Carlos Jorge F. Jorge

Universidade de Évora

La Description depuis le Naturalisme: un Changement de Dominante dans le Discours du Roman (*A Quinta das Virtudes* de Mário Cláudio)

La description, au cours de la longue histoire de la rhétorique, soit comme pratique, soit comme objet de la théorie et des normes, a constitué une matière assez controversée. Dans la dispute, dont Hamon (1981: 8-24) nous donne un panorama très succinct, la description apparait comme une «figure» ou comme un moyen entre autres du processus de l'*amplificatio*. Etant un processus d'«augmentation du texte», elle fut presque toujours considerée comportant un triple danger: «a) elle risque d'introduire dans le texte des vocabulaires 'étrangers', et notamment le lexique spécialisé des diverses professions qui s'occupent de l'objet décrit [en perturbant les règles du *decorum*], d'où, de surcroît, un problème de lisibilité; b) devenant fin et non pas moyen, la description, par son inflation même, risque de compromettre soit l'efficacité de la démonstration [exception faite pour les spécialistes... et pas toujours], soit, si on l'acclimate dans les énoncés littéraires, l'unité globale de l'oeuvre... [apparaissant comme] 'morceau'... ou 'détail inutile'... à forte charge négative; c) la liberté incontrôlable du descriptif peut aller de pair avec une impossibilité de contrôler les réactions du lecteur (...) risque d'être octroyée à ce lecteur qui a alors la possibilité de s'absenter du texte, de le sauter, de n'être plus entièrement régi ou programmé dans son activité même de lecteur» (*op. cit.*: 15).

Il n'est pas étonnant qu'avec de telles réserves émises par rapport à cette figure d'accroissement «gratuit» du texte, par des codes rhétoriques et préceptes de style au long des siècles, le roman ait commencé à utiliser la description avec une précaution évidente. Du point de vue de la naissance du roman comme genre triomphant, il nous semble intéressant de rappeler cette phrase de Balzac, proférée par un des personnages des *Illusions perdues* quand il donne des conseils à son ami qui veut écrire des romans: «Si vous voulez ne pas être le singe de Walter Scott, il faut vous créer une manière différente, et vous l'avez imité. Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action. Cet antagonisme nécessaire à toute oeuvre dramatique vient en dernier. Renversez- moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d'abord dans l'action.» (P. 204) Sans aucun doute, ici s'ennonce la théorie ou norme romanesque des «incipits» balzaciens que

Barthes nomme «belle ordonnance, éminemment didactique (...) qui s'ouvre sur un discours statique, longtemps synchronique, vaste concours immobile de données initiales que l'on appelle un *tableau*» (1970: 4). Même si l 'acceptation des lecteurs et des critiques fut grande, Balzac fut, cependant, l'objet de plusieurs critiques qui soulignaient exactement le manque de style des descriptions (Hamon, 81: 26), bien que, comme le remarque encore Hamon, elles aient commencé à obtenir un certain statut normal depuis la fin du XVIIème siècle et cela, surtout, grâce au prestige littéraire qu'avaient acquis certains textes d'ordre scientifique comme ceux de Buffon.

Ce sera, avec le naturalisme, ce que certains considèrent comme la manifestation excessive du réalisme, que le scandale se manifestera relativement à la description de façon bien plus violente et presque généralisée en créant même un anathème prolongé et avec de fortes retombées. Brunetière, dans son *Le roman naturaliste* (cit. in Hamon: 29), déplore que se soit «déversée dans le roman l'exacte terminologie des ateliers, le solécisme commercial, le barbarisme industriel, la catachrèse des Halles, la synecdoque de la rue, langue vivante, a-t-on dit, mais plutôt langue barbare, en ce qu'elle est toujours abréviative du souci de bien dire et libératoire de l'obligation de penser». Dans la préface à la seconde édition de son *Eusébio Macário*, Camilo, qui l'ouvre exactement avec un pastiche saugrenu de la «manière» naturaliste de la description, enregistre ce jugement, déjà généralisé en 1879, en plaine vigueur de la «mode» naturaliste de la façon suivante: «Je ne connais pas Zola et maintenant encore je le connais très peu et seulement par oui-dire d'une personne de ma famille qui l'apprécie qui m'a fait comprendre l'école en deux mots: 'C'est ta vieille école avec des adjectifs de caste étrangère et une profusion de science comprise dans La leçon de choses'» (1879).

