assistir a cria⁹ metia inveja ao mancebo mais gabado das redondezas. A sua Cândida nunca poderia unir-se àquela família na qual até os homens tinham estatura baixa e frágil e pele de seda. Não eram as bonitezas que lhe interessavam, e muito menos as artes de cortesia dirigidas às moças casadoiras! Queria machos viris para o trabalho árduo das propriedades e dos gados que lhe deixaria em sortes. A rapariga não lhe faria essa desfeita!

Alguns anos passaram, o rapaz foi chamado para cumprir o serviço militar e as cartas, que uma senhora amiga lhe escrevia, seguiam pelo correio com destino ao quartel, em Lisboa, ao

⁷ Isabel Maria FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, Gráfica de Coimbra, 2009, pp. 25-28.

⁸ Grabulha: alcunha que Cândida herdou do pai, que era conhecido por falar muito (corruptela popular de garbulha: bisbilhoteiro, espertinho, que tem lábia).

⁹ Amanhar a terra e assistir a cria: trabalhar a terra e ajudar os animais no parto.

encontro deste amor proibido e quase clandestino. O amado regressou à terra natal cada vez mais mimoso e do agrado das moças em idade de se arrumarem. Cândida, incansável na sua luta, não hesitou em de novo tentar mudar as intenções do pai face ao namoro, que pretendia selar com a união eterna do matrimónio. A voz do touro enraivecido não deixou dúvidas:

– Enquanto eu for teu pai, esse homem nunca será teu marido! Parece impossível! Com tantos bons partidos à porta e não largas esse infeliz.

Cândida teria de resolver o problema de outro modo, embora muito lhe custasse! Não por si, mas pelo que as pessoas da povoação diriam, pela vergonha que isso traria à família e, sobretudo pelo pai que tanto amava e respeitava, mas que jamais a compreenderia na sua necessidade de inteireza em todos os passos da sua vida. Para ela casar, só por amor. Um grande amor!

António Alberto no seu cavalo garboso, num domingo de sol, passava pela sua amada com destino a Carvições.

– Aonde pensas que vais?

– Vou à vida, com o teu pai no nosso caminho o que queres que eu faça?

– Apeia-te já desse cavalo. Hoje daqui não sais! O teu destino bem no sabes, é a meu lado.

A sua voz e o seu corpo tremiam, porém a sua mão agarrou firme a do amante e conduziu-o para onde a sua mente já em pensamentos antes a levara. O chão que os recebeu possuía a mesma alcova onde Jesus nasceu. Nessa mesma noite anunciou aos pais que se casaria.

– E com quem, podemos saber?

– Ora meu pai! Com o noivo de sempre!

– Não estou para brincadeiras, rapariga! Já tens vinte e cinco anos, por isso está na altura de tomares juízo e de te casares com um bom rapaz!

– Assim farei, com o consentimento de meu pai!

– Isso, nunca!

– O que não tem remédio, remediado está! Creio que não quererá a sua filha nas bocas do povo, quando no meu ventre pulsar o fruto do nosso amor!

A netinha que ela criara pedia-lhe repetidas vezes que contasse a história dos seus amores só para que lhe pudesse perguntar:

– Ó avó, e se o António Alberto depois já não quisesse casar consigo, o que faria? Tornava-se numa desgraçada! Olhe o que aconteceu à Mariquinhas!

– Matava-o!

Grabulha foi sempre o seu nome de luta, alcunha que herdou de seu pai, e o amor da sua vida foi sempre o António Alberto. Com que emoção ainda agora me ecoa na lembrança a sua voz vigorosa e quente de oitenta anos de cada vez que me falava da sua história de amor contrariado e me confessava a sua paixão imorredora.

Veterinária-Parteira¹⁰

Aproximava-se a noite de Natal e um manto de brancura cobriu todas as negruras da Granja, as da terra e as dos seus habitantes. A mesa estava posta para a consoada e alguém desesperado batia e chamava à porta:

- Ó Ti Grabulha, Ti Grabulha!
- Entre quem é! A porta só está encostada.

O menino nasceu sem qualquer contratempo. Trinta e muitos anos antes já tinha feito vir ao mundo o seu pai, mas o que fazer agora quando os cueiros de fino linho deram lugar às fraldas descartáveis e os simples vestidinhos às roupas mais complicadas e cheias de atavios?

Durante toda a noite tratou do parto. Agora faltava o mais difícil: lavar e vestir a criança. Ao vê-la pela manhã cansada, os mais de setenta anos já não estavam para aventuras daquelas, de testa enrugada, expressão aflita e ao mesmo tempo pensativa, perguntou-lhe a neta:

- O que foi, avó?
- Nada, minha filha. Temos mais um menino no lugar da Granja. Mas ainda nem tratei dele, ficou embrulhado junto à mãe e eu dei um pilo a casa. Tenho de regressar dentro em breve, mas não sei se ainda me atrevo a governá-lo.

Não se quis dar por vencida, mas daquela vez estava numa enrascada. Já lhe tinham passado pelas mãos todos os mancebos e moços casadoiros e com filhos da terra, não podia agora fraquejar só porque os tempos eram mais modernos e muitas das pessoas recorriam ao hospital da Vila para parir e também por, ultimamente, não se registarem quase nenhuns nascimentos neste lugar. As que possivelmente seriam suas parturientes andavam pelo Brasil, por África, por França, pela Alemanha ou até na Capital, onde havia grandes maternidades, médicos e enfermeiras especializadas.

A neta vendo-a assim ralada é que já não a largou.

- Vou consigo, eu encarrego-me de aprontar o menino.
- Tu?!
- Sim, já mudei muitas fraldas aos primos e também ajudei a tratar deles. Não haverá qualquer problema!

¹⁰ I. M. FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, op. cit., pp. 53-56.

Embora apreensiva, a avó sentiu-se mais apoiada na companhia da neta. Quando entraram, mãe e filho quase dormiam. Estava, contudo, na hora de acomodar o menino. Numa bacia de esmalte branco a rapariguinha de nove anos lavou o corpo róseo do recém-nascido ainda a cheirar a parto. Não custou nada! Em seguida, num desembaraço confiado, enxugou-o, vestiu-o e ei-lo que já estava pronto para a vida.

A avó assistiu a tudo isto estupefacta. Tinha parido seis vezes. Só chamava da cama a mãe e a sogra, que conversavam à lareira, após que o filho ou a filha lhe saía das entranhas. Gritava:

– Já está, já podem vir!

Não era ela quem dizia que lhe custava mais beber um copo do que dar à luz um filho? Não assistia também igualmente todo o gado rachado animal? Não fazia ainda pequenas intervenções cirúrgicas, se uma cria nascia com defeito ou se lhe sucedia alguma doença? Afinal, era por tudo isso que lhe chamavam a veterinária. É certo que as mãos já lhe tremiam um pouco, mas isto de ter sido a pequena a salvá-la de tamanha embrulhada tem muito que se lhe diga!

Bem, agora que este problema estava resolvido, só faltava pôr a criança ao peito da mãe. Na sua altura era assim que se fazia. Mas também desta vez as coisas já não são o que eram; a mãe ou não se sentia com forças, ou ao menino não lhe interessava o peito ou porque fosse a época da moda do biberão, a lactação do pequerrucho foi feita de forma artificial. Enquanto isso havia que dar resposta ao seu choro de fome, que agora se tornava aflitivo.

– Tem uma chupeta? – vira-se a cachopa para a parturiente.

– Sim, está no cestinho em cima da cómoda, juntamente com o resto dos acessórios para o bebé.

Enquanto preparava a água para o leite em pó a dar à criança, a chupeta remediou a situação e a avó pôde novamente respirar de alívio. Nos dias que se seguiram só sabia dizer:

– Se não fosse a minha neta, já não tinha dado conta do recado!

Dava pois, mas os tempos mudaram! A parte difícil da empresa tinha-a completado ela. A verdade é que doravante também já não terá de se preocupar, porque os seus netos, bisnetos, parentes e vizinhos que depois nasceram e aqueles que continuarão a nascer, menos do que antes, é certo, vêm ao mundo nas maternidades de hospitais longínquos!

Foi com uma recordação triste de saudade que a neta ainda há bem pouco tempo pariu a sua menina em terras estrangeiras, num ambiente estranho, por isso de certa forma hostil, sem a

familiaridade de uma voz quente, meiga e amiga. Quiçá se houvesse a possibilidade de continuarmos a nascer nas mesmas paragens dos nossos antepassados e ajudados pelas avós-partadeiras as depressões pós-parto e todas as outras angústias provocadas pelo isolamento e, muitas vezes, pela solidão deixariam de existir ou seriam minimizadas. Contudo, estou certa da felicidade e das benesses que proviriam do facto de cada geração poder ver eclodir a sucedânea no momento e na hora exacta do seu nascimento para a vida.

Naquele Natal, porém, Jesus não só revisitou a terra como renasceu outra vez Menino na Quinta da Granja, acolitado por uma velha veterinária-parteira e bafejado por toda a comunidade.

Os Meninos da Avó¹¹

Ficavam muitos na Granja. Uns tinham escassos meses, outros anos e alguns já se queriam afirmar na adolescência e juventude. Os pais partiam para lhes darem uma vida melhor. Filhos da terra e escravos dela, não estavam com compleições para considerar qual o resultado futuro de tais decisões. Tinham uma certeza inabalável: os seus descendentes não seguiriam o seu destino, não mais ficariam subjugados àquela terra onde se labutava de sol a sol, mas na qual o sol nada doirava.

Dos primeiros anos nada me lembro. Daquilo que aqui cerca deles narrarei também me foi contado. Quase a completar um ano, já a andar mas ainda só de mama, quase ia morrendo. Calhou haver uma prima que na altura também amamentava uma menina, para que provavelmente isso não tivesse acontecido! Ou talvez só retardasse a minha aptidão de sobrevivente, que se veio a manifestar em tantos outros aspectos da minha vida em tão tenra idade. Vim a saber muito mais tarde, por minha mãe, que ela também sofrera com os peitos cheios de leite e o pensamento na minha fome, enquanto passava a salto a fronteira com destino a França. Eu é que não tinha consciência de nada, ou teria? Talvez a minha fome não fosse só de leite, mas também das saudades remotas e imorredoiras de um ventre que me tinha carregado numa gestação completa de nove meses, de memórias momentâneas e fugidias de afagos e carinhos, da recordação de mamadas felizes que jamais se repetiriam.

Diz-me também minha mãe que vinte e sete meses mais tarde regressou de férias de Verão. Ia eu então muito loira, muito branca e de olhinhos verdes muito brilhantes a esconder laivos de tristeza, é assim que me vejo nos retratos da época, com uma moça casadoira do lugar a apascentar as vacas, num lameiro do termo próximo da Granja.

– Olha, homem, aquela é com certeza a nossa filha! Só pode ser ela, os traços que dela tenho na lembrança são os mesmos.

Meu pai, que apenas me tinha visto uma vez aos seis meses de idade, o que lhe custou um acidente na viagem a caminho de Portugal, nada mais podia ripostar do que acreditar no coração do que uma mãe dizia. Eu é que de mãe nada sabia. Apenas tinha a certeza que estava bem longe, lá nas França. Avó sim, essa sabia o que significava. Era por ela que chamava quando

¹¹ I. M. FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, op. cit., pp. 57-59.

tinha fome, sede, frio ou calor. Nas noites frias do Inverno transmontano dormia enroscada no seu ventre e, para consolar outras feridas da alma, colava-lhe as minhas mãos no rosto como pequenas tenazes que não deixassem escapar a quentura das brasas. Por certo tinha pavor que ao acordar também ela tivesse desaparecido.

Outras férias do Verão passaram, sem que delas tenha memória. Do trágico Natal que se seguiu, o dos meus quatro anos e meio, retenho indelével a imagem de um filme, onde embora seja personagem, apenas me consigo posicionar no lugar do cineasta que visualiza a cena, a imagina, mas não participa na acção da história. Meu pai morria, eu estava sentada à lareira com familiares, o meu tio cortava-me um anel de ouro que possuía desde sempre e que nunca tirava do dedo, para me libertar da dor física e da outra de ver pela primeira vez um corpo amortalhado e estupefacta tentar compreender o significado da morte, que mais não foi para mim do que a ausência de um corpo. Vesti-me de luto sim, ainda tenho presente os dois vestidinhos pretos que uma prima do lado paterno me fez e que eu ostentava com orgulho, afinal estava a cumprir o meu dever de filha. Contudo, na noção que agora guardo daquela altura, o luto distinguia-me das outras crianças, elas tinham pai ali ou em terras estrangeiras, o meu estava no céu e não mais regressaria de férias de Verão, nem que fosse para me bater por eu não querer trocar a minha avó pelos meus progenitores biológicos. Chegavam e pensavam que num mês se tornavam pais!...

Meu pai disse-me: – Com este calor pensas que vais regar a horta com a tua avó?

Nem lhe respondi. Corri e fui-me embora. Mas as pernas eram curtas e fui apanhada por umas palmadas nas nádegas.

Então aí reagi. Não podia ser, com que direito fazia isso um pai a uma criança, que mal conhecia, tal atrocidade?! Eu não queria saber da rega, queria a minha avó, afinal, a minha mãe.

Repliquei-lhe agora num choro sofrido e convulsivo:

– Vir um pai de França bater numa filha!

Meu pai ficou triste e numa reflexão de síntese desabafou para a minha mãe:

– Com esta vamos ter chatices!

Para ele acabaram-se com a partida do mundo, para a minha mãe tudo foi mais complicado.

TROIS CONTES
EXTRAITS DE L'ŒUVRE AUTRES CONTES DE LA MONTAGNE
D'ISABEL MARIA FIDALGO MATEUS

LUCIE PALMEIRA

Professeure Certifiée de Portugais

Traductrice

Lycée François-Joseph Talma – Brunoy (91) – France

Isabel Maria Fidalgo Mateus est originaire de Quintas do Corisco, (Felgueiras, Torre de Moncorvo, dans la région de Trás-Os-Montes), lieu où se déroule l'action de son œuvre *Autres Contes de la Montagne*, dont ont été tirés les trois contes présentés et traduits ici.

C'est quand Isabel Mateus s'est retrouvée loin de son pays, en Angleterre, que la nécessité d'écrire sur sa terre natale est devenue impérative. Comme si l'éloignement avait fait émerger la volonté de sauvegarder, à travers l'écriture, le Trás-Os-Montes de sa mémoire, celui de son enfance et de sa jeunesse, avec les us et coutumes qui sont partie intégrante du patrimoine culturel portugais. António Júlio Andrade¹ évoque, dans la préface de l'œuvre, la possibilité qu'il y ait une littérature spécifique de Trás-Os-Montes, « une façon propre d'écrire, plus tellurique, avec des mots simples de pain et de terre »². Isabel Mateus enracine elle aussi son écriture dans cette même terre, dans cette montagne et dans les hommes – et les femmes – qui y vivent. Par cette écriture tellurique, elle marche sur les pas de Miguel Torga, qui est présenté par António Júlio Andrade comme « le plus grand représentant de cette littérature car, plus que quiconque, il a réussi à élever au statut de patrimoine universel la montagne et l'homme de Trás-Os-Montes qui y a ancré de profondes racines et y a appris la gratitude et la générosité – avec les hommes et avec les choses »³.

¹ António Júlio Andrade est originaire de Felgueiras dans la commune de Torre de Moncorvo. Il a fait une brève incursion en politique comme conseiller municipal et comme candidat à la députation pour le district de Bragança. Il a été professeur dans l'enseignement secondaire, a travaillé à la bibliothèque municipale de Torre de Moncorvo et a été directeur du journal *Terra Quente*. Il a publié plusieurs études sur la présence des Juifs et des Marranes dans la région, ainsi que des monographies sur son village et sa municipalité.

² António Júlio Andrade, Préface, in Isabel Maria FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, op. cit., p. 5.

³ *Id.*

Dans ses contes, voyageant à travers l'espace et le temps, Isabel Mateus va recréer, dans une écriture à caractère autobiographique, la Granja et ses environs, ses habitants et les histoires qui peuplaient ce territoire, à une époque où le Portugal se trouvait sous le gouvernement dictatorial de Salazar.

Les trois contes sélectionnés ont pour personnage principal Cândida dos Prazeres, la grand-mère de la narratrice, et permettent au lecteur de la retrouver à trois moments de sa vie : lorsqu'elle a une vingtaine d'années dans « Ti Grabulha » et qu'elle veut se marier, lorsque sa petite fille lui est confiée encore nourrisson, et huit ans plus tard lorsque cette dernière lui apporte son aide dans une situation délicate. L'importance de ce personnage peut aussi être mesurée à travers les deux poèmes que l'auteure dédie à sa grand-mère juste après la préface. En voici le second :

PORTRAIT DE FEMME

Un vieux foyer
Perdure dans mes souvenirs ;
Un châle noir
Adoucit mes jeux d'enfant ;
Une tête neigeuse effervescente
S'émeut dans ma mémoire ;
Une espadrille de montagne
Me soulage d'une terreur de l'inconscient ;
Un cri et une voix qui sont l'écho
Qui résonne dans le monde entier !

Malgré le contexte d'une société patriarcale dans un Portugal rural et sous l'*Estado Novo*⁴, les personnages féminins, loin d'être présentés comme des femmes soumises, apparaissent comme des femmes fortes, avec une force de volonté qui leur permet de dépasser les obstacles. Ainsi, ces trois contes font découvrir quatre générations de femmes : la narratrice et sa mère dont les noms ne sont pas dévoilés, sa grand-mère Cândida, surnommée « Ti Grabulha », et son arrière-grand-mère Ti Teresinha de Jesus. Dans « Ti Grabulha », le premier conte de l'œuvre – et le premier que nous présentons ici –, Cândida, la grand-mère de la narratrice, souhaite épouser l'homme qu'elle aime, en dépit de l'opposition irrévocable de son père. Pour faire plier ce dernier, elle décide de tomber enceinte, faisant fi de ses propres convictions et des

⁴ *O Estado Novo* ou l'État Nouveau, en français, est le nom donné au régime autoritaire de Antonio de Oliveira Salazar, de 1933 à 1974.

commérages à venir. Elle n'envisage pas de se marier si ce n'est par amour : « Pour qu'elle se marie, ce ne pourrait être que par amour. Un grand amour ! »⁵. Sa mère, Ti Teresinha de Jésus (arrière-grand-mère de la narratrice), pour sa part, en apparence soumise, ment à son mari (ou du moins, ne lui dit qu'une demi-vérité) pour cacher et faciliter « l'idylle amoureuse » de sa fille avec António Alberto. Quant à la mère de la narratrice, c'est sa décision d'émigrer clandestinement vers la France⁶ qui traduit sa force de volonté, car elle laisse sa fille de moins d'un an à Cândida, sa grand-mère, afin de pouvoir un jour lui offrir une vie meilleure. Il lui a fallu trouver le courage de faire taire son cœur de mère pour abandonner sa fille et arriver à vivre loin d'elle. C'est à ces femmes fortes que revient également la passation des traditions aux générations suivantes, de mère en fille ou de grand-mère à petite-fille : la confection du trousseau, à la main, un legs matériel, ou la transmission plus immatérielle des légendes et des histoires de la tradition orale, ou encore du savoir ancestral du travail de la terre et des soins à apporter aux animaux ou aux hommes. C'est ce savoir que Ti Grabulha mobilise, elle qui devient la vétérinaire-accoucheuse de la Granja, aidant à mettre au monde les bêtes et les enfants des environs. Cette situation, loin d'être présentée sous le prisme d'un quelconque misérabilisme – bien que les conditions sanitaires soient assez problématiques pendant la période de la dictature⁷ – est plutôt évoquée sous l'aspect des us et coutumes de la population rurale, et de l'expérience que Ti Grabulha a acquise au fil des ans. Celle-ci a été sollicitée par les parturientes jusqu'à ce qu'il y ait des hôpitaux à proximité. Notons que le conte « La Vétérinaire-Accoucheuse » se situe à la fin des années soixante-dix, après la Révolution des

⁵ Isabel Maria FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, op. cit., «Ti Grabulha», p. 26.

⁶ En raison des circonstances politiques et économiques, les parents de la petite fille ont dû émigrer à la recherche d'un endroit plus favorable avec l'idée de construire une vie de famille et une maison pour abriter leur foyer. Ils ont ainsi suivi le chemin de nombreux autres Portugais qui ont quitté un pays qui vivait sous un régime autoritaire depuis 1926, où il y avait peu d'opportunités d'emploi et peu d'espoir d'amélioration. Il s'agit d'un Portugal rural que la politique de Salazar a maintenu dans l'immobilisme alors que la majeure partie de l'Europe a profité des « Trente Glorieuses », (l'expression « Trente Glorieuses » fait référence à une période de forte croissance économique dans la plupart des pays développés et désigne les trente années qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale, en particulier dans les pays membres de l'OCDE. L'expression a été utilisée pour la première fois par le démographe français Jean Fourastié en 1979, dans son livre *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979).

⁷ Selon le Rapport de l'Ordre des Médecins, sur la période des années 60, on comptait 94 médecins généralistes dans le district de Bragança, mais seulement un chirurgien en chirurgie générale, aucun obstétricien et un seul pédiatre. Dans le district voisin de Guarda, le plus proche de Felgueiras et de la Granja, il y avait 122 médecins généralistes, 3 chirurgiens en chirurgie générale, aucun obstétricien et un seul pédiatre également. Cf. Graphique 1 – Distribuição de médicos pelos distritos do Continente em 1957 (Répartition des médecins dans les districts de la métropole en 1957), et le Tableau 1 – « N° de médicos por especialidade nas capitais de distrito do continente, 1960 » (Nombre de médecins par spécialité dans les capitales de district de la métropole), [<https://books.openedition.org/cidehus/15402>].

Œillets⁸, et que la grand-mère ne faisait plus office d'accoucheuse depuis un certain temps déjà, car toutes allaient depuis longtemps bien plus facilement vers les maternités et les médecins. Toutefois, la présence de la grand-mère lors des accouchements apportait « le réconfort d'une voix chaleureuse, douce et amicale », comme le souligne la narratrice. Pour celle-ci, le soutien des « grands-mères-accoucheuses » serait une solution aux « dépressions post-partum et toutes les autres angoisses provoquées par l'isolement, et, bien souvent la solitude, cesseraient-elles d'exister, ou du moins en seraient-elles minimisées ».

La place prépondérante du personnage de la grand-mère dans son œuvre est significative de son importance pour la narratrice, une importance qui sera clarifiée dans le conte « Les Petits de la Grand-mère ». C'est là qu'elle révèle que celle-ci a été bien plus qu'une grand-mère pour elle, puisqu'elle fut, finalement, « sa mère ». Et c'est avec une grande tendresse, à travers le regard de l'enfant – qui perdure quelque part au fond de l'adulte – que nous voyons celle qui est devenue, par un coup du destin et pour son plus grand malheur, la matriarche et une figure incontournable de la Granja.

Lucie Palmeira, professeur certifié HC, bi-admissible, est actuellement enseignante au Lycée Talma à Brunoy, et a été chargée de cours à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 de 2015 à 2020. . Son implication active pour la défense et le développement du portugais s'exprime au sein du Bureau de la Société des Langues Néo-Latines en qualité de vice-présidente au monde lusophone et aussi de l'Association pour le développement des Études Portugaises, Brésiliennes, d'Afrique et d'Asie lusophones (ADEPBA), en tant que membre administrateur. Elle coordonne les dossiers portugais de la collection *Polifonia* et traduit parallèlement, en collaboration avec Mathieu Monteiro, l'œuvre *O Albergue Espanhol* de l'auteur capverdien Jorge Carlos Fonseca.

Bibliographie

FOURASTIÉ, Jean, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

FIDALGO MATEUS, Isabel Maria, *A Viagem de Miguel Torga*, Coimbra, Gráfica de Coimbra 2, 2007.

_____, *Outros Contos da Montanha*, Coimbra, Gráfica de Coimbra 2, 2009.

⁸ La Révolution des Œillets, pacifique, a été menée par des capitaines qui ont mis fin aux 48 années de dictature qu'a connues le Portugal de 1926 à 1974.

_____, *O Trigo dos Pardais*, Coimbra, Gráfica de Coimbra 2, 2009.

_____, *A Terra do Chiculate*, Coimbra, Gráfica de Coimbra 2, 2011

Ordem dos Médicos, *Relatório sobre as carreiras médicas*, Lisboa, 1961.

TORGA, Miguel, *Contos da Montanha*, Coimbra, Coimbra editora, 1941.

_____, *Novos Contos da Montanha*, Coimbra, Coimbra editora., 1944.

La mère Grabulha¹

Son fils était mort à l'âge de quatorze ans. La mort de son mari, à peine âgé de trente-cinq ans, se produisit simultanément à la naissance d'un autre fils. Enveloppé dans la pneumonie qui l'anéantissait, dans un lit proche de celui où sa femme expulsa, dans les pleurs du nouveau-né, les douleurs de l'accouchement et celles de son âme, il eût à peine le temps d'apprendre de la bouche de la prochaine veuve-mère, que son fils s'appellerait António Alberto, comme son père, qui déclinait.

Il réchauffa de sa dernière larme d'émotion, face au miracle de la vie qu'il laissait à sa femme, la fosse dans la terre douce et lourde du cimetière. Pendant de très, très, nombreuses années, la mère Grabulha versa des larmes bien plus dures sur l'absence de son homme.

Cette idylle amoureuse était née très tôt dans la vallée montagneuse, peut-être parce que l'on craignait déjà qu'elle ne s'achève trop tôt. Dans l'après-midi, les deux jeunes perdreaux – il avait à peine quatorze printemps et elle quinze – attrapaient avec empressement les jarres en terre cuite pour aller les remplir à la fontaine du Balado². Il était inutile de le leur demander !

- Où est donc Cândida ? – demandait de sa voix autoritaire le père de famille le grand Grabulha le Vieux à la douce et soumise mère Teresinha de Jesus.
- Je l'ai envoyée à la fontaine ! Il n'y avait plus une seule goutte d'eau fraîche à la maison.

Et cette réponse de sa femme le calmait jusqu'au retour de leur fille. Il n'en était pas vraiment sûr, mais il soupçonnait que le fils de Pito³ était en train d'écarter sa fille du droit chemin, qui, bien qu'elle soit née femme, pour ce qui était de labourer la terre et d'aider les bêtes à mettre bas, elle aurait fait l'envie du plus réputé des jeunes hommes des environs. Sa fille Cândida ne pourrait jamais s'unir à cette famille, dans laquelle même les hommes étaient d'une stature petite et fragile, et avaient la peau soyeuse. Il n'accordait aucune importance à la beauté, encore moins à l'art de la galanterie à l'adresse des jeunes filles à marier ! Il voulait des mâles virils pour assurer le travail pénible des propriétés et du bétail qu'il lui laisserait en héritage. Sa fille ne lui ferait pas une telle offense !

¹ Isabel Maria FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 2009, pp. 25-28. Grabulha : Surnom que Cândida a hérité de son père qui était connu pour parler beaucoup trop, (déformation populaire de *garabulha* : baratineur, beau parleur).

² Balado : déformation populaire de *valado* (la vallée).

³ Pito : petit de la poule, plus grand qu'un poussin, mais pas encore un coq, coquelet. Surnom donné au voisin.

Quelques années passèrent, le garçon fut appelé pour faire son service militaire et les lettres, qu'une dame de ses amies écrivait pour elle, allaient par la poste à destination de la caserne, à Lisbonne, à la rencontre de cet amour interdit et presque clandestin. Son amoureux revint dans sa terre natale toujours plus séduisant et au goût des jeunes filles en âge de se ranger. Cândida, infatigable dans sa lutte, n'hésita pas de nouveau à tenter d'infléchir les intentions de son père face à cet amour, qu'elle voulait sceller par l'union éternelle du mariage. La voix de taureau enragé ne lui laissa aucun doute :

– Tant que je serai ton père, cet homme ne sera jamais ton mari ! C'est tout de même incroyable ! Tu as tant de bons partis à portée de main et tu ne lâches pas cet infortuné !

Cândida allait devoir résoudre le problème par un autre moyen, bien que cela lui coûte beaucoup ! Non pas pour elle-même, mais à cause de ce que les gens du petit village diraient, à cause de la honte que cela créerait pour sa famille et, surtout, à cause de son père qu'elle aimait et respectait tant. Mais il ne comprendrait jamais son besoin de rectitude à chaque instant de sa vie. Pour qu'elle se marie, ce ne pourrait être que par amour. Un grand amour !

Par un dimanche ensoleillé, António Alberto allait sur son fier cheval en direction de Carviças, quand il croisa sa bien-aimée.

– Où penses-tu donc aller ?

– Je m'en vais ! Avec ton père sur notre chemin, que veux-tu que je fasse d'autre ?

– Descends tout de suite de ce cheval. Tu ne sortiras pas d'ici aujourd'hui ! Ton destin est auprès de moi, et tu le sais bien !

Sa voix et son corps tremblaient, cependant, sa main attrapa fermement celle de son amant et le conduisit là où son esprit l'avait déjà emmenée en pensée auparavant. Le sol qui les accueillit disposait du même genre de couche que celle où Jésus est né. Cette nuit-là, elle annonça à ses parents qu'elle allait se marier.

– Et pourrait-on savoir avec qui ?

– Eh bien, père ! Avec mon fiancé de toujours !

– Je ne suis pas d'humeur pour les plaisanteries, ma fille ! Tu as déjà vingt-cinq ans, aussi, il est temps que tu deviennes un peu sérieuse et que tu prennes un bon mari.

– C'est ce que je ferai, et avec le consentement de mon père !

– Ça, jamais !

– Ce qui est consommé ne peut être défait ! Je ne pense pas que vous vouliez que votre fille soit l'objet des commérages, quand dans mon ventre s'animerait le fruit de notre amour !

Sa petite-fille, qu'elle avait élevée, lui demandait sans cesse de raconter l'histoire de ses amours, rien que pour pouvoir lui demander :

– Mais grand-mère, et si après António Alberto n'avait pas voulu se marier avec vous⁴, qu'est-ce que vous auriez fait ? Regardez ce qui est arrivé à Mariquinhas⁵ !

– Je l'aurais tué !

Grabulha a toujours été son nom de bataille, un surnom qu'elle avait hérité de son père, et António Alberto, l'amour de sa vie. Avec quelle émotion aujourd'hui encore résonne dans mon souvenir sa voix vigoureuse et chaude de quatre-vingts ans, à chaque fois qu'elle me parlait de son histoire d'amour contrariée et qu'elle me confiait sa passion immortelle.

⁴ Le vouvoiement (emploi de *você*) était habituel à cette époque pour s'adresser à ses parents, ses grands-parents, etc... ou toute autre personne plus âgée. Il perdure parfois encore aujourd'hui parmi les plus anciennes générations.

⁵ Diminutif de Maria.

La Vétérinaire-Accoucheuse⁶

La nuit de Noël approchait et toutes les noirceurs de la Granja, – celles de ses habitants et celles de la terre – se couvrirent d'un manteau de blancheur. La table était mise pour le réveillon et quelqu'un frappait à la porte, désespéré :

- Mère Grabulha ! Eh, mère Grabulha !
- Entrez, qui que vous soyez. La porte n'est pas fermée à clé.

L'enfant naquit sans aucun incident. Trente et quelques années auparavant, elle avait fait venir son père au monde, mais comment faire maintenant que les langes de lin fin ont cédé la place à des couches jetables et les simples petites robes à des vêtements plus complexes et pleins de subtilités ?

Durant toute la nuit, elle s'occupa de l'accouchement. Maintenant, il restait le plus difficile : laver et vêtir l'enfant. En la voyant rentrer fatiguée à la maison – à plus de soixante-dix ans, de telles aventures n'étaient plus de son âge – le front plissé, l'air affligée et en même temps pensive, sa petite-fille lui demanda :

- Qu'est-ce qu'il y a, grand-mère ?
- Rien, ma fille. Nous avons un enfant de plus au petit village de la Granja. Mais je ne me suis pas encore occupée de lui, je l'ai laissé, seulement enveloppé dans un linge, contre sa mère, et j'ai fait un saut à la maison. Je dois y retourner sous peu, mais je ne sais pas si je vais pouvoir arriver à m'en occuper.

Elle ne voulut pas s'avouer vaincue, mais cette fois elle se trouvait dans l'embarras. Elle s'était occupée de tous les jeunes hommes et les jeunes filles en âge de se marier, et s'agissant d'enfants du pays, elle ne pouvait pas fléchir maintenant parce que les temps étaient plus modernes, que la plupart des gens avaient recours à l'hôpital du Bourg pour enfanter et aussi parce que, dernièrement, on n'avait enregistré presque aucune naissance au village. Celles qui auraient potentiellement été ses parturientes se trouvaient au Brésil, en Afrique, en France, en Allemagne ou même dans la capitale, où il y avait de grandes maternités, des médecins et des infirmières spécialisées.

⁶ I. M. FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, op. cit., pp. 53-56.

La voyant si ennuyée, sa petite-fille ne la quitta plus.

– Je viens avec vous, et moi, je me charge de préparer le petit.

– Toi ?!

– Oui, j’ai déjà souvent changé les couches aux cousins et j’ai aussi aidé en m’occupant d’eux. Il n’y aura aucun problème !

Malgré son inquiétude, la grand-mère se sentit plus rassurée en compagnie de sa petite-fille. La mère et l’enfant étaient sur le point de s’endormir quand elles entrèrent. Mais l’heure était venue de s’occuper de l’enfant. Dans une cuvette en émail blanc, la petite fille de neuf ans lava le corps rosé du nouveau-né qui gardait des relents de l’accouchement. Ce fut facile ! Ensuite, avec une confiante débrouillardise, elle le sécha, l’habilla, et voilà qu’il était prêt à affronter la vie.

La grand-mère assista, stupéfaite, à tout cela. Elle avait accouché six fois. Du fond de son lit, elle n’appelait sa mère et sa belle-mère, qui discutaient devant le foyer, qu’après que son fils ou sa fille avaient quitté ses entrailles. Elle criait :

– C’est fait, vous pouvez venir, maintenant !

N’était-ce pas elle qui disait qu’il lui en coûtait bien plus de boire un verre d’eau que de donner naissance à un enfant ? N’assistait-elle pas encore également, chez les animaux, toutes les femelles des troupeaux ? Ne pratiquait-elle pas aussi de petites interventions chirurgicales, si un petit naissait avec une malformation ou s’il tombait malade ? En fin de compte, c’était à cause de tout cela qu’on l’appelait la vétérinaire. Il est vrai qu’à présent ses mains tremblaient un peu, mais là, que ce soit la petite qui l’ait sauvée d’un tel embarras, il y avait de quoi dire !

Bien, maintenant que ce problème était résolu, il ne restait plus qu’à mettre l’enfant au sein de sa mère. À son époque, c’était comme ça que l’on faisait. Mais cette fois encore, les choses ne sont plus ce qu’elles étaient ; ou bien la mère n’avait plus de forces, ou bien le sein n’intéressait pas l’enfant, ou alors parce que c’était l’époque de la mode du biberon, la lactation du petiot fut faite de façon artificielle. Pendant ce temps, il lui fallait trouver une solution à ses pleurs que la faim provoquait, et qui devenaient maintenant inquiétants.

– Est-ce que vous avez une tétine ? – dit la fillette se tournant vers la parturiente.

– Oui, elle est dans le petit panier sur la commode, avec les autres accessoires pour le bébé.

Pendant qu'elle préparait l'eau pour le lait en poudre à donner à l'enfant, la tétine résolut la situation et la grand-mère put à nouveau respirer de soulagement. Pendant les jours qui suivirent, elle ne cessait de dire :

- Si ma petite-fille n'avait pas été là, je n'aurais pas été capable de gérer la situation !

Bien sûr qu'elle l'aurait été, mais les temps avaient changé ! La partie la plus difficile de l'entreprise, c'était la petite qui l'avait accomplie. La vérité c'est que dorénavant, elle n'aurait plus à s'inquiéter, car ses petits-enfants, ses arrière-petits-enfants, ses parents et voisins qui naîtraient après, et ceux qui continueraient à naître, moins nombreux qu'avant, évidemment, viendraient au monde dans les maternités d'hôpitaux lointains !

C'est avec un souvenir triste plein de nostalgie que sa petite-fille, il y a bien peu de temps, mit sa fille au monde en des terres étrangères, dans un environnement singulier, et pour cela hostile, d'une certaine façon, sans le réconfort d'une voix chaleureuse, douce et amicale. Si nous avons la possibilité de continuer à naître dans les mêmes environnements que nos aïeux, et soutenus par les grands-mères-accoucheuses, peut-être les dépressions post-partum et toutes les autres angoisses provoquées par l'isolement, et, bien souvent la solitude, cesseraient-elles d'exister, ou du moins en seraient-elles minimisées. En tout état de cause, je n'ai aucun doute sur le bonheur et les bienfaits qui proviendraient du fait que chaque génération puisse voir éclore sa succédanée au moment et à l'heure exacte de sa venue au monde.

Lors de ce Noël, cependant, non seulement Jésus revisita le monde, mais il naquit à nouveau à travers l'Enfant dans le Domaine de la Granja, assisté par une vieille vétérinaire-accoucheuse et réchauffé par le souffle de toute une communauté.

Les Petits de la Grand-mère⁷

Nombreux étaient ceux qui restaient à Granja. Certains n'avaient que quelques mois, d'autres quelques années, et quelques-uns s'affirmaient déjà dans l'adolescence ou la jeunesse. Leurs parents partaient pour leur offrir une vie meilleure. Enfants de cette terre et esclaves de celle-ci, ils n'avaient pas la disposition d'esprit pour considérer le possible résultat de telles décisions dans l'avenir. Ils avaient une certitude inébranlable : leurs descendants ne suivraient pas leur propre destin, ils ne seraient plus asservis par cette terre où l'on travaillait sans relâche du lever au coucher du soleil, mais un soleil ne devrait pas du tout.

Je ne garde aucun souvenir de mes premières années. Ce que j'ai raconté ici, m'a été rapporté. J'allais dans ma première année, je marchais déjà mais n'étais encore nourrie qu'au sein. Je faillis mourir. Par chance, il y avait une cousine qui à l'époque donnait aussi le sein à sa petite fille, ce qui fit probablement que cela n'arriva pas. Ou peut-être cela n'a-t-il fait que retarder mon aptitude à survivre, qui s'est manifestée dans tant d'autres aspects de ma vie en un âge si tendre. Je sus, bien plus tard, par ma mère, qu'elle souffrit elle aussi, les seins engorgés par le lait et les pensées focalisées sur ma faim, alors qu'elle passait la frontière clandestinement en direction de la France.

Je n'avais, moi, conscience de rien, ou bien était-ce le cas ? Peut-être n'avais-je pas seulement faim de lait, mais aussi de la nostalgie lointaine et impérissable d'un ventre qui m'avait portée lors d'une gestation complète de neuf mois, de souvenirs éphémères et fugaces de caresses et de tendresse, de réminiscence de tétées heureuses qui jamais plus ne se reproduiraient.

Ma mère me dit aussi que vingt-sept mois plus tard, elle revint pour les vacances d'été. J'avais alors les cheveux très blonds, la peau très blanche, et de petits yeux verts très brillants cachant des vestiges de tristesse, c'est ainsi que je me vois sur les photos de cette époque, avec une jeune fille du coin en âge de se marier qui mène pâître les vaches, dans un pâturage boueux des près à la limite de la Granja.

⁷ I. M. FIDALGO MATEUS, *Outros Contos da Montanha*, op. cit., pp. 57-59.

– Regarde, cette petite est certainement notre fille ! Ce ne peut être qu'elle, ses traits sont tels que je m'en souviens.

Mon père, qui ne m'avait vu qu'une seule fois à l'âge de six mois, ce qui lui avait valu un accident lors du voyage vers le Portugal, ne pouvait rien faire d'autre que de croire ce que disait le cœur d'une mère. Pour ma part, je ne savais pas ce qu'était une mère. La seule chose que je savais, c'est qu'elle était bien loin, là-bas, dans « *les Frances* ». Grand-mère, oui, je savais ce que cela signifiait. C'était elle que j'appelais quand j'avais faim, soif, froid ou chaud. Pendant les nuits froides de l'hiver de Trás-Os-Montes, je dormais enroulée contre son ventre, et pour consoler d'autres plaies de l'âme, je collais mes petites mains sur son visage comme de petites tenailles qui n'auraient pas laissé échapper la chaleur des braises. Ce qui est sûr, c'est que j'étais épouvantée, qu'en me réveillant, elle ait pu elle aussi avoir disparu.

D'autres vacances d'été passèrent, sans que j'en garde le souvenir. Du tragique Noël qui suivit, celui de mes quatre ans et demi, je conserve, indélébile, l'image d'un film dans lequel, bien que j'en sois l'un des personnages, je ne peux que me positionner dans le rôle du cinéaste qui visualise la scène, l'imagine, mais ne participe pas à l'action de l'histoire. Mon père se mourrait, j'étais assise devant le foyer avec des membres de la famille, mon oncle coupait l'anneau d'or que j'avais au doigt d'aussi loin que je me souviens et que je ne retirais jamais, afin de me libérer de la douleur physique et de l'autre, celle de voir pour la première fois un corps enveloppé d'un linceul et de la sidération d'essayer de comprendre la signification de la mort, qui ne fut pour moi pas plus que l'absence d'un corps. J'ai revêtu le deuil oui, j'ai encore en mémoire les deux petites robes noires qu'une cousine paternelle m'avait faites et que je portais avec importance et fierté, car en fin de compte, j'accomplissais mon devoir filial. Toutefois, dans l'idée que je conserve maintenant de cette époque, le deuil me distinguait des autres enfants. Eux, ils avaient un père qui était présent ou en terres étrangères. Le mien était au ciel et ne reviendrait plus lors des vacances d'été, même pas pour me donner la fessée parce que je ne voulais pas échanger ma grand-mère contre mes progéniteurs biologiques. Ils arrivaient et pensaient qu'en un mois, ils pouvaient devenir des parents !...

Mon père me dit : – Avec cette chaleur, tu penses que tu vas pouvoir aller arroser le potager avec ta grand-mère ?

Je ne répondis même pas. Je me mis à courir pour m'en aller. Mais mes petites jambes firent que je fus rattrapée par une bonne fessée. Alors, là, je réagis. Ça ne pouvait pas se passer comme

ça, de quel droit un père faisait-il une telle atrocité à une enfant qu'il connaissait à peine ?! Je me fichais d'aller arroser, je ne voulais que ma grand-mère, qui en fin de compte était ma mère.

Je lui rétorquai alors, avec des pleurs convulsifs pleins de souffrance :

– Quel père vient de France pour battre son enfant ?!

Mon père en fut attristé et avec une réflexion synthétique, il confia à ma mère :

– Cette enfant va nous causer des soucis !

Pour lui, ils se terminèrent quand il quitta ce monde, pour ma mère tout fut bien plus compliqué.

Traduit du portugais par Lucie Palmeira



António Barbosa Topa. Photo de Dominique Stoenesco.

ANTÓNIO BARBOSA TOPA, A POESIA E “A PROCURA DO CELACANTO”

DOMINIQUE STOENESCO
Professor do Ensino Secundário
Tradutor

No contexto da imigração portuguesa em França, António Barbosa Topa é um dos poetas que melhor traduz a vivência entre duas margens, entre duas memórias, assumindo aspectos paradigmáticos significativos. Publicado em setembro de 2019, *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*¹, que tivemos o prazer de traduzir e que apresentamos agora aqui, surge depois dos seus dois outros livros de poesia, *O fio da palavra*² e *Pelos lábios do silêncio / Sur les lèvres du silence*³, nos quais o poeta evoca os tempos da resistência à ditadura e à guerra colonial, assim como o seu exílio em Paris. Este terceiro livro, com ilustrações de Margarida Nogueira, é uma viagem à sua terra natal, entre o real e o onírico, em que o autor parte em busca de um infinito inatingível. Nascido num bairro popular da cidade do Porto, António Barbosa Topa vive em França desde 1969.

O universo poético de António Barbosa Topa está intimamente ligado ao seu itinerário biográfico, dilacerado entre o Douro e o Sena. Nascido no seio de uma família de trabalhadores, passou a infância e a adolescência numa das “ilhas” (nome dado aos bairros populares de pequenas casas pobres) do Porto. Foi aluno do Instituto Comercial do Porto, começou muito cedo a participar em saraus de poesia, a colaborar em alguns jornais e a frequentar as organizações políticas que combatiam a ideologia da época. Em 1968, participou na preparação do Congresso da Oposição Democrática de Aveiro. Em 1969, para evitar ir combater em África, refugiou-se em França, onde após o 25 de Abril trabalhou no sector consular e continuou a

¹ António BARBOSA TOPA, *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, bilingue, tradução de Dominique Stoenesco, Lünen (Allemagne), Oxalá Editora, 2019.

² A. BARBOSA TOPA, *O fio da palavra*, Paris, éditions ACAP-77, 1993.

³ A. BARBOSA TOPA, *Pelos lábios do silêncio / Sur les lèvres du silence*, bilingue, tradução de Jorge Sedas Nunes e Dominique Bussillet, Paris, Éditions Lusophones, 2000.

desempenhar uma acção militante. No início dos anos 2000, António Barbosa Topa foi candidato a deputado na Assembleia da República pela emigração portuguesa na Europa.

Num recente volume intitulado *Exils - Témoignages d'exilés et de déserteurs portugais*, o historiador Victor Pereira aponta, no prefácio, o número de 200 000 jovens que recusaram participar na guerra colonial em África. Entre os treze testemunhos publicados neste livro, está o de António Barbosa Topa, do qual aqui ficam alguns excertos:

Foi em julho de 1969 que, numa quarta-feira, me despedi da Ana, minha namorada e, mais tarde, mãe dos nossos filhos. [...] Dessa noite de quarta-feira guardo na memória, de forma obsediante, para além do nevoeiro, vários nomes e rostos. [...] Mas o nome fundamental para mim é o da minha avó Rosa, a quem menti pela primeira vez, dizendo-lhe: “Amanhã vou a Lisboa”. Em vez de Lisboa, o encontro com o passador foi em Aveiro. [...] Júlio, meu amigo e companheiro desta viagem, e eu, partimos de Mira, ou de Cantanhede, não sabíamos exactamente onde estávamos, já era noite e viajámos durante várias horas até chegarmos já de manhã a um sítio ermo onde nos esperava um homem jovem, o qual nos disse que tínhamos de nos despachar. Lá nos pusemos a correr campos [...]. Só ao chegar a Verín, em Espanha, onde nos esperavam outras duas pessoas, é que percebemos por que tivemos que atravessar os campos a correr: não podíamos perder o autocarro que nos conduziria até à estação de caminho de ferro de Pontevedra, onde devíamos apanhar a correspondência do comboio para Paris [...]. Mas, em Irun, fomos impedidos pela polícia francesa de penetrar em território francês. Depois dumas horas vagueando pelas ruas, foi um português que veio ao nosso encontro, dizendo quando e como deveríamos fazer para passar a fronteira. E, por volta das 21 horas, lá tomámos um táxi que nos fez atravessar a fronteira entre Irun e Hendaia, e assim continuámos a nossa viagem de comboio até Paris, gare de Austerlitz. Cansados pela viagem, com fome e pouco dinheiro, fizemos fila na estação de táxi. Não tínhamos mais que 20 francos e o endereço duma amiga no 13º bairro de Paris⁴.

A evocação deste período de resistência à ditadura, à censura e à guerra colonial está presente no seu primeiro livro de poesia, *O fio da palavra*, principalmente nos poemas escritos entre 1965 e 1970, como “Lugar de guerra”, do qual citamos estes versos:

Chegam cartas e são facas
pelas artérias do sonho
tiros violentamente
sobre a barriga da paz

chegam cartas vão navios
e é tempo de cantar
erguendo a voz e os punhos
contra esta capa de sono

⁴ *Exils – Témoignages d'exilés et de déserteurs portugais (1961-1974)*, Paris, éditions Chandeigne, 2022, pp. 52-55.

contra este céu coberto de armas

chegam cartas caixões navios
soldados que foram homens
vêm hirtos e de cal
trazem os olhos furados

quem os conhece amigos
os amigos agora de silêncio
e cal⁵?

Neste mesmo livro, revisitando a história gloriosa dos Descobrimentos Marítimos contada nas escolas em tom heróico, o poeta compara a grande emigração dos anos 1960 com a epopeia dos navegadores portugueses, mas agora numa versão trágico-terrestre em que os emigrantes atravessam *a salto* os Pirinéus ou desembarcam na Gare d’Austerlitz para venderem a sua mão de obra, como podemos ver nestes versos do poema “Histórias da História”:

ontem hoje
pesados comboios
atravessando a espanha
para alimentar
as fábricas da europa
[...]
ontem hoje
paris
camponeses do minho ou
da beira-baixa
não de enxada às costas
nem pedalando
pesadas bicicletas
de sono e ódio
mas correndo
correndo
loucamente
atrás dum sonho
antigo
ou do primeiro metro
que lá vem
arrastando triturando
outros homens
outro sonhos⁶

⁵ A. BARBOSA TOPA, “Lugar de guerra” in *O fio da palavra*, op. cit., p. 84.

⁶ *Ibid.*, p. 92, “Histórias da História”.

Além da manifestação de revolta face à ditadura salazarista e das inquietudes do poeta face ao seu próprio destino, face ao dos seus compatriotas e do seu país, aparece também em *O fio da palavra* um profundo sentimento de saudade, em versos mais íntimos e mais líricos onde o Douro e o Sena se tornam confluentes, como nestes versos do poema com um título explícito, “Viana-sur-Seine”:

Agora
é aqui a minha terra
e já não me conheço
no espelho do mapa
rectangular

E assim
estou aqui
não estando aqui
porque o douro
me persegue
no sena que enlouquece⁷

São versos que constituem um prelúdio, por assim dizer, à segunda recolha de poemas de António B. Topa, *Sur les lèvres du silence / Pelos lábios do silêncio* e que se apresentam mais homogêneos, tanto pelo conteúdo quanto pela forma. No entanto, a dimensão lírica e as preocupações sociais do poeta surgem em vários poemas, através de temas como o exílio, a saudade, o amor, a utopia do lugar-refúgio ou o sentimento de estar sempre num cais à espera de um navio, como nestes dois poemas sem título:

Ao longe
um barco que se some
No cais
uma mão acenando
um último olhar
uma só lágrima⁸

e

Sentado no cais da Ribeira
fiquei à tua espera

⁷ *Ibid.*, p. 98, “Viana-sur-Seine”.

⁸ A. BARBOSA TOPA, *Sur les lèvres du silence / Pelos lábios do silêncio*, Paris, éd. Lusophone, 2000, p. 40.

contabilizando sonos sonhos
navios neblinas e delírios⁹

Lembremos aqui a dimensão psicológica e cultural deste tempo de espera num cais, ancorada na memória coletiva dos portugueses. Um tempo suspenso entre a partida para o desconhecido, no caso presente o exílio, e o regresso incerto ou imaginário, como o de Dom Sebastião, rei de Portugal, morto na Batalha dos Três Reis, em 1578, em Marrocos e que, segundo as profecias, regressaria numa manhã de nevoeiro... Assim, vemos que os vestígios destes elementos, por vezes também servem de referência poética para António Barbosa Topa.