La perturbation causée par l'invasion du narratif par le descriptif nous semble, donc, à dater de ces premiers avatars du roman classique qui commençaient, de façon persistante, à faire sentir les effets de cet excès. Sa présence perturbatrice de l'équilibre «classique» et réglé on peut l'observer dans l'intervention de Lukács, publiée pour la première fois en 1963 (edit. franc.1975), «Raconter ou décrire» où il affirme qu'à l'inverse du «mode authentiquement épique» des romans de Tolstoi, de Balzac et de Walter Scott, la description enlève toute tension aux romans de Flaubert et de Zola. Et aussitôt il soutient que chez les romanciers français naturalistes nous «observons des tableaux» produits par leur poursuite du détail «superflu» ou par l'exhaustivité de l'**ekphrasis**, tandis que chez Balzac et Tolstoi «nous vivons des événements». Selon lui, «le récit structure, la description nivèlle» et il en resulte que le «niveau poétique est en baisse [et, dans la description, apparait un] faux présent». Disons qu'une grande partie des arguments de Lukács dans cet article, de façon directe ou indirecte, aura influencé la critique néo-réaliste portugaise, au moins dans sa période tardive — dans les textes d'Alexandre Pinheiro Torres (1977: 30-42), on en trouve une image surtout sensible soit dans l'appréciation des effets néfastes de la présence du naturalisme, soit dans la vision du nouveau-roman dont il fait aussi la critique en l'associant au premier, quand, par exemple, il nous dit: «le refus de la

dialectique de la société est une omission grave du naturalisme. C'est le néo-réalisme qui va assumer la position matérialiste dialectique. Avant, ce qui se passait dans la société, ses manifestations étaient étudiées ou abordées par les écrivains ou les idéologues, comme un ensemble d'**objectifs fixes**, de situations immuables, de relations permanentes qui non seulement ne changeaient pas mais qui n'étaient pas même condamnées à disparaître. C'est la raison pour laquelle le réalisme **tout court** et le naturalisme se limitent à la figuration extérieure, à la copie, à la description, au document. Il y a une soumission évidente à l'**apparence** ou **extériorité** des choses et des hommes. D'où le fait que le descriptif soit le style typique ou prédominant (avec de rares exceptions) du réalisme ou du naturalisme» (p. 30).

Il nous semble que l'affirmation ouverte du descriptif est faite dans un sens positif par Robbe-Grillet dans un texte de 1963, d'où il nous faut retenir, à notre avis, surtout cette phrase qui pose le problème du romanesque, par la description, dans la problématique de la modernité elle même telle qu'elle avait été formulée pour la poésie, bien avant, par Mallarmé: «tout l'intérêt des pages descriptives — c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages — n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description» (Robbe-Grillet, 1964: 161). Plus que défendre strictement la surface des objets et des gestes en tant que présence inévitable contre les «vieux mythes de la 'profondeur'» (p. 26) d'effet tranquillisant en ce qui concerne les capacités humaines, l'auteur propose l'inquiétation du «langage littéraire qui devrait changer, qui déjà change [par] la répugnance croissante des plus conscients devant le mot à caractère viscéral, analogique ou incantatoire. Cependant que l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque» (p. 27).

Dans un texte de 1988, consacré à l'analyse des effets de la description dans l'oeuvre de Perec, *La vie mode d'emploi*, Mochal Mrozovwicki, de l'Université de Silèse, se demandait si cette oeuvre n'était pas le dernier exemplaire d'une longue évolution commencée par Flaubert et qui établirait une étape transitoire entre l'art temporel tel que l'annonçait Lessing dans *Laokoon* — en reprenant l'équilibre classique qui aurait sa source chez Homère où la description apparaitrait seulement comme complément de la mimèsis, grâce au «travail» d'un acteur (Revaz *in* Adam et Petitjean, 1989: 166) —, et l'art spatial tel que l'annonçait en 1945 Joseph Frank dans «Spatial form in modern Literature». La réponse que l'article nous présente incline vers la négative bien qu'il nous donne le cas de Pérec comme un cas limite: «dominée par la forme spatiale, VME n'est pas libre pour autant d'une certaine empreinte de la temporalité (au niveau des récits analeptiques): elle concède aussi au roman dit traditionnel, tout en le parodiant. VME serait-elle toujours une oeuvre de transition, dont le lecteur appréhendera la réalité fictive spatialement (comme le voulait Joseph Frank) dans les passages descriptifs du livre qui constituent sa charpente, tout en retrouvant dans les récits analeptiques des structures auxquelles la littérature 'ancienne' l'a habitué, celles de la successivité» (1990: 217). Il nous semble qu'il serait possible

de parler ici, nettement, d'un changement effectivement opéré au niveau textuel du récit, en considérant déjà le phénomène comme un changement de dominante.

Il est évident que nous envisageons ici, bien que dans un territoire distinct et plus restreint (et peut-être, à cause de cela, plus précis) quelque chose de similaire à ce que Brian McHale a considéré comme un changement de dominante dans ce qui peut être appelé la transition du modernisme au post modernisme. En citant le concept des formalistes russes de dominante, McHale établit comme altération plus remarquable celle qui se fait par un changement de dominante épistémologique (moderniste) vers une dominante ontologique. Dans un des textes où il développe la thèse à partir du concept de récit épistémologique qu'il a élaboré d'après les approches de Fokkema au modernisme, McHale établit, donc, les distinctions suivantes: «Thesis 1: the dominant of Modernist writing is *epistemological*. That is, Modernist writing is designed to raise such questions as: what is there to be known? who knows it? how do they know it, and with what degree of certainty? how is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability? how does the object of knowledge change as it passes from knower to knower? what are the limits of knowledge? and so on(McHale, 1986: 58) [...] Thesis 2. The dominant of Postmodernist writing is *ontological*. That is, Postmodernist writing is designed to raise such questions as: what is a world? what kinds of world are there, how are they constitued, and how do they differ? what happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? what is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects? how is a projected world structured? and so on » (p. 60).

Alors, il ne nous semble pas mal à propos, surtout si l'on fait attention à la formulation textuelle elle-même de McHale, de voir une très grande proximité entre ce que nous appelons, dans notre perspective, dominante descriptive et ce qu'il appelle dominante ontologique. Il suffit de voir comment, dans la caractérisation de l'ontologique McHale utilise avec profusion les «énoncés d'état» qui sont une des caractéristiques du «style descriptif» en rapport avec sa structure profonde au niveau immanent. Si nous préférons, en principe, l'abordage de la description, c'est seulement parce qu'il nous paraît fondamentale dans l'ordre textuel tel que nous l'envisageons. De toute façon, la suggestion nous a semblé pertinente pour deux raisons: d'abord, parce que, dans un domaine de préoccupations très proches de celles de McHale, dans la caractérisation du post modernisme, Spanos (cit. *in* Bertens, 1986: 20)parle d'une «spatialization of time (...) to engage literature in an ontological dialogue with the world», ce qui nous invite à rapprocher le descriptif de la conception ontologique de monde représenté en ayant recours à son articulation par le concept phénoménologique d'espace — sans doute un des objects de représentation produits par le descriptif et base de légitimation du concept d'univers de fiction dans des oeuvres représentatives d'une certaine transition du modernisme par rapport au naturalisme; ensuite parce que, étant donné que cette approche est possible, il nous semble important de suggérer des recherches futures qui envisageraient ce qu'il pourrait y avoir de commun, de

complémentaire ou, par contre, d'incompatible soit au niveau des théories, soit au niveau des systhèmes littéraires, à aborder selon les deux méthodes.