A poesia de António Barbosa Topa passa por uma linguagem sem viscosidades, sem academismos e sem derramamento sentimentalista. Num tom coloquial, mesmo quando aborda questões mais densas, o poeta conduz o leitor numa leitura fluente, como no poema “Testamento ditado ao ouvido”:

Quando o relógio do tempo
Marcar a hora da viagem
Rumo à profunda boca do olvido
Quero ir bonita
Como se fosse de passeio
Até à Foz ou à Afurada
Assistir a uma chuva de estrelas¹⁰.

Vários poemas, escritos na primeira pessoa e dirigidos a um familiar ou a um companheiro da sua errância-exílio adquirem quase o estatuto de cartas. O recurso a assonâncias e a rimas internas é frequente. Por outro lado, a simples associação de palavras, sem conexão gramatical, dá maior intensidade ao ambiente que o poeta deseja criar:

Quando o mar
for só um morno calmo rio
ser bruma vento asas
águia de fogo
riscando de azul
o entardecer das lágrimas¹¹

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ A. BARBOSA TOPA, *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, “Testamento ditado ao ouvido”, *op. cit.*, p. 74.

¹¹ *Ibid.*, p. 53, “Quando o mar”.

O que faz o encanto da poesia de António Barbosa Topa é ser intensamente lírica e ao mesmo tempo plenamente ligada aos acontecimentos exteriores. Tecendo o seu labirinto de significados, António Barbosa Topa apura a sua expressão no sentido de transmitir, o mais claramente possível, o enunciado de um enigma permanente: o destino do homem no universo. Face à incerteza da existência e face ao eterno fluir do tempo, a sua poesia torna-se por vezes metafísica. A tragédia do quotidiano consiste no facto de compreender que finalmente nada é importante e que o destino dos poetas é empurrar o seu rochedo inexoravelmente para o alto da colina, ou, no caso presente, “ir nas asas do vento” – imagem cara ao poeta – buscando eternamente “o secreto caminho do silêncio”, e eternamente sofrendo a dor de saber que a “enseada amena” entre o Douro e o Atlântico – o Cabedelo – é sempre mais além. Como podemos ver nestes versos mais abaixo tirados do poema “Busca” que, pela sua espontaneidade, simplicidade e força simbólica, soam como um estribilho. Aqui o celacanto funciona como a metáfora de um lugar quase mítico, o infinito inatingível, mas também espaço de liberdade, onde a errância do poeta exilado oscila entre o real e o onírico:

Há mil anos que falo comigo
e há mil anos que procuro
o secreto caminho do silêncio
aquele que leva até ao sítio
onde o vento mora
e os sonhos se aconchegam
Há mil anos que navego
entre Bojador e estrelas
à procura dum celacanto¹²

Ou ainda no poema “O velho sábio”, no qual continua a procura obsediante do celacanto, num estilo narrativo, como se nos contasse uma história. Reparamos também o humor, bastante presente na poesia de António Barbosa Topa, como uma terapia face ao destino desconhecido:

Andei por trilhos e atalhos
caminhei por desertos
e cidades fantasmas
Onde havia luz e gente
pedi água e pão
buscando sempre o celacanto

¹² *Ibid.*, p. 26, “Busca”.

Uma vez
na Mauritània
um velho sábio
disse-me antes de morrer
“Eu sei onde está o celacanto
que há mil anos buscas
mas só te lo direi
quando me deres
o teu camelo”¹³

Por outro lado, observamos também que o poeta recorre não raras vezes ao léxico dos Descobrimentos Marítimos (“navego”, “Bojador”), para dar um carácter épico a esta errância, que mais se parece com uma anti-epopeia. São ocorrências lexicais que pertencem ao universo cultural português e é a partir destes elementos que frequentemente António Barbosa Topa cria imagens e metáforas.

No primeiro verso do poema “Devagar, nas asas do vento”, que dá o título ao livro, logo de início o mote geral está dado: “É tempo de não ter pressa”. Deparamos com um António B. Topa senão contemplativo, pelo menos sereno, à procura do descanso (o verbo “descansar” aparece em vários poemas), à procura do regresso sempre adiado à “enseada amena”, como se o autor quisesse voltar ao ponto de partida, a fechar um círculo. Tudo neste poema (dedicado ao seu amigo Gonçalo) inspira quietude e serenidade: “vai, devagar, nas asas do vento”, “percorre devagar as margens do Douro”, “os pescadores são calmos”, “é a terra da alegria”. O poeta solidário aconselha o amigo, mas é como se falasse consigo mesmo através de um poema-prece: “De joelhos frente ao Douro / olhando o Atlântico / farás uma prece ao vento”. Predomina aqui a linguagem oral, num estilo directo, com perguntas, interpelações e breves interjeições.

Na poesia de António Topa os elementos climatológicos, os astros, o mar ou o rio acompanham sempre as suas viagens, reais ou virtuais, mas o vento é o que desempenha a função vital na sua errância poética. Porque “o vento é amigo, e protege”, e permite ao poeta realizar o sonho, ir até “aquela língua de fogo / o Cabedelo / a estação da Afurada / donde partem comboios de sonho”. O vento na poesia de António Topa não é o vento violento e

¹³ *Ibid.*, p. 38, “O velho sábio”.

ameaçador que muitas vezes privilegia Baudelaire em *Les fleurs du mal*; é o elemento constante de transição para uma terra longínqua ideal, onde o poeta encontra a serenidade do sonho, como nestes versos do poema “Epitáfio”:

Aqui
nesta língua de areia e fogo
entre Douro e Atlântico
na exacta bissectriz do delírio
quero ficar para sempre
olhando o Mar e o Porto
escutando a voz do vento¹⁴

Porém, antes de prosseguir a viagem onírica do regresso e antes de “embarcar em silêncio / rumo à boca profunda do delírio”, em numerosos poemas o poeta recorda o ambiente das suas origens e do seu itinerário biográfico, como num comovente poema-testamento desta recolha dedicado à mãe que “em vida deixou raízes / e na viagem mais sonhos semeará”. Temos aqui uma visão frequente na poesia de António Barbosa Topa: a morte como continuação da vida. Outros elementos biográficos do autor, individuais ou colectivos, também são evocados, como por exemplo a sua infância na rua da Montanha (em Gaia), a velha cigana Maia (“com ela aprendi a ler / trilhos atalhos caminhos”), os gatos (o Mickey, que também “queria desafiar o vento / tinha sede de lonjura / uma vez foi até ao Casino de Espinho”; o Zorbas, “fruto de um amor ilegal”), os vizinhos, os amigos militantes ou companheiros de luta contra a ditadura e a guerra colonial (o Cédric, o António Amorim) ou companheiros de caminhada para o exílio em França.

A poesia de António Topa não se limita a denunciar. Solidariedade e esperança são duas atitudes que guiam constantemente as lutas e as peregrinações do poeta-militante. É o caso no poema “Balada por Moçambique”, no qual, em pleno desespero da guerra colonial, uma mãe diz ao filho:

Amanhã, filho
maningue¹⁵ chuva de pão

¹⁴ *Ibid.*, p. 78, “Epitáfio”.

¹⁵ Maningue: muito.

e os machimbombos¹⁶ serão navios
carregadinhos de peixe¹⁷.

Neste outro poema intitulado “Último aceno”, à memória do seu “companheiro de lutas e delírios”, José Rogério Mineiro Carrola, assistimos a um gesto tão prosaico e tão pouco convencional, mas que traduz o lado libertário de António B. Topa ao despedir-se do amigo “erguendo à nossa uma taça de Côtes du Rhône”¹⁸.

Como vimos, em *Devagar, nas asas do vento* a morte é encarada enquanto continuação da vida, um espaço de liberdade que o poeta assume através da metáfora do Infinito:

O infinito nos espera
Será a profunda boca do delírio
Ali no Cabedelo
ficarei em paz
já escolhi a campa
naquela língua de areia e fogo¹⁹

O Cabedelo torna-se numa espécie de Pasárgada evocada por Manuel Bandeira²⁰, um reino de sossego e de paz, uma utopia e uma ilusão da eternidade onde o poeta poderá realizar o sonho de reencontro consigo mesmo. Esta atitude traduz-se pela recriação da linguagem. Portanto, não se trata da reconstituição ou da procura de um mundo perdido, antes pelo contrário, o poeta manifesta uma concepção por vezes até iconoclasta da vida e da morte, como já apontamos mais acima. “Ir, devagar, nas asas do vento” é para António Topa apenas a utopia de um horizonte possível, de um espaço situado na junção conflituosa entre a “água e o fogo”, ou seja, aquela “língua de areia” frente ao mar que, como diria o poeta-errante Virgílio de Lemos²¹, é “o espelho do infinito”.

¹⁶ Machimbombo: autocarro.

¹⁷ A. BARBOSA TOPA, “Balada por Moçambique”, in *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 54, “Último aceno”.

¹⁹ *Ibid.*, p. 64, “Andar do tempo”.

²⁰ Evocação presente no poema « Vou-me embora pra Pasárgada », de Manuel Bandeira (1886-1968), publicado no seu livro *Libertinagem*, Rio de Janeiro, Editora Pogetti, 1930, p. 127.

²¹ Poeta e jornalista de origem portuguesa, nascido em Moçambique em 1929 e falecido em Pornic (França) em 2013. Autor de numerosos livros de poesia, escritos em português e em francês.

O regresso possível ao Cabedelo, onde o poeta “quer ficar para sempre / olhando o mar e o Porto / escutando a voz do vento”, provoca um sentimento de exaltação e de delírio: “Chegarei uma noite de lua cheia / quando o farol de São Vicente enlouquecer / e os navios na barra desatarem aos gritos”. O ciclo encerra, é o fim do delírio e, como anunciado nos versos de Antonio Machado que servem de epígrafe a este livro, no dia do “último aceno” o poeta estará a bordo do navio, “*ligero de equipaje / casi desnudo, como los hijos de la mar*”²².

Atento ao pulsar dos dias, fazendo da poesia um confronto quotidiano entre o real e a imaginação, entre a vida e o sonho, António Barbosa Topa transforma-se na sua própria poesia, com uma lucidez que lhe permite livrar-se de qualquer lógica de compromisso, isento do peso das convenções. Quem o conhece não deixa de perceber que há nele um olhar interior e um olhar voltado para o Outro que se conjuga com o exterior, pela evocação dos momentos ou dos lugares únicos, ou pela busca generosa dos amigos que ele tenta eternizar através da escrita. Ler António Topa é simultaneamente ler uma época, uma geração, e revisitar roteiros múltiplos, numa procura inexorável da “bissetriz do sonho”, do ponto de fuga e de acolhimento, do lugar de desejo e de liberdade, de fraterna convivência: “Não tenho pátria / nem tempo / sou da Ribeira”. Há em *Devagar, nas asas do vento* toda uma vivência.

Dominique Stoenesco, nasceu em 1944, em Besançon, foi professor de português no Ensino secundário público e na Faculdade de Direito de Paris XII - Val-de-Marne. Formou-se no Institut National des Langues et Civilisations Orientales (em russo e romeno). Foi co-fundador da revista *Latitudes-Cahiers lusophones*, é colaborador do semanário franco-português *Luso Jornal* e membro da Association Internationale de la Critique Littéraire (Tours). Traduziu uma vintena de livros de autores lusófonos (romances, contos, poesia). Tem poesia publicada em várias antologias de língua portuguesa. É membro do Conselho de administração da Association pour le Développement des Études Portugaises, Brésiliennes, d’Afrique et d’Asie lusophones (ADEPBA) e membro correspondente da Academia de Letras de Salvador da Bahia.

Bibliografia

BANDEIRA, Manuel (1886-1968), *Libertinagem*, Rio de Janeiro, Editora Pogetti, 1930.

²² Antonio MACHADO, “Retrato”, in *Soledades, galerías y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, 1907: “com pouca bagagem, / quase nu, como os filhos do mar” (nossa tradução).

BARBOSA TOPA, António, *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, bilingue, tradução de Dominique Stoenesco, Lünen (Allemagne), Oxalá Editora, 2019.

_____, *O fio da palavra*, Paris, éditions ACAP-77, 1993.

_____, *Pelos lábios do silêncio / Sur les lèvres du silence*, bilingue, tradução de Jorge Sedas Nunes e Dominique Bussillet, Paris, Éditions Lusophones, 2000.

Exils – Témoignages d'exilés et de déserteurs portugais (1961-1974), Paris, éditions Chandeigne, 2022, pp. 52-55.

MACHADO, Antonio, *Soledades, galerías y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, 1907.

**ANTÓNIO BARBOSA TOPA,
LA POÉSIE ET « LA QUÊTE DU CÆLACANTHE »**

DOMINIQUE STOENESCO
Professeur Certifié
Traducteur

Dans le contexte de l’immigration portugaise en France, António Barbosa Topa est l’un des poètes qui exprime le mieux la vie entre deux rives, entre deux mémoires, imprimant à son œuvre des aspects paradigmatiques significatifs. Paru en septembre 2019, le recueil de poèmes *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*¹ que nous avons eu le plaisir de traduire et que nous présentons ici, vient après ses deux autres recueils de poèmes, *O fio da palavra*² (« Le fil des mots ») et *Pelos lábios do silêncio / Sur les lèvres du silence*³, où le poète évoque les temps de la résistance à la dictature de Salazar et à la guerre coloniale, ainsi que son exil à Paris. Ce troisième recueil, illustré par Margarida Nogueira, est un voyage vers sa terre natale, entre le réel et l’onirique, au cours duquel l’auteur part à la recherche d’un infini inatteignable. Né dans un quartier populaire de Porto, António Barbosa Topa vit en France depuis 1969.

L’univers poétique d’António Barbosa Topa est intimement lié à son itinéraire biographique, fragmenté, entre le Douro et la Seine. Né au sein d’une famille de travailleurs, il a passé son enfance et son adolescence dans une *ilha* (nom donné aux quartiers populaires constitués de petites maisons précaires), à Porto. Il a été élève de l’Institut Commercial de cette ville, a commencé très tôt à participer à des soirées consacrées à la poésie, a collaboré dans quelques journaux locaux et a fréquenté les organisations politiques qui combattaient l’idéologie de l’époque au Portugal, dominée par la dictature corporatiste de Salazar instaurée après le coup

¹ António BARBOSA TOPA, *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, bilingue, Dominique Stoenesco (trad.), Lünen (Allemagne), Oxalá Editora, 2019.

² A. BARBOSA TOPA, *O fio da palavra*, Paris, éditions ACAP-77, 1993.

³ A. BARBOSA TOPA, *Pelos lábios do silêncio / Sur les lèvres du silence*, bilingue, Jorge Sedas Nunes et Dominique Bussillet (trad.), Paris, éditions Lusophones, 2000.

d'État du 28 mai 1926. En 1968, il a participé à la préparation du Congrès de l'Opposition Démocratique d'Aveiro. En 1969, afin de ne pas prendre part à la guerre coloniale en Afrique, il se réfugie en France, comme des milliers d'autres déserteurs, insoumis et réfractaires. Après la Révolution du 25 avril 1974, António Topa commence à travailler dans le secteur consulaire et associatif portugais, tout en poursuivant son action militante. Au début des années 2000, il a été candidat au mandat de député de l'émigration au Parlement portugais.

Dans un récent ouvrage, intitulé *Exils – Témoignages d'exilés et de déserteurs portugais*, l'historien Victor Pereira avance, en préface, le chiffre de 200 000 jeunes hommes ayant refusé de participer à la guerre coloniale en Afrique. Parmi les treize témoignages de ce livre figure celui d'António Barbosa Topa, dont voici quelques extraits :

C'est en juillet 1969, un mercredi, que je pris congé d'Ana, ma fiancée, qui plus tard allait devenir la mère de nos enfants. [...] De cette nuit de mercredi je garde dans ma mémoire, de manière récurrente, et malgré une brume épaisse, le souvenir de plusieurs noms et visages. [...] Mais le nom qui compte le plus pour moi est celui de ma grand-mère Rosa, à qui j'ai menti pour la première fois de ma vie quand je lui ai dit : « Demain je vais à Lisbonne ». Au lieu de Lisbonne, la rencontre avec le passeur eut lieu à Aveiro. [...] Júlio, mon ami et compagnon de ce voyage, et moi, partîmes de Mira, ou de Cantanhede ; nous ne savions plus très bien où nous étions, il faisait déjà nuit, notre voyage dura plusieurs heures, avant d'arriver dans un endroit désertique, au petit matin, où nous attendait un homme assez jeune qui nous demanda de nous dépêcher. Nous commençâmes alors à courir à travers champs. [...] Ce n'est qu'en arrivant à Verin, en Espagne, où nous attendaient deux autres personnes, que nous avons pu comprendre la raison de notre course à travers champs : il ne fallait pas rater le car qui allait nous conduire jusqu'à la gare de Pontevedra, puis prendre la correspondance pour Paris [...]. Cependant, à Irun, la police française nous empêcha de pénétrer sur le territoire français. Après avoir erré longtemps dans les rues, c'est un Portugais qui se dirigea vers nous pour nous dire quand et comment il fallait faire pour passer la frontière. C'est ainsi que vers 21h nous nous retrouvâmes dans un taxi qui nous fit traverser la frontière entre Irun et Hendaye, avant de poursuivre notre voyage en train jusqu'à Paris, gare d'Austerlitz. Fatigués, morts de faim et avec peu d'argent en poche, nous nous dirigeâmes vers l'arrêt des taxis. Nous n'avions plus que 20 francs et l'adresse d'une amie dans le 13^{ème} arrondissement⁴.

L'évocation de la résistance face à la dictature, à la censure et à la guerre coloniale est présente dans son premier recueil de poésie, *O fio da palavra*, notamment dans les poèmes écrits entre 1965 et 1970, comme « Lieu de guerre », dont nous citons quelques extraits :

Des lettres arrivent des bateaux partent
il est temps de chanter

⁴ *Exils – Témoignages d'exilés et de déserteurs portugais (1961-1974)*, Paris, éditions Chandeigne, 2022, p. 52-55.

d'élever la voix et les poings
contre cette cape de sommeil
contre ce ciel couvert d'armes

Des lettres des cercueils des bateaux qui arrivent
des soldats qui un jour furent des hommes
arrivent raides et recouverts de chaux
et les yeux crevés

qui les reconnaît
ces amis à présent silencieux
et recouverts de chaux⁵ ?

Par ailleurs, dans ce même recueil, revisitant l'histoire glorieuse des découvertes maritimes racontée dans les écoles sur un ton héroïque, António B. Topa compare l'épopée des navigateurs portugais à la grande émigration des années 1960 qui apparaît alors comme une version tragico-terrestre⁶ où les Portugais sont obligés de traverser les Pyrénées clandestinement, avant de débarquer à la gare d'Austerlitz pour servir de main-d'œuvre bon marché, comme on peut le voir dans ces vers extraits du poème « Histoires de l'Histoire » :

hier aujourd'hui
de lourds trains
traversent l'Espagne
afin d'alimenter
les usines d'Europe
[...]
hier aujourd'hui
Paris
paysans du Minho
ou de la Beira-Baixa
ils n'ont plus leur houe
et ne pédalent plus
de lourdes bicyclettes
de sommeil et de haine
mais ils courent
ils courent
follement
après un rêve
ancien
ou après le premier métro
qui arrive
emportant triturant

⁵ A. BARBOSA TOPA, « Lieu de guerre », in *O fio da palavra, op. cit.*, p. 86.

⁶ Le poète établit ici un parallèle avec l'histoire tragico-maritime des grandes découvertes portugaises, jalonnée de nombreux naufrages, et dont les récits les plus connus furent rassemblés dans un ouvrage intitulé *História trágico-marítima*, publié en 1735-1736.

d'autres hommes
d'autres rêves⁷

Outre son sentiment de révolte face à la dictature salazariste et ses inquiétudes face à son propre avenir, ainsi qu'au destin de ses compatriotes et de son pays, dans *O fio da palavra* António Barbosa Topa exprime également un profond sentiment de *saudade*, dans des vers plus intimes et plus lyriques où le Douro et la Seine se rejoignent, comme dans ces extraits d'un poème au titre explicite, « Viana-sur-Seine » :

Désormais
mon pays c'est ici
je ne me reconnais plus
dans le miroir de la carte rectangulaire

Et c'est ainsi
que je suis ici
tout en n'y étant pas

car le Douro
me poursuit
dans la Seine qui devient folle⁸

Ces vers, qui constituent pour ainsi dire un prélude à son deuxième recueil de poèmes, *Pelos lábios do silêncio / Sur les lèvres du silence*, sont plus homogènes, aussi bien dans leur contenu que par leur forme. Cependant, la dimension lyrique et les préoccupations sociales du poète resurgissent dans plusieurs poèmes, à travers des thèmes comme l'exil, la *saudade*, l'amour, l'utopie du lieu-refuge ou bien le sentiment d'être toujours sur un quai à attendre le retour d'un improbable bateau, comme dans ces deux poèmes sans titre :

Au loin
un bateau qui disparaît
Sur le quai
une main qui fait signe
un dernier regard
une seule larme⁹

⁷ A. BARBOSA TOPA, « Histoires de l'Histoire », in *O fio da palavra*, op. cit., p. 95. L'absence de majuscules et de ponctuation est un parti pris de l'auteur.

⁸ A. BARBOSA TOPA, « Viana-sur-Seine », in *O fio da palavra*, op. cit., p. 99.

⁹ A. BARBOSA TOPA, *Pelos lábios do silêncio / Sur les lèvres du silence*, op. cit., p. 42.

et

Assis sur le quai de Ribeira
je t'attendais
comptabilisant des rêves et des sommeils
des navires des brouillards et des délires¹⁰

Rappelons ici la dimension psychologique et culturelle de ce temps d'attente sur un quai, ancrée dans la mémoire collective des Portugais. Un temps suspendu entre un départ vers l'inconnu, en l'occurrence l'exil, et un retour incertain ou imaginaire, comme celui de Dom Sebastião, roi du Portugal, mort dans la bataille des Trois Rois, en 1578, au Maroc et qui, selon les prophéties, devait revenir un matin de brume... Ce sont aussi les traces de ces éléments qui servent parfois de référence poétique à António Barbosa Topa.

La poésie d'António Barbosa Topa passe par un langage débarrassé de viscosités, sans académismes et sans effusion sentimentale. Sur un ton usuel, même quand il aborde des questions plus graves, la lecture de ses poèmes reste fluide, comme dans le poème « Testament dicté à l'oreille » :

Lorsque l'horloge du temps
Sonnera l'heure de mon départ
Vers les profondeurs de l'oubli
Je partirai toute belle
Comme pour une promenade
Jusqu'à Foz ou à Afurada
Assister à une pluie d'étoiles¹¹

Plusieurs de ses poèmes, écrits à la première personne et adressés à un membre de sa famille ou à un ami de son errance-exil, acquièrent presque un statut épistolaire. Le recours à des allitérations et à des rimes internes est fréquent. Par ailleurs, la simple association de certains mots, sans connexion grammaticale, donne souvent une plus grande intensité à son discours poétique :

¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹¹ A. BARBOSA TOPA, « Testament dicté à l'oreille », in *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, op. cit., p. 75.

Lorsque la mer
ne sera plus qu'un morne fleuve
être brume vent aile
aigle de feu
jalonnant de bleu
le crépuscule des larmes¹²

Ce qui fait l'enchantement de la poésie d'António Barbosa Topa, c'est d'être à la fois intensément lyrique et complètement en phase avec des événements extérieurs. Tout en tissant son labyrinthe de signifiés, António Topa affine son expression, avec le souci de transmettre le plus clairement possible l'énoncé de cette énigme permanente : le destin de l'homme dans l'univers. Face à cette interrogation et face au temps qui passe, sa poésie devient parfois métaphysique. La tragédie du quotidien consiste à comprendre que finalement rien n'est important et que le destin des poètes est de pousser inexorablement leur rocher vers le haut de la colline, ou, comme dans le cas présent, de « partir sur les ailes du vent » – image chère à António Barbosa Topa – chercher éternellement « le chemin secret du silence » et souffrir de savoir que « la baie accueillante » entre le Douro et l'Atlantique – le Cabedelo – est toujours plus éloignée, comme nous pouvons le voir dans les vers ci-dessous tirés du poème « Quête » qui, par leur spontanéité, simplicité et force symbolique résonnent comme un refrain. Ici le cœlacanthe fonctionne comme la métaphore d'un lieu presque mythique, l'infini inatteignable, mais aussi espace de liberté, où l'errance du poète exilé oscille entre le réel et l'onirique :

Il y a mille ans que je me parle
et il y a mille ans que je cherche
le chemin secret du silence
celui qui mène
là où le vent demeure
et où les rêves se blottissent
Il y a mille ans que je navigue
entre le cap Bojador et les étoiles
à la recherche d'un cœlacanthe¹³

Ou encore dans le poème « Le vieux sage », où il poursuit obsessionnellement sa quête du cœlacanthe, dans un style narratif, comme s'il nous racontait une histoire. Remarquons au

¹² *Ibid.*, p. 53, « Lorsque la mer ».

¹³ *Ibid.*, p. 26, « Quête ».

passage l'humour, très présent dans la poésie d'António Topa, agissant comme une thérapie face au destin inconnu :

J'ai parcouru des sentiers, pris des raccourcis
traversé des déserts
et des villes fantômes
Là où il y avait de la lumière et des gens
j'ai demandé de l'eau et du pain
toujours à la recherche du cœlacanthe

Une fois
en Mauritanie
un vieux sage
me dit ceci avant de mourir
« Je sais où est le cœlacanthe
que tu cherches depuis mille ans
mais je ne te le dirai
que si tu me donnes
ton chameau »¹⁴

Nous pouvons aussi observer que le poète fait fréquemment appel au lexique des découvertes maritimes (« je navigue », « cap Bojador », « les caravelles », « les vagues de l'océan ») afin d'imprimer un caractère épique à cette errance qui ressemble plutôt à une anti-épopée. Ces registres lexicaux s'inscrivent dans un univers culturel portugais et c'est à partir d'eux que souvent António Barbosa Topa crée ses images et ses métaphores.

Dès le premier vers du poème « Partir sur les ailes du vent », qui donne le titre au présent ouvrage, le leitmotiv est clairement exprimé : « Le temps est venu de ne pas se hâter ». Nous découvrons ici un António Topa, sinon contemplatif, du moins plus serein, à la recherche du repos, à la recherche du retour toujours ajourné à sa « baie accueillante », comme si l'auteur voulait retourner à son point de départ afin de boucler son long parcours. Tout dans ce poème, dédié à son ami Gonçalo, inspire la quiétude et la sérénité : « Pars, doucement, sur les ailes du vent », « suis tranquillement les rives du Douro », « le calme des pêcheurs », « une terre enchantée ». Le poète solidaire s'adresse à son ami, mais c'est comme s'il s'adressait à lui-même à travers un poème-prière : « À genoux face au Douro / et regardant l'Atlantique / tu

¹⁴ *Ibid.*, p. 39, « Le vieux sage ».

feras une prière au vent ». Le langage oral y prédomine, dans un style direct, au moyen de questions, d'interpellations et de brèves interjections.

Dans la poésie d'António Barbosa Topa les éléments climatiques, les astres, la mer ou le fleuve l'accompagnent toujours dans ses voyages réels ou virtuels. Mais le vent est celui qui possède la fonction vitale dans son errance poétique. Car « le vent est un ami, il protège », et il permet au poète de réaliser son rêve, d'arriver jusqu'à « cette langue de feu / le Cabedelo / la gare d'Afurada / d'où partent des trains chargés de rêves ». Le vent dans la poésie d'António Topa n'est pas le vent violent et menaçant que très souvent on retrouve dans les rêveries baudelairiennes. Il est l'élément constant et paisible de transition vers une terre lointaine idéale, là où le poète retrouve la sérénité du rêve, comme dans le poème « Épitaphe » :

Ici
Sur cette langue de sable et de feu
entre le Douro et l'Atlantique
sur la bissectrice parfaite du délire
je veux rester pour toujours
contempler la mer et Porto
écouter la voix du vent¹⁵

Cependant, avant de poursuivre son voyage onirique de retour et avant d'« embarquer en silence / vers les profondeurs du délire », dans plusieurs poèmes le poète se souvient de sa terre natale et de son itinéraire biographique, comme dans l'émouvant poème-prière cité plus haut, dédié à sa mère qui « en vie a créé des racines / et en partant sèmera encore d'autres rêves ». Nous avons ici une vision fréquente dans la poésie d'António Barbosa Topa : la mort comme continuation de la vie. D'autres éléments biographiques de l'auteur, individuels ou collectifs, sont aussi évoqués dans ses poèmes, comme par exemple son enfance à Rua da Montanha (à Gaia, en face de Porto, sur l'autre rive du Douro), la vieille tzigane Maia (« avec elle j'ai appris à lire / les chemins, les sentiers, les raccourcis »), ses chats (Mickey, qui voulait lui-aussi « affronter le vent / il avait soif de lointains ») et Zorba, « fruit d'un amour illégal », ses voisins, ses amis militants, compagnons de lutte contre la dictature et la guerre coloniale (Cédric, António Amorim) mais aussi compagnons d'exil en France.

¹⁵ *Ibid.*, p. 78, « Épitaphe ».

La poésie d'Antônio Barbosa Topa ne se borne pas à dénoncer. Solidarité et espérance sont deux attitudes qui guident constamment les luttes et les pérégrinations du poète-militant. C'est le cas dans le poème « Ballade pour le Mozambique », où, en plein désespoir provoqué par la guerre coloniale, une mère dit à son fils :

Demain mon enfant
il pleuvra abondamment du pain
et les bus se transformeront en bateaux
remplis de poissons¹⁶

Dans un autre poème intitulé « Dernier adieu », écrit à la mémoire de son « compagnon de luttes et de délires », José Rogério Mineiro Carrola, nous assistons à un geste tellement prosaïque et aussi peu conventionnel, traduisant le côté libertaire d'Antônio Topa qui, au moment de dire adieu à son ami, « lève un verre de Côtes du Rhône à sa santé »¹⁷.

Comme nous venons de le souligner, dans *Partir sur les ailes du vent*, la mort est envisagée en tant que continuation de la vie, un espace de liberté que le poète revendique à travers la métaphore de l'Infini :

L'infini nous attend
Ce sera alors la nuit la plus profonde
Là-bas tout près de chez moi
là-bas à Cabedelo
je reposerai en paix
j'ai déjà choisi ma tombe
dans cette langue de feu¹⁸

Ainsi, le Cabedelo devient une sorte de Pasárgada évoquée par le poète brésilien Manuel Bandeira¹⁹, un royaume de repos et de paix, une utopie et une illusion de l'éternité où le poète pourra réaliser son rêve de se retrouver avec lui-même. Une attitude qui se traduit par une recreation du langage. En effet, dans le vers « partir sur les ailes du vent », qui se répète dans

¹⁶ *Ibid.*, p. 33, « Ballade pour le Mozambique ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 55, « Dernier adieu ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 65, « Le passage du temps ».

¹⁹ Évocation qui se trouve dans le poème « Vou-me embora pra Pasárgada », de Manuel Bandeira (1886-1968), publié dans son livre *Libertinagem*, Rio de Janeiro, Editora Pogetti, 1930, p. 127.

plusieurs poèmes, nous sommes face au mythe de « l’oiseau migrateur », avec son vol qui permet de rêver et d’atteindre l’harmonie sublime, et de dépasser – et non pas réconcilier – les antagonismes de notre existence terrestre. Il ne s’agit pas de reconstituer ou de partir à la recherche d’un monde perdu ; bien au contraire, puisque parfois le poète exprime une conception iconoclaste de la vie et de la mort. « Partir doucement sur les ailes du vent » n’est pour António Barbosa Topa que l’utopie d’un horizon possible, un espace situé à la jonction conflictuelle entre « l’eau et le feu », soit cette « langue de sable » face à la mer qui, comme le dirait le poète-errant Virgílio de Lemos²⁰, est « le miroir de l’infini ».

Le retour possible à Cabedelo, lieu où le poète veut « rester pour toujours / contemplant la mer et Porto / et écoutant la voix du temps », provoque un sentiment d’exaltation et de délire : « J’arriverai une nuit de pleine lune / quand le phare de São Vicente commencera à s’affoler / et dans la barre les bateaux se mettront à hurler ». Le cycle s’achève, c’est la fin du délire et, comme annoncé dans les vers d’Antonio Machado en épigraphe du recueil *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, le jour du « dernier adieu » le poète sera à bord du bateau, « *ligero de equipaje / casi desnudo, como los hijos de la mar* »²¹.

Attentif aux soubresauts du quotidien, faisant de la poésie un affrontement permanent entre le réel et l’imagination, entre la vie et le rêve, António Barbosa Topa finit par devenir sa propre poésie, avec une lucidité qui lui permet d’échapper à toute logique de compromission et de se libérer du poids des conventions. Il y a en lui un regard intérieur et un regard tourné vers l’Autre qui se conjugue avec l’extérieur, à travers l’évocation des moments ou des lieux uniques, ou bien à travers la quête fraternelle et généreuse de ses amis qu’il tente de rendre éternels par le biais de l’écriture. Lire António Topa c’est simultanément lire une époque, une génération et revisiter des itinéraires multiples, dans une recherche inexorable de la « bissectrice du rêve »²²,

²⁰ Poète et journaliste d’origine portugaise, né au Mozambique en 1929 et décédé à Pornic en 2013. Auteur de très nombreux recueils écrits en portugais et en français.

²¹ Antonio MACHADO, « Retrato », in *Soledades, galerías y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, 1907 : « avec peu de bagages, / presque nu, comme les fils de la mer » (la traduction est nôtre).

²² Image qui figure dans le poème « Le vieux sage », cité plus haut, où le poète part à la recherche du cœlacanthe et rencontre un vieux sage, en Mauritanie, qui lui dit : « Va voir Maître António / grand pêcheur de rêves d’Afurada / Dis-lui que c’est moi qui t’envoie / et demande-lui / « Où est la bissectrice du rêve ? » ».

du point de fuite et du point d'accueil, du lieu de désir et de liberté, de la coexistence fraternelle :
« Je n'ai ni patrie / ni temps / je suis de la Ribeira ». Il y a dans *Partir sur les ailes du vent* tout un mode de vie.

Dominique Stoenesco, né en 1944, à Besançon, professeur certifié de portugais, retraité de l'Éducation nationale, a enseigné en lycée et à la Faculté de Droit de Paris XII-Val-de-Marne. Diplômé de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (en russe et roumain). Co-fondateur de la revue Latitudes-Cahiers lusophones, collaborateur de l'hebdomadaire franco-portugais *Luso Jornal* et membre de l'Association Internationale de la Critique Littéraire (Tours). Il a traduit une vingtaine de livres d'auteurs lusophones (romans, nouvelles, poésie). Il est présent dans plusieurs anthologies de poésie en langue portugaise. Membre du Conseil d'administration de l'Association pour le Développement des Études Portugaises, Brésiliennes, d'Afrique et d'Asie lusophones (ADEPBA) et est membre correspondant de l'Académie des Lettres de Salvador de Bahia.

Bibliographie

BANDEIRA, Manuel (1886-1968), *Libertinagem*, Rio de Janeiro, Editora Pogetti, 1930.

BARBOSA TOPA, António, *Devagar nas asas do vento / Partir sur les ailes du vent*, bilingue, Dominique Stoenesco (trad.), Lünen (Allemagne), Oxalá Editora, 2019.

_____, *O fio da palavra*, Paris, éditions ACAP-77, 1993.

_____, *Pelos lábios do silêncio / Sur les lèvres du silence*, bilingue, traduction de Jorge Sedas Nunes e Dominique Bussillet, Paris, Éditions Lusophones, 2000.

Exils – Témoignages d'exilés et de déserteurs portugais (1961-1974), Paris, éditions Chandeigne, 2022, pp. 52-55.

MACHADO, Antonio, *Soledades, galerías y otros poemas*, Madrid, Alianza Editorial, 1907.



Impératrice Thérèse-Christine de Bourbon- Photo de Félix Nadar, (1880).

BICENTENARIO DI D. TERESA CRISTINA DI BORBONE, PRINCIPESSA ITALICA E ULTIMA IMPERATRICE DEL BRASILE

ANTONELLA RITA ROSCILLI

Direttrice *Sarapegbe* – Rivista Italiana di Dialogo Interculturale
UFBA – Universidade Federal de Bahia, IHAC – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências prof. Milton Santos

Il bicentenario dell'Indipendenza dal Portogallo e il centenario della Settimana d'Arte Moderna di São Paulo sono due avvenimenti che nel 2022 hanno caratterizzato molti eventi in Brasile. Questa data segna anche il bicentenario della nascita di una donna di origini italiane che dedicò tutta la sua vita al grande Paese del continente sudamericano: si tratta della Principessa D. Teresa Cristina di Borbone delle Due Sicilie, divenuta imperatrice del Brasile allorchè sposò Dom Pedro II de Alcântara e Bragança. D. Teresa Cristina apparteneva alla famiglia dei Borboni, ramo cadetto degli antichi Capetingi, terza dinastia dei re di Francia. Nacque a Napoli, nell'attuale regione italiana della Campania, dove la dinastia dei Borboni regnava dal XVIII secolo. All'epoca Napoli era una delle città europee più avanzate e brillava nei campi del pensiero, della ricerca, dell'economia e dell'espressione artistica. Possedeva costruzioni meravigliose come il Palazzo Reale Reggia di Portici, e il Palazzo Reale Reggia di Caserta detto "Versailles Mediterraneo" per il suo splendore. A Napoli sorse la prima ferrovia italiana (Napoli-Portici), la stazione marittima, la fabbrica di porcellane di Capodimonte, l'arte del presepe, il Real Teatro de São Carlo che era il più antico Teatro Lirico del mondo costruito nel 1737; l'Albergo dei Poveri; nonché il catasto a garanzia degli immobili. Vi furono la delimitazione del potere feudale a difesa della libertà personale, e un inizio di rivoluzione industriale, con garanzie sociali, sanitarie e previdenziali. Ricca di bellezze paesaggistiche e artistiche, Napoli fu protagonista dell'umanesimo e centro dell'Illuminismo europeo: era riferimento importante per la musica classica e l'opera grazie alla Scuola Musicale Napoletana che, con i suoi quattro conservatori costruiti nel XVI secolo, diede origine al genere di teatro musicale chiamato "opera buffa". Il filosofo, scrittore e musicista svizzero Jean-Jacques

Rousseau, nel 1868, nel suo *Dictionnaire de musique*¹, a pagina 360, scriveva: “*Corri, vola a Napoli ad ascoltare i capolavori di Leo, di Durante, di Jommelli, di Pergolesi!*”. Nella pittura ricordiamo, invece, la famosa “Scuola di Posillipo” che si dedicava alla pittura paesaggistica. Tra gli esponenti ricordiamo Anton Sminck van Pitloo, Giacinto Gigante, Giacomo Gigante, Achille Vianelli, Raffaele Carelli, Salvatore Fergola. Quest’ultimo, come ricordato dalla studiosa e museologa italiana Fernanda Capobianco “già dal 1819 era protetto da Francesco I di Borbone (Re delle Due Sicilie e padre di Teresa Cristina), suo maggiore committente”². L’essenza di tutta questa storia politica e socio-culturale attraverserà l’Oceano Atlantico grazie a D. Teresa Cristina di Borbone, sorella del re D. Ferdinando II di Borbone. Ella costituisce un anello molto importante, direi fondamentale, tra i tanti cammini che uniscono Italia e Brasile.

In una passeggiata immaginaria, attraverso i tanti sentieri che uniscono Italia e Brasile, si possono fare incontri di ogni genere. [...] Ci sono anche quelli che furono famosi in vita e che dopo la morte furono dimenticati. Alcuni di loro erano re o regine, o persone che compirono azioni degne di ammirazione, e che poi furono totalmente dimenticati³.

Inizia così “Una imperatrice napoletana ai tropici. D. Teresa Cristina di Borbone trono sud del Brasile. 1843-1889”. Si tratta di un’opera di Aniello Angelo Avella, compianto amico e professore presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università “Tor Vergata” di Roma dove insegnò “Lingua e Letteratura portoghese e brasiliana”, e fu responsabile scientifico della Cattedra “Agustina Bessa-Luís”.

Secondo Marco Lucchesi, poeta, critico letterario, scrittore e traduttore brasiliano di origini italiane, già presidente dell’Accademia Brasiliana di Lettere-ABL e attuale Presidente della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro, “la poesia può essere un tentativo di dire la fiamma attraverso la cenere”⁴. Perciò, dissotterrando le ceneri, cercherò qui di ricostruire alcune parti importanti della storia di D. Teresa Cristina di Borbone.

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 360 : “*Cours, vole à Naples écouter les chefs-d’œuvre de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse !*”.

² Fernanda CAPOBIANCO, “Colori di Napoli, Pitloo, Gigante e la Scuola di Posillipo”, in *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar dos artistas italianos do séc. XIX*, Livia Raponi, Paulo Knuss e Fernanda Capobianco, Rio de Janeiro, Istituto italiano di Cultura, 1^a ed., 2023, p. 38.

³ Aniello Angelo AVELLA, *Una imperatrice napoletana ai tropici. Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile 1843- 1889*, Roma: Exòrma, 2012, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 227.

D. Teresa Cristina era figlia di S.M. Francesco I di Borbone, Re delle Due Sicilie e della Regina Maria Isabella di Borbone, Infanta di Spagna. Nacque il 14 marzo 1822, penultima di quindici figli. Quel giovedì, Francesco di Tocco, principe di Montemiletto e sindaco di Napoli registrò la sua nascita alle quattro e un quarto del mattino. Sua madrina di battesimo fu la zia paterna Maria Cristina, regina di Sardegna, moglie del re Carlo Felice di Savoia. D. Teresa Cristina ricevette un'istruzione molto severa e di alto livello da mons. Agostino Olivieri, che era stato anche precettore del penultimo Re delle Due Sicilie. La futura imperatrice del Brasile studiò diverse lingue, culture classiche, storia, belle arti, musica e archeologia. Nacque così in questa donna italiana, il cui destino era quello di attraversare l'Oceano Atlantico per vivere in Brasile, il gusto per la bellezza artistica e culturale. La corrispondenza con il futuro marito avveniva in francese, la lingua usata all'epoca dai nobili. Per D. Pedro II di Alcântara e Bragança (1825-1891), imperatore del Brasile, avrebbe lasciato la sua amata patria. Per lui avrebbe lasciato la sua amata città di Napoli e la sua famiglia. Il contratto di matrimonio venne firmato a Vienna il 20 maggio 1842. Il 22 maggio 1843 nel Golfo di Napoli sbarcò una flotta brasiliana, comandata dall'ammiraglio Teodoro de Beaurepaire, composta dalla fregata "Constituição" e dalle corvette "Dois de Julho" e "Euterpe". Con loro c'era l'Ambasciatore Straordinario Ernesto Federico de Verna Magalhães Coutinho e altre autorità, dame di corte e un cappellano. Il 27 maggio l'Ambasciatore Straordinario chiese solennemente a Re Ferdinando II la mano della Principessa. Il matrimonio tra D. Pedro e D. Teresa Cristina avvenne per procura il 30 maggio 1843. I due erano imparentati, in quanto la madre di Teresa Cristina, Maria Isabella di Borbone, era zia di D. Pedro I, padre del futuro sposo, e il padre S.M. Francesco I di Borbone era zio di Maria Leopoldina d'Asburgo Lorena, madre di D. Pedro II. Pertanto, per il matrimonio fu necessario chiedere il permesso a Papa Gregorio XVI.

Il matrimonio venne celebrato nel Palazzo Reale di Napoli, davanti all'ambasciatore brasiliano José Alexandre Carneiro Leão, visconte di São Salvador de Campos. Il futuro marito fu rappresentato dal fratello di D. Teresa Cristina, Principe Leopoldo di Borbone, Conte di Siracusa, personalità molto attiva in Archeologia. Lei venne rappresentata dal Ministro degli Affari Esteri del Regno delle Due Sicilie, don Fulco Giordano Antonio Ruffo di Calabria-Santapau. Seguirono colpi a salve di artiglieria e grandi banchetti per la gioia di tutti a Corte e gli applausi del popolo napoletano. I giornali dell'epoca, tra cui il Giornale del Regno delle Due Sicilie, non solo riportarono le nozze, ma pubblicarono anche diverse poesie scritte in onore di

questa amata principessa. Oggi le poesie sono conservate nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Una di esse si intitola “Ode” ed è del poeta napoletano Ulisse Raffaele che nel 1843 scrisse queste parole:

Parti e ti sian propizi / Il cielo, i venti e l'onde / Ti veggan salva e incolumme / le americane sponde / Che in noi di te l'immagine / Tua viva rimembranza / Né tempo o lontananza/ Mai cancellar potrà. (Vattene e che i cieli, i venti e le onde siano gentili con te / Ti trovi sano e salvo / Spiagge americane / E in noi la tua immagine / La tua memoria vivente / Né il tempo né la distanza / Non si cancellerà mai)⁵.

Il viaggio verso Rio de Janeiro iniziò il 2 luglio 1843. Alla nave *Constituição* seguivano le fregate napoletane *Vesuvio*, *Partenope*, *Regina Isabella Amália*, dove viaggiava il principe Luigi di Borbone, fratello di D. Teresa Cristina. L'Imperatrice D. Teresa Cristina portò con sé più di 1000 libri e una bellissima raccolta di carte geografiche e carte topografiche. “Cinque carri d'oro, cristalleria, bronzi, vasellame, stoffe, ecc.” furono caricati sulle fregate⁶. Entrarono nella baia di Guanabara all'alba del 3 settembre 1843. La città era tutta addobbata per celebrare l'evento. Una gondola d'oro condusse l'imperatore e sua sorella *Januária* alla fregata napoletana. L'imperatrice sbarcò solo la mattina seguente. Lei e D. Pedro II si recarono direttamente alla cattedrale di Rio de Janeiro per rinnovare il rito nuziale. Così D. Teresa Cristina di Borbone iniziò la sua vita di imperatrice in una terra straniera che con il tempo amò sempre più. Eppure, questo amore non indebolì le sue radici italiane, infatti mantenne sempre stretti contatti con i parenti e la sua terra natale. La coppia imperiale ebbe quattro figli: Afonso; Leopoldina; Pedro e Isabel. D. Pedro II amava la filosofia, le arti, le scienze, e rimase sempre al centro dell'attenzione di storici e studiosi, ma l'imperatrice è apparsa a lungo nella storiografia ufficiale solo con il ruolo di “Madre dei brasiliani” o “Imperatrice silenziosa”. Sebbene abbia svolto un ruolo molto importante nella storia del Brasile, il riconoscimento rimane tuttora al di sotto dei suoi meriti. L'immagine stereotipata è quella di una donna di cultura limitata, silenziosa, che compensava la mancanza di bellezza fisica con la gentilezza e le virtù del cuore. Al contrario, molte ricerche effettuate negli archivi italiani e brasiliani, rivelano una personalità femminile di notevole cultura e forza, lontana dall'immagine

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ Vasco MARIZ, “O Império brasileiro e o Reino de Nápoles e das Duas Sicílias”, in *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, ano 169, jan.-mar. 2008, p. 200, “*Foram embarcadas nas fragatas cinco carroças douradas, cristaleira, bronzes, serviços de mesa, tecidos, etc...*”.

presentata. Fu una donna influente in politica, dispensatrice di consigli, animatrice delle arti, della musica, dell'archeologia e della pittura. La sua biografia riserva molte sorprese. D. Teresa Cristina di Borbone seppe rispettare, pur con tanti dolori e lutti familiari, il suo ruolo di imperatrice e consorte, rimanendo sempre fedele al marito. Al di fuori delle visite ufficiali, considerava inutili tutti i fasti e l'etichetta di corte. Non indossava gioielli, né indossava abiti ricchi quando non era necessario. Parlava in modo informale e amichevole con tutti i funzionari di corte. Allo stesso tempo, seguì sempre da vicino l'attività di D. Pedro II, svolgendo il ruolo di sua fidata consigliera. Fin dall'arrivo nella bella città di Rio de Janeiro e fino alla sua morte, avvenuta in esilio, grazie alla sua presenza, gli anni tra il 1843 e il 1889 si rivelarono uno dei periodi chiave per il Paese e per lo sviluppo delle relazioni tra Italia e Brasile. Analizzando varie fonti storiche, si nota che anche il matrimonio di D. Teresa Cristina di Borbone con D. Pedro II non fu casuale. Secondo la storiografia ufficiale, infatti, fu un evento molto importante nella politica atlantica, e venne organizzato grazie alla diplomazia della nobile famiglia dei Borboni, che governava fermamente l'intero Mezzogiorno d'Italia e già aveva importanti rapporti politici e commerciali con il Brasile. Prova di tutto ciò è il fatto che, per rafforzare ulteriormente i legami tra la famiglia Borbone e la famiglia Bragança, oltre al matrimonio tra D. Pedro II e D. Teresa Cristina, fu combinato anche il matrimonio tra il principe Luigi Conte d'Aquila, fratello di D. Teresa, e la sorella dell'imperatore, Dona Januária, detta la principessa dell'Indipendenza. Questa coppia, dopo alcuni anni, per vari motivi, decise di abbandonare il Brasile. I due giunsero in Francia e poi, come racconta lo storico Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e Bragança:

Una nave borbonica portò la coppia da Marsiglia alla capitale del Regno delle Due Sicilie dove li attendevano grandi festeggiamenti. La coppia venne ospitata a Palazzo Reale, nel centro di Napoli. Poi, il re riservò loro il Palazzo Campo Franco, sempre nel cuore della capitale partenopea. Nei primi giorni ricevettero molte visite di parenti e amici che desideravano conoscere la "brasiliiana"⁷.

Il loro primo figlio nacque a Napoli, nella villa dove vissero, ribattezzata "La Brasiliana", ed oggi Villa Rosebery. Intanto in Brasile, sotto il patrocinio dell'imperatrice Teresa Cristina,

⁷ Dom Carlos TASSO DE SAXE-COBURGO E BRAGANÇA, *Dona Januária: a princesa da Independência*. São Paulo, Senac, 2022, p. 97: "Um navio borbônico levava o casal de Marselha à capital do Reino das Duas Sicílias. Grandes festejos os esperavam na chegada. O casal se hospedou por um período no Palácio Real, no centro de Nápoles. Depois, o rei reservou o Palácio Campo Franco também no coração da capital partenopeia. Nos primeiros dias receberam muitas visitas de parentes e amigos que desejavam conhecer a brasileira".

fiorirono molte arti e si ebbero densi scambi socio-culturali, dovuti anche alla similitudine geografica delle due città. La Baia di Guanabara, nei documenti era spesso paragonata al Golfo di Napoli, e divenne meta privilegiata di artisti del Regno delle Due Sicilie e non solo. A questo proposito, desideriamo ricordare qui l'esposizione di pittura che si è tenuta al Paço Imperial di Rio de Janeiro, in occasione del bicentenario della nascita della imperatrice, dal titolo "Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar de artistas italianos do séc. XIX", da un progetto di Livia Raponi, direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Rio de Janeiro, e curato da Paulo Knauss, professore del Dipartimento di Storia presso l'UFF, vice-presidente dell'Istituto Storico-Geografico Brasilia. A prova degli scambi artistici, e provenienti da musei brasiliani, nella mostra sono state esposte pregevoli opere di vari pittori italici stabilitisi in Brasile nel corso dell'800, come Luigi Stallone, giunto da Napoli come professore di pittura dell'imperatrice; Edoardo de Martino, anch'egli napoletano che, dopo aver fatto carriera a Rio de Janeiro, divenne pittore della corte inglese e fece successo con le marine e i celebri notturni; Nicolau Facchinetti, autore di splendide vedute della Baia de Guanabara, che fu anche docente di Maria Fornero, una delle rare pittrici nel Brasile ottocentesco. Da parte italiana e per la prima volta in Brasile, quadri rappresentativi delle due principali vertenti della pittura di paesaggio napoletana, che ebbero all'epoca enorme ripercussione, con opere, tra gli altri, di Giacinto Gigante, maestro della Scuola di Posillipo, e di Marco di Gregorio, uno dei nomi di spicco della Scuola di Resina.