Quant au problème de la dominante, il faudrait encore faire quelques remarques à partir d'une de ses sources fiables: Jakobson. Selon lui, en précisant ce que Tynianov avait déjà dit sur le sujet «la dominante peut se définir comme l'élément focal d'une oeuvre d'art: elle gouverne, détermine et tranforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure» (Jakobson, 1973: 145). Mais il rajoute: «on peut chercher l'existence d'une dominante non seulement dans l'oeuvre poétique d'un artiste individuel, non seulement dans le canon poétique et l'ensemble des normes d'une école poétique, mais aussi bien dans l'art d'une époque, considérée comme formant un tout (p. 146) [...] Avec les développements ultérieurs du formalisme, apparut la conception plus précise d'une oeuvre poétique structurée, ensemble régulièrement ordonné et hiérarchisé de procédés artistiques. L'évolution poétique est, dès lors, un changement dans le cadre d'un genre poétique donné; la modification en vient à affecter la hiérarchie des genres poétiques et, simultanément, la distribution des procédés artistiques parmi les autres genres» (p. 148-9). En ce qui concerne la description, son utilisation nous semble parfaitement légitime d'autant plus que le concept de dominante fut tout de suite consacré par un des chercheurs qui s'est le plus dédié à l'analyse du descriptif, Philippe Hamon qui (*op. cit.*: 5) affirme que celui-ci est «un certain effet de texte, un certain type de 'dominante' (pour reprendre un terme des formalistes russes) que tels ou tels textes imposent à la panoplie de leurs fonctions et de leurs possibilités sémiologiques.» Partant d'une constatation valable pour les plus petites unités du discours (l'itératif, l'adjectif, la nomination, les verbes du paradigme sémantique d'«être», le tableau, l'inventaire), il nous semble légitime de l'élargir pour pouvoir parler de perturbation des codes narratifs du réalisme par l'amplification du descriptif et d'un changement de dominante à partir du nouveau-roman, le descriptif devenant l'«élément focal», qui «gouverne» les oeuvres particulières et apparaît de plus en plus dans un plus grand nombre d'oeuvres, permettant de parler d'un phénomène sensible durant toute une période historico-littéraire. Par ailleurs, la possibilité de quantification de la description à tous les niveaux textuels permet une observation de proportions et de degrés que l'utilisation d'autres concepts, cherchant à décrire d'autres phénomènes à d'autres niveaux de l'oeuvre littéraire, ne permet pas. Surtout quand nous voulons parler de dominante à l'intérieur d'une hiérarchie d'éléments et préciser à quel degré ou intensité un des éléments perturbe, partage ou régit une oeuvre déterminée.

A l'intérieur du roman, du récit en général depuis le XIXème siècle, le descriptif se présente encore avec l'avantage d'être en compétition absolue avec le narratif en créant une opposition binaire de grande netteté opératoire et en partageant un territoire du texte sans vides ni blancs... Ceux-ci s'unissent plutôt à la dominante à laquelle ils sont directement liés (par exemple, l'élipse dans une scène d'action narrative intense — un etc. avec des réticences après une énumération). Hamon (*op. cit.*: 42-50) se réfère à la tradition scolaire qui naturalise la distinction complémentaire. Celle-ci

semble reposer sur deux types distincts de mémoire: une structure narrative fait appel chez le lecteur à une compétence de type logique; le descriptif, lui, fait appel à sa compétence encyclopédique. Le narratif est toujours traductible, transposable, résumable, sa structure profonde est indépendante de sa manifestation sémiotique et de ses modes d'investissement stylistique. Ceci le démarquerait de la description qui est «la conscience lexicographique de l'énoncé». Et il remarque aussi le fait empirique: «Il est également significatif de voir certains grands auteurs descriptifs dévaloriser le récit dans le même temps qu'ils désirent développer leurs descriptions ou inversement, tellement les deux types de construction paraissent antithétiques» (p. 42). Avec des tendances de classement si nettes il est bien sûr que les dialogues se rangent du côté du récit quand ils font continuer l'action, et du côté du descriptif quand ils caractérisent un personnage ou sont un «acte» de description, par exemple.

Le roman de Mário Cláudio, *A quinta das virtudes*, est, à notre avis, un bon exemple de la littérature portugaise la plus actuelle, symptomatiquement à côté d'autres textes, publiés presqu'en même temps (*A crónica do tempo*, de Maria Isabel Barreno e *Tratado das paixões da alma*, de António Lobo Antunes), de la tendance au changement de dominante vers le descriptif.