Sebbene distanti fisicamente, e con una storia molto diversa, si può dire che Napoli e Rio de Janeiro condividano una posizione analoga nella storia della cultura visuale e della rappresentazione del paesaggio nel secolo XIX. [...] Napoli e Rio sorgono entrambe lungo un golfo, attorno al quale si ergono rilievi dalle forme significative, associate dalla tradizione locale alla presenza metaforica di un gigante. Mentre sull'orizzonte di Napoli spunta il Vesuvio, riconosciuto come "il gigante addormentato", Rio de Janeiro ha come riferimento il Pan di Zucchero, che compone la Serra del mare e le cui linee formano l'immagine del "gigante che dorme" in portoghese⁸.

⁸ Paulo KNAUSS, "Cores do Rio. A paisagem como monumento", in *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar dos artistas italianos do séc. XIX*, Rio de Janeiro, Instituto Italiano di Cultura, 1ª ed., 2023, p. 47: "Apesar de distantes fisicamente e com trajetórias tão diferentes, pode-se dizer que Nápoles e Rio de Janeiro compartilham um lugar comum na história da cultura visual e de representação da paisagem no século XIX. [...] Nápoles e Rio de Janeiro situam-se junto a uma baía que se combina com uma linha de horizonte definida por um relevo de formas significativas, e pela tradição local se associam à presença metafórica de um gigante. Enquanto no horizonte de Nápoles desponha o monte do vulcão Vesúvio, conhecido como 'il gigante dormiente', em italiano, o Rio de Janeiro tem como referência o morro do Pão de Açúcar, que compõe a Serra do mar e cujas linhas formam a imagem do 'Gigante que dorme' em português".

La cultura italiana, quindi, all'epoca dell'imperatrice D. Teresa Cristina, si diffuse in vari strati sociali del tessuto urbano di Rio de Janeiro, diversamente dal modello francese, che era molto presente, ma in forma più elitario, ovvero riservato solo alle classi sociali più abbienti. Ricordiamo che una delle più grandi passioni di D. Teresa Cristina fu l'archeologia e la divulgò ampiamente a Rio, dal momento in cui organizzò con il fratello D. Ferdinando II facendo degli scambi di pezzi archeologici di alto valore culturale e forte significato simbolico. Diversi manufatti delle antiche culture di Pompei ed Ercolano arrivarono a Rio de Janeiro, e diversi manufatti delle culture indigene del Brasile giunsero nel Regno delle Due Sicilie, dove entrarono a far parte delle collezioni del Museo Reale dei Borboni, a Napoli. Ma l'azione dell'imperatrice non si limitò a stabilire uno scambio culturale solo con il Regno delle Due Sicilie. Nel 1824 divenne proprietaria di località vicine a Roma: le terre di Vaccareccia e Isola Farnese (già Veio), che ereditò dalla zia, regina di Sardegna e Piemonte, D. Maria Cristina Amalia Teresa di Napoli e Sicilia, sorella di Federico II e moglie del re Carlo Felice di Savoia. La regina era appassionata di arti antiche e archeologia. Perciò aveva organizzato e finanziato scavi in tutte le sue tenute. In queste terre fu di fondamentale importanza il ritrovamento della necropoli etrusca dell'antica Veio, città che era stata definita *pulcherrima urbs* (città splendida) dallo storico latino Tito Livio⁹.

D. Teresa Cristina ereditò, non solo giuridicamente e materialmente, queste proprietà dalla zia nel Lazio, ma ne ereditò anche l'amore e la dedizione. Il diritto su quelle terre venne confermato nel 1850 e nel 1853. Decise quindi di finanziare alcune campagne archeologiche, e a Veio furono ritrovati molti pezzi importanti. Gli scavi furono condotti dagli archeologi Luigi Canina e Virginio Vespignani, padre di Francesco Vespignani, divenuto a Roma procuratore dell'imperatrice. Tra gli innumerevoli oggetti inestimabili provenienti dagli scavi, ricordiamo una collezione di stoviglie e ceramiche e un busto di Antínoo ritrovato nel 1878, pezzo che fu donato dall'imperatrice stessa all'Accademia Imperiale di Belle Arti, custodito nel Museo

⁹ Considerata da Dionigi di Alicarnasso "la più potente città dei Tirreni", al tempo di Romolo, e "grande quanto Atene", Veio fu tra i principali centri politici e culturali dell'Italia centrale. Più antica della città di Roma, fu la città più popolosa dell'Etruria meridionale, soprattutto tra il VII e il VI secolo a. C., insieme a Caere (Cerveteri). Culla della civiltà etrusca, sede di fiorenti botteghe artigiane, in epoca arcaica si sviluppò una rinomata scuola di coroplastica (scultura in terracotta) il cui esponente più famoso fu l'etrusco Vulca, chiamato a realizzare le sculture del Tempio di Giove Capitolino a Roma. Secondo le attuali conoscenze archeologiche, fu anche la città che introdusse in Italia l'uso di decorare con pitture le pareti delle camere tombali.

Nazionale di Belle Arti a Rio de Janeiro¹⁰. I manufatti delle culture indigene che viaggiarono per Napoli, mostravano al vecchio continente aspetti di civiltà sconosciute, che potevano stimolare in Europa la curiosità sulla cultura del Brasile. Invece, gli oggetti provenienti dalla penisola italica, potevano piantare nel Nuovo Mondo i semi della tradizione classica: giunsero secoli e secoli di storia di Roma, Grecia ed Egitto.

Segnaliamo che quando si recò in Brasile, l'imperatrice aveva portato con sé tredici oggetti in bronzo donati dal Re¹¹. Portò con sé anche una serie di pezzi archeologici della collezione della regina Carolina Murat, moglie del re di Napoli Gioacchino Murat, e sorella di Napoleone Bonaparte (1808-1815), oltre a pezzi provenienti da Pompei ed Ercolano, come frutto degli scavi della famiglia Borbone fin dalla metà del Settecento. Le tredici preziose anfore in bronzo divennero il nucleo della collezione in suo onore presso il Museo Nazionale di Quinta da Boa Vista, a Rio de Janeiro. Purtroppo, sembra che siano andati perduti durante un tragico incendio che divampò in Brasile nel 2018. Insieme alle collezioni del Museo Nazionale e agli oggetti esposti al Museo Imperiale di Petrópolis, la “Collezione D. Teresa Cristina” è nota per essere uno dei principali depositi culturali italiani al di fuori dei confini nazionali. Tuttavia, in Brasile, la passione e la competenza archeologica di D. Teresa Cristina è un'acquisizione recente. Come precorritrice dell'arte musiva, solo nel 1996 fu al centro di una mostra al Museo Nazionale dell'UFRJ (Università Federale di Rio de Janeiro), organizzata dall'archeologa Maria Beltrão. Le sue capacità archeologiche furono rivelate al grande pubblico nel 2005 con la mostra “Affreschi da Pompei: la Bellezza Rivelata” tenutasi al Museo Nazionale di Belle Arti di Rio de Janeiro, che presentò quattro preziosi pezzi provenienti da Pompei. “Grazie all'Imperatrice, il Brasile può contare su una collezione archeologica classica di circa 700 pezzi, la più grande

¹⁰ Secondo i Rapporti Ministeriali sull'Accademia Imperiale di Belle Arti degli anni 1880 e 1881: “Sua Maestà l'Imperatrice si è degnata di offrire all'Accademia un bel busto antico in marmo pario, raffigurante Antinoo con gli attributi di Bacco. È il primo originale marmoreo antico ad entrare nello stabilimento, ed è stato scoperto negli scavi che, per ordine della stessa Augusta Signora, si stanno effettuando a Veio, nei pressi di Roma, su un terreno di sua proprietà”. *“Dignou-se Sua Majestade a Imperatriz ofertar à Academia um bellissimo busto antigo de mármore de Paros, representando um Antínoo com os atributos de Baco. É o primeiro original de mármore antigo que entra para o estabelecimento, e foi descoberto nas escavações que, por determinação da mesma Augusta Senhora, se estão fazendo em Veio, nas vizinhanças de Roma, em terrenos de sua propriedade”*, in Camila DAZZI, Arthur VALLE (éds.), “Relatórios Ministeriais sobre a Academia das Belas Artes: Período Imperial 19&20”, Rio de Janeiro, vol. IV, n° 1, janvier 2009, [http://www.dezenovevinte.net/documentos/rlt_mntr.html].

¹¹ *Id.*, secondo il documento III C5, 35, appartenente al Museo di Napoli, il 22 giugno 1843 il re Ferdinando II donò alla sorella, e futura imperatrice del Brasile, alcuni pezzi di bronzo. Furono selezionate 13 anfore di bronzo da donare a D. Teresa Cristina, che sarebbero state preventivamente restaurate, prima di proseguire il loro viaggio. Si trattò di un dono diplomatico, fatto anche ad altre personalità come l'Imperatore di Russia, il Re di Baviera e la Regina di Napoli, come si legge nello stesso fascicolo.

dell'America Latina"¹². Inoltre, nell'ottobre 2008, venne reso ancora omaggio alle sue qualità artistiche musive con la mostra "Rio Mosaico".

Durante il suo impero, D. Teresa Cristina provvide a far arrivare dall'estero cantanti d'opera, pittori, attori di teatro, scienziati e intellettuali italiani, quali il cantante lirico Arcanjo Fiorito, il pittore Alessandro Ciccarelli, oltre a favorire la partenza di artisti e intellettuali brasiliani verso l'Italia. In breve tempo l'uso del pianoforte si diffuse tanto, da definire la città di Rio come "Pianópolis". Il Brasile in via di costruzione acquisì, così, gli elementi della tradizione musicale italiana che avrebbero contribuito allo sviluppo eclettico musicale brasiliano. Ricordiamo l'influenza che D. Teresa Cristina ebbe sulla carriera di Antônio Carlos Gomes (1839 – 1896). Il musicista brasiliano, grande ammiratore dell'italiano Giuseppe Verdi, studiò per tre anni a Milano al Conservatorio di Musica, e nel maggio 1870 presentò la sua opera "O Guarany" al Teatro alla Scala, suscitando vasti consensi. Gli studi di Antônio Carlos Gomes in Italia furono finanziati da D. Pedro II che amava la lirica come D. Teresa Cristina, ma quest'ultima insisté molto affinché Gomes andasse a studiare in Italia, anziché in Germania. Amante del canto lirico, grazie all'educazione musicale ricevuta a Napoli, D. Teresa Cristina suscitava ammirazione a Rio de Janeiro. Nell'opera "No Brasil de 1840", lo storico brasiliano Afonso d'Escragnoille Taunay scrive che, nel 1844, il diplomatico francese Jules Itier, trovandosi nei pressi del palazzo imperiale, rimase colpito dalla bellezza di una voce femminile che cantava un'aria di Rossini dal "Barbiere di Siviglia", e il suo stupore aumentò quando vide che si trattava dell'Imperatrice¹³.

Ma l'attività di D. Teresa Cristina non si limitò al campo artistico, poiché influenzò in modo significativo anche la composizione dei flussi migratori. Infatti, furono create prerogative che avrebbero favorito la formazione della più grande colonia di emigranti italiani all'estero. Si guadagnò la fiducia dell'imperatore e iniziò anche a collaborare alle decisioni statali. Così, contribuì a emanare leggi per migliorare la situazione della pubblica istruzione e della sanità pubblica, istituendo i primi presidi sanitari sviluppati sul modello degli ospedali napoletani. La docente e studiosa brasiliana Vera Lúcia Cabana de Queiroz Andrade, membro dell'IHGB- Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, racconta di un ospedale costruito nel 1855 a Petrópolis,

¹² Maria Eugénia ZERBINI, "A imperatriz invisível", in *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n° 17, fev. 2007, p. 7: "Graças à Imperatriz, o Brasil conta com um acervo arqueológico clássico de cerca de 700 peças, o maior da América Latina".

¹³ Alfonso D'ESCRAGNOLLE TAUNAY, *No Brasil de 1840*, São Paulo, Imprensa Oficial, 1935, p. 49.

chiamato “Casa de Caridade Santa Teresa” che, per volere della imperatrice, doveva accogliere ricchi, poveri e “*até escravos*” (perfino schiavi), come citato dal viaggiatore Tomás Cameron nel 1879. L’imperatrice volle appoggiare personalmente anche la fondazione della prima società di beneficenza italiana all'estero, per aiutare i più bisognosi e gli emigranti. Si chiamò “Società Italiana di Beneficenza e Mutuo Soccorso” e fu creata il 17 dicembre 1854. Facilitò l’arrivo di medici, infermieri, farmacisti, ingegneri, insegnanti e avvocati italiani che volevano lavorare per la corte brasiliana. Nelle nostre ricerche abbiamo trovato documenti, fotografie di grande importanza e bellezza, nomi e opere di artisti e personalità, maestranze e artigiani, provenienti principalmente dal sud Italia come i napoletani Domenico e César Farani, sotto i suoi auspici, entrarono nel campo delle costruzioni e aprirono ben otto strade nel quartiere di Botafogo, oltre che a dedicarsi alla oreficeria, dopo aver frequentato a Napoli un corso di un anno finanziato dalla imperatrice. D. Teresa Cristina finanziò in prima persona anche numerose opere pubbliche per migliorare la vita di tante piccole città dell’interno del paese, e pose le basi per una vera e propria rivoluzione socio-culturale, essendo contraria alla schiavitù. Dobbiamo ricordare che di grande importanza era il discorso degli abolizionisti, ovvero coloro che erano contro la schiavitù in Brasile, ma purtroppo erano fortemente osteggiati dai conservatori, *fazendeiros*, grandi latifondisti, e imprenditori che, in veste di politici, possedevano molto potere decisionale e avevano interesse a mantenere il sistema schiavista e la struttura coloniale della produzione. Gennaro Merolla, Console Generale delle Due Sicilie, vissuto a Rio de Janeiro tra il 1832 e il 1843, aveva scritto un denso documento, dove raccontava la pratica della schiavitù a cui erano sottoposti i popoli africani portati in Brasile. Oltre alla condanna della pratica, definita abominevole, Merolla aggiunge giudizi severi sull’incoerenza di chi professava idee liberali, ma poi si serviva di africani schiavizzati. L’interessante e inedito documento dal titolo “Memoria sul Commercio dei Neri e sui mali che dallo stesso ne derivano” (Memorie sul commercio nero e sui mali che ne derivano) sorprende per le importanti denunce sulla tratta degli africani schiavizzati. Si trova oggi presso l’A.S.N. (Archivio di Stato di Napoli) ed è tuttora inedito in Brasile. A questo proposito, sottolineiamo che a Rio de Janeiro, l’imperatrice D. Teresa Cristina liberò (*alforriou* in lingua portoghese) diversi schiavizzati africani, che rilasciò sulla pubblica piazza, pagando letteralmente denaro per la loro libertà. Nel 1886, una donna di origine africana di nome Maria Rosa inviò una petizione all’imperatrice supplicando di aiutarla a liberare dalla schiavitù sua figlia Ludovina. Poco tempo dopo, D. Teresa Cristina

presiedette una cerimonia di liberazione di africani schiavizzati, che faceva parte di una serie periodiche di cerimonie di liberazione attraverso il fondo di emancipazione della Camera Municipale della Corte, il cosiddetto Libro d'oro.

A partire dal 1845, la coppia imperiale intraprese numerosi viaggi, prima nelle regioni del vasto territorio dell'impero brasiliano, poi in paesi stranieri come l'Egitto, la Palestina, gli Stati Uniti d'America, l'Inghilterra, la Scozia, l'Irlanda e, infine, l'Italia dove, tra gli altri, visitarono il Monastero di San Benedetto a Montecassino. Si recarono anche a Roma, ove incontrarono il Papa, a Firenze e Napoli. Per D. Teresa Cristina il ritorno a Napoli nel 1871 fu molto triste, perché la sua città natale era stata ridotta a provincia. Nei suoi Diari scrisse: "Non so descrivere l'impressione che provai quando vidi, dopo 28 anni, la mia patria, e non trovai più le persone che amavo"¹⁴. I Savoia avevano rovesciato i Borboni ed erano alla guida del Regno d'Italia, proclamato nel 1861. D. Teresa Cristina, seppur lontana, soffrì molto per tutto questo, tanto che, sempre a Roma nel 1877, si rifiutò di andare al ballo della principessa Margherita di Savoia, al Quirinale, al quale era stata invitata la coppia imperiale brasiliana, come mostrato da un biglietto scritto dall'amica di famiglia Adelaide Ristori a D. Pedro II, in data 10 Febbraio 1877¹⁵. Nel 1888 erano a Milano quando la loro figlia, principessa Isabel, promulgò la Lei Áurea. Sulla stampa italiana ed in particolare a pagina 358 della Rivista "Illustrazione Italiana", nell'occasione apparvero queste parole:

È la terza volta che visitano l'Europa; L'imperatrice, colta, appassionata per l'arte, meridionale nell'anima, espansiva, affabile e buona, è la sua migliore compagna in tutti i suoi viaggi. L'imperatore ama l'Italia e i suoi uomini celebri, parla squisitamente l'italiano, ha tradotto il Cinque maggio del Manzoni ed ha una viva e vecchia amicizia per Cesare Cantù"¹⁶.

Ricordiamo che all'Università di Bologna, l'imperatore si sedette tra i banchi e volle frequentare da studente un corso di Letteratura italiana tenuto da Giosuè Carducci che fu docente in quella università dal 1860 al 1902. D. Pedro II era molto amante della letteratura italiana, conosceva intellettuali e scrittori, come Alessandro Manzoni, con cui ebbe una corrispondenza, e ne tradusse la poesia "Cinque Maggio" ode scritta dal Manzoni nel 1821, in

¹⁴ Diários da Imperatriz Teresa Cristina, Ano 1871, Museu Imperial-Arquivo Histórico Petrópolis.

¹⁵ Alessandra VANNUCCI, Le lettere dell'imperatore. La regina delle scene alla corte dell'Imperatore - Corrispondenza tra dom Pedro II e Adelaide Ristori, massima attrice del suo tempo, [<http://www.sagarana.it/rivista/numero24/saggio2.html>].

¹⁶ *Illustrazione Italiana*, Milano-Roma, A. XV, N. 21, 13 maggio 1888, p. 358.

occasione della morte di Napoleone Bonaparte esule a Sant'Elena. Inoltre, l'imperatore adorava l'opera di Dante Alighieri, tanto da tradurre in portoghese il "XXXIII Canto dell'Inferno" della *Divina Commedia*. Approfittava quindi di questi lunghi viaggi anche per imbastire relazioni letterarie e educative che potessero servire non solo a se stesso, ma anche per arricchire i piani di studio delle scuole brasiliane.

Quando D. Pedro e D. Teresa Cristina tornarono in Brasile, le condizioni di salute dell'imperatrice non erano affatto buone, anche a causa dei grandi dolori e lutti vissuti. La coppia imperiale aveva perso il primo figlio ed erede al trono Afonso de Bragança a soli due anni di età nel 1847; nel 1850 morì un altro figlioletto, Pedro de Bragança, nato nel 1848. Pochi anni dopo, l'imperatrice perse l'amato fratello, re D. Ferdinando II, che morì il 22 maggio 1859 nella Reggia di Caserta. Restavano le due figlie: la principessa Leopoldina (1847-1871) che aveva sposato il principe Luigi Augusto de Saxe-Coburgo, duca di Sassonia. E la principessa Isabel (1846-1921) che aveva sposato il principe Gastone d'Orléans, conte d'Eu. Nel 1871 per l'imperatrice si rinnovò l'immenso dolore provocato dalla morte prematura dei suoi due figli maschi, quando la seconda figlia, principessa D. Leopoldina e duchessa di Sassonia, morì atrocemente di tifo a Vienna, ove viveva nel palazzo Coburgo con il marito. Erano le ore 18.15 del 7 febbraio. In suo omaggio, l'imperatore Francesco Giuseppe d'Austria I d'Austria decretò il lutto ufficiale di 30 giorni. Dopo le esequie, il corpo della principessa venne trasportato nella città di Coburgo ove le sue spoglie riposano nella Chiesa di Sant'Agostino. Aveva solo 23 anni e 6 mesi. Lasciò quattro eredi, ancora bambini. Come racconta Dom Carlos Tasso de Saxe Coburgo e Bragança nel libro *A Intriga*, la coppia imperiale arrivò a Coburgo il 30 agosto 1871, per visitare la tomba della figlia. E decisero di portare in Brasile i primi due figli della principessa Leopoldina e del principe Luigi Augusto de Saxe-Coburgo: D. Pedro Augusto e D. Augusto Leopoldo. La dinastia in Brasile doveva continuare e la figlia Isabel non riusciva a diventare madre. La loro storia, la relazione con gli zii materni e la relazione dell'imperatore e della imperatrice con i nipoti, meriterebbero capitoli a parte.

In mezzo a tanti dolori, la salute dell'imperatrice peggiorò e la coppia imperiale dovette tornare in Europa per incontrare vari medici. L'impero terminò il 15 novembre 1889 quando, con un golpe, venne deposto l'imperatore e il Brasile fu proclamato Repubblica. I cospiratori concessero alla famiglia imperiale 24 ore per lasciare il Paese. D. Pedro II, D. Teresa Cristina partirono all'alba del 17 novembre. Giunti in Portogallo trovarono alloggio al "Grande Hotel",

nella città di Porto. Le condizioni di salute della imperatrice peggiorarono notevolmente. Il 28 dicembre morì per un attacco di cuore, all'età di 67 anni, mentre D. Pedro II stava visitando l'Accademia di Belle Arti. Accanto a lei, in albergo, c'era la fedele baronessa di Japurá, Maria Isabel de Andrade Lisboa, alla quale D. Teresa Cristina avrebbe detto: “Non muoio di malattia, ma di dolore e tristezza”¹⁷. Il quotidiano francese *Le Figaro* pubblicò la notizia della sua morte il 29 dicembre: “L'Europa ricorderà, con rispetto, questa imperatrice morta senza trono, e la sua morte sarà l'unico rimpianto del marito in 46 anni di matrimonio”¹⁸. Lo stesso giorno *Le Gaulois*, altro quotidiano francese, pubblicava queste parole: “Era una donna buona e virtuosa. Di lei la storia non dice molto, perché di male non si può dire nulla”¹⁹. Si narra che quando Afonso Celso de Assis Figueiredo, visconte di Ouro Preto, anch'egli esiliato, apprese la notizia della morte della imperatrice, si recò immediatamente da D. Pedro II e lo trovò profondamente scoraggiato: aveva tra le mani una recente edizione della *Divina Commedia*. Non disse una parola e gli indicò la stanza di sua moglie. Quando il figlio del visconte rientrò per prendere il cappello che aveva dimenticato, vide questa scena: “Nascondendo il volto con mani magre e pallide, l'imperatore piangeva, le lacrime gli scorrevano tra le dita, scivolavano giù per la barba e cadevano sulle strofe di Dante”²⁰. Nel suo Diario, quello stesso giorno, D. Pedro II scriveva: “Nessuno può immaginare la mia afflizione. Posso solo piangere la felicità perduta, dopo 46 anni insieme. Non riesco a dire niente [...] Solo lo studio può consolare il mio dolore [...] Nella mia vita si è aperto un vuoto incolumabile”²¹. Erano parole di stima e di amore per D. Teresa Cristina di Borbone, la Principessa di Borbone che per lui aveva attraversato l'Oceano Atlantico, unendo due regni e, in qualche modo, forse anche parte di due culture. In quel lontano 17 agosto 1843, ancora a bordo della nave che l'avrebbe portata in Brasile, gli aveva scritto

¹⁷ M. E. ZERBINI, *op. cit.*, p. 24, “Não morro de doença, mas de dor e tristeza”.

¹⁸ *Le Figaro*, année 35, 3^{ème} Série, n° 363, 29 décembre 1889, p. 1, “L'Europe saluera respectueusement cette Impératrice morte sans trône, et on dira en parlant d'elle : ‘Sa mort est le seul chagrin qu'elle ait causé à son mari pendant 46 ans de mariage’”.

¹⁹ *Le Gaulois*, année 23, 3^{ème} série, n° 2679, 29 décembre 1889, p. 1, “C'était la femme vertueuse et bonne dont l'histoire parle peu, parce qu'il n'y a pas de mal à en dire”.

²⁰ Afonso CONDE DE CELSO, *O Imperador no exílio*, Rio de Janeiro, Magalhães & C editores, 1893, p. 26, “Ocultando o rosto com as mãos magras e pallidas, o Imperador chorava. Por entre os dedos escorriam-lhes as lágrimas, deslisavam-lhe ao longo da barba nívea e cahiam sobre as estrophes de Dante”.

²¹ Begonha BEDIAGA (éd.), *Diário do Imperador D. Pedro II (1840-1891)*, Petrópolis, Museu Imperial, 1999, p. 20, [<https://museuimperial.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/09/VOL29.pdf>] : “Ninguém imagina a minha aflição. Somente choro a felicidade perdida de 46 anos. Nada mais posso dizer [...] Só o estudo me consolará de minha dor. [...] Abriu-se na minha [vida] um vácuo que não sei como preencher”.

queste parole: “Mio caro cugino e marito, chiedo a Sua Maestà di credere nel mio sincero attaccamento. Tua cara cugina e sposa Teresa”²².

D. Teresa Cristina fu sepolta nella chiesa del Monastero di São Vicente de Fora, a Lisbona, che accoglie le tombe della Casa di Bragança. Pedro II si trasferì a Parigi ove morì 2 anni dopo. Gli ultimi anni di vita dell'ex imperatore furono malinconici e solitari: viveva in un modesto hotel quasi senza soldi, dedicandosi alla scrittura delle sue memorie e delle sue ultime volontà, nelle quali esprimeva il desiderio di tornare in Brasile dopo la morte. Anche se faceva molto freddo, un giorno decise di fare un giro in carrozza lungo la Senna. Tornato a casa, quella stessa sera, cadde ammalato. La malattia, sottovalutata, si trasformò nei giorni successivi in polmonite. La salute di Pietro II peggiorò rapidamente ed egli morì alle 00:35 del 5 dicembre 1891 circondato dai suoi famigliari. Le sue ultime parole furono: “Oh Dio, garantisci pace e prosperità al Brasile...”

Rispettando le sue volontà, nella sua bara venne posto un sacchetto contenente terra proveniente da tutte le province del Brasile. Insieme a ciò volle che sotto al suo cuscino fosse deposto un libro: *La Divina Commedia*, a simboleggiare che la sua mente riposa sulla cultura anche durante la morte. Le sue spoglie furono trasportate in Brasile assieme a quelle della moglie solo nel 1920, quando il governo repubblicano gli riconobbe il ruolo di capo di Stato che aveva saputo portare il Brasile a un grande livello. Furono trasferite in Brasile dal Conte d'Eu ed ospitate nella Cattedrale di Rio de Janeiro. Di qui furono trasferite nel 1925 nella cattedrale di Petrópolis, città fondata dallo stesso D. Pedro II, ove la coppia imperiale è stata definitivamente sepolta nel 1939. In Brasile D. Teresa Cristina è ricordata nel nome di varie città in altrettanti Stati della Confederazione, come la città di Teresina, capitale del Piauí, Santo Amaro da Imperatriz nello stato di Santa Catarina, Cidade da Imperatriz nel Maranhão, Teresópolis nello stato di Rio de Janeiro. Inoltre, nella Biblioteca Nacional di Rio de Janeiro, esiste a suo nome una importante collezione iconografica, donata alla sua morte da D. Pedro II, e riconosciuta dall'Unesco come patrimonio mondiale, che include anche una preziosa collezione di partiture integrate da quelle appartenenti alla imperatrice Leopoldina. Grazie alla sua discrezione e gentilezza, D. Teresa Cristina di Borbone ha avuto un ruolo di grande importanza nella storia del Brasile e dell'Italia, due terre che ha portato nel cuore con amore e

²² A. A. AVELLA, *op. cit.*, p. 183, “*Mon très cher cousin et époux, je prie votre Majesté de croire à mon bien sincère attachement. Votre affectionnée cousine et épouse Thérèse*”.

dedizione fino alla fine dei suoi giorni. Tutto ciò per la prima volta è arrivato anche sui teleschermi brasiliani, grazie all'attrice brasiliana di talento Letícia Sabetella che ha interpretato il ruolo della imperatrice (insieme a Selton Mello nel ruolo di D. Pedro II), in una telenovela della TV Globo dal titolo *Nos Tempos do Imperador*, scritta con fine maestria dagli sceneggiatori Thereza Falcão e Alessandro Marson, con la regia di Vinicius Coimbra, e andata in onda tra il 2021 e il 2022. Nel 2022 sono stati molti gli eventi e le conferenze per omaggiare il bicentenario della nascita della imperatrice Teresa Cristina di Borbone. Vogliamo qui ricordare anche la mostra a Roma, organizzata dall'Ambasciata del Brasile in Italia, dal titolo "Da Napoli a Rio de Janeiro: l'imperatrice Teresa Cristina di Borbone delle Due Sicilie e la fotografia", a cura di Evelyne Azevedo e Fernanda Marinho; a Rio de Janeiro l'inaugurazione di una statua in suo onore nella piazza Italia, voluta dal Consolato italiano e realizzata dallo scultore Gianguido Bonfanti. Sono alcuni dei giusti riconoscimenti per una donna su cui ancora c'è tanto da dire, alla memoria di colei che, con garbo e fermezza, si rivelò una delle donne più importanti del secolo XIX.

Antonella Rita Roscilli è ricercatrice, storiografa, scrittrice, giornalista e traduttrice italiana. Per il suo impegno di ricerca e divulgazione, nel Bicentenario della Nascita di D. Teresa Cristina di Borbone, le è stata conferita la "Medaglia D. Teresa Cristina" dall'Ambasciata del Brasile in Italia. È Membro Corrispondente per l'Italia dell'Istituto Geografico Storico di Bahia. In Italia dirige *Sarapegbe* Rivista Bilingue di Dialogo Interculturale. Laureata all'Università di Roma "La Sapienza" in Lettere e Lingue Moderne con enfasi in Lingua e Letteratura brasiliana e Letterature africane di lingua portoghese, Dottore in Studi Multidisciplinari alla UFBA-Università Federale di Bahia in Brasile ove integra il Gruppo di Ricerca "Circuitos culturais, memória e identidade". È Membro dell'Academia de Letras da Bahia. Autrice di libri e saggi, è la biografa di Zélia Gattai, moglie dello scrittore Jorge Amado. Si occupa di Memoria, Intercultura e studi sulla emigrazione italiana.

Bibliografia

ANDRADE, Vera Lucia Cabana de Queiroz, "De princesa napolitana a imperatriz do Brasil", in *Biografias & Trajetórias*, Organização: Neusa Fernandes, Rio de Janeiro, Maudad X, 2023, p. 53-78.

AVELLA, Angelo Aniello, *Una imperatrice napoletana ai tropici. Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile 1843-1889*, Roma: Exòrma, 2012.

AZEVEDO, Evelyne, “A coleção Teresa Cristina: idealização e falência de um projeto cultural para o Brasil”, *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, UFRJ, A. 19 n° 34, dezembro de 2018, [<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39890>].

BEDIAGA, Begonha (Org.), *Diário do Imperador D. Pedro II (1840-1891)*, Petrópolis: Museu Imperial, 1999, vol. 29, [<https://museuimperial.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/09/VOL29.pdf>].

BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e, *A intriga*, São Paulo: Senac, 2012.
_____, *Dona Januária: a princesa da Independência*, São Paulo, Senac, 2022.

CAPOBIANCO, Fernanda. “Cores de Nápoles. Pitloo, Gigante e a Escola de Posillipo. Colori di Napoli, Pitloo, Gigante e la Scuola di Posillipo”, in *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar dos artistas italianos do séc. XIX*, Livia Raponi, Paulo Knuss e Fernanda Capobianco, Rio de Janeiro, Instituto italiano di Cultura, 1ª ed., 2023.

CARVALHO, José Murilo, de, *Dom Pedro II*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

CASTILHO, Celso e Cowling, Camilla, “Bancando a liberdade, popularizando a política: abolicionismo e fundos locais de emancipação na década de 1880 no Brasil”, [<https://www.scielo.br/j/afro/a/R79Tk3RG6HMKpN9hCyT3v7g/?format=pdf&lang=pt>].

CELSO Affonso, Conde de, *O Imperador no exílio*. Rio de Janeiro, Magalhães & C editores, 1893.

DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (Org.), *Relatórios Ministeriais sobre a Academia das Belas Artes: Período Imperial, 19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n° 1, jan. 2009, [http://www.dezenovevinte.net/documentos/rlt_mntr.html].

ESCRAGNOLLE Taunay, Afonso de, *No Brasil de 1840*, São Paulo, Imprensa Oficial, 1935.

Figaro (Le), Paris, A. 35, 3^{ème} Série, n° 363, 29 décembre 1889.

Gaulois (Le), A. 23, 3^{ème} Série, n° 2679, 29 décembre 1889.

ILLUSTRAZIONE ITALIANA, Milano-Roma, A. XV, n° 21, 13 maggio 1888.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, n° 51, 22 de fev. 1843.

KNAUSS, Paulo, Cores do Rio, “A paisagem como monumento”, in *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar dos artistas italianos do séc. XIX*, Rio de Janeiro, Instituto Italiano di Cultura, 1ª ed., 2023, p. 47-73 (edizone bilingue).

MARIZ, Vasco, “O Império brasileiro e o Reino de Nápoles e das Duas Sicílias”, *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, A. 169, Vol. 438, jan. - mar. 2008, p. 193-208.

MEROLLA, Gennaro, *Memoria sul Commercio dei Neri e sui mali che dallo stesso ne derivano*, Archivio Storico di Napoli, s.d. (inedito).

RAPONI, Livia, KNAUSS, Paulo e CAPOBIANCO, Fernanda. *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar dos artistas italianos do séc. XIX*, Rio de Janeiro, Istituto Italiano di Cultura, 1ª ed., 2023.

RODRIGUEZ, Eugenio, *Descrizione del viaggio a Rio de Janeiro della flotta di Napoli di Eugenio Rodriguez Ufficiale de Marina*, Napoli, Batteli, 1844.

ROSCILLI, Antonella Rita, “D. Teresa Cristina de Bourbon, filha do rei das Duas Sicílias e esposa do imperador D. Pedro II”, *Anuário do Museu Imperial de Petrópolis, Nova Fase*, Petrópolis, Museu Imperial, ed. 2021, vol. 2, p. 103-118.

_____, “La principessa napoletana imperatrice del Brasile”, *Rivista Patria*, Roma, A. 2014, p. 30-31, [https://anpi.it/media/uploads/patria/2014/30-31_ROSCILLI_n.8-2014.pdf].

_____, “Una napoletana imperatrice ai Tropici. Teresa Cristina sul trono del Brasile”, *Rivista Sarapegebe*, Roma, A. 2, n. 5, jan. - mar. 2013, [<http://www.sarapegebe.net/articolo.php?quale=100&tabella=articoli>].

_____, “Teresa Cristina di Borbone: Storia della principessa napoletana divenuta ultima Imperatrice del Brasile”, *Paese Italia Press*, [<https://www.paeseitaliapress.it/terza-fila/2020/03/14/teresa-cristina-di-borbone-storia-della-principessa-napoletana-divenuta-ultima-imperatrice-del-brasile/>].

_____, “No Tempo de S.M.I. Teresa Cristina de Bourbon, filha de Francisco I, rei das Duas Sicílias, e esposa de S.M.I. Dom. Pedro II”, in: *Revista IGHB*, Salvador, vol. 116, jan/dez. 2021, p. 201-223.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.

VANNI, Julio Cezar, *Italianos no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Comunidade, 2000.

VANNUCCI, Alessandra. Le lettere dell'imperatore. La regina delle scene alla corte dell'Imperatore. Corrispondenza tra dom Pedro II e Adelaide Ristori, massima attrice del suo tempo, *Sagarana*, [<http://www.sagarana.it/rivista/numero24/saggio2.html>].

ZERBINI, Maria Eugénia, “A imperatriz invisível”, *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n° 17, fev. 2007.

BICENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE THÉRÈSE-CHRISTINE DE BOURBON, PRINCESSE ITALIENNE ET DERNIÈRE IMPÉRATRICE DU BRÉSIL

ANTONELLA RITA ROSCILLI

Directrice de *Sarapegbe* – Revue italienne de Dialogue Interculturel
UFBA – Universidade Federal de Bahia, IHAC – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências prof. Milton Santos

Le bicentenaire de l'Indépendance du Portugal et le centenaire de la Semaine d'Art Moderne de São Paulo sont deux événements qui ont été célébrés par de nombreuses manifestations au Brésil en 2022. Cette date marque également le bicentenaire de la naissance d'une femme aux origines italiennes qui consacra toute sa vie à ce grand pays du continent sudaméricain : la princesse Thérèse-Christine de Bourbon-Siciles, devenue impératrice du Brésil lorsqu'elle épousa Pierre II d'Alcântara et Bragance. Thérèse-Christine appartenait à la famille des Bourbons, la branche cadette des anciens Capétiens, troisième dynastie des rois de France. Elle est née à Naples, dans l'actuelle région italienne de Campanie, où la dynastie des Bourbons régnait depuis le XVIII^e siècle. À cette époque, Naples était l'une des villes européennes les plus avancées et brillait dans les domaines de la pensée, de la recherche, de l'économie et de l'expression artistique. On y retrouvait des bâtiments magnifiques, tels que le palais royal de Portici, le palais royal de Caserte, dit « le Versailles méditerranéen » en raison de sa splendeur. C'est à Naples que la première ligne du chemin de fer italien (Naples-Portici) vit le jour en même temps que la gare maritime, la Manufacture Royale de porcelaine de Capodimonte, l'art de la crèche, le Théâtre San Carlo – le théâtre d'opéra lyrique le plus ancien au monde, bâti en 1737 –, l'Hospice royal des pauvres et le cadastre enregistrant les propriétés foncières. Il y eut une délimitation du pouvoir féodal pour la défense de la liberté individuelle ainsi qu'un début de révolution industrielle s'accompagnant de garanties sociales, sanitaires et d'un système de prévoyance. Riche en beautés naturelles et artistiques, Naples joua un rôle de premier plan à l'époque humaniste et fut le centre des Lumières en Europe. C'était une référence importante pour la musique classique et l'opéra lyrique grâce à l'École napolitaine de musique qui, à travers ses quatre conservatoires fondés au XVI^e siècle, a donné naissance à un genre de théâtre musical

appelé « *opera buffa* ». En 1768, dans son *Dictionnaire de musique*¹, le philosophe, écrivain et musicien suisse Jean-Jacques Rousseau écrivait : « Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolèse ! ». Rappelons-nous la célèbre « École du Pausilippe », consacrée à la peinture de paysages au sein de laquelle nous pouvons citer : Anton Sminck van Pitloo, Giacinto Gigante, Giacomo Gigante, Achille Vianelli, Raffaele Carelli, Salvatore Fergola. Ce dernier, comme la chercheuse et muséologue italienne Fernanda Capobianco le rappelle, « depuis 1819, était le protégé de François I de Bourbon (roi des Deux-Siciles et père de Thérèse-Christine), son principal mécène »². L'essence de toute cette histoire politique et socio-culturelle traversa l'océan Atlantique grâce à Thérèse-Christine de Bourbon, sœur du roi Ferdinand II de Bourbon. Elle a été un maillon très important, voire fondamental, entre les nombreux chemins unissant Italie et Brésil.

Lors d'une promenade imaginaire, à travers les nombreux chemins unissant l'Italie et le Brésil, vous pouvez faire des rencontres de toutes sortes. [...] Il y a ceux qui furent célèbres de leur vivant et qui ont été oubliés après leur mort. Certains d'entre eux étaient des rois ou des reines, ou des gens qui accomplirent des actions admirables et qui ont ensuite été totalement oubliés³.

Il s'agit du début de *Una napoletana imperatrice ai tropici. Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile. 1843-1889* (« Une impératrice napolitaine sous les tropiques. Thérèse-Christine de Bourbon sur le trône du Brésil. 1843-1889 »), un ouvrage du regretté Aniello Angelo Avella, ami et professeur italien, qui enseignait la « Langue et Littérature portugaise et brésilienne » à la Faculté de Lettres et Philosophie de l'Université « Tor Vergata » de Rome et fut responsable scientifique de la chaire Agustina Bessa-Luís.

D'après Marco Lucchesi, poète, critique littéraire, écrivain et traducteur brésilien d'origine italienne, ancien président de l'Académie Brésilienne de Lettres (ABL) et actuel président de la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, « la poésie peut être une tentative d'exprimer la

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 360.

² Fernanda CAPOBIANCO, « Cores de Nápoles, Pitloo, Gigante e a Escola di Posillipo. Colori di Napoli, Pitloo, Gigante e la Scuola di Posillipo », in *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar dos artistas italianos do séc. XIX*, Livia, Raponi, Paulo Knuss e Fernanda Capobianco. Rio de Janeiro, Instituto italiano di Cultura, 1^{re} ed., 2023, p. 38.

³ Aniello Angelo AVELLA, *Una napoletana imperatrice ai tropici. Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile 1843-1889*, Rome, Exòrma, 2012, p. 19.

flamme à travers la cendre »⁴. C'est en exhumant ces cendres que j'essayerai de reconstruire ici les pans les plus importants de l'histoire de Thérèse-Christine de Bourbon.

Thérèse-Christine était la fille de Sa Majesté François I de Bourbon, roi des Deux-Siciles, et de la reine Marie-Isabelle de Bourbon, Infante d'Espagne. Elle naquit le 14 mars 1822, avant-dernière de quinze enfants. Ce jeudi-là, François de Tocco, prince de Montmilet et maire de Naples, enregistra sa naissance à quatre heures et quart du matin. Elle eut comme marraine sa tante paternelle, Marie-Christine, reine de Sardaigne, épouse du roi Charles-Félix de Savoie. Thérèse-Christine reçut une instruction très sévère et de haut niveau de la part de Monseigneur Augustin Olivieri, qui avait également été le précepteur de l'avant-dernier roi des Deux-Siciles. La future impératrice du Brésil étudia plusieurs langues étrangères, les cultures classiques, l'histoire, les beaux-arts, la musique et l'archéologie. C'est ainsi que le goût pour la beauté artistique et culturelle est né chez cette Italienne, dont le destin était de traverser l'océan Atlantique pour vivre au Brésil. Elle correspondait avec son futur époux en français, la langue des nobles à l'époque. Pour Pierre II d'Alcântara et Bragance (1825-1891), empereur du Brésil, elle quitte sa patrie bien aimée. Pour lui, elle quitte sa chère ville de Naples et sa famille. Le contrat de mariage fut signé le 20 mai 1842. Le 22 mai 1843, une flotte brésilienne débarqua dans le port de Naples, commandée par l'amiral Théodore de Beaurepaire et composée de la frégate « Constitution » et des corvettes « Deux Juillet » et « Euterpe ». L'Ambassadeur Extraordinaire Ernesto Frederico de Verna Magalhães Coutinho et d'autres autorités, des dames de la cour et un chapelain les accompagnaient. Le 27 mai, l'Ambassadeur Extraordinaire demanda solennellement au Roi Ferdinand II la main de la Princesse. Le mariage entre Pierre II et Thérèse-Christine eut lieu par procuration le 30 mai 1843. Les deux époux avaient des liens de parentés, puisque la mère de Thérèse-Christine, Marie-Isabelle de Bourbon, était la tante de Pierre I, père du futur marié, et que son père, Sa Majesté François I de Bourbon, était l'oncle de Marie Léopoldine de Habsbourg-Lorraine, la mère de Pierre II. Par conséquent, pour le mariage, il fut nécessaire de demander la permission au Pape Grégoire XVI.

Le mariage fut célébré au Palais Royal de Naples, en présence de l'Ambassadeur brésilien José Alexandre Carneiro Leão, vicomte de São Salvador de Campos. Le futur mari était représenté par le frère de Thérèse-Christine, le Prince Léopold de Bourbon, Comte de Syracuse, une personnalité très active dans le domaine de l'archéologie. La future mariée était représentée

⁴ *Ibid.*, p. 227.

par le ministre des Affaires Étrangères du Royaume des Deux-Siciles, Fulco Giordano Ruffo di Calabria-Santapau. La cérémonie fut suivie par des tirs d'artillerie et de grands banquets pour la joie de tous à la cour, sous les applaudissements du peuple napolitain. Les journaux de l'époque, dont le *Giornale del Regno delle Due Sicilie (Journal du Royaume des Deux-Siciles)*, mentionnèrent non seulement les noces mais publièrent également plusieurs poèmes écrits en l'honneur de cette princesse bien-aimée. Actuellement, ces poèmes sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Naples. L'un d'entre eux s'intitule « Ode ». Il s'agit de l'œuvre du poète napolitain Ulisse Raffaele qui en 1843 écrivit ces mots :

Partez et que le ciel
 et les vents et les vagues
 vous soient favorables.
 Que les rivages américains
 vous voient saine et sauve.
 Qu'en nous ni le temps ni la distance
 n'effacent jamais votre image,
 votre vif souvenir⁵.

Le voyage vers Rio de Janeiro commença le 2 juillet 1843. Derrière le navire « Constitution » naviguaient les frégates napolitaines « Vésuve », « Parthénope » et « Reine Isabelle-Amélie », au bord de laquelle voyageait le prince Louis de Bourbon, frère de Thérèse-Christine. L'impératrice emportait avec elle plus de mille livres et un magnifique recueil de cartes géographiques et topographiques. Les frégates furent chargées avec « cinq charriots d'or, verrerie en cristal, bronzes, poteries, tissus, etc. »⁶. Elles entrèrent dans la baie de Guanabara à l'aube du 3 septembre 1843. La ville avait été entièrement décorée pour fêter l'évènement. Une gondole en or conduisit l'empereur et sa sœur Janvière à bord de la frégate napolitaine. L'impératrice débarqua le lendemain matin seulement. Avec Pierre II elle se rendit directement à la cathédrale de Rio de Janeiro pour renouveler le rite nuptial. Ainsi Thérèse-Christine de Bourbon commença sa vie d'impératrice dans un pays étranger qu'au fil du temps elle aima de plus en plus. Toutefois, cet amour n'affaiblit pas ses racines italiennes. En effet, elle maintint toujours des contacts étroits avec sa famille et sa terre natale. Le couple impérial eut quatre

⁵ *Ibid.*, p. 67, « *Vattene e che i cieli, i venti e le onde siano gentili con te / Ti trovi sano e salvo / Spiagge americane / E in noi la tua immagine / La tua memoria vivente / Né il tempo né la distanza / Non si cancellerà mai* ».

⁶ Vasco MARIZ, « O Império brasileiro e o Reino de Nápoles e das Duas Sicílias », *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, année 169, janvier-mars 2008, p. 200, « *Foram embarcadas nas fragatas cinco carroças douradas, cristaleira, bronzes, serviços de mesa, tecidos, etc....* ».

enfants : Alphonse, Léopoldine, Pierre et Isabelle. Pierre II aimait la philosophie, les arts, les sciences et resta toujours au centre de l'attention d'historiens et savants, alors que, dans l'historiographie officielle, l'impératrice a longtemps été représentée uniquement en tant que « Mère des Brésiliens » ou « Impératrice silencieuse ». Bien qu'elle ait joué un rôle très important dans l'histoire du Brésil, la reconnaissance qu'on lui voue demeure en dessous de ses mérites. L'image stéréotypée qui en a été donnée est celle d'une femme de culture limitée, silencieuse, qui compensait son défaut de beauté physique par sa gentillesse et ses vertus du cœur. À l'opposé, de nombreuses recherches dans les archives italiennes et brésiliennes ont révélé une personnalité féminine d'une culture et d'une force remarquables, loin de l'image qui en a été véhiculée. Elle fut une femme influente en politique, prodiguant conseils, encourageant les arts, la musique, l'archéologie et la peinture. Sa biographie réserve de nombreuses surprises. Malgré bien des peines et des deuils familiaux, Thérèse-Christine de Bourbon sut respecter son rôle d'impératrice et épouse, restant toujours fidèle à son mari. Au-delà des visites officielles, elle considérait inutiles les fastes et l'étiquette de la cour. Elle ne portait ni bijoux ni vêtements luxueux sauf lorsque cela était nécessaire. Elle s'exprimait de manière informelle et amicale avec tous les fonctionnaires de la cour. Dans le même temps, elle suivit toujours de très près l'activité de Pierre II, en jouant le rôle de sa conseillère de confiance. Depuis son arrivée dans la belle ville de Rio de Janeiro en 1843 et jusqu'à sa mort en exil, en 1889, ce fut, grâce à sa présence, l'une des périodes-clé pour le pays où les relations entre l'Italie et le Brésil se développèrent. En analysant plusieurs sources historiographiques, on remarque que le mariage entre Thérèse-Christine de Bourbon et Pierre II ne relève pas du hasard. Selon l'historiographie officielle, en effet, il s'agit d'un événement très important pour la politique atlantique, organisé grâce à l'œuvre diplomatique de la noble famille des Bourbons, qui gouvernait avec fermeté le Sud de l'Italie et avait déjà d'importants rapports politiques et commerciaux avec le Brésil. On trouve une preuve de tout cela dans le fait que, pour renforcer davantage les liens entre la famille Bourbon et la famille Bragança, en plus du mariage entre Pierre II et Thérèse-Christine, on arrangea également le mariage entre le prince Louis, comte d'Aquila, frère de Thérèse-Christine, et la sœur de l'empereur, Janvière, connue comme la Princesse de l'Indépendance. Quelques années plus tard, pour différentes raisons, ce couple décida de quitter le Brésil. Les deux époux arrivèrent en France et, ensuite, comme l'historien Carlos Tasso de Saxe-Cobourg et Bragança le raconte :

un navire bourbonien amena le couple de Marseille à la capitale du Royaume des Deux-Siciles, dans le centre de Naples. Ensuite, le Roi leur réserva le palais Campo Franco, au cœur de la capitale napolitaine. Les premiers jours, ils reçurent de nombreuses visites de la part de parents et amis qui voulaient connaître « la Brésilienne »⁷.

Leur premier enfant naquit à Naples, dans la villa où ils vécurent et qui fut rebaptisée « La Brésilienne », aujourd'hui Villa Rosebery. Pendant ce temps, au Brésil, sous le patronage de l'impératrice Thérèse-Christine, de nombreux arts s'épanouirent. Les échanges socio-culturels furent denses en raison de la ressemblance géographique entre les deux villes. Dans les documents de l'époque, la Baie de Guanabara était souvent comparée au golfe de Naples et elle devint la destination privilégiée d'artistes du Royaume des Deux-Siciles et au-delà. À cet égard, rappelons l'exposition de peintures qui a eu lieu au Palais Imperial de Rio de Janeiro à l'occasion du bicentenaire de la naissance de l'impératrice, intitulée « *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar de artistas italianos do séc. XIX* » (« Couleurs du paysage : Naples-Rio à travers le regard des artistes italiens du XIX^e siècle »), d'après un projet de Livia Raponi, directrice de l'Institut Culturel Italien de Rio de Janeiro, et organisée par Paulo Knauss, Professeur du Département d'Histoire de l'UFF, vice-président de l'institut historique et géographique « Brasília ». Comme preuve des échanges artistiques, on note que l'exposition a accueilli, en provenance de musées brésiliens, des œuvres remarquables de différents peintres italiens installés au Brésil au XIX^e siècle, tels que : Luigi Stallone, arrivé de Naples comme professeur de peinture de l'impératrice ; Edoardo De Martino, également napolitain, et qui, après avoir fait carrière à Rio de Janeiro, devint peintre de la cour d'Angleterre et connut le succès avec ses marines et ses célèbres nocturnes ; Nicolau Facchinetti, auteur de splendides vues de la Baie de Guanabara et qui fut également le professeur de Maria Fornero, l'une des rares femmes peintres au Brésil du XIX^e siècle. Du côté italien et pour la première fois au Brésil, on exposa des tableaux représentatifs des deux principaux courants de la peinture de paysage napolitaine qui eurent, à l'époque, un grand retentissement, avec des œuvres, entre autres, de

⁷ Dom Carlos TASSO DE SAXE-COBOURGO E BRAGANÇA, *Dona Januária: a princesa da Independência*, São Paulo, Senac, 2022, p. 97 : « *Um navio borbônico levaria o casal de Marselha à capital do Reino das Duas Sicílias. Grandes festejos os esperavam na chegada. O casal se hospedou por um período no Palácio Real, no centro de Nápoles. Depois, o rei reservou o Palácio Campo Franco também no coração da capital partenopeia. Nos primeiros dias receberam muitas visitas de parentes e amigos que desejavam conhecer a brasileira* ».

Giacinto Gigante, maître de « l'École du Pausilippe », et de Marco De Gregorio, l'un de principaux noms de « l'École de Resina ».

Bien que physiquement éloignés, et avec une histoire très différente, on peut dire que Naples et Rio de Janeiro partagent un lieu similaire dans l'histoire de la culture visuelle et de la représentation du paysage au XIX^e siècle. [...] Naples et Rio émergent toutes deux le long d'un golfe, autour duquel des reliefs se hérissent avec des formes significatives, que la tradition locale associe à la présence métaphorique d'un géant. Tandis que le Vésuve, connu comme « le géant endormi » en italien, apparaît à l'horizon de Naples, Rio de Janeiro a comme point de référence le Pain de Sucre, composante de la Serra do Mar et dont les lignes forment la silhouette du « Géant qui dort » en portugais⁸.

La culture italienne, donc, à l'époque de l'impératrice Thérèse-Christine, se répand dans diverses couches sociales du tissu urbain de Rio de Janeiro, contrairement au modèle français, qui était très présent, mais sous une forme plus élitiste, c'est-à-dire réservée uniquement aux classes les plus aisées. Rappelons que l'archéologie fut l'une des plus grandes passions de Thérèse-Christine. Elle l'a largement diffusée à Rio en organisant avec son frère, Ferdinand II, des échanges de pièces archéologiques de haute valeur culturelle et de forte signification symbolique. Plusieurs artefacts des cultures antiques de Pompéi et Herculaneum arrivèrent à Rio de Janeiro, et plusieurs artefacts des cultures indigènes du Brésil arrivèrent dans le Royaume des Deux-Siciles, où ils intégrèrent les collections du Musée Royal Bourbon à Naples. Toutefois, l'action de l'impératrice ne se borna pas à établir un échange culturel avec le Royaume des Deux-Siciles. En 1824, elle acquit des propriétés près de Rome, les terres de Vaccareccia et l'Île Farnèse (anciennement Véies, *Veii* en latin), qu'elle hérita de sa tante, la reine de Sardaigne et de Piémont, Marie Christine Amélie Thérèse de Naples et Sicile, sœur de Frédéric II et femme du roi Charles-Félix de Savoie. Passionnée par l'art antique et l'archéologie, la reine avait organisé et financé des fouilles dans tous ses domaines. Dans ces terres, la découverte de la nécropole étrusque de l'ancienne Véies fut d'une importance

⁸ Paulo KNAUSS, "Cores do Rio. A paisagem como monumento" in *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar dos artistas italianos do séc. XIX*, Rio de Janeiro, Instituto Italiano di Cultura, 1^{ère} éd., 2023, p. 47 : « Apesar de distantes fisicamente e com trajetórias tão diferentes, pode-se dizer que Nápoles e Rio de Janeiro compartilham um lugar comum na história da cultura visual e de representação da paisagem no século XIX. [...] Nápoles e o Rio de Janeiro situam-se junto a uma baía que se combina com uma linha de horizonte definida por um relevo de formas significativas, e pela tradição local se associam à presença metafórica de um gigante. Enquanto no horizonte de Nápoles desponta o monte do vulcão Vesúvio, conhecido como "il gigante dormiente", em italiano, o Rio de Janeiro tem como referência o morro do Pão de Açúcar, que compõe a Serra do mar e cujas linhas formam a imagem do "Gigante que dorme" em português ».

fondamentale. La ville avait été définie « *pulcherrima urbs* » (« ville splendide ») par l'historien latin Tite-Live⁹.

Thérèse-Christine hérita de sa tante ses propriétés dans le Latium non seulement au sens juridique et matériel, mais elle en hérita également l'amour et le dévouement. Ses droits sur ces terrains furent confirmés en 1850 et en 1853. Elle décida alors de financer des campagnes archéologiques, et à Véies, on retrouva plusieurs pièces importantes. Les fouilles furent dirigées par les archéologues Luigi Canina et Virginio Vespignani, père de Francesco Vespignani, le procureur de l'impératrice à Rome. Parmi les innombrables objets inestimables retrouvés lors des fouilles, on se souvient d'une collection de vaisselle et céramiques, ainsi que d'un buste d'Antinoüs découvert en 1878, pièce offerte par l'impératrice elle-même à l'Académie Impériale des Beaux-Arts et conservée au Musée national des Beaux-Arts à Rio de Janeiro¹⁰. Les artefacts des cultures indigènes qui voyagèrent à Naples montraient au Vieux Continent des aspects de civilisations inconnues pouvant stimuler en Europe la curiosité à l'égard de la culture brésilienne. En revanche, les objets en provenance de la péninsule italienne allaient planter les graines de la tradition classique au Nouveau Monde : des siècles et des siècles d'histoire arrivèrent de Rome, Grèce et Égypte.

Nous signalons que, lorsqu'elle se rendit au Brésil, l'impératrice avait apporté avec elle treize amphores en bronze offertes par le roi¹¹. Elle apporta également une série de pièces

⁹ Considérée par Denys d'Halicarnasse comme « la plus puissante ville de la mer Tyrrhénienne », à l'époque de Romulus, et « aussi grande qu'Athènes », Véies fut parmi les principaux centres politiques et culturels de l'Italie centrale. Plus ancienne que la ville de Rome, elle fut la ville la plus peuplée de l'Étrurie méridionale, notamment entre le VII^e et le VI^e siècle av. J. C., avec Cære (Cerveteri). Berceau de la civilisation étrusque, abritant des ateliers d'artisanat florissants, à l'époque archaïque une école renommée de coroplastie s'y développa, dont le représentant le plus célèbre fut l'artiste étrusque Vulca, appelé à réaliser les sculptures du Temple de Jupiter capitolin à Rome. Selon les connaissances archéologiques actuelles, Véies fut également la ville qui introduisit en Italie la coutume de décorer les murs des chambres funéraires avec des peintures, in Camila DAZZI, Arthur VALLE (éds.), « Relatórios Ministeriais sobre a Academia das Belas Artes: Período Imperial 19&20 », Rio de Janeiro, vol. IV, n° 1, janvier 2009, [http://www.dezenovevinte.net/documentos/rlt_mntr.html].

¹⁰ Selon les rapports ministériels sur l'Académie Impériale des Beaux-Arts pour les années 1880 et 1881 : « Sa Majesté l'Impératrice a daigné offrir à l'Académie un beau buste ancien en marbre de Paros, représentant Antinoüs avec les attributs de Bacchus. Il s'agit du premier original en marbre ancien à entrer dans l'établissement. Il a été découvert lors des fouilles qui, sur l'ordre de l'Auguste Dame, sont en cours à Véies, près de Rome, sur un terrain lui appartenant », « *Dignou-se Sua Majestade a Imperatriz ofertar à Academia um bellissimo busto antigo de mármore de Paros, representando um Antínoo com os atributos de Baco. É o primeiro original de mármore antigo que entra para o estabelecimento, e foi descoberto nas escavações que, por determinação da mesma Augusta Senhora, se estão fazendo em Veio, nas vizinhanças de Roma, em terrenos de sua propriedade* », in Camila DAZZI, Arthur VALLE (éds.), « Relatórios Ministeriais sobre a Academia das Belas Artes: Período Imperial 19&20 », Rio de Janeiro, vol. IV, n° 1, janvier 2009, [http://www.dezenovevinte.net/documentos/rlt_mntr.html].

¹¹ *Id.*, d'après le document III C5, 35, du musée de Naples, le 22 juin 1843 le roi Ferdinand II offrit à sa sœur et future impératrice du Brésil des pièces en bronze. Treize amphores de bronze furent sélectionnées pour être données à Thérèse-Christine. Elles auraient été préalablement restaurées avant de poursuivre leur voyage. Il

archéologiques de la collection de la reine Caroline Murat, femme du roi de Naples, Joachim Murat, et sœur de Napoléon Bonaparte (1808-1815), en plus d'autres objets en provenance de Pompéi et d'Herculanum, fruits des fouilles de la famille Bourbon depuis la moitié du XVI^e siècle. Les treize précieuses pièces en bronze devinrent le noyau de la collection en son honneur au Musée National de Quinta da Boa Vista, à Rio de Janeiro. Elles ont été perdues lors d'un tragique incendie s'étant déclaré au Brésil en 2018. Avec les collections du Musée National et avec les objets exposés au Musée Impérial de Petrópolis, la « Collection Thérèse-Christine » est connue pour être l'un des principaux dépôts culturels italiens en dehors des frontières italiennes. Cependant, au Brésil, la prise en compte de la passion et de l'expertise archéologiques de Thérèse-Christine est un acquis récent. Précurseuse de l'art de la mosaïque, ce n'est qu'en 1996 que ses œuvres font l'objet d'une exposition au Musée National de l'UFRJ (Université Fédérale de Rio de Janeiro), organisée par l'archéologue Maria Beltrão. Ses compétences archéologiques furent dévoilées au grand public en 2005 par l'exposition « Fresques de Pompéi : la Beauté dévoilée » au Musée National des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, qui présenta quatre précieuses pièces en provenance de Pompéi. « Grâce à l'Impératrice, le Brésil peut compter sur une collection archéologique classique d'environ 700 pièces, la plus grande de l'Amérique latine »¹². De plus, en octobre 2008, un nouvel hommage a été rendu à ses qualités d'artiste mosaïste avec l'exposition « Rio Mosaico ».

Au cours de son règne, Thérèse-Christine organisa l'arrivée depuis l'étranger de chanteurs d'opéra, de peintres, d'acteurs de théâtre, de scientifiques et d'intellectuels italiens, comme le chanteur d'opéra Arcanjo Fiorito, le peintre Alessandro Ciccarelli, ainsi que le départ d'artistes et intellectuels brésiliens vers l'Italie. En peu de temps, l'usage du piano se répandit à tel point que la ville de Rio fut baptisée « Pianópolis ». Le Brésil, en voie de reconstruction, acquit ainsi les éléments de la tradition musicale italienne qui contribueraient au développement éclectique de la musique brésilienne. Il faut rappeler l'influence que Thérèse-Christine eut sur la carrière d'Antônio Carlos Gomes (1839 – 1896). Le musicien brésilien, fervent admirateur de l'italien Giuseppe Verdi, étudia pendant trois ans au Conservatoire de Milan et, en mai 1870, il présenta son opéra « O Guarany » à la Scala où il fut largement acclamé. Les études d'Antônio Carlos

s'agissait d'un cadeau diplomatique offert à d'autres personnalités également, telles que l'empereur de Russie, le roi de Bavière et la reine de Naples, comme on peut le lire dans le même document.

¹² Maria Eugénia ZERBINI, « A imperatriz invisível », in *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n° 17, février 2007, p. 7, « Graças à Imperatriz, o Brasil conta com um acervo arqueológico clássico de cerca de 700 peças, o maior da América Latina ».

Gomes en Italie furent financées par Pierre II qui aimait l'opéra tout autant que Thérèse-Christine. Cette dernière, cependant, insista longuement afin que Gomes parte étudier en Italie plutôt qu'en Allemagne. Amoureuse du chant lyrique, grâce à son éducation musicale reçue à Naples, Thérèse-Christine suscitait l'admiration à Rio de Janeiro. Dans l'opéra *No Brasil* de 1840, l'historien brésilien Alfonso d'Escragnolle Taunay écrit que, en 1844, le diplomate français Jules Itier, se trouvant près du palais impérial, fut frappé par la beauté d'une voix féminine chantant un air de Rossini tiré du *Barbier de Séville* et sa stupeur grandit encore lorsqu'il vit qu'il s'agissait de l'impératrice¹³.

Toutefois l'activité de Thérèse Christine ne se borna pas au domaine artistique puisqu'elle influença de façon significative la composition des flux migratoires. En effet, elle contribua à créer les conditions qui favoriseraient la formation de la plus grande colonie d'Italiens à l'étranger. Elle gagna la confiance de l'empereur et commença à prendre part aux décisions de l'État. Elle contribua ainsi à promulguer des lois pour améliorer la situation de l'éducation et de la santé publiques, en créant les premiers établissements de santé développés sur le modèle des hôpitaux napolitains. L'enseignante-chercheuse brésilienne Vera Lúcia Cabana de Queiroz Andrade, membre de l'IHGB (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro), en rapportant les mots du voyageur Tomás Cameron en 1879, parle d'un hôpital construit en 1855 à Petrópolis, appelé Casa de Caridade Santa Teresa, qui, à la demande de l'impératrice, devait accueillir des riches, des pauvres et « *até escravos* » (« même des esclaves »). L'impératrice voulut également soutenir la fondation de la première société caritative italienne à l'étranger, pour aider les plus nécessiteux et les émigrants. Elle s'appelait Società Italiana di Beneficenza e Mutuo Soccorso (Société italienne de charité et d'aide mutuelle) et fut créée le 17 décembre 1854. L'impératrice facilita l'arrivée de médecins, d'infirmiers, de pharmaciens, d'ingénieurs, d'enseignants et d'avocats italiens voulant travailler pour la cour brésilienne. Lors de nos recherches, nous avons trouvé des documents, des photographies importantes et d'une grande beauté, des noms et des ouvrages d'artistes et de personnalités, d'ouvriers et d'artisans, principalement du Sud de l'Italie, comme les Napolitains Domenico et César Farani, qui, sous sa protection, œuvrèrent dans le domaine du bâtiment et ouvrirent pas moins de huit rues dans le quartier de Botofago, en plus de se consacrer à l'orfèvrerie, après avoir fréquenté à Naples un cours d'un an financé par l'impératrice. Thérèse-Christine finança personnellement plusieurs œuvres publiques pour

¹³ Alfonso d'ESCRAGNOLLE TAUNAY, *No Brasil de 1840*, São Paulo, Imprensa Oficial, 1935, p. 49.

améliorer la vie de nombreuses petites villes de l'intérieur du pays, et elle jeta les bases pour une véritable révolution socio-culturelle, puisqu'elle était opposée à l'esclavage. Il faut rappeler la grande importance à l'époque du discours des abolitionnistes, qui s'opposaient à l'esclavage au Brésil. Néanmoins, ils étaient malheureusement entravés par les conservateurs, les *fazendeiros*, grands propriétaires terriens, et les entrepreneurs qui, en tant que politiciens, possédaient un grand pouvoir décisionnel et avaient tout intérêt à maintenir le système esclavagiste et la structure coloniale de la production. Gennaro Merolla, Consul Général des Deux-Siciles, qui vécut à Rio de Janeiro entre 1832 et 1843, a écrit un document dense où il décrit la pratique de l'esclavage à laquelle étaient soumis les peuples africains amenés au Brésil. En plus de condamner cette pratique, définie comme abominable, Merolla juge sévèrement l'incohérence de ceux qui professaient des idées libérales, mais se servaient ensuite d'Africains réduits en esclavage. Ce document intéressant et inédit, portant le titre *Memoria sul Commercio dei Neri e sui mali che dallo stesso ne derivano (Mémoire sur le Commerce des Noirs et les maux que cela engendre)* surprend par ses importantes dénonciations de la traite des esclaves africains. On le trouve aujourd'hui à l'A.S.N., les Archives d'État à Naples, et il n'a toujours pas été publié au Brésil. À ce propos, nous soulignons qu'à Rio de Janeiro, l'impératrice Thérèse-Christine libéra (*alforriou* en portugais) plusieurs esclaves africains sur la place publique, en payant littéralement pour leur liberté. En 1886, une femme d'origine africaine, prénommée Maria Rosa, envoya une pétition à l'impératrice en la suppliant de l'aider à libérer de l'esclavage sa fille Ludovina. Peu de temps après, Thérèse-Christine présida une cérémonie de libération d'Africains réduits en esclavage, faisant partie d'une série de cérémonies périodiques de libération par les biais du fonds d'émancipation de la Chambre Municipale de la cour, dénommé Livre d'or.

À partir de 1845, le couple impérial entreprit de nombreux voyages, d'abord dans les régions du vaste territoire de l'empire brésilien et, ensuite, dans des pays étrangers, tels que l'Égypte, la Palestine, les États-Unis d'Amérique, l'Écosse, l'Irlande et, pour finir, l'Italie où, entre autres, ils visitèrent le Monastère de San Benoît à Monte Cassino. Ils se rendirent également à Rome, où ils rencontrèrent le Pape, à Florence et à Naples. Pour Thérèse-Christine le retour à Naples en 1871 fut très triste, car sa ville n'était plus qu'une province. Dans son journal elle écrivit : « Je ne saurais décrire l'impression que je ressentis lorsque je vis, 28 ans plus tard, ma

patrie, et je ne trouvai plus les gens que j'aimais »¹⁴. La Maison de Savoie avait renversé les Bourbons et était à la tête du Royaume d'Italie, proclamé en 1861. Bien qu'à distance, Thérèse-Christine, souffrit beaucoup de tout cela, au point que, toujours à Rome en 1877, elle refusa de se rendre au bal de la princesse Marguerite de Savoie, au Quirinal, où le couple impérial brésilien avait été invité, comme le montre un billet écrit par l'amie de la famille Adelaïde Ristori à Pierre II, le 10 février 1877¹⁵. En 1888 ils étaient à Milan lorsque leur fille, la princesse Isabelle, promulgua la « *Lei Aurea* » (la « Loi d'or »). Dans la presse italienne, et notamment page 358 de la revue *Illustrazione Italiana* (*Illustration italienne*), à cette occasion, on publia ces mots :

C'est la troisième fois qu'ils visitent l'Europe ; l'impératrice, cultivée, passionnée d'art, méridionale dans l'âme, ouverte, cordiale et bonne, est sa meilleure compagne lors de tous ses voyages. L'empereur aime l'Italie et ses hommes célèbres, parle parfaitement l'italien, a traduit le « Cinq mai » de Manzoni et il a une amitié vive et ancienne pour Cesare Cantù¹⁶.

Nous rappelons qu'à l'Université de Bologne l'empereur prit place sur les bancs des étudiants et fréquenta un cours de littérature italienne dispensé par Giosué Carducci, professeur dans cette Université entre 1860 et 1902. Pierre II aimait beaucoup la littérature italienne, il connaissait des intellectuels et des écrivains, comme Alessandro Manzoni, avec lequel il a correspondu et dont il traduisit le poème « Cinq mai », une ode écrite par Manzoni en 1821 à l'occasion de la mort de Napoléon Bonaparte en exil à Sainte-Hélène. En outre, l'empereur adorait l'œuvre de Dante Alighieri au point de traduire en portugais le « Chant XXXIII de l'Enfer » de la *Divine Comédie*. Il profitait de ses longs voyages pour tisser des relations littéraires et instructives pouvant non seulement lui servir mais également enrichir les plans d'études des écoles brésiliennes.

Lorsque Pierre II et Thérèse-Christine rentrèrent au Brésil, les conditions de santé de l'impératrice n'étaient guère bonnes, en raison, entre autres, des grandes douleurs et deuils vécus. Le couple impérial avait perdu son premier enfant et héritier au trône Alphonse de Bragance, décédé à l'âge de deux ans en 1847 ; en 1850 un autre de leurs enfants, Pierre de

¹⁴ *Diários da Imperatriz Teresa Cristina*, Ano 1871, Museu Imperial-Arquivo Histórico Petrópolis.

¹⁵ Alessandra VANNUCCI, « Le lettere dell'imperatore. La regina delle scene alla corte dell'Imperatore - Corrispondenza tra dom Pedro II e Adelaide Ristori, massima attrice del suo tempo », [\[http://www.sagarana.it/rivista/numero24/saggio2.html\]](http://www.sagarana.it/rivista/numero24/saggio2.html).

¹⁶ *Illustrazione Italiana*, Milan-Rome, année XV, n° 21, 13 mai 1888, p. 358.

Bragance, né en 1848, décéda. Quelques années plus tard, l'impératrice perdit son cher frère, le roi Ferdinand II, qui mourut le 22 mai 1859 au palais royal de Caserte. Il leur restait deux filles : la princesse Léopoldine (1847-1871), qui avait épousé le prince Louis Auguste de Saxe-Cobourg, duc de Saxe, et la princesse Isabelle (1846-1921), qui avait épousé le prince Gaston d'Orléans comte d'Eu. En 1871, l'immense douleur provoquée par la mort prématurée de ses deux garçons frappa à nouveau l'impératrice lorsque leur deuxième fille, la princesse Léopoldine, duchesse de Saxe, mourut affreusement du typhus à Vienne, où elle vivait avec son mari au palais Cobourg. C'était le 7 février à 18h15. En son hommage, l'empereur François Joseph I d'Autriche proclama un deuil officiel de 30 jours. Après les funérailles, le corps de la princesse fut transporté dans la ville de Cobourg où sa dépouille repose dans l'Église de Saint-Augustin. Elle n'avait que 23 ans et 6 mois. Elle laissa quatre héritiers, tous encore enfants. Tel que Carlos Tasso de Saxe-Cobourg et Bragance le raconte dans son livre *A Intriga (L'intrigue)*, le couple impérial arriva à Cobourg le 30 août 1871 pour se rendre sur la tombe de leur fille. Ils décidèrent d'emmener au Brésil les deux premiers enfants de la princesse Léopoldine et du prince Louis Auguste de Saxe-Cobourg : Pierre Auguste et Auguste Léopold. La dynastie au Brésil devait perdurer et leur fille Isabelle n'avait toujours pas eu d'enfants. Leur histoire, leurs relations avec leurs oncles maternels et avec l'empereur et l'impératrice mériteraient des chapitres à part.

Au milieu de tant de douleurs, la santé de l'impératrice se dégradait et le couple impérial dut retourner en Europe pour rencontrer divers médecins. L'empire prit fin le 15 novembre 1889 lorsque, avec un coup d'état, l'empereur du Brésil fut destitué et que l'on proclama la République. Les conspirateurs accordèrent à la famille impériale 24 heures pour quitter le pays. Pierre II et Thérèse-Christine partirent le 17 novembre à l'aube. Une fois arrivés au Portugal, ils logèrent au « Grande Hotel » à Porto. L'état de santé de l'impératrice se détériora considérablement. Le 28 décembre, elle décéda d'une crise cardiaque à l'âge de 67 ans, tandis que Pierre II était en train de visiter l'Académie des Beaux-Arts. À ses côtés, à l'hôtel, il y avait la fidèle baronne de Japurá, Maria Isabel de Andrade Lisboa, à qui Thérèse-Christine aurait dit : « Je ne meurs pas d'une maladie mais de douleur et tristesse »¹⁷. Le quotidien français *Le Figaro* publia la nouvelle de son décès le 29 décembre : « L'Europe saluera respectueusement cette impératrice morte sans trône, et on dira en parlant d'elle : "Sa mort est le seul chagrin

¹⁷ M. E. ZERBINI, *op. cit.*, p. 24, « Não morro de doença, mas de dor e tristeza ».

qu'elle ait causé à son mari pendant 46 ans de mariage" »¹⁸. Le même jour *Le Gaulois*, un autre quotidien français, publiait les mots suivants : « C'était la femme vertueuse et bonne dont l'histoire parle peu, parce qu'il n'y a pas de mal à en dire »¹⁹. On raconte que le vicomte d'Ouro Preto, également exilé, lorsqu'il apprit la nouvelle de la mort de l'impératrice, se rendit chez Pierre II et le trouva profondément découragé : il tenait dans ses mains une édition récente de la *Divine Comédie*. Il ne dit pas un mot et il montra la chambre de sa femme. Lorsque le fils du vicomte rentra pour récupérer le chapeau qu'il avait oublié, il vit la scène suivante : « En cachant son visage de ses mains maigres et pâles, l'empereur pleurait, ses larmes coulaient entre ses doigts, glissaient le long de sa barbe et tombaient sur les strophes de Dante »²⁰. Dans son journal, ce même jour, Pierre II écrivait : « Personne ne peut imaginer ma souffrance. Je ne peux que pleurer le bonheur perdu, après quarante-six ans ensemble. Un vide impossible à combler s'est ouvert dans ma vie. Seule l'étude peut consoler ma douleur »²¹. Il s'agissait de mots d'estime et d'amour pour Thérèse-Christine de Bourbon, la Princesse de Bourbon qui, pour lui, avait traversé l'Océan Atlantique, en unissant deux royaumes et, d'une certaine façon, sans doute deux cultures. En ce lointain 17 août 1843, encore à bord de ce navire qui la conduirait au Brésil, elle lui avait écrit ces mots : « Mon très cher cousin et époux, je prie votre Majesté de croire à mon bien sincère attachement. Votre affectionnée cousine et épouse Thérèse »²².

Thérèse-Christine fut enterrée dans l'église du monastère de São Vicente de Fora, à Lisbonne, qui accueille les tombeaux de la Maison de Bragance. Pierre II partit s'installer à Paris où il décéda deux ans après. Les dernières années de la vie de l'ancien empereur furent mélancoliques et solitaires : il vivait dans un hôtel modeste, quasiment sans argent, en se consacrant à l'écriture de ses mémoires et dernières volontés, dans lesquelles il exprimait le désir de rentrer au Brésil après sa mort. Un jour, alors qu'il faisait très froid, il décida de faire une promenade en calèche le long de la Seine. De retour chez lui, le soir-même, il tomba malade.

¹⁸ *Le Figaro*, année 35, 3^{ème} série, n° 363, 29 décembre 1889, p. 1.

¹⁹ *Le Gaulois*, année 23, 3^{ème} série, n° 2679, 29 décembre 1889, p. 1.

²⁰ Affonso CONDE DE CELSO, *O Imperador no exílio*, Rio de Janeiro, Magalhães & C editores, 1893, p. 26, « *Ocultando o rosto com as mãos magras e pallidas, o Imperador chorava. Por entre os dedos escorriam-lhes as lágrimas, deslisavam-lhe ao longo da barba nêvea e cahiam sobre as estrophes de Dante* ».

²¹ Begonha BEDIAGA (éd.), *Diário do Imperador D. Pedro II (1840-1891)*, Petrópolis, Museu Imperial, 1999, p. 20, [<https://museuimperial.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/09/VOL29.pdf>], « *Ninguém imagina a minha aflição. Somente choro a felicidade perdida de 46 anos. Nada mais posso dizer [...] Só o estudo me consolará de minha dor. [...] Abriu-se na minha [vida] um vácuo que não sei como preencher* ».

²² A. A. AVELLA, *op. cit.*, p. 183 (Texte original en français).

La maladie, sous-estimée, évolua en pneumonie dans les jours suivants. La santé de Pierre II se détériora rapidement et il mourut le 5 décembre 1891 à 00h35 entouré de sa famille. Ses derniers mots furent : « Oh Dieu, accorde la paix et la prospérité au Brésil... ».

Selon ses volontés, dans son cercueil, on déposa un sachet contenant de la terre de toutes les provinces du Brésil. Avec cela, il demanda qu'un livre soit déposé sous son coussin : *La Divine Comédie*, pour symboliser son esprit reposant sur la culture même dans la mort. Sa dépouille a été transportée au Brésil avec celle de sa femme en 1920 seulement, quand le gouvernement républicain reconnut que, comme chef d'État, il avait su élever le Brésil à un haut niveau. Leurs dépouilles furent transférées au Brésil par le Comte d'Eu et déposées dans la Cathédrale de Rio de Janeiro. Elles furent ensuite transférées en 1925 dans la cathédrale de Petrópolis, ville fondée par Pierre II lui-même, où le couple impérial a été définitivement enterré en 1939. Au Brésil, la mémoire de Thérèse-Christine est présente dans le nom de plusieurs villes de différents États de la Confédération, comme la ville de Teresina, capitale du Piauí, Santo Amaro da Imperatriz dans l'État de Santa Catarina, Cidade da Imperatriz dans l'État du Maranhão et Teresópolis dans l'État de Rio de Janeiro. En outre, à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, existe une collection iconographique importante portant son nom, léguée par Pierre II à sa mort. Elle a été classée Patrimoine mondial de l'humanité par l'Unesco et inclut une précieuse collection de partitions complétée par celles ayant appartenu à l'impératrice Léopoldine. Grâce à sa discrétion et à sa gentillesse, Thérèse-Christine de Bourbon a joué un rôle très important dans l'histoire du Brésil et de l'Italie, deux terres qu'elle a portées dans son cœur avec amour et dévouement jusqu'à la fin de ses jours. Cette histoire a également été racontée pour la première fois sur les écrans télévisés brésiliens, grâce à la talentueuse actrice brésilienne Letícia Sabatella, qui a incarné l'impératrice (avec Selton Mello dans le rôle de Pierre II) dans un feuilleton produit par TV Globo et intitulé *Nos Tempos do Imperador* (« Au temps de l'Empereur »), écrit avec beaucoup d'intelligence par les scénaristes Thereza Falcão e Alessandro Marson, réalisé par Vinicius Coimbra et diffusé entre 2021 et 2022. En 2022, de nombreux événements et conférences ont rendu hommage à l'impératrice Thérèse-Christine de Bourbon à l'occasion du bicentenaire de sa naissance. Nous souhaitons également rappeler ici l'exposition organisée à Rome par l'Ambassade du Brésil, intitulée « De Naples à Rio : l'impératrice Thérèse-Christine de Bourbon des Deux-Siciles et la photographie » (« Da Napoli a Rio de Janeiro: l'imperatrice Teresa Cristina di Borbone delle Due Sicilie e la fotografia »),

organisée par Evelyne Azevedo et Fernanda Marinho ; à Rio de Janeiro, l'inauguration sur la place Italie d'une statue en son honneur, commanditée par le Consulat Italien et réalisée par le sculpteur Gianguido Bonfanti. Il ne s'agit que de quelques-unes des reconnaissances justifiées pour une femme sur laquelle il y a encore tant à dire, en mémoire de celle qui, avec grâce et fermeté, s'est révélée être l'une des femmes les plus importantes du XIX^e siècle.

Traduit de l'italien par Ketty Zanforlini, professeure agrégée et docteure en Études italiennes (Sorbonne Nouvelle, Paris).

Antonella Rita Roscilli est une chercheuse, historiographe, écrivain, journaliste et traductrice italienne. Pour son engagement dans la recherche et la diffusion, l'ambassade du Brésil en Italie lui a décerné la « médaille D. Teresa Cristina » à l'occasion du bicentenaire de la naissance de D. Teresa Cristina de Bourbon. L'ambassade du Brésil en Italie lui a décerné la médaille « D. Teresa Cristina ». Elle est membre correspondant pour l'Italie de l'Institut géographique historique de Bahia. En Italie, elle dirige la revue bilingue de dialogue interculturel *Sarapegbe*. Diplômée de l'université de Rome « La Sapienza » en lettres et langues modernes, avec une spécialisation en langue et littérature brésiliennes et en littérature africaine lusophone, elle est titulaire d'un doctorat en études pluridisciplinaires de l'UFBA-Université fédérale de Bahia au Brésil, où elle intègre le groupe de recherche « Circuitos culturais, memória e identidade ». Elle est membre de l'Academia de Letras da Bahia. Auteur de livres et d'essais, elle est la biographe de Zélia Gattai, épouse de l'écrivain Jorge Amado. Elle travaille sur la mémoire, l'interculturel et les études sur l'émigration italienne.

Bibliographie

ANDRADE, Vera Lucia Cabana de Queiroz, « De princesa napolitana a imperatriz do Brasil », in *Biografias & Trajetórias. Organização: Neusa Fernandes*, Rio de Janeiro, Maudad X, 2023, p. 53-78.

AVELLA, Angelo Aniello, *Una napoletana imperatrice ai tropici. Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile. 1843-1889*, Rome, Exòrma, 2012.

AZEVEDO, Evelyne, « A coleção Teresa Cristina: idealização e falência de um projeto cultural para o Brasil », in *Concinnitas*, n° 34, année 19, décembre 2018.

BEDIAGA, Begonha (éd), *Diário do Imperador D. Pedro II (1840-1891)*, Petrópolis, Museu Imperial, 1999.

BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e, *A intriga*, São Paulo, Senac, 2012.
_____, *Dona Januária: a princesa da Independência*, São Paulo, Senac, 2022.

CAPOBIANCO, Fernanda, « Cores de Nápoles. Pitlooo, Gigante e a Escola de Posillipo. Colori di Napoli, Pitlooo, Gigante e la Scuola di Posillipo », in Livia Raponi, Paulo Knuss, Fernanda Capobianco (éds.), *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio no olhar dos artistas italianos do séc. XIX*, Rio de Janeiro, Instituto italiano di Cultura, 1^{ère} éd., 2023.

CARVALHO, José Murilo, de, *Dom Pedro II*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

CASTILHO, Celso, COWLING, Camilla, *Bancando a liberdade, popularizando a política: abolicionismo e fundos locais de emancipação na década de 1880 no Brasil*, [<https://www.scielo.br/j/afro/a/R79Tk3RG6HMKpN9hCyT3v7g/?format=pdf&lang=pt>].

CELSO, Affonso Conde, de, *O Imperador no exílio*, Rio de Janeiro, Magalhaes & C editores, 1893.

DAZZI, Camila, VALLE, Arthur (éds), *Relatórios Ministeriais sobre a Academia das Belas Artes: Período Imperial 19&20*, Rio de Janeiro, vol. IV, n° 1, janvier 2009, [http://www.dezenovevinte.net/documentos/rlt_mntr.html].

ESCRAIGNOLLE TAUNAY, Afonso, de, *No Brasil de 1840*, São Paulo, Imprensa Oficial, 1935.

Figaro (Le), Paris, A. 35, 3^{ème} Série, n° 363, 29 décembre 1889.

Gaulois (Le), A. 23, 3^{ème} Série, n° 2679, 29 décembre 1889.

Illustrazione Italiana, Milan-Rome, année XV, n° 21, 13 mai 1888.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, n° 51, 22 février 1843.

KNAUSS, Paulo, « Cores do Rio. A paisagem como monumento », in *Em Cores da Paisagem: Nápoles-Rio nos olhar dos artistas italianos do séc. XIX*, Rio de Janeiro, Instituto Italiano di Cultura, 1^{ère} éd., 2023, p. 47-73.

MARIZ, Vasco, « O Império brasileiro e o Reino de Nápoles e das Duas Sicílias », *Revista IHGB*, Rio de Janeiro, année 169, jan. - mar. 2008, p. 193-208.

MEROLLA, Gennaro, *Memoria sul Commercio dei Neri e sui mali che dallo stesso ne derivano*, *Archivio Storico di Napoli*, s.d. (inédit).

RAPONI, Livia, KNAUSS, Paulo, CAPOBIANCO, Fernanda, *Cores da Paisagem: Nápoles-Rio nos olhar dos artistas italianos do séc. XIX*. Rio de Janeiro, Instituto Italiano di Cultura, 1^{ère} éd., 2023.

RODRIGUES, Eugenio, *Descrizione del viaggio a Rio de Janeiro della flotta di Napoli*, Naples, Batteli, 1844.

ROSCILLI, Antonella Rita, « D. Teresa Cristina de Bourbon, filha do rei das Duas Sicílias e esposa do imperador d. Pedro II », in *Anuário do Museu Imperial de Petropolis, Nova Fase*, vol. 2, Petrópolis, Museu Imperial, 2021, p. 103-118.

_____, *La principessa napoletana imperatrice del Brasile*, in *Patria*, 2014, p. 30-31, [https://anpi.it/media/uploads/patria/2014/30-31_ROSCILLI_n.8-2014.pdf].

_____, « Una napoletana imperatrice ai Tropici. Teresa Cristina sul trono del Brasile », in *Sarapegbe*, année 2, n° 5, janvier-mars 2013, [<http://www.sarapegbe.net/articolo.php?quale=100&tabella=articoli>].

_____, « Teresa Cristina di Borbone: Storia della principessa napoletana divenuta ultima Imperatrice del Brasile », in *Paese Italia Press*, 2020, [<https://www.paeseitaliapress.it/terza-fila/2020/03/14/teresa-cristina-di-borbone-storia-della-principessa-napoletana-divenuta-ultima-imperatrice-del-brasile/>].

_____, « No Tempo de S.M.I. Teresa Cristina de Bourbon, filha de Francisco I, rei de das Duas Sicilias, e esposa de S.M.I. Dom. Pedro II », *Revista IGHB*, Salvador, vol. 116, janvier-décembre 2022, p. 201-223.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.

VANNI, Julio Cezar, *Italianos no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Comunidade, 2000.

ZERBINI, Maria Eugénia, « A imperatriz invisível », *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n° 17, février 2007

PRÉSENTATION DU DOSSIER ROUMAIN

Le dossier roumain se compose de quatre contributions, un texte de création et trois scientifiques, qui offrent un petit échantillon littéraire de l'écriture contemporaine en langue roumaine et interrogent, sur le plan thématique, des aspects spécifiques de la Roumanie ayant trait à des problématiques sociales, scripturales et spirituelles.

Si le cadre « polyphonique » de cette revue nous invite à amorcer le dossier sous le signe de la diversité linguistique romane, il nous faut observer que la littérature roumaine s'intègre dans certaines dynamiques européennes. D'après Eugen Lovinescu (1881-1943), critique auquel l'on doit la théorie de la mutation interculturelle des valeurs, la « synchronisation avec la littérature de l'Occident » a été depuis toujours une des constantes de la littérature roumaine, et, la française apparaît, peut-être plus que toute autre, comme la plus courtisée. La modernisation de la culture roumaine s'est réalisée sous le signe de l'esprit français. Sur le plan littéraire, on évoquera les nombreuses influences au XIX^e et au XX^e siècle, dont les points culminants se situent dans le modernisme et la génération « quatre-vingtiste » du communisme, inspirée par le structuralisme français. Malgré l'anglophonisation de la société roumaine « post-décembriste » (après la Révolution du 22 décembre 1989), la francophilie est toujours présente dans les milieux intellectuels : dans le présent dossier, l'écrivaine Gabriela Adameşteanu, par exemple, auteure d'une thèse de doctorat sur Proust et traductrice de prose française en roumain, a été distinguée par l'Ordre des Arts et des Lettres, récompense qui reconnaît la contribution au rayonnement des arts et des lettres françaises. Gabriela Adameşteanu situe l'action de certains de ses romans en France, comme c'est le cas pour le livre commenté par Cristina Hermeziu dans son article. Mais aussi, en sens inverse, il y a eu la vague bien connue d'artistes roumains qui, dans les années 20-60, ont laissé leurs empreintes dans la culture française. Dans le présent dossier, on évoquera la figure emblématique du philosophe Emil Cioran, publié dans la Pléiade, qui choisira, lors du célèbre moment de Dieppe en 1947, le français comme langue exclusive d'écriture. Ce choix, fait avec véhémence, ne manquera pas pourtant de soulever plus tard une remise en question de son lien avec la langue et la culture roumaine et française, question plus délicate et plus subtile au niveau identitaire que ne le laissait penser son adhésion formelle à l'esprit français. Plus récemment, une nouvelle génération d'écrivains et surtout d'écrivaines ont choisi la France comme terre d'adoption et le français comme langue d'écriture. De cette sphère fait aussi partie Linda Maria Baros, qui signe dans ce dossier l'article sur Floarea Țuțuianu : il s'agit d'une poétesse déjà consacrée, qui a reçu pour son œuvre écrite en français des récompenses comme Le Grand Prix de Poésie de la Société des Gens de Lettres, le Prix international francophone du Festival de la poésie de Montréal et le Prix Rimbaud de la Maison de Poésie de Paris.

Mais la spécificité historique de la Roumanie au XX^e siècle, qui a déterminé les motivations, la couleur et le rythme de sa littérature de ces dernières quatre-vingts années, la rapproche davantage de l'Espagne, car la culture de ces deux pays européens a été ébranlée, d'une manière similaire, par la tension funeste entre des forces politiques polarisées à l'extrême. En effet, ce qui advient dans une littérature sous un régime totalitaire ne saurait pas avoir d'explication naturelle : « [d]irectement ou indirectement, tout y sera réplique, réaction, riposte, ou bien repli

défensif, désespéré ou inventif, stratagème de survie »¹, commente Eugen Negrici. Au-delà de leurs particularités respectives, le manque de liberté d'expression, l'endoctrinement, l'oppression de tout genre et la précarité liés au communisme et au franquisme, respectivement, ont déterminé l'orientation des pratiques littéraires non seulement pendant, mais aussi après l'intervalle dictatorial. Ainsi, dans notre dossier, l'œuvre de Gabriela Adameșteanu traverse dans sa trilogie, à travers le parcours vital de sa protagoniste, trois étapes de cette période historique : le milieu et la fin de l'intervalle communiste et la période post-décembriste marquée par l'exode massif des Roumains animés par la récente conquête de la liberté.

Le dossier s'ouvre sur le récit « Au puits » dans lequel Dalva Man dépeint avec finesse le monde rural et les destins qui l'habitent. Ce texte met en scène une jeune protagoniste et des personnages 'incarnés', dont l'épaisseur résulte d'une oralité vivante, d'un langage empreint de régionalismes, de la spontanéité de la parole ; le narrateur omniscient s'efface laissant souvent ses personnages manifester directement leur monde intérieur à travers le dialogue ou le discours indirect libre, techniques qui créent l'impression d'une proximité avec les personnages.

La protagoniste est Ioana, dont la vie quotidienne ressemble à celle des autres jeunes filles du village, entre les corvées de la maison et du champ, la ronde du village qu'elle attend avec impatience et le destin d'épouser à son tour un jeune homme du lieu... Le monde rural met en mouvement les personnages selon une inexorable cyclicité ancestrale qui rappelle ce que Marc Augé dénomme « lieu anthropologique » : « pratiques traditionnelles [y] sont intuitivement connues et pratiquées par les habitants [...] sont héritées des ancêtres et transmises par un usage naturel et constant ». Le récit de Dalva Man se fait ainsi l'écho de l'autre texte de création de ce volume de *Polifonia*, à savoir les contes de l'écrivaine portugaise Isabel Maria Fidalgo Mateus (« Outros contos da Montanha » [Autres contes de la Montagne]) inspirés par les terres reculées du Tras-os-Montes. En citant Claude Le Bigot au sujet du texte portugais, il y est question de « mariages arrangés et de pratiques ancestrales » qui font « se côtoyer le cycle infini des générations ». Dans ces espaces, le temps semble suspendu : l'action pourrait se passer à n'importe quelle époque, si dans le récit de Dalva Man on ne précisait pas discrètement quelques éléments inscrivant l'action dans le temps historique (la présence des *chiaburi* dépossédés de leurs terres par le Parti, les villageois qui se vantent de posséder un « carnet du parti » ou, à la fin, l'infrastructure moderne qui a rendu inutile l'usage des fontaines). Ce monde, qui se définit selon des principes tels que les liens de proximité, la transmission et la répétition, décrit un espace traditionnel à la mécanique immuable qui, au-delà du fonctionnement de la vie rurale, met en tension le destin féminin de la protagoniste. À la ronde, les « sœurs aînées » de Ioana lui suggèrent par leur simple comportement le cours des choses : « elles sont allées pendant un an à la ronde, avant de trouver leur garçon » et « ne dansaient qu'avec leurs maris, rarement avec des parents ». Le bleuet de ses cheveux qu'elle offrira à Manole sera déjà, malgré elle, un signe pour tous les villageois et pour ses prétendants que la voie se décante. Ensuite, à la fontaine, le dialogue des futurs promis est mis en parallèle avec celui de deux femmes âgées qui remémorent ce même moment clé de leur vie. Ronde, bleuet, fontaine, autant de moments inéluctables d'un destin individuel qui, dans un monde réglé par la répétitivité des traditions ancestrales, reflète métonymiquement le collectif. On interroge donc la place de la liberté féminine, mais, dans ce récit, cela n'acquiert pas la coloration bien connue de l'amertume ou

¹ Eugen NEGRICI, « L'atoll de Mururoa. La prose des années du communisme (1948-1989) », in *La littérature roumaine pour les débutants et avertis en 18 essais et 18 poèmes*, Simona Sora et Claudiu Constantinescu (coords.), 2020, p. 21.

de la revendication tapageuse. Le discours féministe en filigrane apparaît subtilement dans la simplicité des attitudes hésitantes de la protagoniste (Ioana voulait et ne voulait pas aller à la ronde), dans l'humour (« Le bleuet l'a eue »), ou dans la fantaisie (elle tressaille, surprise, en s'imaginant un « gentilhomme vêtu de fils d'or » qui viendrait mystérieusement sur la rivière – provenant d'un significatif 'dehors' lointain – pour l'amener « quelque part », mais elle chasse ses pensées rapidement car les corvées l'attendent).

La fontaine apparaît symboliquement comme une étape tacite du rituel de passage du mariage, car c'est là-bas que Ioana a donné à boire à Manole pour la première fois, scellant ainsi son destin. Mais, lui donner à boire de la fontaine est aussi ce que Ioana fera pendant toute leur vie commune. Les fils convergent à la fin du récit dans un inattendu réseau de sens, qui propose un discours féministe particulier : rappelant la célèbre scène biblique de la fontaine entre Jésus et la femme samaritaine, c'est Ioana qui donnera à l'homme l'eau vivante par le biais d'une image christique inversée. Le féminin abreuve et nourrit le masculin en dessinant un féminisme qui ne passe pas par l'émancipation, mais par l'abnégation qui sublime la vie de l'autre. Le message « féministe » se produit après-coup à travers la mise en avant de l'humanité féminine.

Le dossier « critique » s'ouvre sur un article qui prolonge la problématique de l'espace et de ses conditionnements, mais ici l'espace est contemplé depuis une perspective géographique et anthropologique opposée : dans le roman *Fontana di Trevi*² de l'écrivaine Gabriela Adameşteanu analysé par Cristina Hermeziu, il n'est plus question de local, mais de transnational, plus question de l'enracinement profond dans le terroir, mais de la migration qui provoque des fêlures identitaires.

Dans ce troisième volet de la trilogie évoquée précédemment, qui trace à travers la vie d'une femme l'expérience de la dictature, Adameşteanu explore la thématique de la migration en relation avec l'altérité et son rôle pivot dans les dynamiques intersubjectives et identitaires. Ici, la protagoniste Letiția Arcan arrivée à l'âge mûr est désormais établie depuis de nombreuses années en France. Elle observe que la migration a créé une brèche au sein de la communauté roumaine, une frontière invisible entre ceux qui sont restés et ceux qui sont partis, car ils se rejettent mutuellement dans un jeu de représentations réductrices. Les formules « ceux de dehors » et « ceux de dedans », que Hermeziu insère dans le titre, résument bien la dialectique des perspectives intersubjectives croisées qui est en jeu. « Ceux du dehors », explique-t-elle, sont l'objet des ressentiments de ceux qui ont fait preuve, eux, de résilience en s'efforçant de rester et de composer avec les privations du pays, tandis que « ceux du dedans » se caractériseraient, selon leurs confrères partis, par une naïveté politique et par un certain immobilisme. La frontière n'est pas seulement géographique, elle est aussi intérieure, car décrire l'autre suppose indirectement (mais inévitablement) se penser soi-même. Si l'identité est le résultat d'une dialectique des représentations (la façon dont je me perçois, celle dont les autres me perçoivent, etc.), comment se construit l'identité des Roumains émigrés au sein de ce jeu de miroirs déformants ?

L'article réfléchit aussi autour des représentations des espaces et de leur rôle dans la redéfinition identitaire : certains Roumains pourchassent obsessivement l'image idéalisée d'un

² Parmi les récompenses du roman *Fontana di Trevi*, on peut mentionner Le Prix de l'Union des écrivains, le Prix de la revue *Observator cultural*, Le prix du Centre PEN roumain, le Prix Sofia Nădejde pour la littérature écrite par les femmes.

Occident que la migration ne pourra jamais satisfaire, tandis que les Roumains de leur pays d'accueil tombent souvent dans le piège de la nostalgie de la terre abandonnée... Letiția se retrouve face au défi de se construire dans cet intervalle de l'entre-deux. La reterritorialisation est-elle possible après la déterritorialisation ou la schizophrénie menace-t-elle de se transformer en un trait constitutif de ces identités migrantes ?

L'exil linguistique, voilà la forme que prend l'espace, le vivre-entre-deux-mondes, entre deux langues dans le troisième article du dossier. Carmen Piștea aborde l'œuvre du philosophe Emil Cioran, écrivain consacré tant en Roumanie qu'en France. L'autrice observe que, dans la vie créative de Cioran, la frontière géographique ne correspond pas à la frontière de la langue comme instrument d'écriture : en effet, exilé en France depuis 1937, le philosophe a continué d'écrire en roumain jusqu'en 1946, moment où, comme nous l'avons indiqué plus haut, Cioran rompt de façon formelle et assumée avec sa langue maternelle.

On sait, en effet, que l'œuvre de Cioran est traversée par les mêmes « mythes personnels » (avec les mots de Charles Mauron), qui en assurent la charpente reconnaissable, mais que la tonalité du texte est différente selon la langue choisie, le roumain ou le français. L'œuvre reste sensiblement la même, a souvent affirmé Cioran, et seul le style change. En ce sens, Carmen Piștea observe que le premier traité philosophique de Cioran paru en 1934 – *Pe culmile disperării* [Sur les Cimes du désespoir] – « contient les grands thèmes de son œuvre future », dont « l'immanence de la mort dans la vie », qui tout au long de son œuvre apparaît comme une « vérité implacable ». Selon Piștea, cette problématique, intime et donc prélinguistique chez le philosophe, acquiert en roumain une dimension lyrique, exaltée et révoltée, tandis qu'en français le discours sera plus « détaché et parfois mieux articulé ». En évoquant les raisons de son changement de langue, Carmen Piștea s'interroge sur les potentialités expressives du roumain en lien avec la thématique obsessionnelle de Cioran de l'« écriture de la mort » ainsi que sur l'évolution de son attitude envers la langue roumaine au long de son œuvre. Au cœur, il y aurait une croyance du philosophe, féru de poésie, en la « résonance affective des mots », notamment l'usage très spécifique des diminutifs associés à la mort. Effectivement on sait que ces formes de variation morpho-sémantique à valeur subjective sont courantes en espagnol, en portugais et en roumain, mais pas en français. En marge de ces réflexions, on peut se demander quel était le positionnement identitaire de ce philosophe apatride (déchu de sa nationalité roumaine par le gouvernement communiste roumain), mais qui n'a jamais demandé la nationalité française et qui maintenait une relation dialectique avec les deux langues.

Si dans *Fontana di Trevi*, Gabriela Adameșteanu aborde la question de la migration, la poétesse Floarea Țuțuianu explore dans ses recueils *Femeia pește* (1996), *Libresse obligé* (1998) et *Leul Marcu* (2000) d'autres thématiques qui, après la révolution de 1989, ont été amplement cultivées dans la littérature roumaine, à savoir l'érotisme et la religion. Il s'agit, comme on le disait plus haut, de deux questions proscrites pendant la censure communiste. Ces volumes, que Linda Maria Baros qualifie de « trilogie mythopoétique », mettent en scène un moi poétique dont le vide intérieur ne peut être comblé que par un double processus : la métamorphose du moi féminin dans l'être hybride de la femme-sirène et l'union avec un homme d'origine sacrée.

Cet idéal masculin devra prendre la forme d'Adam, l'homme primordial dont la femme représente « organiquement » une partie : la côte fondatrice est l'expression de cette consubstantialité originelle et à la fois le rappel douloureux d'une incomplétude affective si la réunion n'est pas possible. Une lecture christique pourrait compléter, selon Linda Maria Baros,

cette première lecture car la femme poisson ressentirait le désir de s'unir spirituellement avec celui que le symbolisme chrétien reconnaîtrait en tant que 'l'homme poisson', le Christ lui-même. En fusionnant les deux interprétations sous l'éclairage des versions rabbinique et chrétienne de l'Ancien Testament, Baros met en relief la dimension androgyne de la femme poisson qui, par le biais de cette union mystique, accéderait à la double nature humaine et divine de l'Adam originel d'avant la Chute. À la fin de l'article, l'originalité de cette interprétation théologique est de ramener la discussion sur le terrain de la création. Dans une vision métagoétique, l'hybridité de la femme poisson représenterait une androgynie créatrice, le pouvoir de l'autoengendrement d'un moi poétique qui, en s'étant laissé féconder par le sacré, a fait siennes les énergies créatrices du Verbe.

Dans cette image érotisée de l'écriture aux pouvoirs créateurs, on reconnaît l'une des thématiques au cœur du dernier recueil de Linda Maria Baros : *La nageuse désossée. Légendes métropolitaines* est habité d'ailleurs par la présence de la même figure tirée de l'imaginaire ichtyologique. Ici, la nageuse désossée sillonne l'espace urbain au-dessus duquel semble flotter, omnipotent, le « pistolet d'insémination » d'un moi poétique féminin³. Dans ce recueil à la fois intime et social, fusionnent à nouveau le féminin et le masculin, le désir et la plume, afin d'écrire le monde et de s'écrire soi-même.

Aucun thème fédérateur préétabli n'était censé orienter les contributions du dossier roumain dans ce numéro de *Polifonia*. Mais, on peut observer que, dans la diversité des quatre textes proposés, deux champs sémantiques se détachent : l'espace dans sa dimension sociale, anthropologique et culturelle (le récit de Dalva Man et l'étude de Cristina Hermeziu) et la création (la langue comme instrument d'écriture et l'engendrement de soi par l'acte créatif, dans les articles de Carmen Piştea et de Linda Maria Baros, respectivement). Globalement, dans les travaux scientifiques, on pourrait entrevoir à différents degrés les manifestations d'une quête identitaire du sujet. La notion d'identité semble trouver sa place dans *Polifonia* dont le nom et les objectifs évoquent, entre autres, la diversité et suggèrent la dialectique entre le même et l'autre, qu'il soit intérieur ou extérieur.

Irina Enache Vic
 Sorbonne Université – Universitat de València
 CRIMIC

Irina Enache Vic est actuellement enseignante d'espagnol au Lycée Alexandre Dumas (Saint Cloud) et chargée de cours à l'Université Sorbonne Paris Nord. Elle prépare une thèse de doctorat en cotutelle intitulée « La construction de l'identité dans le roman espagnol actuel. Dynamiques intersubjectives depuis la perspective du changement culturel » sous la direction de Mme Laurence Breyse-Chanet (Sorbonne Université) et de M. Joan Oleza (Universitat de València). Elle a publié plusieurs articles et ouvrages collectifs et organisé des colloques autour des questions de l'identité, de l'intersubjectivité et de la postmodernité. Elle réalise un travail éditorial et de recherche au sein du laboratoire le CRIMIC et des associations la NEC+ et la SLNL et organise des activités culturelles sur la littérature roumaine au sein du Club Littéraire Cosmose, dont elle est membre fondateur.

³ Linda Maria BAROS, *La nageuse désossée. Légendes métropolitaines*, Paris, Le Castor Astral, p. 18.



Dalva Man. Photo de Alexandre Rivoallon.

LA FÂNTÂNI

DALVA MAN

Praful de pe drum se ridica în urma ei ca un steag uscat de soarele amiezii. Voia să ajungă cât mai repede acasă, la umbra nucului din grădină, lângă pârâul secat acum, în plină vară. Își făcuse datoria, tatăl și frații au mâncat mulțumiți apoi s-au apucat din nou de treabă. Erau la săpat din zori, ea a scăpat ca prin miracol, de, trebuia să ducă cineva mâncarea. Mama o făcea, ea o ajuta, da cineva trebuia să o și ducă până la deal.

Acu', la întoarcere, tălpile goale o ardeau, mergea mai pe cărare, mai pe iarba opărită, mai alerga oleacă, mai stătea la fel. Măcar coșul ăla nu mai era așa greu, pftiu, ce bine. Piciorul ei mai scurt era deja obosit, mai obosit decât ălălalt. Da avea noroc, că nu era și mai scurt. Așa, doar oleacă era mai scurt, cât să știe ea dar nu și ceilalți. Mamă-sa spunea că avea frichinici, mai ales când mergeau la biserică, duminica. Dar nu-i păsa. Nici măcar la horă nu se vedea. Doar ce se mai sprijinea în piciorul ălălaltul când mai obosea. În rest dansa, dansa, de nu se mai oprea.

Ieșise și ea anu ăsta, pentru prima oară, la horă. Avea doar cînșpe ani, da era împlinită, așa că o luaseră și pe ea. Surorile mai mari s-au dus un an, s-au plăcut fiecare cu băietul ei. Ele au și învățat-o pașii, nu era complicat, cică să se lase dusă. Doi pași înainte, doi pași înapoi, asta era simplu. Țopăia mai tot timpul oricum. Dar îi era totuși teamă. Parcă voia și nu voia la horă. Băieții îi plăceau, dar mai mult îi plăcea să horească. Și tot dansând, știa că la un moment dat avea să nu mai danseze la fel. Se uita la surorile ei și vedea bine că nu mai dansau decât cu bărbatul lor, rar cu câte-o rudă. Ieșea cu scandal dacă dansau cu alții, mai ales flăcăi cunoscuți pe când erau fetișcane de măritat. Ce voia ea, Ioana, e să danseze cât mai mult timp cu cât mai mulți băieți. Și îi era tare teamă că nu o să poată așa mult timp.

De altfel, nu mai departe de sâmbăta trecută, venise în vizită o altă familie din sat. O familie cu mai multe pământuri, după cum îi suflase mama, și care se trăgea din neam de primari. Se pare că-și și asiguraseră pământul la o vreme. Și că aveau cocoșei de aur. Numai că de ceva vreme nu mai erau așa bine văzuți în sat. Li se spunea chiaburi. Aveau prea multe. Prea multe

ce ? Nici ea nu știa. Probabil prea mult pământ, vite și acareturi. Și neamuri foști primari sau morari. Nu era de bine pentru ei. Le-ar fi fost mai bine acu dacă erau ca părinții ei, mai oropsiți dar muncitori și descurcăreți.

Când au intrat pe poartă, s-au uitat la ea lung, mai ales femeia. Iar ei îi venea să se ascundă după maică-sa. Surorile ei nu erau acasă să o învețe. Iar cei mici erau prea mici să o ajute. Și acum parcă era prinsă în capcană, era acolo să-i înfrunte pe necunoscuți, el înalt, drept, cu fața și sprâncenele ascuțite, și niște ochi ca un tăiș de cuțit uitat pe masă. Ea, mai scundă și uscată, cu aceeași față ascuțită de parcă erau frați. Cu ochii mici și plimbăreți de nu aveai timp să înțelegi unde se uitau.

În fața lor, Ioana simțea cum îi zvâcnea piciorul mai scurt. Voia să plece, dar maică-sa o ținu de mână. Să stea cu ei. Poate că era adevărat ce se spunea despre chiaburi. Că sunt oameni răi. Că se uită la ălalți de sus. Că sunt zgârciți. Țștia chiar se uitau la ea de sus. Ce-i drept, și ea se uita în pământ mai tot timpul. Nu știa, părinții cui or fi ? Care din ei își trimisese familia să negocieze ? De-alde Vlad. Vlad care ? Ion ? Manole ? Cu amândoi dansa la horă. Amândoi mai treceau pe la poartă, seara în drum dinspre fântâni.

Dar niciunul nu era rău, zgârcit și nu se uita la ea de sus. Bine, unul nici nu era chiabur, avea un biet petec de teren și o mamă bătrână cu care trăia. Era flăcău frumos, smead cu ochii negri. Ion. Da, nu erau a lui. Erau a lu Manole. Manole cu ochii albaștri și pus pe șotii. Numai că de prin primăvară așa Manole nu o mai făcea să râdă. Le luaseră ățtia de la colectiv vacile, caii, și căruța cea frumoasă. De atunci era tot trist, doar când o vedea pe ea mai zâmbea cu drag. Și la horă dansa bine, tot cu ea. Și-o fi zis, gata. Acu.

Duminica trecută mai ales, s-a uitat la ea mai galeș decât de obicei. Ea avea o albăstreă în părul gălbui, prins în cosițe de mama, de cu seară. Când s-a terminat hora, Ioana i-a dat albăstreaua. Manole a luat-o, s-a uitat la ea și a dat s-o mănânce, râzând. Atunci i-a văzut ochii lui Ion, nu departe de acolo, erau neguroși. Dar ce, doar aveau să mai horească împreună, nu era capăt de țară o albăstreă ! Ei, acu parcă pricepea și Ioana că albăstreaua aia îl întristase pe Ion, și-i aduse pe a lui Manole la ea acasă. Acu stăteau acolo, cu toții, unu mai bea un pahar de vin, altul un rachiu, mamele vorbeau încet, ținându-se cu mâna de colțul baticului, ridicat până-n dreptul gurii, spunând secrete în auzul lumii.

- Da, Manole mai are 2 ani pân la armată, cine știe unde l-or trimite.

- Ioana e fată bună, muncitoare, ascultătoare. Am avut 13 copchii, mi-au trăit 10, de, ce să-i faci. Și pentru fiecare am vreo 3 hectare de pământ. Ioana mai are 2 frați mai mici, lu asta mai micu i-am cumpărat ultimul petec de pământ chiar în toamna trecută, cu banii de pe păpușoi. A dat Dumnezeu ploaie de s-a făcut păpușoiul mare și frumos.

- Bine că a dat Dumnezeu ploaie !

- E prăpăd acuma cu ăștia de la colectiv, de ne-au luat vaca, ce să fac că nu mai am lapte.

- Să le iasă pe ochi laptele nostru, și să-i afurisească Dumnezeu de ne-au luat toată munca de o viață.

- Poate ăștia tineri s-or descurca mai bine ca noi.

- Of, ce-o mai fi și mai încolo, că nu-mi miroase-a bine..

- Om trăi și-om vedea.

- Hai, fă, acasă, ne-o fi așteptând Manole.

- Ce-i bre, doar nu mai suga la țâță, n-o muri de foame fără noi.

- Ei, o muri el de altceva.

Și duși au fost. Mama zâmbea, tata-și termina paharul, gânditor.

- Hai Ioană să punem de masă.

Ce-i drept, ăia micii se treziseră din moțaiala lor și cereau de mâncare. Ioana puse pe foc ceaunul de mămăligă, și așteptă să fiarbă apa. Măcar aveau brânză, niște roșii și castraveți din grădină. Mama se trezise la răsăritul soarelui, ca de obicei, mulsesse capra și făcuse brânză. De, brânza de vacă era mai dulce, da de unde vacă acuma. Ce să-i faci. Mama îi trimise pe ăi mici să ia niște ouă din cuiabar, avea să le facă cocoloși din mămăligă, brânză și cu ou. Ioana avea să-și facă unul sau doi singură.

Se tot gândea la albăstreaua găsită lângă pârâul de lângă casă. Pârâul era uscat acu, dar tot mai creșteau flori pe margini. Doar când ploua se umplea cu apă mare. Atuncea Ioana ar fi vrut să stea mai sus, pe deal. Dacă venea apa mare și le lua casa la vale ? Da dacă pârâul se făcea râu, și venea o barcă, ca pe Dunăre, se oprea drept la ei, și de acolo ieșea un domn îmbrăcat în fir de aur, cu părul de aur, și pleca cu ea, departe, undeva ? Undeva unde nu-ți lua nimeni vaca din ogradă, și nu umblai cu picioarele goale. O fi bine și așa. O fi bine să fii domniță. Până una-alta, avea mămăliga de întors. Guri de hrănit. Ochi albaștri de privit. Albăstreaua i-a venit de hac.

Era s-o întrebe pe mama, ce-a fost anume. Dacă o pețise ? Dacă trebuia să se mărite ? Parcă voia și nu voia să știe. Îi era drag Manole, da chiar așa, numai el, și la horă, și la sapă, și la vale, și la deal ? Parcă prea mult. Dacă ar schimba, din când în când ? Ei, dar dacă mama o fi schimbat pe tata ? Ei, parcă nu-i bine nici așa. Greu, greu de tot măritatul ăsta. Da, știa că nu avea încotro. Știa că până acum, îi fusese bine, cu tot chinul, și cu războiu', și cu școala, și cu săpatul sau ajutorul la mâncare sau dusul la deal în plină arșiță, cu mâncare pentru tata și frați. Parcă mai ieri se ducea la școală dimineața, învăța să-și scrie numele, să numere și altele de felul ăsta, iar după-masa umplea de borș, făcea plăcinte sau plivea grădina. Când cu războiul, n-a mai fost la școală o vreme. Ca toate fetele, se îmbrăca ca o babă, se dădea cu funingine pe față și mergea gârbovită când trecea pe drum. Mișunau soldații peste tot prin sat, intrau în case, le luau din hambare, vorbeau aiurea în limba lor. Unii mai dădeau bomboane la copii, dar era greu de spus după uniformă care cum avea să fie. Îi era frică tot timpul pe vremea aia, și s-a bucurat nespus când s-o terminat, și au anunțat peste tot că s-a gătat războiul.

Ce bucurie a fost atunci ! Horele au ținut 3 zile și 3 nopți, boierii dădeau de pomană în sat, și preotul a ținut niște slujbe așa frumoase de-ți venea să stai încontinuu la biserică. Pentru la biserică atunci mama îi făcuse o rochie mai răsărită, și vai ce mândră era de ea ! La horă doar se uitase, era prea mică să intre în ea. Da era o bucurie mare pe toată lumea. Apoi, apucă să se ducă din nou la școală. Mama îi spusese că era ultimul an, gata, dup-aia se termina, așa că făcea ce putea să învețe cât mai multe, să o țină o viață.

Cică sunt fete care se duc la școală pân mai târziu, ce or fi făcând cu atâta carte ? În ce lume or fi trăind ? Trebuia să fie neapărat diferit de ce avea ea în jur. Și ce avea în jur erau doar câmpii, negre primăvara, verzi și galbene vara, gri toamna și mai apoi albe. Țărani care-și munceau petecul de pământ, preoți în biserici, fete și băieți la horă, babe pe margine, praf, lume și animale la fântâni.

Fete pețite. Și pățite, cum le zicea mama. Acu pățise și ea pețitul. Gata. Îi venea să plângă. Nu tu mamă, nu tu tată, nu tu frați, doar un Manole sau un Ion și cu soacră și cu socru. Bine-ar fi fost să vină Manole să stea la ea acasă, nu ca surorile ei care s-au mutat la socri, sau ea care trebuia să facă la fel.

- Mamă, m-au pețit ?
- Da, mamă, te-au pețit.
- Și, mă dați după el ?

- Te dăm, mamă. E băiat bun, din familie de gospodari. Sânge bun. Da și noi suntem din sânge bun.

- Of, mamă.

- Știu, fătuca mamei.

A doua zi, dis de dimineață, Ioana se duse până la fântâni să scoată apă proaspătă. Avea ea fântâna ei, aia cu uluc larg, prima dinspre șosea, cu apă bună și dulce. Și rece, taman bună de răcorit inima. A scos o găleată, două, cumpăna cam icnea, poc jos găleata, și ce zgomot de bulbuci venea până sus ! Parcă-i spunea ceva la ureche. Cică să mă apropii, să mă uit în ea. Mă uit în ea mă văd pe mine, da cu bulbuci.

- Ce faci Ioană ?

- Manole. Păi ce să fac, scot apă, nu vezi ?

- E bună apa ?

- E bună, e rece.

- Vrei să bei ?

- Dă-mi și mie oleacă.

- Ține mâna.

Manole primi apa cu recunoștință, în căușul palmei. Ioana o vărsa cu atenție, nu prea multă să nu irosească, nici prea puțină, să aibă ce bea. La ora aia, toți aveau să treacă pe la fântâni, ori să ia apă pentru la câmp, ori să scoată apă de făcut mâncare. Două babe scoteau apă la două fântâni distanță, și trăgeau la ei cu coada ochiului:

- Ei, de, tinerețea, fă !

- Ehei, când mă gândesc la Ion al meu când eram tineri, ce mândru mai era! Și cum se purta el, fudul nevoie mare când mă țineam lângă el.

- Se-ntoarce roata. Acu e timpul lor.

- Și Ion al meu care nu mai e ...

- Ce să-i faci, asta-i viața Catincă..

- Măcar se pune de-o nuntă în mahala, om mânca bine că-s familii de gospodari.

Ioana și Manole nu le auzeau, dar nici nu aveau nevoie să le audă. În satul lor, apa din fântâni era ca un legământ de viață. Atâta timp cât era apă era și viață. Plante, animale, oameni mai buni sau mai răi, toți se adăpau cu viață din ea. Și cum s-au întâlnit acolo, în dimineața asta, era

ca un semn pentru ei. O nouă viață începea împreună. Și era ca și cum știau amândoi ce o să fie, deși niciunul nu mai trecuse prin asta.

Văzuseră totuși atâtea trecând prin asta înaintea lor -se uitaseră la ei cu jind, uneori cu milă când totul mergea pe dos într-o casă- încât acum totul părea deja cunoscut. Parcă trăiau ceva ce mai trăiseră o dată, dar nu fără teamă.

Oare cum o fi cu adevărat omu ăsta ? O fi așa de blând pe cât pare ? Și cum o fi acuma că e chiabur da fără toate acareturile și pământurile și vacile dinainte ?

Oare am ales bine ? Dacă nu o fi fimeie iubitoare ? Oare o fi destul de vânjoasă ? Oare o să mă asculte ? Și dacă nu o să aibă copii frumoși ? Și dacă vrea să se-ntorcă la maică-sa după nuntă ? Cum să fac să stea ?

Atâtea întrebări care aveau să rămână fără răspuns în dimineața aia. Și tot atâtea întrebări căzute, fără ecou, în apa dulce a fântânii Ioanei. Când s-au despărțit, fiecare cu drumul lui, știau că aveau să o ia pe același drum, în curând.

- Când, mamă ?

- La toamnă, Ioană.

Toamna veni repede. După cules la vie, după călcatul vinului, după trasul în butoaie, a început totul. Cu o săptămână înainte de nuntă, stolnicițele au luat o sticlă din vinul cel nou și au trecut din poartă-n poartă să invite rudele la nuntă:

- Pofțiți un pahar de vin din partea socrului mic !

- Adunare frumoasă, să le fie de bine și trai bun la tineri.

În timpul ăsta, vornicul își alegea flăcăii să-l ajute la strigat în timpul nunții. Îi ședea bine pe calul lui roib, cu biciul în mână și pălăria de zile mari pe cap. Și el ar fi fost bun de mire, dacă nu era deja însurat, se gândea Ioana.

Sâmbăta de după, femeile din mahala s-au strâns acasă de cu amiază, povestind ce s-a mai întâmplat prin sat, cine cu cine s-a mai certat, cine pe cine a pețit, și cum ăia cu carnet de partid se fuduleau și-și credeau permisă cea mai mare neobrăzare. După ce s-au săturat de povestit, o stolniciță și lăutarii le-au luat să le ducă la casa socrului mare. Acolo, fiecare i-a dat soacrei mari ce mai aveau pe lângă casă, plocon: mai o găină, mai niște ulei, mai niște zahăr sau orez.

Zahărul, mai ales, era bun de preț. Ioana nu văzuse atâta zahăr la un loc de când se știa ea. Era bucuroasă, toate astea erau pentru ea. Și putu să și guste din cozonac, să se ghiftuiască cu bomboane. A băut chiar și un păhăruț de rachiu!

Destul încât să se simtă înveselită și cu chef de dans. Manole era și el acolo, doar era și casa lui, și au ieșit să facă o horă mare în curte. Ioana i-a invitat pe toți bărbații din familia ei, veche și nouă la dans, începând cu tătâne-său, și până la socru. Manole a făcut la fel, dar nu înainte să danseze cu Ioana, mândru nevoie mare, ia uitați-vă la noi ce frumoși suntem !

La miezul nopții, toată lumea s-a întors la casa lui, tot cu lăutarii după ei. Ioana a ajuns obosită, și amețită, la casa ei pentru doar o seară. A doua zi, avea să doarmă la noua ei casă, pe care avea s-ompartă cu Manole și cu părinții lui cei ascuțiți.

Da până maine, o apucă un somn de zile mari.

De cu dimineață, își mai verifică o dată zestrea: saltea, pat, masă, două scaune, patru perne mari, patru perne mici, două covoare, petecare, prosoape. Toate făcute de ea, pentru ea. Apoi își puse rufăria cea curată, nepurtată, și așteptă. De departe, se auzeau deja chiuiturile vornicului și ale flăcăilor lui. Se apropiau. Îi venea să fugă. În loc să fugă, se duse în camera bună, frecată zile la rândul să lucească întocmai pentru azi. Acolo, prietenele ei o gătiră, îi puseră voalul, coronița de mireasă și peteala. Era gata. Se ascunse după ușă, Manole trebuia să o caute. O prietenă îi puse floarea de mire în piept, și lăutarii începură să cânte “Ia-ți mireasă ziua bună...”

Ioanei îi veni să le arunce cu ceva în cap. Era furioasă că îi cântau aleanul, în ea chiar plângea. Manole era frumos cu floarea lui în piept, dar parcă nu mai frumos ca viața ei până-atuncea. Trăise bine la mama și la tata, deși era greu la muncile câmpului. Prefera să facă de mâncare cu mama și să o ducă la deal, tatălui și fraților. Chiar dacă de la prea mult mers, piciorul ei mai scurt o zvâcnea uneori.

Dar când lăutarii cântă, tre să joci. Horind, toți ieșiră în curte, unde vornicul avea să rostească iertăciunea:

- Să vă fie de bine,
- Socri mari și mici,
- Ascultați puține cuvinte de rugăminte,
- Că fii dumneavoastră Manole și Ioana,
- Se roagă azi cu plecăciune
- Să le dați iertăciune

Iar fiul și fiica
Se vor lăsa de tatăl său
Și de mama sa
Și se vor lipi amândoi
Și vor fi un trup
Și vor forma o familie
Iar de la socrul cel mare
Un păhăruț de vin
C-așa-i de la Hristos,
Amin!

De acolo, alaiul o luă încet spre biserică, da tot chiuind. În casa lui Dumnezeu, au purtat coroană scumpă, și s-au făcut bărbat și femeie atunci, și pentru toată viața lor împreună.

Până când, într-o seară când amândoi aveau părul alb, Ioana nu s-a mai întors. În locul ei, copiii ei, acum bărbați, s-au întors cu vestea că a plecat de tot. Nu se întorsese acasă la părinți, în ciuda asprimii lui, în ciuda incapacității lui de a se ocupa de copii când ea nu era acasă, în ciuda absențelor sale lungi, la armată, pe când sau Dumnezeu mai știe pe unde. S-a întors însă acum, la Tatăl nostru al tuturor. Manole nu zise nimic, și coborî la fântâni. Se duse să scoată apă de la fântâna preferată a Ioanei, cea cu apa dulce, din care din ce în ce mai puțini oameni beau, acum că era canalizare în sat.

Își făcu mâinile căuș să bea din apa Ei, și lacrimile lui se amestecară cu apa proaspătă de fântână.

Dalva Man s-a născut în 1984 la Galați (România). Trăiește în Franța din 2007. Pasionată de când se știe de poveștile spuse și nespuse. Face parte din Clubul Literar Cosmose care are vocația de a răspândi literatura română în Franța.

AU PUIITS

DALVA MAN

La poussière de la route s'élevait derrière elle comme un drapeau séché par le soleil de midi. Elle voulait rentrer au plus vite, pour se retrouver à l'ombre du noyer du jardin, au bord du ruisseau maintenant asséché. Elle avait fait son devoir, son père et ses frères ont mangé avec satisfaction puis se sont remis à leur labeur. Ils binaient la terre depuis l'aube, elle avait miraculeusement échappé à cette corvée, car il fallait bien que quelqu'un leur apporte leur casse-croûte. Sa mère l'avait préparé, elle l'avait aidée, et ç'avait été à elle aussi de le porter en haut de la colline, là où la famille avait ses champs de maïs.

Maintenant, au retour, ses pieds nus la brûlaient, elle marchait un peu sur le sentier, un peu sur l'herbe desséchée, elle courait un peu, se reposait un peu. Au moins, son panier n'était plus aussi lourd. Sa jambe la plus courte était déjà fatiguée, plus fatiguée que l'autre. Elle avait de la chance qu'elle ne soit pas plus courte que ça encore. Elle était un poil plus court, juste assez pour qu'elle le sache, mais pas les autres. Sa mère la rabrouait car elle ne pouvait pas s'empêcher de remuer tout le temps, surtout à l'église le dimanche. Mais elle s'en fichait. Car à la danse du dimanche, après l'église, ça ne se voyait pas non plus. Elle s'appuyait juste sur l'autre jambe quand elle était fatiguée. Sinon, elle dansait, dansait, dansait, dansait dans la *hora*¹ qui n'en finissait plus.

Elle était sortie à la *hora* pour la première fois cette année. Elle n'avait que quinze ans, mais c'était une grande fille, alors ils l'ont emmenée avec eux. Ses sœurs aînées y sont allées pendant un an, avant de trouver leur garçon. Elles lui ont même appris les pas, ce n'était pas compliqué, disaient-elles, il fallait juste se laisser aller au rythme. Deux pas en avant, deux pas en arrière, que ça. De toute façon, elle sautillait la plupart du temps déjà. Mais elle avait encore peur. C'est comme si elle voulait et ne voulait pas entrer dans la *hora*. Elle aimait bien les garçons, mais elle préférait danser. Et en dansant, elle savait qu'à un moment ou à un autre, elle ne danserait plus jamais de la même façon. Elle regardait ses sœurs et voyait qu'elles ne dansaient qu'avec

¹ La *hora* : danse traditionnelle lors des mariages ou des fêtes populaires, où les participants forment une *ronde* en se tenant par la main, par l'épaule ou par la taille et tournent en rond.

leurs maris, rarement avec des parents. On les aurait enguirlandées si elles dansaient avec d'autres, surtout des garçons qu'elles avaient connus lorsqu'elles étaient encore des filles à marier. Ce qu'elle voulait, Ioana, c'était danser longtemps, avec le plus de garçons possible. Et elle avait la trouille de ne pas pouvoir le faire aussi longtemps qu'elle le voulait.

D'ailleurs, pas plus tard que samedi dernier, une autre famille du village est venue leur rendre visite. Une famille qui avait plus de terres, comme le lui avait chuchoté sa mère, et qui était issue d'une lignée de maires. Il paraît qu'ils avaient même pris des garanties sur leurs terres à une époque. Et qu'ils avaient des pièces d'or. Seulement, depuis quelque temps, ils n'étaient plus très populaires dans le village. On les appelait *chiaburi*². Ils en avaient trop. Trop de quoi ? Elle ne le savait pas trop. Probablement trop de terres, de bétail et d'animaux. Et des parents qui étaient d'anciens maires ou meuniers. Ce n'était pas bon pour eux. Ils s'en sortiraient mieux s'ils étaient comme ses parents, plus pauvres, mais travailleurs et débrouillards.

Lorsqu'ils ont franchi la porte, ils l'ont regardée longuement, surtout la femme. Alors, Ioana a voulu se cacher derrière sa mère. Ses sœurs n'étaient pas là pour lui apprendre quoi faire. Les petits étaient trop jeunes pour l'aider. Et maintenant, c'était comme si elle était prise au piège, là, face à des étrangers, lui grand, droit, avec un visage et des sourcils pointus, et des yeux comme une lame de couteau oubliée sur la table. Elle, plus petite et plus sèche, avec le même visage aigu comme s'ils étaient frères. Avec de petits yeux errants dont on ne pouvait dire où ils regardaient.

Devant eux, Ioana sentait sa jambe la plus courte tressaillir. Elle voulait partir, sauf que sa mère la tenait par la main. Il fallait qu'elle reste avec eux. Peut-être que c'était vrai ce qu'on disait sur les *chiaburi*. Que c'étaient de mauvaises personnes. Qu'ils méprisent les autres. Qu'ils sont avarés. C'est vrai que ces deux-là la regardaient de haut. Pour être honnête, de son côté elle regardait surtout la terre sous ses pieds. Elle ne savait pas, ils étaient à qui ces parents ? Lequel d'entre eux avait envoyé sa famille négocier ? Les Vlad. Vlad qui ? Ion ? Manole ? Elle avait l'habitude de danser au milieu de la *hora* avec les deux. Le soir, les deux passaient devant sa porte, en revenant du puits.

² *Chiaburi* : la définition de ce terme dans ce texte trouve son origine à l'époque communiste, plus précisément dans les années 50, où les paysans ayant plus de 10 ha de terrains sont désignés comme étant des ennemis, riches, du nouveau régime, et notamment de ses principes de collectivisation (mise en commun des terres pour l'exploitation par le collectif paysan, au bénéfice de l'État).

Mais aucun des deux n'était méchant, avare, et ne la méprisait. L'un d'eux n'était même pas « chiabur ». Il avait un pauvre lopin de terre et une vieille mère à la maison. C'était un beau garçon, à la peau mate, aux yeux sombres. Ion. Oui, ce n'étaient pas les siens. C'étaient ceux de Manole. Manole le blagueur aux yeux bleus. C'est au printemps que Manole a cessé de la faire rire. On lui avait pris les vaches, les chevaux et la belle charrette. Depuis, il était toujours triste, mais quand il la voyait, il souriait gentiment. Et il a bien dansé avec elle dans la *hora*. Il a dû se dire : « C'est fini. Maintenant ».

Dimanche dernier surtout, il l'a regardée, plus rêveur que d'habitude. Elle avait un bleuet dans ses cheveux blondinets, tressés par sa mère le soir d'avant. Quand la *hora* fut finie, Ioana lui donna son bleuet. Manole le prit, la regarda et fit semblant de le manger, en riant. En un éclair, elle vit les yeux de Ion, pas très loin, plus sombres que d'habitude. Mais quoi, ils allaient de nouveau danser ensemble, ce n'était pas la fin du monde, un bleuet ! Sauf que maintenant, Ioana comprit que ce bleuet avait attristé Ion, et qu'il avait amené les parents de Manole chez elle. Ils étaient tous assis là, l'un buvant un verre de vin, l'autre de l'eau de vie, leurs mères parlant à voix basse, portant le coin de leur fichu à leur bouche, racontant ainsi des secrets dont la destinée était d'être entendus.

- Oui, Manole aura 2 ans de service militaire, qui sait où ils l'enverront.
- Ioana est une bonne fille, travailleuse, obéissante. J'ai eu 13 enfants, 10 ont survécu, que voulez-vous. Et pour chacun d'eux, on a autour de 3 hectares de terre. Ioana a deux petits frères, j'ai acheté le dernier terrain pour le plus jeune à l'automne dernier avec l'argent de la vente du maïs. Il a tellement bien plu que cela a fait une belle grosse récolte.
- Dieu merci, il a plu !
- C'est la pagaille maintenant avec ces gens du collectif, ils ont pris notre vache, qu'est-ce que je peux faire, je n'ai plus de lait.
- Qu'ils soient maudits pour avoir pris notre travail de toute une vie !
- Peut-être que ces jeunes feront mieux que nous.
- Oh, et ensuite ? Je ne le sens pas bien.
- On verra bien.
- Allez, rentrons à la maison, Manole nous attend.
- Eh c'est fini la tétée pour lui, il ne mourra pas de faim sans nous.

- Eh bien, peut-être qu'il mourra d'autre chose.

Et ils sont partis. Maman a souri, papa a fini son verre, d'un air préoccupé.

- Mettons la table, Ioana.

Il est vrai que les petits s'étaient réveillés de leur sieste et demandaient à manger. Ioana mit la marmite de polenta sur le feu et attendit que l'eau bouille. Au moins, ils avaient du fromage, des tomates et des concombres du jardin. Sa mère avait été debout dès le lever du soleil, comme d'habitude, pour traire la chèvre et faire du fromage. Le fromage de vache était plus doux, mais où est la vache maintenant ? Que faire ? Sa mère envoya les petits chercher des œufs dans le poulailler, elle allait leur faire des bouchées de polenta, œuf et fromage... Ioana s'en fera une ou deux de son côté aussi.

Elle ne cessait de penser au bleuet trouvé au bord du ruisseau près de la maison. Le ruisseau était à sec maintenant, mais il y avait d'autres fleurs sur ses berges. Même si ce n'est que lorsqu'il pleuvait qu'il se remplissait d'eau. Alors, Ioana aurait voulu habiter plus haut, sur la colline. Et si la crue venait à emporter leur maison vers le bas de la colline ? Et si le ruisseau devenait une rivière, et qu'un bateau arrivait, comme sur le Danube, et s'arrêtait juste à côté d'eux, et qu'il en sortait un gentilhomme vêtu de fils d'or, avec des cheveux d'or, et qu'elle s'en allait avec lui, loin, quelque part ? Là où personne ne va chercher votre vache dans votre étable et où vous ne vous baladez pas pieds nus. Ça doit être bien. Ça doit être bien d'être une dame. Mais pour l'instant Ioana avait la polenta à mélanger. Des bouches à nourrir. Des yeux bleus à regarder. Le bleuet l'a eue.

Elle hésitait à demander à sa mère ce qui s'était passé. L'avaient-ils demandée pour leur fils ? Devait-elle se marier ? Elle voulait et ne voulait pas savoir. Elle aimait bien Manole, c'est vrai, mais juste lui, et pour danser, et pour bêcher, et dans la vallée, et sur la colline ? C'en était trop. Et si elle changeait de temps en temps ? Et si sa mère avait changé de père ? Ce n'est pas bon non plus. Quelle galère, cette histoire de mariage... Oui, elle savait qu'elle n'avait pas le choix. Elle savait qu'elle s'était bien débrouillée jusqu'à présent, avec toutes les difficultés, la guerre, l'école, les corvées des champs, l'aide à la cuisine ou la montée de la colline, sous la chaleur, avec le casse-croûte pour son père et ses frères. Il lui semblait qu'hier encore, elle allait à l'école le matin, apprenait à écrire son nom, à compter et à dessiner, et l'après-midi, elle faisait du *bortsch* ou des tartes, et désherbait le jardin. Lorsque la guerre est arrivée, elle n'était plus allée à l'école pendant un temps. Comme toutes les filles, elle s'habillait comme une vieille

femme, se frottait le visage avec de la suie et marchait penchée quand elle passait sur la route du village. Les soldats grouillaient partout, s'introduisaient dans les maisons, prenant tout ce qui leur tombait sous la main, parlant leur baragouin... Certains donnaient des bonbons aux enfants, mais il était difficile de savoir qui était bon et qui était méchant, ils avaient l'air tous pareils avec leur uniforme. Elle avait eu tout le temps peur à l'époque. Du coup, elle avait été folle de joie quand la guerre a pris fin et qu'ils ont annoncé partout qu'elle était terminée. Kaput.

Quelle joie à l'époque ! Les rondes durèrent 3 jours et 3 nuits, les boyards firent l'aumône dans le village, et le prêtre organisa de si beaux offices qu'on avait envie de rester dormir là-bas. Sa mère lui avait confectionné une robe pour l'église et elle en était si fière ! Après la messe, elle n'avait pu que regarder la danse, elle était trop petite pour y entrer. Oui, c'était une grande joie pour tout le monde. Ensuite, elle a repris le chemin de l'école. Sa mère lui avait dit que c'était sa dernière année, que c'était tout, que c'était fini, alors elle faisait ce qu'elle pouvait pour apprendre tout ce qu'elle pouvait, pour que cela reste avec elle toute sa vie.

On dit qu'il y a des filles qui vont à l'école tard, que font-elles avec tous ces livres ? Dans quel monde vivent-elles ? Il devait être différent de ce qu'elle avait autour d'elle. Et ce qu'elle avait autour d'elle, c'était des plaines, noires au printemps, vertes et jaunes en été, grises en automne et puis blanches. Des paysans qui travaillaient leur lopin de terre, des prêtres dans les églises, des filles et des garçons à la *hora*, des vieilles femmes sur le bas-côté, de la poussière, des gens et des animaux aux abreuvoirs des puits.

Des filles à marier. Ou des filles passées par la vie, comme sa mère avait l'habitude de dire. Maintenant, elle allait aussi passer par la vie. Voilà. Elle avait envie de pleurer. Pas de mère, pas de père, pas de frères, juste un Manole ou un Ion et une belle-mère et un beau-père. Ça aurait été bien que Manole vienne habiter chez elle, pas comme ses sœurs qui ont emménagé chez ses beaux-parents, et pas comme elle allait faire non plus.

- Maman, est-ce qu'ils m'ont demandée ?
- Oui, ma fille, ils t'ont demandée.
- Alors, vous allez me donner à eux ?
- On va te donner à eux, ma fille. C'est un bon garçon, d'une famille d'honnêtes gens. De bonnes racines... Oui, nous aussi on a de bonnes racines.
- Oh, maman.
- Je sais, ma fille.

Le lendemain, très tôt, Ioana s'en alla aux puits pour y puiser de l'eau fraîche. Elle avait son puits préféré, celui au large appui, le premier en venant de la route, qui avait une bonne eau douce. Et froide, juste ce qu'il faut pour rafraîchir le cœur. Elle sortit un seau, deux seaux, le chadouf grinçait, plouf le seau, et avec quel raffut ! On aurait dit que l'eau du puits lui disait ses secrets à l'oreille. Elle m'a dit de m'approcher, de regarder dedans. Je regarde, je me vois, mais avec des rides.

- Que fais-tu, Ioana ?
- Manole. Qu'est-ce que je peux faire, je puis de l'eau, tu ne vois pas ?
- L'eau est bonne ?
- Elle est bonne, elle est fraîche. Tu veux boire ?
- Donne-m'en un peu.
- Rapproche tes mains.

Manole reçut avec reconnaissance l'eau dans le creux de ses mains. Ioana la versa avec précaution, ni trop pour ne pas la gaspiller, ni trop peu pour qu'il ait à boire. À cette heure-là, tout le monde devait aller aux puits, soit pour chercher de l'eau pour les champs, soit pour puiser de l'eau pour la cuisine. Deux vieilles femmes étaient venues chercher de l'eau à deux puits de là, et les regardaient du coin de l'œil :

- Eh bien, eh bien, c'est ça la jeunesse !
- Quand je pense à mon homme, quand nous étions jeunes, comme il était fier ! Et comment il marchait, comme un coq quand je me tenais à côté de lui.
- La roue tourne. Maintenant, c'est leur tour.
- Et mon Ion qui n'est plus...
- Que veux-tu, c'est la vie, Catinca...
- Au moins, ça va donner un mariage dans le voisinage, on mangera bien, ce sont des gens bien.

Ioana et Manole ne les entendaient pas, mais ils n'en avaient pas besoin. Dans leur village, l'eau du puits était comme un pacte de vie. Tant qu'il y avait de l'eau, il y avait de la vie. Les plantes, les animaux, les bons et les mauvais, tous y puisaient la vie. Leur rencontre, ce matin, était un signe pour eux. Une nouvelle vie commençait, ensemble. Et c'était comme s'ils savaient tous les deux ce qu'elle allait être, même si aucun d'entre eux n'était passé par là auparavant.

Pourtant, ils avaient vu tant de gens passer par là avant eux – ils les avaient regardés avec envie, parfois pitié quand tout allait mal dans une maison – que maintenant tout cela leur paraissait familier. C'est comme s'ils vivaient quelque chose qu'ils avaient déjà vécu une fois, mais non sans crainte :

Je me demande comment il est vraiment, cet homme. Est-il aussi doux qu'il en a l'air ? Et comment sera-t-il maintenant qu'il est *chiabur*, mais sans ses champs, ses vaches et ses charrettes ?

Ai-je bien choisi ? Et si elle n'est pas une femme aimante ? Est-elle assez forte ? M'écouterait-elle ? Et si elle n'a pas de beaux enfants ? Et si elle veut retourner chez sa mère après le mariage ? Comment puis-je la faire rester ?

Autant de questions qui restèrent sans réponse ce matin-là. Et tant de questions qui tombèrent, sans écho, dans l'eau douce du puits de Ioana. Lorsqu'ils se séparèrent, chacun allant de son côté, ils savaient qu'ils prendraient bientôt le même chemin.

- Quand, maman ?
- À l'automne, Ioana.

L'automne est arrivé très vite. Après les vendanges, le pressurage du raisin, la mise en tonneaux, tout commença. Une semaine avant le mariage, les *stolnicițe*³ du mariage prirent une bouteille de vin nouveau et allèrent de porte en porte pour inviter les parents au mariage :

- Voici un verre de vin de la part du beau-père !
- Belle réunion, et bonne vie aux jeunes, qu'ils se portent bien.

Pendant ce temps, le *vornic*⁴ du mariage, lui, choisissait ses gars pour l'aider à mettre de l'ambiance au mariage. Ça lui allait bien, bien installé comme il était sur son cheval alezan, le fouet à la main et son grand chapeau sur la tête. Et il aurait fait un bon marié, s'il n'était pas déjà marié, pensa Ioana.

Le samedi suivant, les femmes du voisinage se réunirent à la maison de Ioana dans l'après-midi, pour raconter les derniers ragots du village, qui s'était querellé avec qui, qui avait demandé qui en mariage, et comment ceux qui avaient des carnets du partis faisaient les fiers

³ *Stolnicițe* : forme plurielle de *la stolnicița*, jeune femme qui parcourt le village pour lancer les invitations au mariage villageois, et qui, lors de celui-ci, en assure le bon déroulement.

⁴ *Vornic* : jeune homme chargé de recevoir les invités selon les coutumes du mariage villageois.

et se croyaient autorisés au plus grand culot. Lorsqu'elles eurent assez raconté, une *stolnicița* et les musiciens du mariage les conduisirent à la maison du beau-père. Là, chacune donna à sa belle-mère ce qu'elle avait à la maison : un poulet, de l'huile, du sucre ou du riz. Le sucre, surtout, était une bonne affaire. De mémoire de fille, Ioana n'avait pas vu autant de sucre au même endroit. Elle était contente que tout cela soit pour elle. Elle put goûter la brioche et se gaver de friandises. Et but même un verre d'eau-de-vie !

De quoi la rendre joyeuse et dansante. Manole était là aussi, puisque c'était sa maison, et ils sortirent pour faire une grande *hora* dans la cour. Ioana invita tous les hommes de sa famille, l'ancienne et la nouvelle, à danser, de son père à son beau-père. Manole fit de même, mais pas avant d'avoir dansé avec Ioana, fier comme tout, regardez-nous comme nous sommes beaux !

À minuit, tout le monde rentra chez soi, toujours accompagné par les musiciens. Ioana arriva à sa maison, encore sienne pour un dernier soir, fatiguée et étourdie. Le lendemain, elle dormirait dans sa nouvelle maison, qu'elle partagerait avec Manole et ses parents acérés.

Oui, demain, jusque-là elle s'endormit profondément.

Le matin, elle vérifia à nouveau sa dot : matelas, lit, table, deux chaises, quatre grands oreillers, quatre petits oreillers, deux tapis, tapis, serviettes. Tout a été fait par elle, pour elle. Puis elle enfila son linge propre et neuf et attendit. Au loin, on entendait déjà les cris du messenger du mariage et de ses gars. Ils se rapprochaient. Elle eut envie de s'enfuir. Au lieu de cela, elle alla dans la chambre des grandes occasions, briquée depuis des jours pour briller comme neuve, pour son mariage. Là, ses amies finirent de l'habiller, lui mirent le voile, sa couronne de fleurs de mariée et ses fils brillants comme l'or sur le côté. Elle était prête. Elle se cacha derrière la porte, Manole devait la chercher. Une amie épingla sur la poitrine de Manole la fleur du marié, et les musiciens commencèrent à chanter « Dis au revoir, mariée, à ta mère, à ton père... ».

Ioana eut envie de leur jeter quelque chose à la figure. Elle était furieuse qu'ils chantent sa tristesse, elle pleurait à l'intérieur. Manole était beau avec sa fleur sur la poitrine, mais pas beaucoup plus beau que sa vie jusqu'à présent. Elle vivait bien avec son père et sa mère, même si les travaux des champs étaient durs. Elle préférait préparer la nourriture avec sa mère et l'apporter en haut des champs, à son père et à ses frères. Même si, à force de marcher, sa jambe plus courte la lançait parfois.

Mais quand les musiciens jouent, il faut danser. En dansant, ils sortirent tous dans la cour, où le *vornic* du mariage prononça la *iertăciunea*⁵ des jeunes mariés :

Que tout aille bien pour vous,
Beaux-parents des deux côtés,
Écoutez quelques mots de prière,
Pour vos enfants Manole et Ioana,
Ils vous prient aujourd'hui
De leur donner le pardon
Et le fils et la fille
Laisseront leur père
Et leur mère
Et ils s'attacheront l'un à l'autre
Et deviendront une seule chair
Et ils formeront une seule famille
Et de la part du beau-père
Un verre de vin
Qui vient du Christ,
Amen ! Amen !

De là, la suite se dirigea lentement vers l'église, les *vornici* criant de joie. Dans la maison de Dieu, ils portèrent la précieuse couronne des mariés, et devinrent homme et femme, pour la première fois et pour toute leur vie ensemble.

Jusqu'à ce qu'un soir, alors qu'ils avaient tous les deux des cheveux blancs, Ioana ne revint plus. À sa place, ses enfants, devenus des hommes, revinrent avec la nouvelle qu'elle était partie pour de bon. Elle n'était pas retournée chez ses parents, malgré son âpreté à lui, malgré son incapacité à s'occuper des enfants quand elle n'était pas à la maison, malgré ses longues absences, à l'armée ou sur les champs, ou Dieu sait où. Ce soir, elle était retournée auprès de

⁵ C'est une tradition par laquelle les futurs mariés demandent pardon aux parents avant de quitter la maison. C'est un signe de reconnaissance des enfants envers leurs parents avant de commencer leur propre vie.

notre Père à nous tous. Manole ne dit rien et descendit aux puits. Il alla puiser de l'eau au puits préféré de Ioana, celui à l'eau fraîche et douce et auquel de moins en moins de gens s'abreuyaient depuis que le village avait été relié au tout à l'égout.

Il prit de son eau dans le creux de ses mains, approcha ses lèvres, et ses larmes se mêlèrent à l'eau fraîche du puits.

Dalva Man, née en 1984 à Galati (Roumanie). Vit depuis 2007 en France. Passionnée depuis toujours par les histoires, celles qu'on raconte et celles qu'on tait. Elle fait partie du Club Littéraire Cosmose qui promeut la littérature roumaine en France.



Gabriela Adameșteanu. Photo de Cătălina Flămânzeanu.

„CEI DIN AFARĂ”. REPRESENTĂRI ALE EXILATULUI ÎN ROMANUL *FONTANA DI TREVI* DE GABRIELA ADAMEȘTEANU

CRISTINA HERMEZIU

UAIC – Universitatea Alexandru Ioan Cuza Iași

INALCO – Institut National des Langues et Civilisations Orientales Paris

Importantă voce a literaturii române, scriitoare tradusă în 16 limbi, Gabriela Adameșteanu (născută în 1942) a publicat în 2022 al patrulea său titlu la editura Gallimard¹. Romanul *Fontana di Trevi*, tradus de Nicolas Cavailles (publicat la editura Polirom în 2018), încheie o trilogie care constituie, în ochii criticii literare autohtone, unul dintre proiectele cele mai ambițioase din literatura română contemporană.

De la călătoria de studii a tânărului și naivului viitor lingvist Ștefan Mironescu în Franța, în jurul anului 1870, până la vocea ușor cinică, ușor sentimentală a Letiției Arcan din 2016, autoarea cuprinde o lume întreagă, surprinde mișcările tectonice – atât pe cele bruște și dezastruoase, cât și pe cele subtile, aproape insesizabile – ale memoriei colective².

Dispozitivul narativ al romanului *Fontana di Trevi* ia forma unei introspecții minuțioase a eroinei, Letiția Arcan, fostă Branea, în timpul vizitei sale de o singură zi, la București. Plecată în Franța înainte de 1990 pe motiv de reîntregire familială, Letiția revine regulat în capitală pentru a face demersuri de recuperare a unei vile care a aparținut familiei sale, confiscată de regimul comunist. Unitatea clasică de timp și de loc (un oraș, o zi) se dilată considerabil pe măsura excepționalei forțe narrative a romancierei care face din amintirile intime și colective ale Letiției o cronică densă a ultimilor 50 de ani din istoria României. Traversând întreaga trilogie, personajul este investit cu o privire *politică*, în calitate de martor reflexiv al unor perioade istorice recente (spre exemplu, cea a regimului opresiv al lui Ceaușescu) sau în calitate sa de *subiect* îndurând, în propria existență, consecințele dramatice ale schimbărilor de regim politic (închisoare pentru membrii familiei, avortul clandestin, etc.).

¹ Celelalte trei romane sunt traduse în franceză cu titlurile : *Une matinée perdue* (2005), *Vienne le jour* (2009) și *Situation provisoire* (2013).

² Dan ȚĂRANU, „Țintă fixă – Gabriela Adameșteanu (III)”, in *Vatra*, nr. din 24 mars 2021, [<https://revistavatra.org/2021/03/24/tinta-fixa-gabriela-adamesteanu-iii/>].

Fapt mai puțin remarcat de critici, încheindu-și trilogia, Gabriela Adameșteanu recurge la o altă tematică importantă dar la fel de *politică* precum erau consecințele nefaste ale unei regim totalitar în viața oamenilor. De o actualitate incontestabilă, *Fontana di Trevi* este marele roman al emigrației, fenomen pe care romanciera îl numește „o adevărată rană a României contemporane”³. La finalul romanului *Provizorat* (al doilea roman al trilogiei)⁴, romanciera ne lăsa o Letiția într-o situație aproape disperată – însărcinată și părăsită de amant –, în anii 1980, cei mai negri ai epocii comuniste. O regăsim în *Fontana di Trevi* sub ipostaza unei femei mature, exilată în Franța alături de soțul ei, fost universitar, rămas în Occident înainte de 1990 ca jurnalist la Radio Free Europe. Trăind *dincolo*, având experiența „cortinei de fier” de ambele părți, ce perspectivă aduce acest personaj-martor asupra condiției de exilat? Letiția-Arcan-Lety se simte franțuzoaică sau a rămas româncă? Care e raportul său cu țara de origine? Întorcerea exilatei este posibilă? Care sunt șansele ca ființa umană, odată detașată de origini, să se poată reatașa, în mod legitim și cu seninătate? În acest articol ne propunem să aducem în discuție câteva tipuri de reprezentări pe care trama romanului și perspectiva personajului principal le proiectează – recuperează, întăresc sau chestionează – în jurul figurii exilatului (plecat înainte de 1990) sau a emigrantului (plecat după 1990). De altfel, această problematică a reprezentărilor – înțelese ca stereotipuri, clișee sau etichete⁵ –, în numele cărora se trasează granițe adânci și se așează distanțe importante între indivizi, este cu subtilitate sugerată chiar prin alegerea citatului pe care Gabriela Adameșteanu îl așează drept motto al romanului său: „Îl priveam trăind: părerea mea despre el se schimba întruna, ceea ce nu se întâmplă decât în cazul ființelor care ne stau aproape; pe celelalte ne mulțumim să le judecăm global și pentru totdeauna”⁶.

Trebuie spus că, pentru Letiția Arcan, lumea continuă să fie tăiată în două, iar acest topos al disjungerii societăților e de regăsit la mai multe nivele ale romanului. La un prim nivel, discursiv, două sintagme explicite, simetrice, presară paginile romanului în nenumărate rânduri, fiind prezente în replicile personajelor sau în introspecțiile neîncetate ale Letiției : *din afară* și

³ Cuvinte rostite la evenimentul « Rencontre avec Gabriela Adameșteanu » cu ocazia publicării în limba franceză a romanului *Fontana di Trevi*, organizat la Paris de Clubul de lectură *Cosmose* pe 24 aprilie 2023, în Salonul de Aur al Ambasadei României în Franța.

⁴ Tradus de Nicolas Cavaillès, publicat la Gallimard în 2013.

⁵ A se vedea, pentru aspectul eficacității simbolice a stereotipurilor vehiculate de discursurile mediatică, de industria de divertisment dar și de literatură, lucrarea *Les stéréotypes, encore et toujours*, Hermès, *La Revue*, vol. 83, n° 1, coordonată de Anne LEHMANS și Vincent LIQUÈTE, Paris, CNRS Éditions, 2019.

⁶ Traducerea din franceză în limba română ne aparține. Marguerite YOURCENAR, *Memoriile lui Hadrian*.

dincolo apar de altfel, la fiecare ocurență, subliniate cu caractere italice. Inclusiv la nivel grafic, *curșivitatea* (între cele două lumi) nu pare posibilă. Pe plan simbolic, această diferențiere grafică sistematică în cazul celor doi termeni trimite la o stare de spirit, introduce o distanță psihologică, sugerând, de multe ori, un ton ironic.

Acest grafism *diferit* care semnifică (în calitate de semn) diferența sau conotează atitudinea personajelor (ironie, dispreț, invidie) nu rămâne extradiegetic, de vreme ce diferența sa vizuală atrage după sine calificări, etichete, reprezentări explicite la nivel intradiegetic, caracterizând relațiile dintre personaje sau făcând să evolueze intriga. Cum sunt *cei din afară*? În ce fel *dincolo* nu se poate dizolva în *aici*? Cum arată granița, la un sfert de secol după căderea cortinei de fier? Punând în scenă personalitatea unei femei mature, tot timpul între două lumi, capabilă să sondeze, lucid și critic, diferențele între cei plecați și cei rămași, Gabriela Adameșteanu desfășoară o poetică a *distanței* și problematizează posibilitatea *întorcerii*.

Astfel, la Gabriela Adameșteanu *afară* este o adevărată fantasmă, fie că e vorba de aspirația la o viață ca în Occident, interzisă și râvnită tainic înainte de 1989, fie că ia forma emigrației economice sau a „hemoragiei de creiere”, după 1990. A pleca pentru a-și construi o viață bună *dincolo* este, de altfel, dorința pe care și-o pun toți cei care aruncă o monedă în Fontana di Trevi, la Roma. Titlul romanului e însăși metafora acestei jinduirii către *afară* care bântuie personajele, fie înainte, fie după 1990. Astfel, Claudia, fata cuplului Morar, prieteni vechi ai Letiției la care locuiește de câte ori vine la București, face parte din această generație febrilă pusă pe vânat ”*pe toate continentele burse, stagii, posturi, cetățenii*”⁷. Enumerarea, cu gradația ei ascendentă, cu efectul său cumulativ și intensiv deopotrivă, nu e decât o figură a ironiei, de altfel dominantă tonală atunci când Letiția comentează moravuri sau analizează parcursul prietenilor și cunoștințelor din țară: „Nu degeaba și-a aruncat Claudia bănuțul în Fontana di Trevi! A vrut să traiască la Roma, operațiunea i-a reușit, pe urmă a vrut în America, i-a ieșit și asta!, i-am spus Sultanei”⁸.

Sunt și alte ocurențe unde referirea la obsesia de a pleca îmbracă aceeași imagine, simbolică, a clișeului turistic cu moneda aruncată în fântâna din Roma, conform ritualului superstițios care cere un sacrificiu pentru ca dorința să se împlinească. Lejeritate Iași a nonșalantă a gestului contrastează amar cu ceea ce lasă în urmă dorința de a părăsi țara, odată împlinită : între *aici* și

⁷ Gabriela ADAMEȘTEANU, *Fontana di Trevi*, Iași, Polirom, 2018, p. 75.

⁸ *Ibid.*, p. 94.

dincolo prinde rădădini o nesfârșită singurătate intergenerațională. Motivul pentru care Letiția evită înapoi chestiunea când întâlnește întâmplător o vecină a familiei Morar, în timp ce reflecția interioară rămâne implacabilă : „N-are rost s-o întreb de copii, trebuie să fi aruncat și ei o monedă în Fontana di Trevi și sunt undeva pe această planetă.”⁹

Analiza se adâncește subtil și laitmotivul *fântânii* capătă o dimensiune simbolică dublă, intimă și politică deopotrivă, atunci când naratoarea dezvăluie resortul psihologic și formele pe care le îmbracă jinduirea către *afară* din timpul opresiunii comuniste din România: „La adolescență, una dintre soluțiile de a scăpa de lumea dezavantajată în care ne-am născut pare intrarea în lumea idealizată a persoanei iubite. Plecarea de acasă: bănuțul aruncat în Fontana di Trevi.”¹⁰ Dar, odată trecută granița, cortina cade, idealul se arată a fi idealizare. De data aceasta nu gustul amar e predominant, ci mai curând o nuanță de cinism, atunci când Letiția Arcan comentează, demitizant, de pe poziția sa de exilată, experiența concretă, a ieșirii *în afară*.

Abia în străinătate mi-am dat seama că doar imaginația creează apetituri sociale: fără ea, Deux Magots rămâne o cafenea cu nimic diferită de celelalte, pariziene, așezate într-o zonă turistică. Sorbind pe terasă o *café crème*, simți cum dispăre, ca fumul, miracolul legendar care te-a condus acolo¹¹.

Cel care a călătorit, care a trecut prin experiența unui *dincolo* e dotat cu o privire care vede . Acuitatea cognitivă diferențială proprie celui trecut prin exil e un topos binecunoscut¹² care îmbracă forma diferențelor dintre societăți pe care personajele nu pierd nicio ocazie de a le scoate în evidență, adesea cu un ton de reproș : ”«De fiecare dată când ajung aici, cei pe care îi cunosc s-au mutat într-altul ori partidul a trecut de la stânga la dreapta. Sau invers. » [Caius] Primește lovitura în plin.”¹³ Punerea într-o lumină defavorabilă a țării de origine prin comparații critice între cele două lumi (alt *pattern* obligatoriu) stârnește replicile autohtonilor care contra-atacă prin etichete generalizatoare, incriminatoare, atribuite celor *din afară* : exilul îi acrește, precum Petru („N-ai răbdare să înțelegi și te mai influențează și acritura de Petru! Tot respectul

⁹ *Ibid.*, p. 300.

¹⁰ *Ibid.*, p. 294.

¹¹ *Ibid.*, p. 297.

¹² A se vedea, în acest sens, lucrarea *Revoluția din depărtare*, culegere de mărturii și eseuri ale unor expatriați români de după 1990, coordonată de Cristina HERMEZIU, publicată de editura Curtea Veche în colecția Actual, 2011.

¹³ G. ADAMEȘTEANU, *op. cit.*, p. 372.

pentru mintea lui, dar vede numai ce e rău în țară!”¹⁴), exilații sunt cu toții anti-români convinși, etc. Acuzele au virulență, ascund resentimente profunde iar relațiile ajung în pragul rupturii. : „Voi, cei *din afară*, nu recunoașteți nimic bun din ce-i aici, fiindcă n-ați avea cum să justificați plecarea! Și nici Revoluția n-o recunoașteți, fiindcă ați ratat-o!”¹⁵.

Acumularea de *pattern*-uri negative în reprezentările reciproc defavorabile conturează o relație exacerbat tensionată *dincolo – la noi*, ca și cum seninătatea n-ar mai putea fi atinsă în raporturile dintre exilat și țara de origine. În mod radical, a proiecta asupra țării de origine viziunea unei societăți versatile cu valori politice ușor de inversat, unde ceea ce altădată era un stigmat nociv are azi valoare de martiraj, înseamnă a considera că fundațiile originare se sprijină pe valori morale șubrede. Petru Arcan, soțul Letiției Branea, îmbătrânit într-o țară de împrumut (Franța), ”expulzat” din cariera sa universitară din România, calomniator neobosit al țării de origine, rezumă printr-o formulă laconică, jubilatorie, disimetria politică ce le-a erodat existențele duse în regimuri de semne contrarii, în dictatură și în democrație:

Nu recunoaște nici acum că anii de închisoare ai fraților Branea i-au prins bine la anchetele din lagăre la Latina și la Zindorf! Nu-i iese din cap că din cauza alor mei și-a ratat cariera universitară! (...) Doar o dată, când era în toane bune, a mormăit: „În ce lumi pe dos am trăit și noi, Letiția! Ce era rău într-una a fost bine în cealaltă, și invers!”¹⁶.

Pentru eroina principală, lipsită de orice idealism, perspectiva întoarcerii este una pragmatică, tranzacțională, revendicativă. Dacă Letiția vine periodic la București, o face pentru a revendica împreună cu fratele vitreg, cu ajutorul unor avocați mai mult sau mai puțin atotputernici, vila din strada Domnița-Ralu. Povestea moștenirii, cu întorsături comico-cinice în hățișul relațiilor familiale, dar și al răsturnărilor de soartă și de regimuri politice, complicată prin malversații juridice la cheremul intereselor potentăților zilei, este, în fapt, punerea în narațiune a unei imposibilități. De o cruzime aproape lirică, descrierea casei azi abandonată, devastată de timpul fără milă și sălbăticia vecinilor, purtând încă urmele dureroase ale unei splendori din alte vremi, subîntinde un sens simbolic. Exilatul n-are *loc* în țara sa, locul său rămâne gol, smuls. Pentru a colmata și restaura această apartenență originară, costurile, financiare și sufletești, ar fi prea mari și disproporționate în fața *pattern*-ului incomunicabilității

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶ *Ibid.*, p. 73.

care pare să câștige teren sau să se instaleze definitiv în mintea celor două părți: *cei din afară* îi disprețuiesc pe cei rămași în țară și disprețul e cu dublu sens:

Iar pe Claudia n-o mai leagă nimic de *țara mineriadelor*, fie ea și intrată în UE. Foștii colegi sunt globalizați, au vânat pe toate continentele burse, stagii, posturi, cetățenii. Cu cei rămași aici nici nu mai încearcă să comunice : sunt fie *loseri*, fie niște nesimțiți *nouveaux riches*¹⁷.

Condiția de a fi tot timpul în interval, *între* cele două țări, după cum îi repetă Petru, soțul „acrit” de exil, nu pare să aducă la Gabriela Adameșteanu și sugestia unei libertăți interiorizate, care ar veni din interstițiul înțeles ca spațiu-timp încă nedefinitiv, neînțepenit într-un clișeu gata făcut, comun, universal – așa cum analizează în scrierile sale Barbara Cassin, ca filozof al conceptului *între*¹⁸. Plecat înainte de 1990 dar la 50 de ani, Petru Arcan este „prea bătrân pentru Europa”¹⁹, spune naratoarea, și subînțelegem, printre rânduri, că referința este la o Europă ideală, fără frontiere, a călătoriilor fără vămi și a spiritului de libertate care ar caracteriza o migrație înțeleasă în mod politic umanist, deci legitimă. Dar frontierele, fixe, de nedemolat cu ușurință, sunt mai întâi interioare.

Uneori sentimentală, Letiția Arcan nu este înclinată totuși spre *ostalgie*²⁰, chiar dacă termenul îi trece prin minte în fața vechilor fotografii ale finei sale Claudia, în casa cuplului Morar, părinții tinerei doctorande din America, pe care o zărește surâzându-i dintr-un cadru agățat pe pereții camerei, cu o sticlă de *brifcor*²¹ în mână. Dacă de (n)ostalgie poate fi vorba, aceasta conjugă în personalitatea Letiției o răceală pragmatică și o tandrețe ușor cinică: efectul concentrat al istoriei complicate a ultimilor 50 de ani, a căror cronică nemiloasă Gabriela Adameșteanu o face cu mijloacele unei romaniere de mare calibru.

¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸ A se vedea, în acest sens, Barbara CASSIN, *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.

¹⁹ G. ADAMEȘTEANU, *op. cit.*, p. 329.

²⁰ Ostalgia (în germană *die Ostalgie*, din cuvintele Ost (Est) și Nostalgie) este un neologism care desemnează nostalgia după fosta Germanie de Est (RDA). Termenul s-a extins și în privința celorlalte țări din Est, dobândind sensul mai larg de „nostalgie după sistemul comunist”. Cuvântul *ostalgie* este folosit pentru prima dată de artistul est-german Uwe Steimle, în 1992. În domeniul cinematografiei, două din filmele ale anilor 2000 ilustrează fenomenul ostalgiei: *Good Bye, Lenin!* (2003) și *La Vie des autres* (2006), [<https://fr.wikipedia.org/wiki/Ostalgie>].

²¹ Băutură cu gust de fructe, populară în perioada comunistă din România.

În loc de concluzii

Complex, cu o scriitură de o luciditate aspră, romanul *Fontana di Trevi* desfășoară în jurul temei exilului și a migrației o poetică a distanței, organizată stilistic sub forma unor simetrii existențiale, identitare, aparent în concurență. Iluzie și deziluzie, afară și înăuntru, dincolo și aici, celălalt și sinele, găsesc un mijloc de a coexista, de a nu rupe legăturile, de a rămâne în relație, mai ales dacă această posibilă relație se bazează pe o imagine a sinelui răsturnată, în oglindă. Anecdota despre Fănică Popescu, prieten al cuplului Letiția și Petru Arcan, care, rămânând în Occident și devenind acolo Stéphane Popa, își vorbește întruna de rău conaționali, („românii nu sunt în stare, românii au făcut și au dres”²²), constituie o definiție expresivă a (auto)reprezentării celor *din afară*, a schizofreniei lor constitutive.

Dar tu ce ești, Fănică?

- Atunci când sunt în Germania sunt german și când sunt în România sunt român! A rezumat situația, dând cu indiferență din umeri.

- Ba e invers! În Germania ești român și când ajungi în România ești german! I-am strigat²³.

Fiecare emigrant își *editează* de mai multe ori biografia, după împrejurări, spune, malițios, romanciera. Să te freci de *celălalt* și de tine însuși în condiții de exil duce cu probabilitate la o avalanșă de etichete – de îndurat sau de distribuit, și conduce inevitabil la „identități extorcate”, după sintagma propusă de filozoful francez Jean-Luc Nancy²⁴. În același timp, „o știm de pe vremea lui Ulise, orice odisee este punerea în narațiune a atribuirii de identitate”, reamintește Barbara Cassin, nuanțând o dată în plus: „Nu e vorba de o identitate directă, ci de o atribuire diferențială în oglindă”²⁵.

Și dacă exilul, emigrația și, la origine, jinduirea după *afară* sunt condiția pentru a reuși să te vezi pe tine însuși, ca-ntr-o în oglindă, și pentru a te găsi pe tine însuși, în lumina distanței interpușe de exil, una care schimbă perspectiva? Și dacă dinamica alterității implică în esență să te recunoști pe tine în Celălalt, în străin? „(...)nu se poate închipui alteritatea fără reducerea la identic, și nu există certitudinea unui altundeva fără conștiința acestei pierderi pe care o

²² G. ADAMEȘTEANU, *op. cit.*, p. 384.

²³ *Id.*

²⁴ Jean-Luc NANCY, *Identité. Fragments, franchises*, Paris, Galilée, 2010, p. 29.

²⁵ Barbara CASSIN, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2018, p. 87. Traducerea citatelor ne aparține.

produce asimilarea”, sintetizează Barbara Cassin²⁶, rezumând filozofic această simetrie identitară. Mica monedă aruncată în *Fontana di Trevi*, din care Gabriela Adameșteanu face, în acest roman complex al exilului, un simbol recurent al dorinței fără leac de împlinire *dincolo*, sub alte identități, e purtată, până la urmă, și de un suflu de speranță.

Cristina Hermeziu, jurnalistă și scriitoare, este doctor în filologie și cadru didactic asociat la Universitatea Cuza din Iași și la INALCO, la Paris. A publicat: *Viața pe Facebook* (eseuri, coordonator, Iași, Polirom, 2020) ; *Vedere din Turnul Eiffel. Portrete civile, crochiuripolitice* (publicistică, Iași, Junimea, 2017); *Revoluția din depărtar* (eseuri, coordonator, București, Curtea Veche, 2011). Este autoare a două volume de versuri. Este membru fondator al Clubului literar Cosmose din Paris care promovează dialogul literar între Franța și România.

Bibliografie

ADAMEȘTEANU, Gabriela, *Fontaine de Trevi*, roman, traducere din română de Nicolas Cavailles, Paris, Gallimard, 2022. (*Fontana di Trevi*, Iași, Polirom, 2018).

_____, *Vienne le jour*, roman, traducere din română de Marily Le Nir, Paris, Gallimard, 2009.

_____, *Situation provisoire*, roman, traducere din română de Nicolas Cavailles, Paris, Gallimard, 2013.

CASSIN, Barbara, *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.

_____, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2018.

HERMEZIU, Cristina (coord.), *Revoluția din depărtare*, București, Curtea Veche, coll. Actual, 2011.

LEHMANS, Anne, LIQUETE Vincent (coord.), *Les stéréotypes, encore et toujours*, Hermès, *La Revue*, vol. 83, n° 1, Paris, CNRS Éditions, 2019.

NANCY, Jean-Luc, *Identité. Fragments, franchises*, Paris, Galilée, 2010.

TODOROV, Tzvetan, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996.

ȚĂRANU, Dan „Țintă fixă – Gabriela Adameșteanu (III)”, in *Vatra*, nr. din 24 mars 2021, [<https://revistavatra.org/2021/03/24/tinta-fixa-gabriela-adamesteanu-iii/>].

²⁶ *Ibid.*, p. 52.

« CEUX DU *DEHORS* ». REPRÉSENTATIONS DE L'EXILÉ DANS LE ROMAN *FONTAINE DE TREVI* DE GABRIELA ADAMEȘTEANU

CRISTINA HERMEZIU

UAIC – Universitatea Alexandru Ioan Cuza Iași
INALCO – Institut National des Langues et Civilisations Orientales Paris

Grande voix de la littérature roumaine, romancière traduite en seize langues, Gabriela Adameșteanu (née en 1942) a publié en 2022 son quatrième titre aux éditions Gallimard¹. Le roman *Fontaine de Trevi*, traduit par Nicolas Cavaillès, publié en langue roumaine aux éditions Polirom en 2018, achève une trilogie qui représente, selon les critiques littéraires autochtones, l'un des projets les plus ambitieux de la littérature roumaine contemporaine :

Du voyage d'études en France, entrepris par le jeune et naïf futur linguiste Ștefan Mironescu en 1870, jusqu'à la voix un peu cynique, légèrement sentimentale de Letiția Arcan en 2016, Gabriela Adameșteanu surprend les mouvements tectoniques, brusques et désastreux, ou au contraire subtils et insaisissables, de notre mémoire collective².

Le dispositif narratif du roman *Fontaine de Trevi* prend la forme d'une introspection minutieuse que l'héroïne, Letiția Arcan, anciennement Branea, entreprend le temps d'une journée à Bucarest. Installée en France avant 1990 pour « regroupement familial », Letiția revient régulièrement à Bucarest pour tenter de récupérer une villa de sa famille, confisquée par le régime communiste. L'unité classique de lieu et de temps (une ville, une journée) vole en éclats grâce à l'exceptionnelle force narrative de la romancière qui, à travers les souvenirs collectifs et intimes de Letiția, dresse la chronique de cinquante ans d'histoire roumaine. Traversant toute la trilogie, ce personnage central est investi par la romancière d'un regard *politique*, en tant que témoin-raisonneur des époques historiques récentes (par exemple, le régime politique oppressif de Ceaușescu) et en tant que *sujet* subissant au quotidien les

¹ Ses trois autres romans traduits en français sont : *Une matinée perdue* (2005), *Vienne le jour* (2009) et *Situation provisoire* (2013).

² Dan ȚĂRANU, « Țintă fixă – Gabriela Adameșteanu (III) », in *Vatra*, édition du 24 mars 2021, [<https://revistavatra.org/2021/03/24/tinta-fixa-gabriela-adamesteanu-iii/>].

conséquences des changements politiques dramatiques (l'emprisonnement de plusieurs membres de sa famille, son avortement clandestin à elle, etc.).

Fait moins remarqué par la critique, en achevant sa trilogie, Gabriela Adameșteanu met au cœur de son dernier volet romanesque une autre thématique importante, tout aussi politique que les déboires du régime totalitaire bouleversant le destin des personnages. Aspect d'une actualité incontestable, *Fontaine de Trevi* est le grand roman de l'émigration, phénomène que la romancière qualifie d'ailleurs de « véritable blessure de la Roumanie contemporaine »³. À la fin de *Situation provisoire* (deuxième roman de la trilogie)⁴, la romancière avait laissé Letiția dans une situation presque désespérée – enceinte et quittée par son amant, Sorin, – dans les années 1980, l'époque la plus noire de la Roumanie communiste. On la retrouve dans *Fontaine de Trevi* sous l'hypostase d'une femme mûre, exilée en France après avoir rejoint son mari, ancien universitaire en Roumanie, resté en Occident avant 1990 en tant que journaliste pour la Radio Free Europe. Placé *au dehors* du pays d'origine, mais sans couper les ponts avec celui-ci, ayant connu « le rideau de fer » de ses deux côtés, quel regard porte ce personnage-raisonneur sur sa condition d'exilée ? Est-ce que Letiția Arcan, devenue Lety, se sent-elle Française, est-elle toujours Roumaine ? Quel type de rapport réussit-elle à établir avec son pays d'origine ? Le retour de l'exilé(e) est-il possible ? Y a-t-il des chances pour qu'une fois détaché, l'être humain retrouve des attaches légitimes et sereines avec ses origines ? Nous nous proposons de questionner la typologie des représentations que la trame du roman de Gabriela Adameșteanu et son personnage principal projettent (récupèrent, confortent ou interrogent) sur la figure de l'exilé (parti avant 1990), voire de l'émigré (parti après 1990). La problématique des représentations – clichés, stéréotypes ou étiquettes⁵ – responsables souvent des frontières dressées et des distances qui s'allongent entre les individus, est d'ailleurs subtilement pointée par la romancière qui met en exergue cette citation extraite des *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar : « Je le regardais vivre : mon opinion sur lui se modifiait sans cesse, ce

³ Propos tenus par la romancière lors de l'événement « Rencontre avec Gabriela Adameșteanu » à l'occasion de la parution du roman *Fontaine de Trevi*, organisé à Paris par le Club de lecture *Cosmose*, et qui a eu lieu le 24 avril 2023 dans le Salon d'Or de l'Ambassade de Roumanie en France.

⁴ Traduit par Nicolas Cavaillès, publié par Gallimard en 2013.

⁵ Voir, pour le sujet de l'efficacité symbolique des stéréotypes véhiculés par les images et les discours médiatiques, par les produits de l'industrie culturelle et du divertissement, par la littérature également, l'ouvrage *Les stéréotypes, encore et toujours*, Hermès, *La Revue*, vol. 83, n° 1, Anne LEHMANS et Vincent LIQUÈTE (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2019.

qui n'arrive guère que pour les êtres qui nous touchent de près ; nous nous contentons de juger les autres plus en gros, et une fois pour toutes »⁶.

Il faut remarquer que, pour Letiția Arcan, le monde continue d'être coupé en deux : ce *topos* des sociétés forcément disjonctives se retrouve à plusieurs niveaux du roman. À un premier niveau discursif, deux syntagmes explicites, symétriques, jonchent les pages du roman de nombreuses fois, au gré des échanges avec d'autres personnages ou des réflexions que Letiția ressasse pendant son introspection : *dehors* et *de l'autre côté* sont marqués, d'ailleurs, à chaque occurrence, en caractères italiques. Même graphiquement, la cursivité (entre les deux mondes) ne semble plus possible. Sur le plan symbolique, le changement graphique systématique de l'emploi des deux syntagmes connote un état d'âme, introduit une distance psychologique et suggère, souvent, une tonalité ironique.

Ce graphisme « autre » qui signifie (en tant que signe proprement dit) la différence ou connote l'état d'âme d'un personnage (ironie, mépris, jalousie) ne reste pas extradiégétique puisque sa différence visuelle appelle des qualifications plus larges, des étiquettes, des représentations explicites intradiégétiques, qui régissent les relations entre les personnages et font avancer l'intrigue. Comment sont-ils, « ceux du *dehors* » ? En quoi « de l'autre côté » n'est pas solvable « de ce côté-là » ? À quoi tient la frontière, un quart de siècle après la chute du rideau de fer ? En mettant en scène une femme mûre, toujours entre deux mondes, prête à sonder, lucide et critique, les différences entre ceux qui sont partis et ceux qui sont restés, Gabriela Adameșteanu déploie une poétique de la *distance* et questionne la possibilité du *retour*.

Chez Gabriela Adameșteanu, *dehors* est un véritable fantasme, qu'il recouvre l'aspiration à la vie occidentale, interdite mais tant convoitée avant 1989, ou qu'il prenne la forme de l'émigration économique ainsi que celle « des cerveaux », après 1990. Partir pour se faire la belle vie *ailleurs* est le souhait brûlant formulé par tous ceux qui jettent une monnaie dans la Fontaine de Trevi, à Rome. Le titre du roman est précisément la métaphore de cette hantise du *dehors* subie par les Roumains avant mais aussi après 1989. Ainsi, Claudia, la fille des Morar, les amis d'autrefois qui accueillent Letitia lorsqu'elle débarque à Bucarest, fait partie de cette jeune génération fébrile qui a traqué « les bourses, les stages, les postes, les citoyennetés sur tous les continents »⁷. L'énumération à gradation ascendante, avec son effet cumulatif et

⁶ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951.

⁷ Gabriela ADAMEȘTEANU, *Fontaine de Trevi*, traduit du roumain par Nicolas Cavailès, Paris, Gallimard, 2022, p. 103.

intensif à la fois, n'est ici qu'une figure de l'ironie, qui est par ailleurs la dominante tonale qu'emploie Letiția lorsqu'elle commente les mœurs ou analyse les destins de ses connaissances du pays : « Claudia n'a pas raté son coup, le jour où elle a jeté sa pièce dans la fontaine de Trevi ! Elle a voulu vivre à Rome, ça a marché, ensuite elle a voulu partir en Amérique, et ça aussi ça a marché ! ai-je dit à Sultana [...]. »⁸.

Il y a d'autres occurrences où la référence à l'obsession de partir reprend la même image, symbolique par conséquent, celle du cliché touristique de la monnaie jetée dans la Fontaine de Trevi – rituel superstitieux exigeant un sacrifice pour que le souhait s'accomplisse. La légèreté inconsciente du geste contraste amèrement avec les conséquences du désir de quitter le pays, une fois accompli : entre l'*ici* et l'*ailleurs* s'installe une immense solitude intergénérationnelle. Voilà pourquoi Letiția semble rechigner à aborder le sujet avec une pauvre vieille dame, voisine des Morar, alors que sa réflexion intérieure reste implacable : « Inutile de lui demander des nouvelles des enfants, ils ont dû eux-aussi lancer une pièce dans la fontaine de Trevi, ils sont ailleurs, quelque part sur la planète »⁹.

L'analyse se fait encore plus subtile, et le leitmotiv de la fontaine de Trevi acquiert une double dimension, intime et politique à la fois, lorsque la narratrice analyse le ressort psychologique profond et les formes qui prennent la hantise du *dehors* pendant le régime oppressif communiste de Roumanie :

Durant l'adolescence, l'une des solutions pour échapper au monde désavantageux dans lequel nous étions nés semblait d'entrer dans le monde idéalisé d'une personne aimée. Partir de chez soi : lancer sa piécette dans la Fontaine de Trevi¹⁰.

Mais, une fois la frontière franchie, l'idéal s'avère être une idéalisation. Cette fois, on ne décèle pas de goût amer, mais plutôt un brin de cynisme dans les propos démythisants de Letiția Arcan qui commente, depuis sa position d'exilée, l'expérience accomplie du *dehors* :

C'est en voyageant à l'étranger que j'ai enfin compris comment notre imagination, seule, crée nos appétits sociaux : sans elle, Les Deux Magots resterait un café que rien ne distingue des autres cafés de Paris, dans un quartier touristique. Il suffit de boire un *café crème* en

⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹ *Ibid.*, p. 411.

¹⁰ *Ibid.*, p. 404.

terrasse pour sentir disparaître comme de la fumée le miracle légendaire qui t’a conduit là-bas¹¹.

Celui qui a voyagé, qui a fait l’expérience de *l’ailleurs* a un regard qui *voit*. Le topos de l’acuité cognitive différentielle propre à celui qui a fait l’expérience de l’exil¹² prend la forme des différences sociétales que les personnages ne manquent pas l’occasion de pointer, ne pouvant s’empêcher d’y ajouter un air de reproche : « “Chaque fois que je viens ici, mes connaissances ont changé de parti, ou bien leur parti est passé de la gauche à la droite. Ou bien l’inverse”. Il [Caius] reçoit le coup en plein tête »¹³. Le ressenti d’une mise en lumière défavorable du pays d’origine, à force de comparaisons entre les deux mondes (autre *pattern*¹⁴ obligatoire), fait réagir les autochtones qui répliquent souvent à coups d’étiquettes généralisantes, incriminatrices en direction de ceux du *dehors* : l’exil rend les gens aigres, comme Petru (« Tu n’as pas la patience pour comprendre et tu te laisses influencer par l’aigreur de Petru ! Avec tout le respect que j’ai pour son intelligence, il ne voit que ce qui va mal, dans ce pays ! »¹⁵), les exilés sont tous anti-Roumains, etc. La virulence des accusations cache des ressentiments profonds et les relations semblent au seuil de la rupture : « Vous, ceux *du dehors*, vous ne reconnaissez rien de bon ici, parce que vous ne pourriez plus justifier votre départ ! Vous ne reconnaissez même pas la révolution, parce que vous l’avez ratée ! »¹⁶.

L’accumulation des *patterns* négatifs, des représentations mutuellement défavorables renvoie à une relation *dehors–dedans* tendue, comme si la sérénité des rapports entre l’exilé et le pays d’origine, n’est guère ou pas encore possible, dans les deux sens. Projeter sur le monde d’origine la vision d’une société versatile aux valeurs politiques inversées, où ce qui était considérée autrefois comme une tare devenait aujourd’hui le sceau du martyr, revient à dire que les fondations d’origine sont instables, moralement creuses. Petru Arcan, le mari de Letiția Branea, vieilli dans un pays d’emprunt (la France), « expulsé » de sa carrière universitaire roumaine, calomniateur de service de son pays d’origine, résume à travers une formule

¹¹ *Ibid.*, p. 407.

¹² Voir, dans ce sens, l’ouvrage collectif *Revoluția din depărtare*, recueil de témoignages d’expatriés roumains après 1990, Cristina HERMEZIU (dir.), Bucarest, Curtea Veche, coll. Actual, 2011.

¹³ G. ADAMEȘTEANU, *op. cit.*, p. 507.

¹⁴ Ici, modèle.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

laconique et jubilatoire la dissymétrie politique qui a régi leurs vies passées dans des sociétés de signes contraires, en dictature et en démocratie :

Il ne veut toujours pas admettre que les années de prison des frères Branea ont joué en sa faveur, durant les enquêtes qu'il a subies dans les camps, à Latina et à Zindorf. Il reste obsédé d'avoir raté sa carrière à cause de ma famille. [...] Une seule fois, un jour où il était de bonne humeur, il a marmonné : « De ces deux mondes dans lesquels on a vécu, Letiția, l'un était vraiment le contraire de l'autre ! Ce qui était mauvais dans l'un était bon dans l'autre, et inversement¹⁷ !

Pour l'héroïne principale, le retour au bercail est pragmatique, transactionnel, revendicatif. Letiția est rentrée à Bucarest pour revendiquer, elle et son demi-frère, par l'intermédiaire des avocats supposés tout-puissants, la villa de la rue Domnița-Ralu. Le récit de l'héritage, cocasse à travers le labyrinthe de l'histoire familiale en soi, avec ses ramifications interminables et les ballotages dus au changement des régimes politiques, compliquée par les malversations juridiques fluctuant au gré des intérêts des potentats du jour, est, somme toute, le récit d'une impossibilité. Avec sa cruauté presque lyrique, la description de la maison abandonnée, dévastée par la dent du temps et la sauvagerie des voisins, avec les infimes traces douloureuses de sa splendeur passée, sous-tend un sens symbolique. L'exilé n'a plus *lieu* au pays, sa *place* reste béante, comme arrachée. Pour colmater et redorer cette appartenance originelle, les efforts à fournir, financiers, psychologiques, seraient trop importants et disproportionnés face au *pattern* de l'incommunicabilité qui s'y dessine et qui semble gagner les esprits : *ceux du dehors* méprisent ceux restés au pays, et le mépris va dans les deux sens :

Quant à Claudia, plus rien ne la relie *au pays des minériades*, et peu importe qu'il soit entré dans l'UE. Ses anciens camarades sont globalisés, ils ont traqué les bourses, les stages, les postes, les citoyennetés sur tous les continents. Ils ne cherchent plus à communiquer avec ceux qui sont restés ici : ce sont des losers, soit d'insupportables *nouveaux riches*¹⁸.

La condition d'être constamment dans l'intervalle, *entre* les deux pays, comme lui assène Petru, le mari « aigri » par l'exil, ne semble pas s'accompagner chez Letiția du sentiment d'une liberté intériorisée qui viendrait de l'interstice en tant qu'espace-temps pas encore définitif, pas encore figé, pétrifié dans un cliché commun, « universel », selon l'analyse de Barbara Cassin,

¹⁷ G. ADAMEȘTEANU, *Fontaine de Trevi*, p. 101.

¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

la philosophe de *l'entre*¹⁹. Parti avant 1990 et à l'âge de 50 ans, Petru Arcan est « trop vieux pour l'Europe »²⁰, et on peut entendre qu'il s'agit ici de l'Europe idéale des frontières démolies, du voyage sans entrave, et de l'esprit de liberté qui serait au cœur d'une migration politiquement humaniste, voire légitime. Mais les frontières, trop figées, difficiles à démolir, sont, en premier lieu, intérieures.

Parfois sentimentale, Letiția Arcan ne semble pourtant pas se laisser envahir par l'« ostalgie »²¹, même si le terme effleure son esprit quand elle aperçoit de vieilles photos de sa filleule Claudia dans la maison des Morar, les parents de la fille doctorante en Amérique, souriant dans un cadre accroché au mur, une bouteille de « brifcor »²² à la main. Si (n)ostalgie il y a, elle conjugue, dans la personnalité de Letiția, une froideur pragmatique et une tendresse cynique : l'effet concentré de l'histoire compliquée des cinquante dernières années dont Gabriela Adameșteanu dresse, d'une main sûre, la chronique impitoyable.

En guise de conclusion

Le roman complexe de Gabriela Adameșteanu, avec son écriture d'une lucidité âpre, déploie, à travers la thématique de l'exil et de l'émigration, une poétique de la distance, organisée en plusieurs symétries existentielles, identitaires, apparemment en concurrence. Illusion et désillusion, dehors et dedans, ailleurs et ici-bas, l'Autre et soi-même, trouvent un moyen de co-exister, de ne pas couper les ponts, de rester en relation, d'autant plus si la possibilité de ce lien est basée sur une image de soi retournée, en miroir. L'anecdote sur Fanică Popescu, ami du couple Letiția et Petru Arcan, qui, devenu Stephane Popa en exil, n'arrête pas de conspuer ses co-nationaux (« les Roumains détruisent tout ce qu'ils construisent »²³) propose une définition

¹⁹ Voir en ce sens l'ouvrage de Barbara CASSIN, *Éloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.

²⁰ G. ADAMEȘTEANU, *op. cit.*, p. 451.

²¹ L'« ostalgie » (en allemand : die Ostalgie, des mots Ost (Est) et Nostalgie) est un néologisme désignant la nostalgie de l'ancienne Allemagne de l'Est (RDA). Ce terme a par la suite été utilisé pour les autres pays de l'Est, prenant ainsi le sens élargi de « nostalgie du système communiste ». Le mot *ostalgie* est utilisé pour la première fois par l'artiste est-allemand Uwe Steimle, en 1992. Au cinéma, deux films de fiction des années 2000 – cités d'ailleurs par le personnage de Gabriela Adameșteanu, reposent sur le phénomène de *l'ostalgie* : *Good Bye, Lenin!* (2003) et *La Vie des autres* (2006), [<https://fr.wikipedia.org/wiki/Ostalgie>].

²² Boisson sucrée populaire pendant le régime communiste en Roumanie.

²³ G. ADAMEȘTEANU, *op. cit.*, p. 523.

expressive de la manière dont ceux du *dehors* s'autoreprésentent, et de leur « schizophrénie » constitutive.

Mais toi, t'es quoi Fănică ?

- Quand je suis en Allemagne, je suis allemand, et quand je suis en Roumanie, je suis roumain ! » a-t-il résumé avec un haussement d'épaules indifférent.

- « Mais non, c'est l'inverse ! En Allemagne tu es roumain, et quand tu arrives en Roumanie, tu es allemand ! » lui ai-je crié²⁴.

Chaque émigré « édite » plusieurs fois sa biographie, selon les circonstances, tranche la romancière roumaine avec un grain de malice. Se frotter à l'Autre et à soi-même en condition d'exil déclenche des étiquettes – à subir et à distribuer, et conduit à « des identités extorquées », selon le syntagme du philosophe Jean-Luc Nancy²⁵. En même temps, « on le sait depuis Ulysse, toute odyssee est une mise en récit de l'assignation d'identité », rappelle la philosophe Barbara Cassin, tout en nuancant le processus : « Ce n'est pas une identité directe, mais une assignation différentielle en miroir »²⁶.

Et si l'exil ou l'émigration et, à l'origine, la hantise du *dehors* sont la condition pour réussir à s'appréhender soi-même, comme en miroir, et à se retrouver soi-même à la faveur d'une distance qui change la perspective ? Et si la dynamique de l'altérité implique se reconnaître soi-même dans l'Autre, l'étranger ? « [...] pas d'appréhension de l'altérité sans réduction à l'identique, et pas de certitude de l'ailleurs sans conscience de cette perte qui produit l'assimilation », explique la philosophe Barbara Cassin²⁷, en résumant cette symétrie identitaire. La piécette jetée dans la *Fontaine de Trevi*, dont Gabriela Adameşteanu fait, dans ce roman complexe sur l'exil, le symbole récurrent du désir de s'accomplir *ailleurs*, sous d'autres identités, est portée, malgré tout, par un souffle d'espoir.

Cristina Hermeziu, journaliste et écrivaine, docteur en philologie, est enseignante-associée à l'Université Cuza de Iași, Roumanie, et à l'INALCO, à Paris. Elle a publié *La vie sur Facebook* (essais, sous la direction de C. Hermeziu, Iași, éd. Polirom, 2020) ; *Vue depuis la Tour Eiffel. Interviews, portraits et croquis* (Iași, éd. Junimea, 2017) ; *La révolution de loin* (essais, sous la direction de C. Hermeziu, Bucarest, éd. Curtea Veche, 2011) ainsi

²⁴ *Ibid.*, p. 523-524.

²⁵ Jean-Luc NANCY, *Identité. Fragments, franchises*, Paris, Galilée, 2010, p. 29.

²⁶ Barbara CASSIN, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2018, p. 87.

²⁷ *Ibid.*, p. 52.

que deux recueils de poèmes. Elle est membre fondateur du Club Cosmose de Paris qui promeut les échanges littéraires entre la France et la Roumanie.

Bibliographie

ADAMEȘTEANU, Gabriela, *Fontaine de Trevi*, traduit du roumain par Nicolas Cavallès, Paris, Gallimard, 2022. (*Fontana di Trevi*, Iași, Polirom, 2018).

_____, *Vienne le jour*, traduit du roumain par Marily Le Nir, Paris, Gallimard, 2009.

_____, *Situation provisoire*, traduit du roumain par Nicolas Cavallès, Paris, Gallimard, 2013.

CASSIN, Barbara, *Eloge de la traduction : compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.

_____, *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2018.

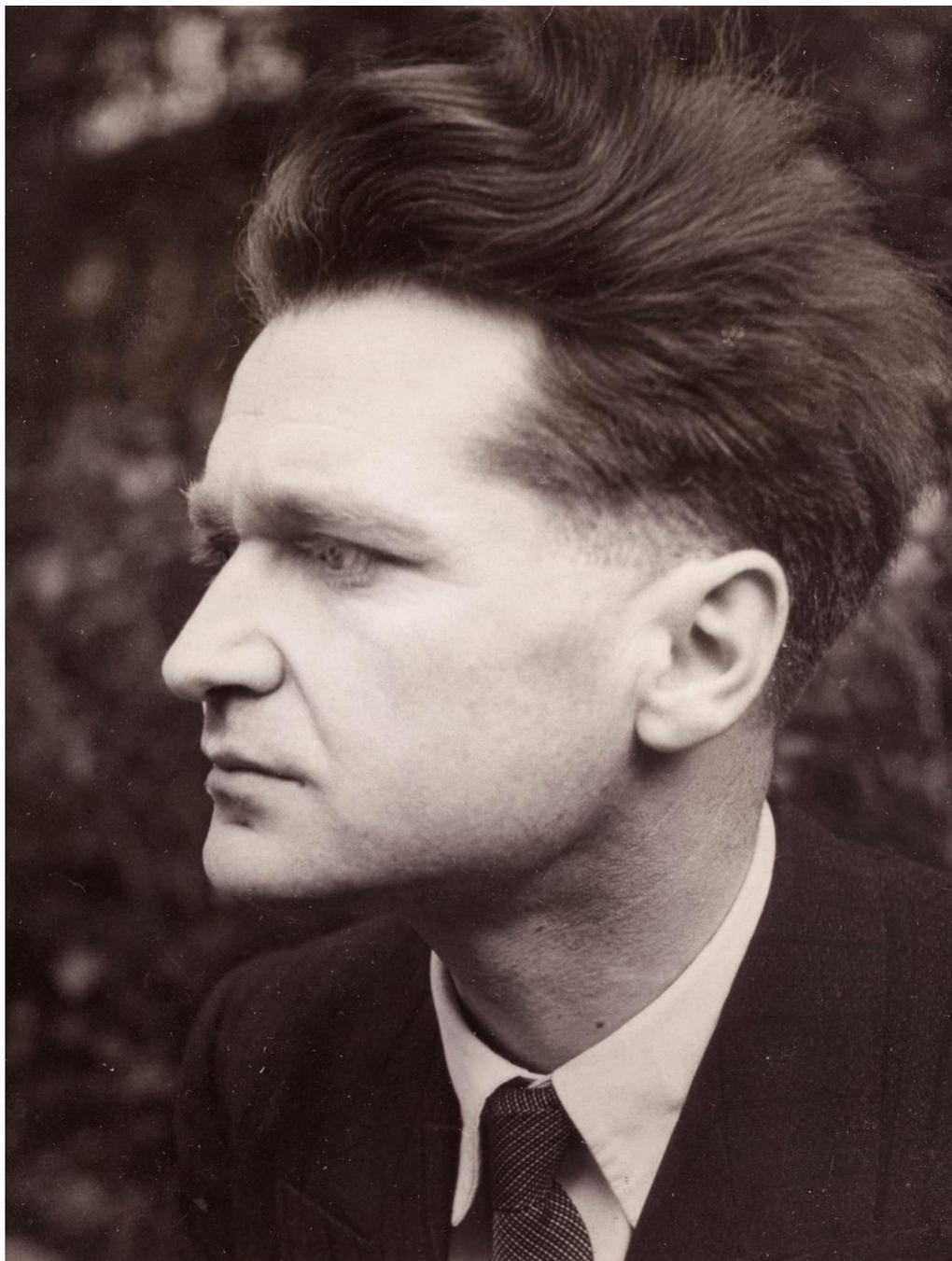
HERMEZIU, Cristina (dir.), *Revoluția din depărtare*, Bucarest, Curtea Veche, coll. Actual, 2011.

LEHMANS, Anne, LIQUETE, Vincent, (dir.), *Les stéréotypes, encore et toujours*, *Hermès, La Revue*, vol. 83, n° 1, Paris, CNRS Éditions, 2019.

NANCY, Jean-Luc, *Identité. Fragments, franchises*, Paris, Galilée, 2010.

TODOROV, Tzvetan, *L'Homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.

ȚĂRANU, Dan, „Țintă fixă – Gabriela Adameșteanu (III)” in *Vatra*, édition du 24 mars 2021, [<https://revistavatra.org/2021/03/24/tinta-fixa-gabriela-adamesteanu-iii/>].



Emil Cioran. Photo de l'agence Keyston/Getty Images¹ (1947).

¹ [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cioran_in_Romania.jpg].

« REZONANȚA AFECTIVĂ A CUVINTELOR ». SCRIEREA MORTII ÎN LIMBA ROMÂNĂ

CARMEN SILVIA PIȘTEA

Universitatea Sorbona

Centrul de cercetare în literatură comparată

A reflecta asupra relației lui Cioran cu limba română înseamnă să trecem dincolo de opera ca atare și să interogăm cuvintele în ceea ce au mai intim de dezvăluit și anume : o confesiune. Într-adevăr, scrierile lui Cioran în limba română poartă amprenta unei scriituri atât de personale, încât suntem tentați să le privim ca pe un fel de jurnal personal în care revelațiile, exasperările, paradoxurile și chiar contradicțiile își găsesc sensul unitar; titlurile cărților în limba română confirmă în ce măsură „rezonanța afectivă a cuvintelor”¹ a fost crucială pentru Cioran: *Pe culmile disperării*, *Cartea amăgirilor*, *Despre lacrimi și de sfinți*, *Amurgul gândurilor*, *Îndreptar pătimăș*. Prima carte a lui Cioran, *Pe culmile disperării*, publicată în 1934, conține temele majore ale operei sale viitoare, printre care se numără caracterul ineluctabil al suferinței în viața ființei umane, ideea sinuciderii ca unică ieșire, cunoașterea ca povară a existenței și imanența morții în viață.

Încercând să explice ce este scrisul, Barthes pune între paranteze rolul scriitorului, deoarece, în opinia sa, limbajul este în primul rând purtătorul posibilului. Relația dintre scris și experiență dă naștere stilului, pe care Barthes îl descrie ca fiind „un limbaj autarhic, ce nu se scufundă decât în mitologia personală și secretă a autorului, în această hipofizică a cuvântului în care se formează prima pereche de cuvinte și lucruri și în care se instalează, odată pentru totdeauna, toate marile teme verbale ale existenței sale”². Obsesia lui Cioran pentru moarte precede stăpânirea limbilor; este un sentiment care se insinuează în ființa sa pentru ca, în cele din urmă, să poată fi explorat și exprimat, mai întâi în română și apoi în franceză. Ca temă majoră în

¹ Emil CIORAN, *Amurgul gândurilor*, Humanitas, București, 2004, p. 34.

² R. BARTHES, *Gradul zero al scriiturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2006, trad. Alex Cistelean, p. 14.

operele sale, subiectul morții este abordat diferit de Cioran de la o carte la alta. Cu toate acestea, imanența morții în viață rămâne un adevăr implacabil pentru Cioran.

Prin urmare, considerăm că tema morții este una dintre temele verbale majore ale lui Cioran, a cărei abordare variază în funcție de limba folosită. Astfel, felul în care a scris despre moarte în limba română a imprimat cărților sale un anumit lirism, chiar o revoltă uneori prea explicită, în comparație cu felul în care a scris despre moarte în limba franceză, unde, deși urmărit de aceeași obsesie, a reușit să aibă o abordare mai detașată și uneori mai bine articulată.

În 1937, Cioran primește o bursă de la Institutul Francez de Înalte Studii din București, iar în luna noiembrie a aceluiași an pleacă în Franța. Cu toate acestea, Cioran nu a încetat să scrie în limba română odată stabilit la Paris; lucrarea noastră își propune, așadar, să arunce o privire diferită asupra ultimelor cărți în limba română ale lui Cioran (publicate în timpul vieții) – mai precis asupra volumelor *Cartea amăgirilor și Îndreptar pătimăș* – scrise la Paris. Pornind de la cartea Mariei Zambrano³, *Confesiunea – gen literar*, vom vedea cum întreaga operă românească a lui Cioran poate fi considerată ca fiind o confesiune, dar și o odă adusă limbii române. În ceea ce privește ideea de confesiune, subscriem la teoria filozoafei spaniole care definește confesiunea ca fiind „limbajul celui care nu-și anulează condiția de subiect”, întrucât „este limbajul subiectului ca atare. Nu este vorba de sentimentele sale, nici de aspirațiile sale, nici măcar de năzuirile sale, ci, pur și simplu, de strădaniile sale de a fi. Este un act în care subiectul se dezvăluie pe sine însuși, din dezgustul de a fi doar pe jumătate și mereu în confuzie”⁴.

Cea de-a cincea carte în limba română a lui Cioran, *Amurgul gândurilor*, a fost scrisă la Paris între 1938-1939 și publicată la Sibiu, în 1940, de editura Dacia Traiana. Incapabil să se mai amăgească, Cioran a decis în *Amurgul gândurilor* să se ancoreze în moarte, singura certitudine în viață. Fidel stilului contradictoriu pe care și-l însușise deja, Cioran reunește în această nouă carte „setea de viață în amurg” și „dorința de moarte”; fuziunea dintre dragostea sa de viață și obsesia sa pentru moarte va fi totală și, în acest fel, va reprezenta încă un pas spre viziunea – aproape – detașată pe care o va avea asupra subiectului morții în scrierile sale în franceză.

³ Cioran o întâlnește pe Maria Zambrano, la Café de Flore, prin intermediul pictorului Angel Alonso, în anii 50; discuțiile pe care le-au purtat împreună au contribuit la cercetările pe care Cioran le-a făcut pe tema utopiei, muncă a cărei finalitate se regăsește în articolul „Mécanisme de l’utopie” din volumul *Istorie și Utopie* publicat în 1960, la Gallimard. De asemenea, Cioran a scris un text despre Maria Zambrano în volumul său *Exerciții de admirație* intitulat „Maria Zambrano. Une présence décisive”, publicat de asemenea de către Gallimard, în 1986.

⁴ Maria ZAMBRANO, *Confesiunea – gen literar*, trad. Mariana Șipoș, Amarcord, Timișoara, 2001, p. 29.

Această fuziune dintre „setea de viață” și „dorința de moarte” sau „dorința de a muri” ar fi și locul poeziei, întrucât, după cum mărturisea el însuși, „nu va mai trăi în moarte, ci în poezia sa”⁵. După ce a trăit atât de aproape de moarte, a început să vadă latura sa sublimă; iar această fațetă a morții se dezvăluie, potrivit lui Cioran, numai prin intermediul și datorită poeziei.

Deși nu scrie poezie, Cioran este sensibil la ceea ce el numește în *Amurgul gândurilor* „rezonanța afectivă a cuvintelor”⁶. Adevărat barometru al sensibilității pentru Cioran, această „rezonanță afectivă a cuvintelor” explică de ce anumite ființe au acces imediat la poezie, dar și la tristețe. Poetul, această ființă superioară prin excelență în viziunea lui Cioran, trăiește autentic pentru că este propriul său gând – se identifică cu durerea, cu suferința și, în cele din urmă, cu moartea. În cartea sa, Cioran ne reamintește limitele filosofiei, evidențiind poezia ca fiind una dintre singurele modalități de înțelegere a complexității morții; declarând astfel superioritatea genului liric: „Filozofia neavând organ pentru frumusețile morții, am luat-o cu toții înspre poezie...”⁷. În acest fel, poezia apare ca fiind o creație literară metamorfozată de moarte. Cioran nu scrie versuri, dar relația sa cu moartea este una intimă, întrucât a parcurs toate etapele spre „dulceața morții”: considerată mai întâi ca o realitate metafizică, moartea este apoi decantată și ceea ce rămâne este doar „sentimentul morții”. În funcție de sensibilitatea fiecărui individ, sentimentul morții poate fi sinonim de transfigurare, la fel cum poate amplifica frica, angosta și agonia morții.

Mai mult, deși nu scrie versuri, Cioran se face purtătorul de cuvânt al acestor „voci interioare” și, asemeni poezilor, le transcrie în proză cu accente extrem de lirice:

De mult nu mai trăiesc în moarte, ci în poezia ei. Te topești așa într-un flux mortal, sălășluind visător în delicată agonie, vrăjit de miresme funebre. Căci moartea-i untdelemn ce se prelinge pe spațiul nevăzut al lepădării noastre de lume și ne învăluie de o amânare plăcut-dureroasă a stingerii, pentru a ne sugera că viața-i un final virtual și devenirea potențialitate infinită de sfârșit⁸.

Față de volumul precedent – *Cartea amăgirilor* –, în care moartea părea pentru Cioran înainte de toate dezgustătoare, inacceptabilă din cauza manifestării sale „reci”, în *Amurgul gândurilor* pare înclinat să revină asupra concepției sale despre aceasta; astfel, moartea este asimilată unui

⁵ E. CIORAN, *Amurgul gândurilor*, op.cit., p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷ *Ibid.*, p. 129

⁸ *Ibid.*, p. 57.

„ulei” care ne ajută să alunecăm într-un vortex paradoxal în care viața și moartea se contopesc și unde ne putem „intoxica cu mirosuri funebre”, fără a ne afunda însă în disperare morbidă.

A scrie despre moarte înseamnă și a afirma faptul de a fi în viață, iar contextul în care a fost redactat volumul *Amurgul gândurilor* nu face decât să întărească această idee. În 1938, Cioran începe o serie de călătorii prin Franța: explorează sudul Franței cu bicicleta, străbate Valea Loarei și Bretania, iar în anul următor, în 1939, când trebuie să prezinte un raport asupra lucrării sale universitare care se concentrase până atunci pe „ideea de rău și păcat la Nietzsche și Kierkegaard”, își reduce subiectul la „conflictul dintre conștiință și viață la Nietzsche”, subiect care va rămâne în faza de proiect. Ceea ce poate părea contradictoriu în noua viziune „poetizată” a morții la Cioran este, de fapt, începutul unui fel de acomodare cu aceasta; asimilând sentimentul morții până la capăt, Cioran recapătă gustul pentru viață și continuă aventura – acest amestec de hazard și necesitate, concept definit astfel de Georg Simmel – în timp ce scrie și dedică încă o carte ideii de moarte.

Dorința de a muri sau „dorința de moarte” marchează ritmul poeziei fără versuri din *Amurgul gândurilor*; cele două sintagme apar în mod recurent de-a lungul cărții, dezvăluind de fiecare dată în ce măsură Cioran s-a identificat cu această moarte scrisă. Conceptului de imanență a morții în viață, Cioran îi adaugă „dorința de moarte”, care, în opinia sa, ne face superiori acesteia; dorind moartea, ființa umană experimentează într-o oarecare măsură moartea însăși și, ca urmare, moartea nu mai are aceeași priză asupra minții sale; ea este desigur mereu prezentă, însă astfel nu mai este sinonimă cu finitudinea, ci cu acest nou spațiu în care viața și moartea devin una. Această fuziune totală a vieții și a morții înseamnă că ceea ce Cioran numește de-a lungul volumului *Amurgul gândurilor* „dorința de a muri” nu este în realitate nimic mai mult decât dorința de a trăi într-un mod absolut.

Îndreptar pătimăș, ultima izbucnire lirică a lui Cioran, a fost scris între 12 martie 1940 și 1944 și publicat în limba franceză⁹ la Paris în 1993. Cioran nu a finalizat această carte, deoarece a judecat-o în 1963, după propriile sale cuvinte de pe prima pagină a manuscrisului, ca fiind „Ilizibil, inutilizabil, nepublicabil. 20 oct. 1963”.

Ceea ce nu se știa la momentul publicării scrierilor lui Cioran în colecția „Quarto” de la Gallimard era că *Îndreptar pătimăș* cuprindea o a doua parte, descoperită abia după moartea scriitorului, în 1995. Încă o dată, raportul lui Cioran față de acest text este ambiguu. Într-o

⁹ În traducerea lui Alain Paruit, dar sub atenta îndrumare a lui Cioran.

scrisoare din 1975 către fratele său Aurel, el recunoaște că este vorba de o versiune „ceva mai bună”, pentru ca apoi să concluzioneze că ar fi mai bine să o distrugă în întregime: „Îți mulțumesc pentru osteneala de a transcrie divagațiile mele mai mult sau mai puțin juvenile. Am și eu o versiune ceva mai bună din acest *Îndreptar*, care nu-mi mai place deloc. E prea liric și prea demodat ca ton. Te sfătuiesc să-l distrugi”¹⁰. Niciunul dintre manuscrise nu a fost distrus în cele din urmă, iar cea de-a doua parte, intitulată *Îndreptar pățimaș II*, a fost publicată în franceză în 2011, la Éditions de l'Herne.

Deși continuă aceleași teme ca și cărțile anterioare și amintește de prima carte a lui Cioran prin confesiunile sale foarte intime, *Îndreptar pățimaș* ocupă un loc singular în opera scrisă în limba română: dragostea pe care Cioran o declară aici limbii române – într-un amestec pasional de iubire și ură – nu se va regăsi exprimată atât de direct decât mai târziu, în *Caietele* sale – un fel de jurnal în care nostalgia pentru limba română se inserează din când în când printre rânduri. Pe lângă oda adusă limbii române pe care o reprezintă *Îndreptar pățimaș*, acest nou volum în limba română reiterează confesiunea ca strigăt de disperare; de fapt, potrivit Mariei Zambrano, „confesiunea este ieșire din sine în grabă. Iar cel care iese din sine o face pentru a nu accepta ceea ce este, pentru a nu accepta viața așa cum i-a fost dată, așa cum a descoperit că este și cum nu acceptă să fie. Amară dualitate între ceva care decide din interior și altul, care purtând numele nostru, e resimțit ca străin și dușman”¹¹. Cine mai bine decât Cioran ar putea întruchipa cuvintele Mariei Zambrano despre această inadecvare cu sine și cu viața ca atare; cât despre dualitatea menționată de Zambrano, Cioran va depune mărturie în acest sens de-a lungul operei sale, atât în limba română, cât și în limba franceză – vom vedea în cele ce urmează cazul volumului *Îndreptar pățimaș*.

Cioran se afla la Paris când a scris *Îndreptar pățimaș*, dar încă trăia în universul limbii române; citea foarte mult în limba română și constata cu amărăciune cum limba accentua lipsurile legate de soarta vlahilor, identificând folosirea diminutivelor ca sursă a unei lipse, a unei curențe – care, în loc să fie combătută, nu face decât să fie mai accentuată atât în vorbire, cât și în scris: „Ceilalți oameni sînt sau nu sînt. Dar nici unii nu sînt așa de puțin ca noi. Atît de puțințel! Diminutivul este divinitatea noastră. Pînă și moartea e de mîna a doua în „piciorul de plai” al infinitezimalului național”¹². Vădit umilit de apartenența la o cultură care nu lasă urme

¹⁰ E. CIORAN, *Scrisori către cei de acasă*, București, Humanitas, 1995, p. 144.

¹¹ M. ZAMBRANO, *Confesiunea – gen literar, op. cit.*, p. 34.

¹² E. CIORAN, *Îndreptar pățimaș*, București, Humanitas, p. 40.

în lume, Cioran percepe înclinația românilor pentru diminutive ca pe un semn de diminuare, chiar de inadecvare a ființei. Mergând mai departe, Cioran face din acest instrument lingvistic însăși divinitatea poporului român. Atât de mare este furia lui împotriva nenorocirii poporului său, încât uită complet componenta afectivă și subiectivă implicată în folosirea diminutivului, precum și celelalte semnificații ale acestuia: apelativul afectiv, expresivitatea limbii, simpatia, proximitatea spațială și afectivă, ironia etc. Toate aceste efecte produse de folosirea diminutivului sunt date la o parte de Cioran, care nu vede decât aspectul reductiv și regresiv al diminutivului. Moartea însăși este supusă diminutivării în patria sa – aspect pe care nu-l remarcase inițial, însă o dată cu distanțarea de țara sa, este în mod evident deranjat de această tendință de micșorare, de diminuare.

Chestiunea diminutivului ne atrage atenția pentru că Cioran revine asupra ei, aproape douăzeci de ani mai târziu, în 1960, în *Caiete*; rândurile pe care le vom cita arată o răsturnare absolută de percepție de care Cioran este perfect conștient:

Extraordinara limbă română! De câte ori revin la ea (sau mai curând visez s-o fac), pentru că, vai! am încetat s-o folosesc), am sentimentul că, rupându-mă de ea, am comis o trădare criminală.

Capacitatea ei de-a conferi oricărui cuvânt o nuanță de intimitate, de a-l transforma în diminutiv ; de această îmblânzire beneficiază până și moartea: „morțișoara” ... A fost o vreme când acest fenomen îmi părea o tendință spre diminuare, spre înjosire, spre degradare. Acum îmi apare, din contră, ca un semn de bogăție, ca o nevoie de a conferi un „plus de suflet” oricărui lucru¹³.

De fapt, în vara anului 1946, Cioran decide să renunțe definitiv la limba maternă și să scrie numai în franceză; e vorba de celebrul moment din Offranville, un sat de lângă Dieppe, când Cioran își dă seama de absurditatea intenției sale de a-l traduce pe Mallarmé în limba română. În 1960, când a revenit la problema diminutivului în limba română, era deja bine stabilit în universul limbii franceze, putând să aibă astfel o privire mai obiectivă – și totodată nostalgică – asupra limbii materne. Deși a încetat să mai scrie în limba română, Cioran a păstrat o fascinație pentru aceasta limbă – care, în viziunea lui, l-ar fi condamnat la anonim în Franța – și care, în mod paradoxal, i se dezvăluia cu cât se îndepărta mai mult de ea. În acest fel, trecerea de la obsesia morții la moartea ca prezență este facilitată într-un fel de limba română: diminutivul morții în limba română atenuază și el această însoțire a morții și o face aproape suportabilă.

¹³ E. CIORAN, *Caiete*, București, Humanitas 1999, p. 70.

Definit în antichitate ca „diminuare absolută, fără comparație”, categoria diminutivului „este într-un fel diminuată din interior, evaluată intrinsec, fără comparație cu nimic altceva”¹⁴.

Nu trebuie uitat însă că „întregul concept este cel care apare în diminutiv”¹⁵; astfel, Cioran este un intim al ideii de moarte prin locul pe care i-l acordă în gândurile sale și prin folosirea limbii române – totuși, această „nuanță de intimitate” nu înlătură caracterul funebru al conceptului de bază, moartea.

Teroarea pe care o inspiră moartea este diminuată în limba română prin acest „supliment sufletesc” de care chiar și aceasta poate beneficia datorită diminutivului; această moarte „vie”, prin scrierea în limba română, îl atrage în mod paradoxal pe Cioran; cu toate acestea, impulsul febril, specific operei în limba română, spre o fuziune absolută atât cu viața, cât și cu moartea, va fi temperat în viitoarele sale scrieri, prin intermediul limbii franceze.

Carmen Silvia Piștea lucrează în prezent la o teză de doctorat în cadrul departamentului de Literatură franceză și comparată al Universității Sorbonne, fiind afiliată Centrului de cercetare în literatură comparată. Titlul tezei sale este *Scritura morții la Emily Dickinson și Cioran*, cercetare coordonată de Jean-Yves Masson. A mai tradus cărți și articole din franceză și engleză în română. Fiind pasionată de lectură, face parte din clubul literar parizian Cosmose, care explorează și promovează literatura în toată diversitatea ei.

Bibliografie

BARTHES, Roland, *Gradul zero al scriiturii*, trad. Alex Cistelean, Chișinău, Editura Cartier, 2006.

CIORAN, Emil, *Amurgul gândurilor*, București, Humanitas, 2004.

_____, *Îndreptar pătimas*, București, Humanitas, 2008.

_____, *Caiete 1957-1972*, trad. Emanoil Marcu, Vlad Russo, Humanitas, București, 1997.

_____, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995.

_____, *Scrisori către cei de acasă*, București, Humanitas 1995.

DELHAY, Corinne, *Le diminutif: la diminution sans comparaison ?* in *La Comparaison*, Le Mans, Faits de Langue, 1995.

¹⁴ Corinne DELHAY, *Le diminutif: la diminution sans comparaison ?* in *La Comparaison*, Le Mans, Faits de Langue, 1995, p. 64, (traducerea noastră).

¹⁵ *Id.*

ZAMBRANO, Maria, *Confesiunea – gen literar*, trad. Mariana Șipoș, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.

LA « RÉSONANCE AFFECTIVE DES MOTS ». ÉCRIRE LA MORT EN ROUMAIN À PARIS

CARMEN SILVIA PIȘTEA

Sorbonne Université

Centre de Recherche en Littérature Comparée

Réfléchir aux rapports qu'entretenait Cioran avec la langue roumaine revient à aller au-delà de l'œuvre en tant que telle et interroger les mots en ce qu'ils ont de presque intime à révéler, à savoir : une confession. En effet, les écrits roumains de Cioran portent la marque d'une écriture tellement personnelle que l'on est tenté d'y voir une sorte de journal personnel où révélations, exaspérations, paradoxes, voire contradictions trouvent leur sens d'unité ; les titres des livres en roumain confirment à quel point « la résonance affective des mots »¹ était capitale pour Cioran : *Sur le Cimes du désespoir*, *Le Livre des leurre*s, *Des Larmes et des saints*, *Le Crépuscule des pensées*, *Bréviaire des vaincus*. Le premier livre de Cioran, *Sur les Cimes du désespoir*, paru en 1934, contient les grands thèmes de son œuvre future, parmi lesquels : le caractère inéluctable de la souffrance dans la vie de l'homme, l'idée du suicide comme seule échappatoire, le savoir en tant que fardeau de l'existence et l'immanence de la mort dans la vie.

En essayant d'expliquer « qu'est-ce que c'est l'écriture », Barthes met entre parenthèses le rôle de l'écrivain car selon lui tout d'abord c'est la langue qui porte le possible. Ainsi dans le rapport entre l'écriture et le vécu naît le style qui forme, selon Barthes, « un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence »². L'obsession de la mort chez Cioran précède la maîtrise des langues, c'est un sentiment qui s'insinue à l'intérieur de l'être pour qu'il puisse être enfin exploré et exprimé dans un premier temps en roumain et par

¹ Émile CIORAN, *Le Crépuscule des pensées* in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995, p. 362.

² R. BARTHES, *Qu'est-ce que l'écriture* in *Le Degré zéro de l'écriture, Œuvres complètes*, vol I, Paris, Seuil, p. 177-178.

la suite, en français. En tant que grand thème de ses œuvres, le sujet de la mort connaît différentes approches sous la plume de Cioran d'un livre à l'autre. Toutefois, l'immanence de la mort dans la vie reste chez Cioran une vérité implacable.

Nous retenons donc le thème de la mort comme faisant partie de ces grands thèmes verbaux pour Cioran et dont l'approche varie en fonction des langues employées. Ainsi, sa façon d'écrire la mort en roumain imprégnera ses livres d'un certain lyrisme, allant jusqu'à introduire une révolte parfois trop explicite par rapport à l'écriture de la mort en français, où, bien qu'encore poursuivi par cette obsession, il réussira à avoir un regard plus détaché et parfois mieux articulé.

En 1937, Cioran reçoit la bourse escomptée de la part de l'Institut Français des Hautes études de Bucarest et en novembre de la même année il part pour la France. Toutefois, Cioran ne cesse pas d'écrire en roumain une fois installé à Paris ; notre travail entend donc poser un regard différent sur les derniers livres en roumain (publiés de son vivant) de Cioran – et plus spécialement sur *Le Crépuscule des pensées* et *Bréviaire des vaincus* – rédigés à Paris. En nous appuyant sur le livre de María Zambrano³, *La confession, genre littéraire*, nous allons voir comment l'œuvre roumaine entière de Cioran peut s'apparenter à une confession, ainsi qu'à une ode à la langue roumaine. En ce qui concerne l'idée de la confession, nous faisons nôtre la théorie de la philosophe espagnole qui définit la confession comme étant « le langage de quelqu'un qui n'a pas effacé sa condition de sujet » puisqu'« elle est le langage du sujet en tant que tel. Ce ne sont pas ses sentiments, ni ses aspirations, ni même ses espérances ; ce sont simplement ses tentatives d'être. C'est un acte dans lequel le sujet se révèle à lui-même, dans l'horreur de son être inachevé et confus »⁴.

Le cinquième livre en roumain de Cioran, *Le Crépuscule des pensées*, est rédigé à Paris en 1938-1939 et paraît à Sibiu, aux éditions Dacia Traiana, en 1940. Ne pouvant plus se leurrer, Cioran décide, d'une manière affirmée, dans *Le Crépuscule des pensées* de s'ancrer dans la mort, seule certitude dans la vie. Fidèle au style contradictoire déjà bien maîtrisé, Cioran met ensemble dans ce nouveau livre la « soif de vie dans les crépuscules » et le « désir de la mort » ;

³ Par l'intermédiaire du peintre Angel Alonso, Cioran rencontra María Zambrano à Paris, au Café de Flore, dans les années 50 ; les discussions avec celle-ci contribueront aux recherches que Cioran entreprendra sur l'utopie, travail qui aboutirait à l'article « Mécanisme de l'utopie » qui se retrouve dans le volume *Histoire et Utopie* publié en 1960, chez Gallimard.

⁴ María ZAMBRANO, *La confession, genre littéraire*, Jean-Marc Sourdillon et Jean-Maurice Teurlay (trad.), Grenoble, Éditions Jérôme Million, coll. Nomina, 2007, p. 32.

la fusion entre son amour pour la vie et son obsession de la mort sera totale et, de cette manière, représentera une étape vers le regard – presque – détaché qu’il aura dans ses écrits en français sur le sujet de la mort.

Cette fusion entre la « soif de vie » et le « désir de la mort » ou « le désir de mourir » sera également le lieu de la poésie puisque, selon son propre aveu, il ne vivra « plus dans la mort, mais dans sa poésie »⁵. Pour avoir vécu autant dans les parages de la mort, il commence à voir le côté sublime de celle-ci ; et cette facette de la mort se révèle, selon Cioran, seulement à travers et grâce à la poésie.

Bien qu’il n’écrive pas de la poésie, Cioran est sensible à ce qu’il appelle dans *Le Crépuscule des pensées* la « résonance affective des mots »⁶. Vrai baromètre de la sensibilité pour Cioran, cette « résonance affective des mots » explique pourquoi certains êtres ont un accès immédiat à la poésie et à la tristesse également. Le poète, cet être supérieur par excellence dans la vision de Cioran, vit de manière authentique puisqu’il *est* sa propre pensée – celui-ci s’identifie à la douleur, à la souffrance et finalement, à la mort. Cioran rappelle dans son livre les limites de la philosophie en hissant la poésie parmi les seules modalités d’appréhender la complexité de la mort ; il décrète ainsi la supériorité du genre lyrique : « *Filozofia neavând organ pentru frumusețile morții, am luat-o cu toții înspre poezie...* »⁷. De cette manière, la poésie apparaît comme étant une création littéraire métamorphosée par la mort. Cioran n’écrit pas des vers, pourtant son rapport à la mort relève de l’intime puisqu’il a franchi toutes les étapes vers « la douceur de la mort » : considérée d’abord comme une réalité métaphysique, la mort est ensuite décantée et ce qui reste est seulement « le sentiment de la mort ». En fonction de la sensibilité de chacun, le sentiment de la mort peut être synonyme de transfiguration, tout aussi comme il peut agrandir la peur, l’angoisse et l’agonie de la mort.

Par ailleurs, bien qu’il n’écrive pas des vers, Cioran se fait le porte-parole des ces « voix intérieures » et semblable aux poètes, il les transcrit dans une prose aux accents fort lyriques :

De mult nu mai trăiesc în moarte, ci în poezia ei. Te topești așa într-un flux mortal, sălășluind visător în delicată agonie, vrăjit de miresme funebre. Căci moartea-i untdelemn ce se prelinge pe spațiul nevăzut al lepădării noastre de lume și ne învâluie de o amânare plăcut-

⁵ E. CIORAN, *Le Crépuscule des pensées*, op. cit., p. 385.

⁶ *Ibid.*, p. 362.

⁷ E. CIORAN, *Amurgul gândurilor (Le Crépuscule des pensées)*, Bucarest, Humanitas, 2004, p. 129 ; « La philosophie n’ayant pas d’organe pour les beautés de la mort, nous sommes tous dirigés vers la poésie... », *Le Crépuscule des pensées*, coll. Quarto, p. 454.

*dureroasă a stingerii, pentru a ne sugera că viața-i un final virtual și devenirea potențialitate infinită de sfârșit*⁸.

Par rapport au livre précédant – *Le Livre des leurres* –, dans lequel Cioran trouvait la mort surtout dégoûtante, inacceptable à cause de son manifestation « froide », dans *Le Crépuscule des pensées*, il semble enclin à revisiter sa conception sur la Camarde ; la mort est ainsi assimilée à « l’huile » qui nous aide à glisser dans un tourbillon paradoxal où vie et mort se confondent et où l’on peut être « enivré d’odeurs funèbres », sans toutefois sombrer dans un désespoir morbide.

Écrire sur la mort ou écrire la mort revient également à affirmer le fait d’être en vie et le contexte de la création de *Le Crépuscule des pensées* ne fait que renforcer cette idée. En 1938, Cioran entame la série de ses longs voyages à travers la France : il explore le sud de la France à bicyclette, parcourt le Val de Loire et la Bretagne et l’année suivante, en 1939, lorsqu’il doit présenter le rapport sur son activité universitaire jusqu’à ce moment-là, axé sur « l’idée du mal et du péché chez Nietzsche et Kierkegaard », il réduit son sujet au « conflit de la conscience et de la vie chez Nietzsche », sujet qui restera dans la phase de projet. Ce qui peut sembler contradictoire dans la nouvelle vision « poétisée » de la mort de Cioran est en réalité le début d’un sorte d’accommodation de celle-ci ; en assimilant le sentiment de la mort jusqu’au bout, Cioran prend de nouveau goût à la vie et continue l’*aventure* – ce mélange entre le hasard et la nécessité, selon la définition de Georg Simmel – tout en écrivant et dédiant encore un livre à la mort.

Le « désir de mourir » ou encore « le désir de la mort » donnent la cadence de cette poésie sans vers qu’est *Le Crépuscule des pensées* ; les deux syntagmes apparaissent de manière récurrente à travers tout le livre révélant à chaque fois à quel point Cioran s’identifiait avec cette mort écrite. Au concept de l’immanence de la mort dans la vie, Cioran rajoute le « désir de la mort » qui, selon lui, nous rend supérieurs à celle-ci ; en désirant la mort l’être humain fait dans une certaine mesure l’expérience même de la mort et, par conséquent, celle-ci n’a plus la même emprise sur son esprit ; elle est toujours présente sauf que maintenant elle n’est plus

⁸ E. CIORAN, *Amurgul gândurilor*, op. cit., p. 57. « Depuis longtemps, je ne vis plus dans la mort, mais dans sa poésie. L’on se fond ainsi dans un flux de mort et l’on s’installe, rêveur, dans une agonie délicate, enivré d’odeurs funèbres. Car la mort est comme une huile qui suinte dans l’espace invisible de notre renoncement au monde et nous berce du sursis douloureux de l’extinction, pour nous suggérer que la vie est un terme virtuel, et le devenir une potentialité infinie de la fin », *Le Crépuscule des pensées*, op. cit., p. 385.

synonyme de finitude mais de ce nouvel espace où vie et mort ne font qu'une. Ainsi, cette fusion totale entre la vie et la mort fait que ce que Cioran appelle d'un bout à l'autre du *Le Crépuscule des pensées* « le désir de mourir » n'est en réalité qu'un désir de vivre de manière absolue.

Dernier soubresaut lyrique, *Îndreptar pătimăș (Bréviaire des vaincus)* a été écrit entre le 12 mars 1940 et 1944 et publié en français⁹, à Paris en 1993 ; Cioran n'achèvera pas la rédaction de ce livre qu'il jugera en 1963, de ses propres mots inscrits sur la première page du manuscrit, comme étant « Illisible, inutilisable ; impubliable. 20 oct. 1963 ».

Ce qu'on ignorait à l'heure de l'édition des écrits de Cioran dans la collection « Quarto » Gallimard est que *Bréviaire de vaincus* comportait une deuxième partie, découverte seulement après la mort de l'écrivain en 1995. Encore une fois, le ressenti de Cioran par rapport à ce texte est ambigu, il avoue dans une lettre de 1975 à son frère, Aurel, qu'il s'agirait d'une version « un peu améliorée », seulement pour conclure qu'il faudrait mieux tout détruire : « Merci pour la peine que tu as prise pour transcrire les divagations plus ou moins juvéniles. Je possède une version un peu améliorée de cet *Îndreptar*, que je n'aime plus du tout. C'est fâcheusement lyrique, et franchement démodé comme ton. Je te donne le conseil de détruire tout ça »¹⁰. Aucun des manuscrits ne sera finalement détruit, ainsi la deuxième partie, intitulée *Bréviaire des vaincus II* paraîtra en français en 2011, chez les Éditions de l'Herne.

Bien qu'il continue les mêmes thèmes que les livres précédents et qu'il rappelle le premier livre de Cioran par les confessions très intimes, *Bréviaire des vaincus* a une place singulière dans l'œuvre écrite en roumain : l'amour que Cioran y déclare à la langue roumaine – dans un mélange passionnel d'amour et de haine – ne se retrouvera exprimée de manière si directe que plus tard, dans ses *Cahiers*, sorte de journal où la nostalgie du roumain s'insère de temps en temps à travers les lignes. Au-delà de cette ode à la langue roumaine que représente le *Bréviaire des vaincus*, ce nouveau volume en roumain réitère la confession en tant que cri de désespoir ; en effet, selon Maria Zambrano, « la confession est sortie de soi dans la fuite. Et celui qui sort de soi le fait parce qu'il n'accepte pas ce qu'il est, la vie telle qu'elle lui a été donnée, ce qu'il se trouve être et qu'il n'accepte pas. Amère dualité entre quelque chose qui en nous regarde et décide, et autre chose qui, bien que portant notre nom, est perçu comme étranger et ennemi. »¹¹.

⁹ Traduction par Alain Paruit, sous le regard attentif de Cioran.

¹⁰ E. CIORAN, *Scrisori către cei de acasă*, Bucarest, Humanitas, 1995, p. 144. Nous mentionnons que le volume de lettres *Scrisori către cei de acasă (Lettres aux siens)* n'est pas à ce jour traduit en français, donc la traduction nous appartient.

¹¹ M. ZAMBRANO, *La Confession, genre littéraire, op. cit.*, p. 38.

Qui mieux que Cioran pourrait incarner les mots de Maria Zambrano sur cette inadéquation avec soi-même et avec la vie en tant que telle ; quant à la dualité mentionnée par Zambrano, Cioran en témoignera partout dans son œuvre, qu'elle soit en roumain ou en français – nous verrons par la suite le cas du *Bréviaire des vaincus*.

Lorsque Cioran écrit *Bréviaire des vaincus* il est à Paris, mais il vit encore dans l'univers de la langue roumaine encore ; il lit énormément en roumain et constante amèrement comment la langue accentue les carences liées au destin des Valaques, en identifiant l'utilisation des diminutifs comme étant la source d'une privation, d'une carence – qui au lieu d'être combattue n'est que mieux mise en valeur à l'oral, comme à l'écrit : « *Ceialți oameni sînt sau nu sînt. Dar nici unii nu sunt așa de puțin ca noi. Atît de puțințel ! Diminutivul e divinitatea noastră. Pînă și moartea e de mîna a doua în „piciorul de plai” al înfîntezimalului național* »¹². Clairement humilié d'appartenir à une culture qui ne laisse pas de trace dans le monde, Cioran entend le penchant des Roumains pour le diminutif comme un signe d'amoindrissement, voire d'insuffisance d'être. Il va aller encore plus loin, en faisant de cet instrument linguistique la divinité même du peuple roumain. Son acharnement contre la malchance de son peuple est tel qu'il oublie complètement la composante affective et subjective qu'implique l'utilisation du diminutif, ainsi que ses autres significations : l'appellation affective, l'expressivité de la langue, la sympathie, la proximité spatiale et affective, l'ironie etc., tous ces effets produits par l'utilisation du diminutif sont balayés par Cioran, qui ne voit que l'aspect réducteur et régressif du diminutif. La mort même est sujette à un amenuisement dans sa patrie – il n'avait pas remarqué cet aspect auparavant, toutefois, maintenant qu'il a pris ses distances par rapport à son pays, il est clairement contrarié par cette tendance au rapetissement, à la diminution.

La question du diminutif retient notre attention puisque Cioran y revient, presque vingt ans plus tard, en 1960, dans ses *Cahiers* ; les lignes que nous allons citer montrent un revirement absolu dont Cioran est parfaitement conscient :

L'extraordinaire langue roumaine ! Chaque fois que je m'y replonge (ou plutôt que j'y songe, car j'ai hélas ! cessé de la pratiquer), j'ai le sentiment d'avoir commis, en m'en détachant, une criminelle infidélité. La possibilité qu'elle a de prêter à chaque mot une nuance d'intimité, d'en faire un diminutif ; cet adoucissement, la mort même en bénéficie :

¹² E. CIORAN, *Bréviaire des vaincus* : « Les autres hommes sont ou ne sont pas. Mais il n'y en pas qui soient aussi *peu* que nous, aussi doucement. Aussi doucement ! Le diminutif est notre divinité ! Jusqu'à la mort qui est de seconde classe dans l'infiniment petit de notre « espace carpatodanubien », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, p. 546.

« morțișoara »...Il fut un temps où je ne voyais dans ce phénomène qu'une tendance au rapetissement, au ravalement, à la dégradation. Il m'apparaît maintenant, au contraire, comme un signe de richesse, comme un besoin de conférer un « supplément d'âme » à tout¹³.

En effet, durant l'été de 1946, Cioran prend la décision de renoncer définitivement à sa langue maternelle et de ne plus écrire qu'en français ; il s'agit du célèbre moment d'Offranville, village près de Dieppe, durant lequel Cioran a la révélation de l'absurdité de son intention de traduire Mallarmé en roumain. En 1960, quand il revient sur la question du diminutif en roumain, il est déjà bien installé dans le français, il peut donc avoir un regard plus objectif – nostalgique également – par rapport à sa langue maternelle. Bien qu'il ait cessé d'écrire en roumain, Cioran garde une fascination pour cette langue – qui l'aurait cantonné, selon lui, à l'anonymat en France – et qui se dévoile à lui, paradoxalement, au fur et mesure qu'il s'en éloigne. De cette manière, le passage de l'obsession de la mort à la mort comme *présence* est facilité en quelque sorte par la langue roumaine : le diminutif de la mort en roumain allège également cet accompagnement de la mort et la rend presque supportable. Définie dès l'Antiquité par « diminution absolue sans comparaison », la catégorie diminutive « est en quelque sorte diminuée de l'intérieur, évaluée de façon intrinsèque, sans comparaison à autre chose »¹⁴. Toutefois, il ne faut pas oublier que « c'est le concept tout entier qui figure dans le diminutif »¹⁵ ; ainsi, Cioran est un intime de la Camarde par la place qu'il lui accorde dans ses pensées et par l'utilisation de la langue roumaine – néanmoins, cette « nuance d'intimité » n'enlève pas le caractère funeste du concept de base, la mort.

La terreur que la mort inspire est diminuée en roumain par ce « supplément d'âme » dont même la Camarde peut en bénéficier grâce au diminutif ; cette mort « vivante », à travers l'écriture en roumain, paradoxalement, attire Cioran ; néanmoins, l'élan fébrile, spécifique à l'œuvre en roumain, vers une fusion parfaite et avec la vie et avec la mort se verra tempéré avec l'usage du français, dans ses nouveaux écrits.

¹³ E. CIORAN, *Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard, 1997, p. 67.

¹⁴ Corinne DELHAY, *Le diminutif : la diminution sans comparaison ?*, in *La Comparaison*, Le Mans, Faits de Langue, 1995, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*

Carmen Silvia Piştea est actuellement doctorante en littérature comparée à Sorbonne Université. Le titre de sa thèse est *L'écriture de la mort chez Emily Dickinson et Cioran* et elle travaille sous la direction de Jean-Yves Masson, étant affiliée au Centre de Recherche en Littérature Comparée de Sorbonne Université. Elle a traduit plusieurs livres et articles du français et anglais vers le roumain. Passionnée de lecture, elle fait partie du club littéraire parisien Cosmose, qui explore et promeut la littérature dans sa diversité.

Bibliographie

BARTHES, Roland, *Qu'est-ce que l'écriture* in *Le Degré zéro de l'écriture, Œuvres complètes*, vol I, Paris, Seuil, 1953.

CIORAN, Emil, *Amurgul gândurilor*, Bucarest, Humanitas, 2004.

_____, *Îndreptar pătimas*, Bucarest, Humanitas, 2008.

_____, *Caiete 1957-1972*, trad. Emanoil Marcu, Vlad Russo, Bucarest, Humanitas, 1997.

_____, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995.

_____, *Scrisori către cei de acasă*, Bucarest, Humanitas 1995.

DELHAY, Corinne, *Le diminutif : la diminution sans comparaison ?* in *La Comparaison*, Le Mans, Faits de Langue, 1995

ZAMBRANO, Maria, *La Confession, genre littéraire*, Jean-Marc Sourdillon et Jean-Maurice Teurlay (trad.), Grenoble, Éditions Jérôme Million, coll. Nomina, 2007.



Floarea Țutuianu.

MADONA CU SOLZI ARĂMII : O ABORDARE MITOPOETICĂ A OPEREI FLOAREI ȚUTUIANU

LINDA MARIA BAROS

Revoluția din 1989 determină o revenire în forță în sfera poetică românească a subiectelor interzise de cenzura comunistă. Printre acestea, religia și erotismul ocupă – se înțelege de la sine – un loc privilegiat. Nu sunt așadar deloc rare volumele de versuri ale reprezentanților generației '90 care se apleacă asupra acestor teme pentru a le reînscris în domeniul literar și pentru a le dinamiza. Poeta Floarea Țutuianu, care-i aparține generației susmenționate, împinge însă lucrurile mult mai departe, făcând din aceste două teme cheia de boltă a volumelor sale *Femeia pește* (1996), *Libresse oblige* (1998) și *Leul Marcu* (2000). Deși prezentate ca niște entități literare autonome, cărțile pun toate în scenă un eu feminin care scrie și se scrie prin intermediul unei transformări erotico-religioase al cărei tipar și al cărei simbolism transpar, pe plan mitic și metapoetic, în ansamblul versurilor. Ținând cont de această unitate nu numai structurală, ci și semnificativă, putem afirma că volumele, decriptându-se unele pe altele, compun o adevărată trilogie mitopoetică a carei protagonistă cu înclinații metamorfice ia o formă carnală și textuală pe măsura idealurilor ei hierogamice.

I- Etiologia metamorfozei

Atunci când deschidem volumul *Femeia pește*, printre rânduri se profilează doar un vid afectiv, profunzimea lui. Eul poetic are „mirosul femeilor singure”¹; „visul” său de dragoste „de mult [...] avortat/ [...] ciopârțit aruncat”², de asemenea. De aceea a venit timpul, ni se

¹ Floarea ȚUTUIANU, „Femei singure”, în *Femeia pește*, București, Cartea Românească, 1996, p. 55.

² *Ibid.*, p. 10, „Bonjour tristesse”.

spune, să se dezbrace de tristețe, să se asigure că viața nu mai așteaptă „cu fața întoarsă –/ să fie trăită”³, să recucerească, în alți termeni, teritoriile iubirii.

Scenariul care se conturează aici nu are, desigur, nimic inovator nici din punct de vedere anecdotic, nici din punct de vedere psihologic. Efectul lui poetic, în schimb, este într-un totuși insolit. Pentru a găsi în sfârșit un bărbat care să se ridice la înălțimea așteptărilor ei, protagonistul trilogiei se va transforma într-o sirenă.

În momentul în care mitul metamorfozei irumpe în text, nu ne este furnizat niciun detaliu precis care să-i explice etiologia. E menționat doar faptul că transformarea are un caracter afectiv, fiind determinată de „fluxul și refluxul sentimentelor”⁴, și că decurge din natura excepțională, în primul sens al cuvântului, a protagonistei: „Orice femeie normală s-ar/ termina cu bine/ (nu într-o coadă de pește)”⁵. Profilul ei singular și expectativele sale amoroase o proiectează în afara codului corporal specific ființei umane pentru a-i conferi un aspect hibrid. În calitate de sirenă ademenitoare, ea incarnează, conform mitului postclasic căruia îi este afiliată, „o feminitate prădătoare”⁶: „Eram o sirenă care se zbenguia/ în ape înecând corăbierii pe capete”⁷. Dar farmecele ei nu antrenează numai moartea marinarilor, moarte care materializează, într-un mod metaforic, forța seducției pe care o exersează asupra lor, ci și un monoideism patent: „Solzii mei le rămân mult timp/ lipiți de creier”⁸. O imagine care actualizează magnetismul mitic al sirenei, dat fiind faptul că ea este, etimologic vorbind, cea care înlănțuie, dar și o imagine de o modernitate frapantă care se înscrie pe deplin în poetica generației '90. Tot în acest sâj actualizant, autoarea, recurgând la un joc de cuvinte în limba franceză, o supranumește pe femeia pește (*la femme poisson*) – „la femme poison”⁹.

Victimele nu-i corespund însă nici pe departe idealului amoros imuabil pe care și l-a forjat, „idea[l care] îngHITE zilnic/ mari suprafețe [ale] realit[ății]”¹⁰ ei intime: „Iubitul meu va fi sau nu va fi deloc. Religios”¹¹. Ceea ce-și dorește este o iubire absolută, care să se înscrie în înaltele sfere ale sacrului, să sudeze ființele, să sutureze rănilor trecutului. În ipostaza ei de demon-

³ *Ibid.*, p. 45, „Viețile romanțate ale pictorilor”.

⁴ F. ȚUȚUIANU, „Libresse oblige”, în *Libresse oblige*, București, Crater, 1998, p. 40.

⁵ F. ȚUȚUIANU, „Femeia pește”, în *Femeia pește*, *op. cit.*, p. 22.

⁶ Anélie DOUDOU MIS, „Sirene”, în *Dicționar de mituri feminine*, Pierre Brunel (ed.), Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 1714.

⁷ F. ȚUȚUIANU, „Schimbarea la față sau femeia problemă”, în *Libresse oblige*, *op. cit.*, p. 42.

⁸ F. ȚUȚUIANU, „Femeia pește”, în *Femeia pește*, *op. cit.*, p. 22.

⁹ F. ȚUȚUIANU, „Femeia pește”, în *Libresse oblige*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰ F. ȚUȚUIANU, „Descifrarea semnelor”, în *Femeia pește*, *op. cit.*, p. 41.

¹¹ F. ȚUȚUIANU, „Va fi sau nu va fi deloc”, în *Leul Marcu*, București, Aritmos, 2000, p. 29.

femelă, de șerpoaică deghizată, sirena trebuie așadar să piară, excesul de seducție neputând decât să o piardă. Ce este de făcut în aceste condiții? „Să reasc[ă]” din propria ei cenușă – tot sub formă de sirenă – „sau s-o arunc[e] peste ape”¹²?

Prima posibilitate face, firește, aluzie la mitul păsării phoenix sau, într-o optică simbolică, la o moarte inițiativă urmată de o renaștere la viață. Odată cu creștinismul, „sirena devoratoare ajunge” într-adevăr „să-i fie asimilată unei morți inițiatice a sufletului care-i permite acestuia din urmă să aibă acces la o realitate superioară”¹³. Cea de-a doua posibilitate presupune abandonarea „eului-piele”¹⁴ metamorf, ceea ce echivalează, din perspectiva psihologiei abisale, cu îngroparea în cele mai adânci straturi ale sinelui a speranței de a-i putea oferi într-o zi idealității un suport concret. A tranșa între aceste două modalități existențiale se dovedește dificil, însă protagonistă decide să-și adopte definitiv „eul-piele” hibrid. Așa începe lunga și apăsătoare așteptare a bărbatului ideal.

II- O lectură adamică a metamorfozei

Bărbatul așteptat i se arată femeii pește sub trăsăturile lui Adam:

Încearcă să-ți amintești
imposibil să nu mă recunoști
eu te știu pe de rost
ai mirosul femeilor singure¹⁵.

Nu mai așteptam nimic. Când
a apărut un fel de bărbat. Slăbănog
(avea cu o coastă mai puțin)
Acesta sunt eu
Da. Eu sunt cel adevărat
Port mirosul acesta în mine de când te-ai născut¹⁶.

Dorința amoroasă tinde, așa cum o demonstrează aceste versuri, să se cristalizeze, imaginea bărbatului ideal identificându-se cu aceea a bărbatului primordial. Manifestarea acestui

¹² F. ȚUȚUIANU, „Sau sau”, în *Libresse oblige*, op. cit., p. 58.

¹³ Anélie DOUDOU MIS, „Sirene”, în *Dicționar de mituri feminine*, op. cit., p. 1714.

¹⁴ Didier ANZIEU, *Eul-piele* (1985), Paris, Éditions Dunod, 1995.

¹⁵ F. ȚUȚUIANU, „Femei singure”, în *Femeia pește*, op. cit., p. 55.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66, „Bărbatul și floarea”. Caractere cursive sunt în text.

sentiment atavic se articulează în jurul unei referințe explicite la textul biblic, din care autoarea preia mitemul coastei. Dar acest mitem funcționează ca un soare iradiant care polarizează toate celelalte elemente textuale. Nu este nici pe departe surprinzător că femeia, trăgându-se chiar din trupul lui Adam, îl asimilează pe acesta din urmă idealului ei masculin. Încă de la începuturi, el poartă în adâncul ființei sale mirosul femeii ivite, în conformitate cu mitul antropogonic al metamorfozei, din coasta sa. Mirosul metaforic al femeilor singure pe care-l răspândește eul liric trebuie interpretat așadar în paralel cu mirosul feminin înscris în trupul lui Adam, amândouă traducând senzația acută de incompletudine afectivă pe care doar clipa regăsirii, vizând atât întregirea bărbatului, cât și a femeii, o poate acoperi.

Trilogia este punctată de multiple aluzii biblice similare. Numeroase sunt poeziile în care metamorfa se identifică întru totul cu Eva, în ipostaza ei tentatoare. Nu numai pentru că – dat fiind statul ei de sirenă – are o „piele de șarpe”¹⁷, ci și pentru că afirmă limpede, evocând nașterea ei la o nouă viață, că „v[ede] femeia din șarpe [...] / v[ede] femeia din pește”¹⁸. Parvenind la o treaptă superioară a cunoașterii de sine, ea se consideră o parte integrantă a lui Adam. Astfel, noua Evă pe care încearcă să o înfățișeze devine Adama¹⁹, prenume care-i desemnează atât originea, cât și complementaritatea indubitabilă cu Adam.

Este ușor de observat că proclamării acestei iubiri cu profil religios îi este asociată constant ispita trupească, la fel ca-n Biblie sau ca pe vremea când sirena îneca marinarii „pe capete”. Această tendință se amplifică în momentul în care figura lui Adam i se suprapune figurii Zburătorului, diavol erotic aparținându-i mitologiei române. Prezenta superpoziție este o provocare lansată de femeia pește falșilor „artiști poeți filozofi ezitând/ să aleagă”, în ceea ce o privește, „între sacrul simbol și sexul profan”²⁰. Având o propensiune indiscutabilă spre căutarea împlinirii dorințelor deopotrivă în domeniul profanului și sacralului, ea, care se declară pe jumătate bacantă și pe jumătate vestală²¹, își modelează idealul amoros asociind cei doi poli. Aceasta se explică prin aspirația de a face să vibreze în mod simultan sufletul și trupul, de a le reda unitatea primordială, reafirmând dualitatea intrinsecă a ființei umane. Având în vedere faptul că idealul amoros al eului feminin rezidă tocmai în fuziunea polilor amintiți mai sus,

¹⁷ F. ȚUȚUIANU, „Sau sau”, în *Libresse oblige*, op. cit., p. 58.

¹⁸ F. ȚUȚUIANU, „Dau un regat pentru-un bărbat”, în *Leul Marcu*, op. cit., p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 43, „Bucură-te”.

²⁰ F. ȚUȚUIANU, „Schimbarea la față sau femeia problemă”, în *Libresse oblige*, op. cit., p. 42-43.

²¹ F. ȚUȚUIANU, „Doamna cu licorn”, în *Femeia pește*, op. cit., p. 37.

metamorfoza reflectă perfect această binaritate fondatoare, după cum o va evidenția și următoarea parte a studiului de față.

III- O lectură critică a metamorfozei

Compozanta profană a nucleului ideal îl convoacă pe Zburător. Compozanta lui sacră îl convoacă, s-ar spune, pe bărbatul primordial. Dar, după căderea în păcat, acesta din urmă se încorporează în profan. În adâncul ființei sale, cele două naturi se împletesc. Așadar, abia formulat, idealul femeii pește pare deja incomplet. Sacrul, în stare pură, este absent. Bărbatul cu o coastă mai puțin s-a arătat și femeia pește exclamă totuși deznădăjduită: „Dau un regat. Pentru-un bărbat”²².

Această referință la William Shakespeare traduce, pe un ton profund remotivant și votiv, forța indomptabilă a dorinței pe care o resimte cea care a renunțat la propriul „eu-piele” uman pentru a se integra, cel puțin parțial, în lumea ihtiologică. Iar aceasta pentru un bărbat, însă, știm bine de-acum, nu pentru corăbierii pe care i-a înecat unduindu-și trupul prin ape și nici pentru pretendenții necugetați care-au căzut în capcana iubirii monoideice, ba nici măcar pentru Adam. Dacă derulăm firul logic al volumelor, protagonistul se transformă într-o femeie pește pentru a se uni cu bărbatul pește, cu acea entitate care reprezintă componenta sacră a idealului ei masculin, componentă care i se suprapune atât figurii adamice, cât și incubului. Metamorfoza ihtiologică, în cele din urmă, capătă un sens precis. Eul feminin adoptă mitic forma iubitului ei divin, Isus Cristos/Hristos, pentru ca sufletele lor să poată intra în osmoză: „Doresc să mă despart de trup/ să fiu într-un suflet cu H”²³.

Termenul creștin *ichtus*, „pește”, trebuie citit – e un lucru binecunoscut – ca un acrostih al cuvintelor: *Iesos-Christos-Theou-Uios-Sôter* („Isus-Cristos-Fiul-lui-Dumnezeu-Mântuitorul”). Creștinismul a preluat și a valorizat pe această cale imaginea peștelui, simbol ancestral al fecundității și al regenerării. Inițial, termenul se raporta la bazinul cu apă bapțială zis *piscina*, „iazul cu pești”, și la parabola apostolilor pescari de oameni. În același timp, era, împreună cu pâinea și vinul, unul dintre simbolurile Cinei celei de Taină. Totodată, în perioada persecuției

²² F. ȚUȚUIANU, „Dau un regat pentru-un bărbat”, în *Leul Marcu, op. cit.*, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 29, „Va fi sau nu va fi deloc”.

creștinilor, a fost utilizat ca o parolă. Ulterior, folosirea termenului *ichtus* a devenit atât de curentă încât figurează astăzi uneori pe crucea creștină.

Pornind de la aceste premise, transformarea se prezintă pentru eul liric ca o modalitate de a-și uni destinul cu *ichtus*-ul cristic. Or, ținând cont de faptul că „femeia trebuie să-i aparțină/ bărbatului/ de la mijloc încolo”²⁴, transgresarea frontierelor care separă speciile se revelă indispensabilă. Devenind o sireună, ea se înscrie în universul spiritual criptic pe care îl incarnează iubitul ei divin. Așadar, nu atât anormalitatea ei a determinat-o să-și schimbe forma, după cum credea, cât sentimentul de a fi fost „aleasă”²⁵ pentru a-și depăși condiția limitată ca să i se alăture soțului etern al religiei creștine. Odată concretizată metamorfoza prin intermediul coalescenței corporale, poate să aibă loc nunta mistică sau, cu alte cuvinte, coalescența sufletelor, astfel încât femeia pește să devină „femeia lui Dumnezeu”²⁶ : „El este primul dintre bărbați/ care ajunge la mine cu gândul pe ape mergând [...] / La bine și la greu el e peștele meu pe uscat”²⁷.

Această ultimă formulă de ordin matrimonial lasă să se înțeleagă că dorința cea mai profundă a femeii pește s-a împlinit: căsătoria cu Isus, idealul ei masculin, a avut loc. Sintagma „cu gândul” orientează lectura spre o *unio spiritualis*, spre lucrarea a două ființe, una umană, alta divină, care se iubesc mistic. Iar locativul „pe uscat”, spre ideea că, atât timp cât femeia va fi o „sireună ancorată la mal”²⁸, atât timp cât feminitatea ei carnală o va ține legată de condiția sa umană, hierogamia va fi deopotrivă celebrată în lumea noastră profană și în înalte sfere ale sacralului.

Regăsim aici una dintre temele majore ale creației poetice semnate de Floarea Țuțuianu, care concepe iubirea – am subliniat deja acest aspect – ca pe o alianță a sacralului cu profanul. *Ichtus*-ul însuși este, de altfel, unul dintre creuzetele simbolice posibile ale acestei teme. Pe de o parte, se înscrie în simbolismul creștin. Pe de alta, peștele este una dintre reprezentările cele mai răspândite ale falusului. Potrivit lui Adler, constituie o sublimare, bazată pe o hiperbolă, a sexului masculin. Devine acum limpede că metamorfoza într-o femeie pește are un dublu substrat: ea implică o aspirație nu numai către divinitate, dar și spre virilitate. Este așadar întru

²⁴ F. ȚUȚUIANU, „Harakiri”, în *Femeia pește*, op. cit., p. 40.

²⁵ F. ȚUȚUIANU, „Câinele meu sufletul”, în *Leul Marcu*, op. cit., p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p. 24, „Acestea sunt cuvintele”.

²⁷ *Ibid.*, p. 28, „El este cel care”.

²⁸ F. ȚUȚUIANU, „Libresse oblige”, în *Libresse oblige*, op. cit., p. 40.

totul natural ca sirena să se căsătorească în același timp cu Dumnezeu și cu bărbatul pește, emblema a masculinității, dublul acvatic al Zburătorului.

IV- O lectură androgenică a metamorfozei

A fi una cu Dumnezeu, din punct de vedere corporal, presupune și să reconstruiești totalitatea originară, să tinzi spre recucerirea stării inițiale paradiziace prin intermediul perfecțiunii androgeniei, care „înseamnă mai mult decât coexistența – sau, mai bine zis, coalescența – sexelor în ființa divină. Androgenia este o formulă arhaică și universală pentru a exprima *totalitatea*, coincidența contrariilor”²⁹.

Această remarcă antrenează în mod obligatoriu o reevaluare a anumitor elemente analizate până acum. Pentru a le îmbogăți interpretarea, vom începe prin a aminti că Hristos nu este, la prima vedere, o divinitate androgenă. Totuși, conform *Genezei*, omul primordial, Adam, care e prototipul lui Isus, era. A venit așadar momentul să disecăm simbolismul cuplului Adam-Isus, ai cărui protagoniști par să se confunde uneori în poezii.

Potrivit primei versiuni a *Genezei*, Adam era o ființă androgenă, aspect care a fost estompat de tradiția creștină. Însă această primă variantă a poveștii genezice subzistă în tradiția rabinică, „în special în *Zohar*, care evocă existența unui Adam Cadmon a cărui androgenie ar reflecta fidel bipolaritatea divină”³⁰. Însă, chiar dacă rămânem la varianta creștină, ne aflăm tot în fața unei ființe primordiale care asociază în străfundurile sale principiul masculin și principiul feminin. După cum o subliniază Sfântul Augustin³¹, Adam a întrupat, înaintea Evei, totalitatea primordială. Indiferent de versiunea reținută – talmudică sau creștină –, Adam bărbatul/androgenul devine Adam și Eva.

La Floarea Țuțuianu, conceptul „doi într-unul” pune accentul, după cum am menționat, pe cuplul Adam și Adama, adevărați *animus* și *anima* care au coexistat în prima ființă. Totuși, bărbatul la care speră femeia pește nu este, în mod limpede, Adam, ci Hristos. Având în vedere această divergență aparentă, trebuie amintit că, în conformitate cu o credință foarte răspândită,

²⁹ Mircea ELIADE, *Mituri, vise și mistere* (1957), Paris, Gallimard, 1989, p. 125.

³⁰ Marie MIGUET, „Androgini”, în *Dicționar de mituri literare* (1988), Pierre Brunel (ed.), Paris, Éditions du Rocher, 2000, p. 58.

³¹ Sfântul AUGUSTIN, *Despre geneză, împotriva maniheiștilor* (*De genesi contra manichaeos*), P. Monat (trad.), Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2004, tom II, 12, 16, p. 311.

Isus e considerat un Nou Adam³², care a ispășit păcatele predecesorului său. Așadar, pentru a-i putea îndrepta pe cititori pe calea acestei căutări a totalității, autoarea introduce în text figura lui Adam, al cărei rol principal, în calitatea sa de pivot izotopic, este acela de-a facilita trecerea de la căsătoria mistică la androginie. Prin intermediul metamorfozei și al iubirii pe care o concretizează, „îndumnezeirea la care este invitat omul îi permite să redescopere această androginie, pierdută de Adam cel diferențiat și restabilită grație noului Adam glorificat”³³.

În această perspectivă, metamorfa ar trebui să se prezinte ca un dublu simbolic al Fecioarei Maria – o figură simetrică a Evei – care personifică răscumpărarea păcatului originar al predecesoarei ei. Așa stau într-adevăr lucrurile, dat fiind faptul că ea apare, pentru a lua doar acest exemplu, ca „o Madonă cu solzi arămii”³⁴.

Fracturii originare, aflată permanent în ființa umană, îi succede în poemele Floarei Țuțuianu căsătoria femeii pește cu Hristos, noul Adam, căsătorie care este, în ultimă instanță, o întoarcere la utopia androginică: „Eram Tu. Tu erai. Dumnezeu”³⁵. A fi trup și suflet cu „Rabuni”³⁶ este expresia desăvârșită a iubirii absolute întruchipate de androginul primordial. Dar asocierea *ontos*-ului și *theos*-ului în adâncul corpului metamorfic sugerează, în același timp, nevoia de-a concepe existența ca pe o alianță indisolubilă între umanitate și divinitate, o alianță care sublimează iubirea și ființarea.

V- O lectură autoreferențială a metamorfozei

În volumul *Leul Marcu*, eu-ul poetic afirmă deschis: „Fiecare vers al meu se termină-n tine”³⁷; „voi sfârși în tine ca ultimul cuvânt”³⁸. Primul vers apare într-un context animat de prezența lui Adam, cel de-al doilea, într-o poezie dedicată lui Isus. Dacă raportăm aceste două afirmații la schimbarea de anvelopă corporală, constatăm că versantul metapoetic al cărții îi reproduce perfect tiparul. Observăm, pe de o parte, că, la fel ca și în cazul metamorfozei, el

³² Sfântul PAVEL, *Întâia epistolă a lui Pavel către corinteni*, 15. 22.

³³ Jean CHEVALIER și Alain GHEERBRANT, *Dicționar de simboluri* (1969), Paris, Robert Laffont, 2004, p. 40.

³⁴ F. ȚUȚUIANU, „Lupta cu îngerul”, în *Femeia pește, op. cit.*, p. 49.

³⁵ F. ȚUȚUIANU, „Am privit moartea în față fără s-o văd”, în *Leul Marcu, op. cit.*, p. 41.

³⁶ *Ibid.*, p. 33, „În vizită la Marta”.

³⁷ *Ibid.*, p. 20, „Lili-th”.

³⁸ *Ibid.*, p. 33, „În vizită la Marta”.

operează o glisare de la figura lui Adam la cea a Noului Adam. Pe de altă parte, este evident că metamorfozarea într-o femeie pește duce la crearea unui bust feminin antropomorf care se termină cu o coadă de pește reprezentându-l pe Hristos, care deci se termină *în el*. Iată cheia mitului androginului primordial pe care eu-ul liric încearcă să-l reinventeze prin intermediul transformării. Întocmai ca trupul femeii, versurile acesteia din urmă se termină *în el*. Actul creativ – un corolar obligatoriu – mimează astfel procesul transformațional. Asemenea ființei umane, cuvântul profan se transformă și i se ajustează versului sacru, care nu e altceva decât proiecția textuală a lui Isus. Din împletirea lor se naște sirena plămădită din cuvinte al cărei trup este creuzetul în care teluricul și divinul se contopesc prin poezie. Femeia pește se dezvoltă în totalitate: ea nu este, în definitiv, decât un vers.

Drept urmare, poezia se conturează ca un spațiu textual și sonor în care orice fel de dualitate este anulată. Ea reprezintă, într-un anumit fel, rostirea verbului androgin, atât din punct de vedere generic, cât și din punct de vedere structural. Marie Miguet subliniază în legătură cu acest subiect apariția frecventă a androginului precum „metaforă a unei întreprinderi literare”: ca mit „care poate fi [restaurat] prin creația estetică”, androgina „apare ca o veritabilă partenogeneză și stă mărturie *a posteriori* cu privire la posibilitățile de autofecundare [...] ale artistului”³⁹. La nivel simbolic, androginul textual marchează revenirea la starea edenică, la acel *illo tempore* în care divinul nu se retrăsese încă din sfera umană.

Anularea sfâșierii originare pare astfel să fie obiectivul final al metamorfozei poetice și anume regăsirea cuvântului de la-nceputuri, a *logos*-ului *spermatikos*. Din acest motiv, vocea poetică declară: „Va trebui să-mi fac cuvântul cu carne din carnea mea/ și sânge din sângele meu”⁴⁰. Pentru a-i induce cuvântului o nouă dinamică, pentru a-i reda echilibrul, ea dorește să-l renască întru poezie și lume. Două ipoteze de lectură se degajă clar din aceste versuri care conjugă încă o dată divinitatea și scriitura.

În primul rând, modelând verbul din propria-i carne și propriu-i sânge, femeia pește poate să-l reinvestească pe deplin cu sacralitate, având în vedere că, devenind una cu Isus, ea este o parte integrantă a divinului. În aceeași direcție interpretativă se dirijează o altă poezie din volumul *Leul Marcu*, care, deși plasată într-un context pur mitologic, evocă o realitate identică:

³⁹ Marie MIGUET, „Androgini”, în *Dicționar de mituri literare, op. cit.*, p. 68-74.

⁴⁰ F. ȚUȚUIANU, „Leul Marcu”, în *Leul Marcu, op. cit.*, p. 11.

„Am aruncat cuvântul în aer/ Și o ploaie de aur a fecundat poeta din mine/ (în timp ce desenam umbra sexului pe perete)”⁴¹.

Aceste trei versuri transpun la nivel metapoetic preschimbarea lui Zeus într-o ploaie de aur, stratagema sa erotică menită să-i permită unirea cu Danae. Locul zeului grec este însă luat aici de verbul sacru. Prin urmare, este firesc ca nu latura feminină a eu-lui să fie fecundată, ci latura sa poetică, „poeta din [el]”. Din cuvântul divin și poeta muritoare se va naște nu legendarul Perseu, ca în cadrul episodului mitic tradițional, ci versul pe care ea îl scrie. Acest vers impregnant de amintirea cuvântului falic, a *logos*-ului *spermatikos* care fertilizează umanitatea poetic-matricială, convertind erosul divin în text. Tocmai de aceea subiectul liric va afirma câteva pagini mai departe: „Nu trupul nu sufletul ci sexul din inima cuvântului/ este punctul meu forte”⁴². Acest cuvânt este, încă o dată, verbul primordial, schimbat în verb poetic, ipostază textuală a divinului, care i se suprapune imaginii versului-Zburător („Întinsă în pat/ în fiecare noapte un zburător/ sub forma unui vers/ stă suspendat de tavan deasupra trupului,/ ba nu, deasupra capului meu”⁴³) – o altă fațetă a idealului amoros și creativ – pentru a reuni sacralitatea, sursa forței sale, și dimensiunea profană a existenței pe care le presupun sexul și, implicit, dragostea.

Criticul literar Eugen Negrici a preluat sintagma „Sexul din inima cuvântului” drept titlu al prefeței cu care se deschide volumul *Leul Marcu*. În această scurtă introducere, el insistă atât asupra dimensiunii metapoetice și senzuale a versurilor, cât și asupra „alunec[ării lor] în misticism”⁴⁴, subliniind în același timp indisolubilitatea acestor elemente.

A doua ipoteză de lectură care reiese din versurile citate mai sus este, în schimb, profund iconoclastă. Frământând cuvântul din propria-i carne și aruncându-l în aer, astfel încât s-o fertilizeze precum o ploaie de aur, femeia își arogă locul zeului ei, își însușește facultățile lui creatoare. Iată eternul vis al oricărui artist și, în acest context, al unui subiect liric care se concepe pe sine, nu numai după chipul lui Dumnezeu, ci și, prin imaginea arhetipică a androgenului primordial, ca o entitate binară capabilă să se autofecundeze. Simultan, cauză și efect al *logos*-ului *spermatikos*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14, „Leda cu lebăda”.

⁴² *Ibid.*, p. 25, „Câinele meu sufletul”.

⁴³ F. ȚUȚUIANU, „Femei singure”, în *Femeia pește*, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁴ Eugen NEGRICI, „Sexul din inima cuvântului”, în *Leul Marcu*, *op. cit.*, p. 7.

Indiferent de teza pe care o adoptăm, accentul cade pe remodelarea genezei poeziei și întărește dimensiunea autoreferențială a versurilor, dându-le un caracter programatic. În viziunea Floarei Țuțuianu, poezia este atât autogenerare, cât și hibridizare: ea trebuie să remotiveze continuu miturile, teme sau motivele clasice și să conjuge, desigur, subtil, dar, mai presus de orice, cu îndrăzneală, cuvântul sacru, cuvântul antic și cuvântul poetic modern. Așa cum trebuie să îndeplinească și religiozitatea cu voluptatea:

Scrisul este un fapt erotic, atât în raport cu cuvintele, cât și în raport cu ceea ce prefigurează sau definesc ele. Este extaz, în felul lui. Poezia pe care mi-am dorit mereu să o scriu ar trebui să fie în același timp iluminare și orgasm, bucurie și nefericire, iubire și fuziune concretă⁴⁵.

Ordinea cuvintelor este departe de a fi timidă în cărțile semnate de Floarea Țuțuianu. „Extazul erotic se transformă în extaz spiritual și poetic” pentru a-l angrena pe cititor într-un „adevărat vortex imaginativ”⁴⁶.

Să tragi o concluzie odată prins în acest vârtej de semnificații care se întrepătrund până la contopire nu este un lucru ușor. Vom nota doar că, în contextul istoric care a marcat publicarea trilogiei, femeia pește apare ca o mitosinteză. Ea reprezintă, prin însuși trupul său carnal/textual, libertatea fiecăruia de a se concepe pe măsura propriilor sale convingeri, fie ele erotice, religioase sau metapoetice. Așa cum reprezintă și libertatea de a asimila tradiția mitică și tradiția literară pentru a le remotiva apoi pe deplin în siajul modernității.

Spuneam în introducerea studiului de față că erotismul, religia și autoreferențialitatea constituie cheia de boltă a trilogiei asupra căreia ne-am aplecat. Acum, însă, trebuie să deschidem perspectiva. Să precizăm că aceste teme sunt, în realitate, *centrum*-ul întregii creații poetice semnate de Floarea Țuțuianu. Niște volume precum *Arta seducției* (2002) sau *Mărinimia Ta* (2010) o demonstrează în mod amplu. În ultimul volum amintit, atunci când i se arată bărbatul așteptat, eul feminin se „dezbrac[ă] ” din nou „de piele”⁴⁷ pentru ca metamorfoza să

⁴⁵ F. ȚUȚUIANU, interviu realizat de Linda Maria Baros pe 15 ianuarie 2010.

⁴⁶ Linda Maria BAROS, „Ductilitate poetico-erotică”, în *Vindec cu limba*, Linda Maria Baros (ed.) și (trad.), Paris, Caractères, 2013, p. 9-11.

⁴⁷ F. ȚUȚUIANU, „Frica”, în *Mărinimia Ta*, Timișoara, Brumar, 2010, p. 17.

continue și să-i antreneze pe cititori în alte explorări ale învelișului corporal și ale subteranelor psihice.

Doctor în literatură comparată a Universității Sorbona, **Linda Maria Baros** (1981) este poetă, traducătoare, cercetătoare și editoare. A semnat șapte volume de versuri – dintre care *Înotătoarea dezosată. Legende metropolitane* (Le Castor Astral) căruia i-au fost decernate în 2021 Marele Premiu de Poezie al Societății Oamenilor de Litere din Franța, Premiul internațional francofon al Festivalului de poezie de la Montréal și Premiul Rimbaud al Casei Poeziei din Paris –, precum și două cărți de critică literară și treizeci de articole științifice. A tradus în paralel cincizeci și cinci de cărți. Laureată și secretară generală a prestigiosului Premiu Apollinaire, Linda Maria Baros este totodată raportor general al Academiei Mallarmé, vice-președintă a PEN Clubului francez și redactor-șef al revistei plurilingve de poezie și arte vizuale *La Traductière*.

Bibliografie

ANZIEU, Didier, *Eul-piele* (1985), Paris, Éditions Dunod, 1995.

BRUNEL, Pierre (ed.), *Dicționar de mituri literare* (1988), Paris, Éditions du Rocher, 2000.
_____, *Dicționar de mituri feminine*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.

CHEVALIER, Jean și GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri* (1969), Paris, Robert Laffont, 2004.

ELIADE, Mircea, *Mituri, vise și mistere* (1957), Paris, Gallimard, 1989.

Sfântul AUGUSTIN, *Despre geneză, împotriva maniheiștilor (De genesi contra manichaeos)*, P. Monat trad., Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2004.

Sfântul PAVEL, *Întâia epistolă a lui Pavel către corinteni*.

ȚUȚUIANU, Floarea, *Femeia pește*, București, Cartea Românească, 1996.

_____, *Libresse obligé*, București, Crater, 1998.

_____, *Leul Marcu*, București, Aritmos, 2000.

_____, *Mărinimia ta*, Timișoara, Brumar, 2010.

_____, *Vindec cu limba*, Linda Maria Baros ed. și trad., Paris, Caractères, 2013.

LA MADONE AUX ÉCAILLES CUIVRÉES : UNE APPROCHE MYTHOPOÉTIQUE DE L'ŒUVRE DE FLOAREA ȚUȚUIANU

LINDA MARIA BAROS

La Révolution de 1989 appelle un retour en force dans la sphère poétique roumaine des sujets autrefois mis à l'index par la censure communiste. Parmi ces derniers, la religion et l'érotisme occupent, cela s'inscrit dans l'ordre des choses, une place privilégiée. Il n'est donc pas rare que les recueils de poèmes publiés par les représentants de la génération 90 s'en emparent à la fois pour les réinscrire dans le domaine littéraire et pour les dynamiser. La poète Floarea Țuțuianu, qui appartient à cette génération, va néanmoins beaucoup plus loin, elle en fait la clé de voûte de trois de ses recueils : *La femme poisson* (*Femeia pește*, 1996), *Libresse oblige* (1998) et *Le Lion Marc* (*Leul Marcu*, 2000). Ces livres, bien que présentés comme des entités littéraires autonomes, mettent tous en scène un « je » féminin qui écrit et qui s'écrit par le biais d'une transformation érotico-religieuse, dont le schème ainsi que le symbolisme mythiques et métopoétiques transparaissent au travers de l'ensemble des vers. Compte tenu de cette unité non seulement structurale, mais aussi significative, on dira que les ouvrages, en s'éclairant les uns les autres, composent une véritable trilogie mythopoétique dont la protagoniste, encline aux métamorphoses, revêt des formes qui épousent autant charnellement que textuellement ses idéaux hiérogamiques.

I- Étiologie de la métamorphose

Lorsqu'on ouvre le recueil *La femme poisson*, seul le vide affectif se profile entre les lignes, sa profondeur. Le « je » qui habite les poèmes sent « l'odeur des femmes seules »¹ ; son « rêve » d'amour « depuis longtemps avorté/ [...] déchiqueté jeté »², de même. Il faut alors, dit le « je »

¹ Floarea ȚUȚUIANU, « Femmes seules », in *La femme poisson*, Bucarest, Cartea Românească, 1996, p. 55. Tous les poèmes sont traduits en français par nos soins et figurent dans l'anthologie de F. Țuțuianu intitulée *Je guéris avec ma langue*, Linda Maria Baros (éd.) et (trad.), Paris, Caractères, 2013.

² F. ȚUȚUIANU, « Bonjour tristesse », in *La femme poisson*, op. cit., p. 10.

poétique, se détourner de l'affliction, faire en sorte que la vie n'attende plus « le visage tourné –/ d'être vécue »³, partir, en d'autres mots, à la reconquête de l'amour.

Le scénario qui s'esquisse ici n'a, certes, rien de novateur ni d'un point de vue anecdotique ni d'un point de vue psychologique. En revanche, sa résolution poétique est des plus insolites. Pour trouver enfin un homme à la hauteur de ses attentes, la protagoniste de la trilogie se transformera en sirène.

Lorsque le mythe de la métamorphose fait irruption dans le texte, aucun détail précis ne vient expliquer son étymologie. Il est uniquement mentionné que la transformation a un caractère affectif, étant déterminée par « le flux et le reflux des sentiments »⁴, et qu'elle est constitutive de la nature exceptionnelle, au sens premier du terme, de la protagoniste : « Toute femme normale/ se terminerait correctement/ (non pas en queue de poisson) »⁵. Le profil singulier du « je » lyrique et son désir d'amour la projettent en dehors du code corporel spécifique à l'humain pour lui conférer un aspect hybride. En sa nouvelle qualité de sirène enchantresse, elle incarne, selon le mythe postclassique auquel elle se trouve apparentée, « une féminité prédatrice »⁶ : « J'étais une sirène qui folâtrait/ dans les eaux en noyant par dizaines les matelots »⁷. Mais ce charme n'appelle pas seulement la mort, laquelle matérialise ici, sur le mode de la métaphore, la force du pouvoir séducteur qu'elle exerce sur eux, mais aussi un monoïdéisme patent : « Mes écailles restent longtemps/ collées à leur cerveau »⁸. Une image qui actualise le magnétisme mythique de la sirène, puisque celle-ci est, étymologiquement parlant, celle qui enchaîne, mais, avant tout, une image d'une modernité saisissante qui s'inscrit de plain-pied dans la poétique de la génération 90. C'est d'ailleurs dans cette même veine actualisante que l'auteur, ayant recours à un jeu de mots en français, surnomme la femme poisson – « la femme poison »⁹.

Cependant, ses victimes ne correspondent nullement à l'idéal amoureux qu'elle s'est forgé, « idéal [qui] avale tous les jours/ de grandes surfaces de [sa] réalité »¹⁰ intime : « Mon bien-aimé sera ou ne sera point. Religieux »¹¹. Ce qu'elle désire, c'est l'amour absolu, participant

³ *Ibid.*, p. 45. « Les vies romancées des peintres ».

⁴ F. ȚUȚUIANU, « Libresse oblige », in *Libresse oblige*, Bucarest, Crater, 1998, p. 40.

⁵ F. ȚUȚUIANU, « La femme poisson », in *La femme poisson*, *op. cit.*, p. 22.

⁶ Anélie DOUDOUMIS, « Sirènes », dans *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (éd.), Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 1714.

⁷ F. ȚUȚUIANU, « La Transfiguration ou la femme problème », in *Libresse oblige*, *op. cit.*, p. 42.

⁸ F. ȚUȚUIANU, « La femme poisson », in *La femme poisson*, *op. cit.*, p. 22.

⁹ F. ȚUȚUIANU, « La femme poison », in *Libresse oblige*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰ F. ȚUȚUIANU, « Le déchiffrement des signes », in *La femme poisson*, *op. cit.*, p. 41.

¹¹ F. ȚUȚUIANU, « Il sera ou ne sera point », in *Le Lion Marc*, Bucarest, Aritmos, 2000, p. 29.

des hautes sphères du sacré, celui qui soude les êtres et suture les plaies du passé. En sa qualité de démon-femelle, la sirène, forme déguisée du serpent, doit donc être mise à mort, l'excès de séduction ne pouvant que la perdre. Que faire alors ? « Renaître » de ses cendres – toujours sous la forme d'une sirène – « ou les jeter au-dessus des eaux »¹² ?

La première possibilité fait, bien entendu, allusion au mythe du Phénix ou, dans une optique symbolique, à une mort initiatique suivie d'une renaissance à la vie. À l'époque chrétienne, en effet, « la sirène dévoratrice finit par s'assimiler à une mort initiatique de l'âme permettant d'accéder à une réalité supérieure »¹³. La seconde possibilité suppose l'abandon du « moi-peau »¹⁴ métamorphe, ce qui revient, dans la perspective de la psychologie abyssale, à enterrer dans les couches les plus profondes de la psyché l'espoir de trouver un jour un support à l'idéalité. Trancher entre ces deux modalités d'être-au-monde s'avère ardu, mais la protagoniste finit par adopter définitivement son nouveau « moi-peau » hybride. C'est ainsi que débute sa longue et pesante attente de l'homme idéal.

II- Lecture adamique de la métamorphose

L'être attendu se montre à la femme poisson sous les traits d'Adam :

Essaie de t'en souvenir
 il est impossible que tu ne me reconnaises pas
 moi, je te connais par cœur
 tu répands l'odeur des femmes seules¹⁵.

Je n'attendais plus rien. Lorsqu'il
 se montra, une sorte d'homme. Malingre
 (il avait une côte en moins)
Me voici
Oui. C'est moi, le vrai
 Cette odeur, je la porte en moi depuis que tu es née¹⁶.

¹² F. ȚUȚUIANU, « Ou ou », in *Libresse oblige*, op. cit., p. 58.

¹³ Anélie DOUDOU MIS, « Sirènes », in *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 1714.

¹⁴ Didier ANZIEU, *Le Moi-peau* (1985), Paris, Éditions Dunod, 1995.

¹⁵ F. ȚUȚUIANU, « Femmes seules », in *La femme poisson*, op. cit., p. 55.

¹⁶ *Ibid.*, p. 66, « L'homme et la fleur ». Les italiques sont dans le texte.

Le désir amoureux tend, comme le démontrent ces vers, à se cristalliser, l'image de l'homme idéal coïncidant avec celle de l'homme primordial. Le jaillissement de ce sentiment atavique s'articule autour d'une référence explicite au texte biblique, dont l'auteur reprend le mytheme de la côte. Mais ce mytheme fonctionne comme un soleil irradiant qui polarise tous les autres éléments textuels. Il n'est point étonnant qu'étant issue du corps même d'Adam, la femme assimile son idéal masculin à ce dernier. Depuis le commencement des temps, celui-ci porte au tréfonds de son être l'odeur de la femme surgie, selon le mythe anthropogonique de la métamorphose, de sa côte. L'odeur métaphorique des femmes seules que répand le « je » lyrique est donc à mettre dans ce contexte en parallèle avec cette autre odeur féminine inscrite dans le corps d'Adam, les deux traduisant la sensation accrue de manque affectif que seules ces retrouvailles, visant autant la complétude de l'homme que celle de la femme, peuvent combler.

La trilogie est ponctuée de multiples allusions bibliques semblables. Nombreux sont les poèmes où la métamorphe s'identifie complètement à Ève, dans son hypostase tentatrice. Non seulement parce que, dans son état sirénien, elle a une « peau de serpent »¹⁷, mais aussi parce qu'elle affirme limpide, en évoquant sa naissance à une nouvelle vie, « voi[r] la femme dans le serpent [...] / voi[r] la femme dans le poisson »¹⁸. Parvenue au faîte de la connaissance de soi, elle arrive à se considérer comme faisant partie intégrante d'Adam. Aussi la nouvelle Ève qu'elle essaie d'être devient Adama¹⁹, désignation qui suggère non seulement ses origines, mais aussi sa complémentarité indubitable avec Adam.

Il est aisé d'observer que la proclamation de cet amour étroitement religieux va de pair, comme dans la Bible ou comme à l'époque où la sirène « noya[i]t par dizaines les matelots », avec une forte insistance sur la tentation charnelle. Cette tendance s'amplifie à l'instant où la figure d'Adam se superpose à celle du Zburător, diable amoureux relevant de la mythologie roumaine. Il s'agit là d'un défi que la femme poisson lance aux faux « artistes poètes philosophes qui hésitent/ à choisir » en ce qui la concerne « entre le symbole sacré et le sexe profane »²⁰. Ayant une propension certaine à chercher l'accomplissement de ses désirs à la fois dans le vécu profane et dans le sentir sacré, elle, qui se déclare, de par sa naissance, moitié bacchante, moitié vestale²¹, façonne, en effet, son idéal amoureux en associant ces deux pôles.

¹⁷ F. ȚUȚUIANU, « Ou ou », in *Libresse oblige*, op. cit., p. 58.

¹⁸ F. ȚUȚUIANU, « Je donne mon royaume pour un homme », in *Le Lion Marc*, op. cit., p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 43, « Réjouis-toi ».

²⁰ F. ȚUȚUIANU, « La transfiguration ou la femme problème », in *Libresse oblige*, op. cit., p. 42-43.

²¹ F. ȚUȚUIANU, « La dame à la licorne », in *La femme poisson*, op. cit., p. 37.

Cela s'explique par la volonté de faire vibrer simultanément l'âme et le corps, de leur rendre leur unité primordiale, en réaffirmant la dualité intrinsèque de l'être humain. Étant donné que l'idéal amoureux du « je » féminin réside précisément dans la fusion de ces deux pôles, sa métamorphose reflète parfaitement cette binarité fondatrice, comme le laissera entendre la suite de l'étude.

III- Lecture christique de la métamorphose

La part profane du noyau idéal appelle le diable amoureux. La part sacrée appelle, dirait-on, l'homme primordial. Pourtant, après la chute, celui-ci intègre le profane. Au tréfonds de son être, les deux natures s'entremêlent. Aussitôt formulé, l'idéal de la femme poisson semble donc incomplet. Le sacré, à l'état pur, y fait défaut. L'homme avec une côte en moins est venu et, malgré cela, la femme poisson s'écrie avec désespoir : « Je donne mon royaume. Pour un homme »²².

Cette référence motivée à William Shakespeare traduit, sur un mode plus votif que jamais, la force indomptable du désir d'amour que ressent celle qui a renoncé à son « moi-peau » humain pour rejoindre, du moins partiellement, l'univers ichtyologique. Et tout cela pour un homme, mais non pas, on le sait désormais, pour les matelots qu'elle s'est plu à noyer ni pour les soupirants tombés follement dans le piège d'un amour monoïdérique ni même pour Adam. Si le « je » se transforme en femme poisson, c'est pour s'unir à l'homme poisson qui représente, dans la logique poétique des recueils, la part sacrée de son idéal masculin, laquelle vient se superposer autant à la figure adamique qu'à l'incube. Dès lors, la métamorphose ichtyologique prend enfin un sens précis. Le « je » féminin revêt mythiquement la forme de son bien-aimé divin, de Jésus-Christ, pour que leurs âmes communient : « Je souhaite me séparer de mon corps/ pour faire âme avec le H »²³.

Le terme chrétien *ichthus* désignant « le poisson » doit être lu – c'est une chose bien connue – comme un acrostiche des mots : *Iesos-Christos-Theou-Uios-Sôter* (Jésus-Christ-Fils-de-Dieu-Sauveur). Par ce truchement, le christianisme a repris et revalorisé l'image du poisson, symbole

²² F. ȚUȚUIANU, « Je donne mon royaume pour un homme », in *Le Lion Marc, op. cit.*, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 29, « Il sera ou ne sera point ». En roumain, le nom du Christ présente deux graphies : Cristos ou Hristos.

ancestral de la fécondité et de la régénération. Initialement, le terme se rapportait au bassin contenant l'eau baptismale, la *piscina*, « l'étang aux poissons », et à la parabole des apôtres pêcheurs d'hommes. Toutefois, il était, en même temps, avec le pain et le vin, l'un des symboles de la Cène. En outre, à l'époque où les chrétiens étaient persécutés pour leurs croyances, il servait de signe secret de ralliement. Par la suite, l'usage du terme *ichthus* est devenu courant, à tel point qu'il figure parfois aujourd'hui sur la croix chrétienne.

En partant de ces prémisses, la transformation serait une manière pour le « je » lyrique de conjuguer son destin à celui de l'*ichthus* christique. Or, compte tenu du fait que « la femme doit appartenir/ à l'homme/ de la taille en bas »²⁴, le franchissement des frontières qui séparent les espèces se révèle indispensable. En devenant une sirène, elle s'inscrit dans l'univers spirituel crypté qu'incarne son bien-aimé divin. En conséquence, ce n'est pas tant son anormalité qui l'a incitée à changer de forme, comme elle semblait le croire, mais le sentiment d'avoir été « élue »²⁵ pour transgresser sa condition limitée, afin de s'unir à l'époux éternel de la religion chrétienne. Une fois la métamorphose concrétisée à travers la coalescence corporelle, le mariage mystique ou, en d'autres termes, la coalescence animique, peut avoir lieu pour que la femme poisson devienne « la femme de dieu »²⁶ : « Lui, c'est le premier parmi les hommes/ qui me rejoint en pensée marchant sur les eaux [...] / Il est mon poisson sur terre pour le meilleur et pour le pire »²⁷.

Cette dernière formule à profil matrimonial laisse entendre que le désir le plus profond de la femme poisson s'est accompli : elle a épousé son idéal masculin incarné par Jésus. Le syntagme « en pensée » pointe vers l'*unio spiritualis*, l'œuvre de deux êtres, l'un humain, l'autre divin, qui s'aiment mystiquement. Quant au locatif « sur terre », il indique le fait que, tant que la femme sera une « sirène amarrée au rivage »²⁸, tant que sa féminité charnelle l'attachera à sa condition humaine, l'hiérogamie sera doublement célébrée, ici-bas, dans le profane, et dans les sphères supérieures du sacré.

On retrouve ici l'un des thèmes majeurs qui parcourent la création poétique de Floarea Țuțuianu, laquelle conçoit l'amour – on l'a déjà souligné – comme une alliance du sacré et du profane. L'*ichthus* lui-même est, d'ailleurs, l'un des creusets symboliques possibles de ce thème.

²⁴ F. ȚUȚUIANU, « Harakiri », in *La femme poisson*, op. cit., p. 40.

²⁵ F. ȚUȚUIANU, « Mon chien l'âme », in *Le Lion Marc*, op. cit., p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p. 24, « Voici les mots ».

²⁷ *Ibid.*, p. 28, « Lui, c'est celui qui ».

²⁸ F. ȚUȚUIANU, « Libresse oblige », in *Libresse oblige*, op. cit., p. 40.

D'un côté, il y a le symbolisme chrétien. De l'autre, le poisson est l'une des représentations les plus répandues du phallus. Selon Adler, il renvoie plus précisément à une sublimation, par hyperbole, du sexe masculin. Il apparaît donc comme évident que la métamorphose en femme poisson a un double substrat : elle implique non seulement une quête de la divinité, mais aussi de la virilité. En cela, il est tout à fait naturel que la sirène épouse à la fois Dieu et l'homme poisson, emblème de l'empire masculin, double aquatique du Zburător.

IV- Lecture androgynique de la métamorphose

Faire corps avec Dieu, c'est également reconstruire la totalité originelle, tendre vers la reconquête de l'état initial paradisiaque à travers la perfection de l'androgynie, qui « signifie plus que la coexistence – ou, plutôt, la coalescence – des sexes dans l'être divin. L'androgynie est une formule archaïque et universelle pour exprimer la *totalité*, la coïncidence des contraires »²⁹.

Cette remarque entraîne nécessairement une réévaluation de certains éléments analysés jusqu'à présent. Afin d'enrichir l'interprétation de ces derniers, on commencera par rappeler que le Christ n'est pas, à première vue, une divinité androgyne. Pourtant, l'homme primordial selon la *Genèse*, Adam, qui est le prototype de Jésus, l'était. Il est donc temps de disséquer le symbolisme du couple Adam-Jésus, dont les protagonistes semblent parfois se confondre dans les poèmes.

Selon la première version de la *Genèse*, Adam était un être androgyne, aspect qui a été estompé par la tradition chrétienne. Toutefois, cette première variante du récit génésique a subsisté dans la tradition rabbinique, « notamment dans le *Zohar*, qui enseigne l'existence d'un Adam Cadmon dont l'androgynie serait le reflet fidèle de la bipolarité divine »³⁰. Pourtant, même si l'on s'en tient à la version chrétienne, on se retrouve toujours devant un être primordial qui associe au tréfonds de lui-même le principe masculin et le principe féminin. Comme le

²⁹ Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères* (1957), Paris, Gallimard, 1989, p. 125.

³⁰ Marie MIGUET, « Androgynes », in *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), Pierre Brunel (éd.), Paris, Éditions du Rocher, 2000, p. 58.

souligne Saint Augustin³¹, Adam incarnait, avant Ève, la totalisation primordiale. Que l'on retienne la version talmudique ou la version chrétienne, l'Adam mâle/androgyné devient Adam et Ève.

Chez Floarea Țuțuianu, le concept du « deux en un » met l'accent, on l'a évoqué, sur le couple Adam et Adama, véritables *animus* et *anima* qui coexistaient dans l'être premier. Toutefois, il est aussi manifeste que l'homme espéré par la femme poisson n'est aucunement Adam, mais le Christ. Compte tenu de cette divergence apparente, il faut rappeler que, selon une croyance très répandue, Jésus est considéré comme un Nouvel Adam³², qui a expié les péchés de son prédécesseur. C'est donc pour mettre les lecteurs sur la voie de cette recherche de la totalité que l'auteur introduit dans le texte la figure d'Adam, dont le rôle principal, en tant qu'embrayeur d'isotopie, est de ménager le passage du mariage mystique à l'androgynie. Par la métamorphose et par l'amour qu'elle rend enfin tangible, « la déification à laquelle l'homme est convié lui fait retrouver cette androgynie, perdue par l'Adam différencié et rétablie grâce au nouvel Adam glorifié »³³.

Dans cette perspective, la métamorphe devrait se présenter comme un double symbolique de la Vierge Marie – figure symétrique d'Ève – qui personnifie la rédemption de la faute originelle de sa devancière. Tel est le cas, en effet, puisqu'elle apparaît, pour ne prendre que cet exemple, comme « une Madone aux écailles cuivrées »³⁴.

À la fissure originelle toujours présente dans l'être humain, Floarea Țuțuianu fait ici succéder le mariage de la femme poisson avec le Christ, le Nouvel Adam, mariage qui est, en dernière instance, un retour à l'utopie androgynique : « J'étais Toi. Tu étais. Dieu »³⁵. Faire corps et âme avec « Rabuni »³⁶ est l'expression accomplie de l'amour absolu incarné par l'androgyné primordial. Mais associer l'*ontos* et le *theos* au creux du corps métamorphe, c'est, en même temps, laisser entrevoir la nécessité de concevoir l'existence telle une alliance indissoluble entre l'humanité et la divinité qui sublime l'amour et l'être-au-monde.

³¹ Saint AUGUSTIN, *Sur la genèse contre les manichéens (De genesi contra manichaeos)*, P. Monat (trad.), Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2004, livre II, 12, 16, p. 311.

³² Saint PAUL, *Première Épître aux Corinthiens*, 15. 22.

³³ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles* (1969), Paris, Robert Laffont, 2004, p. 40.

³⁴ F. ȚUȚUIANU, « La lutte avec l'ange », in *La femme poisson, op. cit.*, p. 49.

³⁵ F. ȚUȚUIANU, « J'ai regardé la mort en face sans la voir », in *Le Lion Marc, op. cit.*, p. 41.

³⁶ *Ibid.*, p. 33, « En visite chez Marthe ».

V. Lecture autoréférentielle de la métamorphose

Dans le recueil *Le Lion Marc*, le « je » poétique affirme ouvertement : « Chacun de mes vers s’achève en toi »³⁷ ; « je m’achèverai en toi comme le mot ultime »³⁸. Le premier vers apparaît dans un contexte animé par la présence d’Adam, le second, dans un poème consacré à Jésus. Si l’on rapporte ces deux affirmations au changement d’enveloppe corporelle, on constate que le versant métopoétique du livre ne fait qu’en reproduire le schéma. Premièrement, on remarque que, de même que dans le cas de la métamorphose, elle opère un glissement de la figure d’Adam à celle du Nouvel Adam. Deuxièmement, il est manifeste que la métamorphose en femme poisson conduit à la création d’un buste féminin anthropomorphe qui s’achève avec une queue de poisson représentant le Christ, qui s’achève donc *en lui*. C’est là d’ailleurs la clé du mythe de l’androgynie primordial que tente de réinventer le « je » lyrique à travers cette transformation. Tout comme le corps de la femme, les vers de cette dernière s’achèvent *en lui*. L’acte créatif – corollaire oblige – mime ainsi le processus transformationnel. Le mot profane, tel l’être humain, se transforme et s’ajuste au verbe sacré, qui n’est autre que la projection textuelle de Jésus. De leur imbrication naît la sirène pétrie de mots dont le corps est le creuset où le tellurique et le divin fusionnent à travers la poésie. La femme poisson se dévoile enfin complètement : elle n’est en définitive qu’un vers.

De ce fait, la poésie apparaît comme l’espace textuel et sonore où toute dualité s’efface. Elle est, d’une certaine manière, le dire du verbe androgynie, à la fois d’un point de vue générique et d’un point de vue structural. Marie Miguet souligne à ce propos la fréquente apparition de l’androgynie en tant que « métaphore d’une entreprise littéraire » : en qualité de mythe qui « peut être [restauré] par la création esthétique », l’androgynie « est présentée comme une véritable parthénogenèse et elle témoigne *a posteriori* des possibilités d’autofécondation [...] de l’artiste »³⁹. Au niveau symbolique, l’androgynie textuel marque le retour à l’état édénique, à cet *illo tempore* où le divin ne s’était pas encore retiré de la sphère humaine.

Annuler la fracture originelle semble ainsi être l’objectif final de la métamorphose poétique, c’est-à-dire retrouver le mot du commencement, le *logos spermatikos*. Aussi, la voix poétique

³⁷ F. ȚUȚUIANU, « Lili-th », in *Le Lion Marc*, *op. cit.*, p. 20.

³⁸ *Ibid.*, p. 33, « En visite chez Marthe ».

³⁹ Marie MIGUET, « Androgynes », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 68-74.

déclare-t-elle : « Je devrai créer mon verbe de la chair de ma chair/ et du sang de mon sang »⁴⁰. Pour induire au verbe un nouveau mouvement, pour reconstruire son équilibre, elle souhaite le faire renaître à la poésie et au monde. Deux hypothèses de lecture se dégagent nettement de ces vers qui adjoignent encore une fois la divinité à l'écriture.

Dans un premier temps, en modelant le verbe à partir de sa propre chair et de son propre sang, la femme poisson peut le réinvestir de sacré, étant donné qu'elle participe désormais de ce dernier, en faisant corps avec Jésus. C'est d'ailleurs dans ce même sens que va un autre poème du recueil *Le Lion Marc*, lequel, bien que placé dans un contexte purement mythologique, évoque une réalité identique : « J'ai lancé le mot en l'air / Et une pluie d'or a fécondé la poète au-dedans de moi / (tandis que je dessinais l'ombre du sexe sur le mur) »⁴¹.

Ces trois vers transposent sur le plan métapoétique la transformation de Zeus en une pluie d'or, sa ruse érotique propre à lui permettre de s'unir à Danaé. Toutefois, la place du dieu grec est prise ici par le verbe sacré. Aussi est-il naturel que ce ne soit point le versant féminin du « je » qui est « fécondé », mais son versant poétique, « la poète au-dedans de [lui] ». Du mot divin et de la poète mortelle naîtra non pas le légendaire Persée, comme dans le cadre du récit mythique traditionnel, mais le vers qu'elle est en train d'écrire. Ce vers imprégné du souvenir du mot phallique, du *logos spermatikos* qui fertilise l'humanité poétiquement matricielle, en convertissant l'éros divin en texte. C'est précisément pour cela que le sujet lyrique affirmera quelques pages plus loin : « Ce n'est pas le corps ce n'est pas l'âme mais le sexe au cœur du mot/ qui est mon point fort »⁴². Ce mot n'est encore une fois que le verbe primordial, changé en verbe poétique, hypostase textuelle du divin, qui se superpose à l'image du vers-Zburător (« Lorsque je suis étendue dans le lit/ un Zburător sous forme de vers/ reste accroché chaque nuit/ au plafond, au-dessus de mon corps,/ mais non, au-dessus de ma tête »⁴³) – autre facette de l'idéal amoureux et créatif – pour réunir la sacralité dans laquelle il puise sa force et la dimension profane de l'existence que supposent le sexe et, implicitement, l'amour.

Le critique Eugen Negrici a repris le syntagme « Le sexe au cœur du mot » pour en faire le titre de la préface sur laquelle s'ouvre le recueil *Le Lion Marc*. Dans cette courte introduction

⁴⁰ F. ȚUȚUIANU, « Le Lion Marc », in *Le Lion Marc*, op. cit., p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14, « Léda avec le cygne ».

⁴² *Ibid.*, p. 25, « Mon chien l'âme ».

⁴³ F. ȚUȚUIANU, « Femmes seules », in *La femme poisson*, op. cit., p. 55.

au livre, il insiste autant sur la dimension métapoétique et sensuelle des vers que sur leur « glissement vers le mysticisme »⁴⁴, tout en mettant en relief l'indissolubilité de ces éléments.

La seconde hypothèse de lecture qui se dégage des vers précités est, quant à elle, profondément iconoclaste. En pétrissant le mot avec sa propre chair et en le lançant en l'air pour qu'il la fertilise comme la pluie d'or, la femme s'arroge la place de son dieu, elle s'approprie ses facultés créatrices. Voilà le rêve éternel de tout artiste et, dans ce contexte, d'un sujet lyrique qui se conçoit, non seulement à l'image de Dieu, mais aussi, à travers l'archétype de l'androgynisme primordial, comme une entité binaire à même de s'autoféconder. Simultanément cause et effet du *logos spermatikos*.

Quelle que soit la thèse qu'on adopte, l'accent tombe sur le refaçonnage de la genèse de la poésie et affermit la dimension autoréférentielle des vers, en leur conférant un caractère programmatique. Dans la vision de Floarea Țuțuianu, la poésie relève à la fois de l'autogénération et de l'hybridation : elle se doit de réécrire continuellement mythes, thèmes ou motifs classiques et de conjuguer, certes, subtilement, mais, avant tout, avec audace, le mot sacré, le mot antique et le mot poétique moderne. Tout comme elle se doit s'enchevêtrer religiosité et volupté :

L'écriture est un fait érotique, autant par rapport aux mots que par rapport à ce qu'ils préfigurent ou définissent. C'est une extase, à sa manière. La poésie que j'ai toujours voulu écrire devrait être à la fois illumination et orgasme, joie et malheur, amour et fusion concrète⁴⁵.

L'ordre des mots est loin d'être timide chez Floarea Țuțuianu. « L'extase érotique se change en extase spirituelle et poétique » pour entraîner le lecteur dans « un véritable vortex imaginaire »⁴⁶.

Tirer une conclusion une fois pris dans ce tourbillon de significations qui s'entremêlent jusqu'à se fondre les unes dans les autres n'est pas chose facile. On notera uniquement que, dans le contexte historique qui a marqué la publication de la trilogie, la femme poisson est ce qu'on pourrait appeler une mythosynthèse. Elle représente, à travers son corps charnel/textuel

⁴⁴ Eugen NEGRICI, « Le sexe au cœur du mot », in *Le Lion Marc*, op. cit., p. 7.

⁴⁵ F. ȚUȚUIANU, entretien réalisé par Linda Maria Baros le 15 janvier 2010.

⁴⁶ Linda Maria BAROS, « Ductilité poético-érotique », in *Je guéris avec ma langue*, op. cit., p. 9-11.

même, la liberté de se concevoir à l'aune de ses propres convictions, qu'elles soient érotiques, religieuses ou métopoétiques. Tout comme elle représente la liberté d'assimiler la tradition mythique et la tradition littéraire pour mieux les réactiver ensuite dans le sillage de la modernité.

On a affirmé dans l'introduction de cette étude que l'érotisme, la religion et l'autoréférentialité poétique constituent ensemble la clé de voûte de la trilogie sur laquelle on s'est penché. Mais il faut à présent ouvrir la perspective. Il faut préciser que ces thèmes sont, en vérité, la pierre angulaire de toute la création poétique de Floarea Țuțuianu. Des ouvrages tels que *L'art de la séduction*⁴⁷ ou *Ta magnanimité*⁴⁸ en témoignent amplement. Dans le dernier recueil cité, lorsque l'homme attendu se montre, le je féminin « enlèv[e] » encore « sa peau »⁴⁹ pour que la métamorphose se poursuive et qu'elle engage les lecteurs dans d'autres explorations de la gaine corporelle et des souterrains psychiques.

Docteur en littérature comparée de Sorbonne Université, **Linda Maria Baros** (1981) est poète, traductrice, chercheuse et éditrice. Elle est l'auteur de sept recueils de poèmes – dont *La nageuse désossée. Légendes métropolitaines* (Le Castor Astral) qui s'est vu décerner en 2021 le Grand Prix de Poésie de la Société des Gens de Lettres de France, le Prix international francophone du Festival de la poésie de Montréal et le Prix Rimbaud de la Maison de Poésie de Paris – ainsi que de deux ouvrages de critique littéraire et d'une trentaine d'articles scientifiques. Parallèlement, elle a traduit cinquante-cinq livres. Lauréate et secrétaire générale du prestigieux Prix Apollinaire, Linda Maria Baros est également rapporteur général de l'Académie Mallarmé, vice-présidente du PEN Club français et rédactrice en chef de la revue multilingue de poésie et art visuel *La Traductière*.

Bibliographie

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau* (1985), Paris, Éditions Dunod, 1995.

BRUNEL, Pierre éd., *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988), Paris, Éditions du Rocher, 2000.

_____, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles* (1969), Paris, Robert Laffont, 2004.

⁴⁷ F. ȚUTUIANU, *Arta seducției*, Timișoara, Brumar, 2002.

⁴⁸ F. ȚUTUIANU, *Mărinimia ta (Ta magnanimité)*, Timișoara, Brumar, 2010.

⁴⁹ F. ȚUTUIANU, « La peur », in *Ta magnanimité*, Timișoara, Brumar, 2010, p. 17.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères* (1957), Paris, Gallimard, 1989.

Saint AUGUSTIN, *Sur la genèse contre les manichéens (De genesi contra manichaeos)*, P. Monat trad., Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2004.

Saint PAUL, *Première Épître aux Corinthiens*.

ȚUTUIANU, Floarea, *Femeia pește (La femme poisson)*, Bucarest, Cartea Românească, 1996.

_____, *Libresse oblige*, Bucarest, Crater, 1998.

_____, *Leul Marcu (Le Lion Marc)*, Bucarest, Aritmos, 2000.

_____, *Arta seducției*, Timișoara, Brumar, 2002.

_____, *Mărinimia ta (Ta magnanimité)*, Timișoara, Brumar, 2010.

_____, *Je guéris avec ma langue*, Linda Maria Baros éd. et trad., Paris, Caractères, 2013.

POLIFONIA
POLIFONIA
POLIFONIA
2

S.L.N.L.

Société des Langues Néo-Latines