Dès le début, le travail réalisé par le romancier dans le territoire du descriptif s'annonce par une ouverture du texte, selon les modèles du roman du XIXème siècle. Tout d'abord une description démesurée initiale, présentant les lieux où, comme nous le découvrons par la suite, ont leur origine ceux qui ont bâti la maison qui a donné son nom au roman: «Par les terres d'origine de ceux qui auront donné le début à l'histoire de cette Casa das Virtudes, nous voulons dire, par ce que serait l'espace de la paroisse de São Tiago de Carreira, de l'Aalfoz de Santo Tirso (...)» (p. 9). De cette façon et au long de plus d'une dizaine de pages, on nous fait la présentation du site, des personnages, de quelques lieux caractéristiques des terres d'origine, jusqu'au moment où s'annonce un mariage entre deux des personnages nommés à une date du «moment historique» de l'événement: 1756. Installation du couple, préparation de la maison qui sera celle «das Virtudes» dont ils ont ordonné la construction, description des pratiques quotidiennes, la mort du mari, la mort de la femme un peu plus tard, avant la fin du siècle et deux chapitres se ferment avec un entassement de données sur toutes les circonstances, les ambiances, les usages et les habitudes d'une bourgeoisie mercantile d'origine agraire mais aucune action narrative continue ne s'ébauche, aucun schéma narratif ne jette de séquences de transformation, à partir de la situation initiale. Le plus petit morceau d'action singularisée est, tout de suite, coupé par des digressions descriptives. On peut prendre, à titre d'exemple emblématique de ce qui se passe textuellement au cours d'une centaine de pages, la transcription suivante qui montre bien comment, même quand le discours nous donne des indices d'un événement de quelque continuité, celui-ci se perd tout de suite: «Le sept août mille sept cent soixante neuf, par un de ces matins d'insupportable chaleur, où, lors qu'apparaît le soleil, se cassent les pavés de tous les trottoirs, José Pinto de Meirelles abandonna le lit, malgré son état fébrile, pour assumer sa place, dans une cérémonie exceptionnelle.

On transférait le Sacré de la Capela das Taipas, où il avait été exposé, à l'Igreja de São Bento da Vitória, enfin terminée, et il y avait des actes pieux, en plus de maintes attractions.» (p. 71) Il s'ensuit la description de la procession, une énumération de quelques personnes, présentes, description de la figure malade de Meirelles, une conversation avec un prêtre, pendant laquelle on parle du manque de foi de Diderot, des qualités de Frei Luís de Sousa, enfin la péroraison de l'eclesiastique après laquelle le malade prend congé. Celui-ci se sent mal le lendemain et, le jour suivant, il meurt... Personnage focal, il apparaît, ainsi, sans lutte ni désespoir, sans angoisse ni exaltation, accomplissant son parcours sur la Terre. Mais le discours se poursuit et, en continuité, au chapitre suivant, le thème est la femme et son activité menagère. Description du «gynécée», des domestiques, de la mort de la maîtresse, annoncée dans une brève information et la description se poursuit: les chiens, les installations des domestiques, les travailleurs da la ferme et le troisième chapitre prend fin. Le chapitre suivant décrit les invasions françaises, quelques événements dramatiques avec des personnages épisodiques, un panorama historique et le parcours d'un soldat dans le décor de la guerre, ce qui nous donne de celle-ci une image fragmentaire.

Comme on peut le voir par le sommaire que nous venons de faire, on est, pour ainsi dire, devant la matière indicielle qui caractérisa le roman classique — par les thèmes proposés, par l'époque historique évoquée, par les procédés liminaires, par les ambiances décrites. Nous pourrions renvoier le lecteur, sans équivoque, aux matières inaugurales des romans de Camilo, de Júlio Dinis ou même, plus ancien, par son ambition de recul historique au début d'une histoire, à Herculano et son *Eurico, o presbítero*. Cependant, il nous semble que la narrativité manquée de l'histoire suivante qui, pourtant, propose l'horizon du récit, fera mieux comprendre le mécanisme artificieux que Mário Cláudio a mis en action. Dans ce chapitre, on verra comme ce qui pourrait être pris pour du narratif n'est, finalement que, même en des situations de données d'indices du début d'une passion (qui pourrait projeter les mécanismes d'affabulation par la création d'horizons de lecture selon une forte tradition romantique ou romantico-réaliste dans le roman), un enchaînement d'actions — ce qu'on appellera selon Revaz (*in* Adam et Petitjean, 1989: 152), description d'actions. Avant d'en arriver à ce concept qui nous semble très opératoire, pour éclairer l'effet de frustration du récit après la création d'un horizon par les élements indiciels et par les acteurs mis en présence, nous essayerons un sommaire des segments syntagmatiques qui produisent l'attente (neutralisée, annulée, à notre avis, par les procédés que nous exposerons ensuite) de narration.

Tout d'abord, dans le chapitre en question, on fait un rapport surtout itératif (emploi de l'imparfait — et aussi du plus-que parfait, du futur de l'indicatif, du conditionnel, mais très rarement du passé simple). Le moment au cours duquel se produit la rencontre du protagoniste João Manuel, avec sa bonne, rencontre après laquelle l'homme, déjà dans la cinquantaine, sort amoureux d'une jeune fille de trente ans plus jeune que lui, l'événement de la passion est célébré non par un constant singulatif du procès narratif mais par un procédé où, au passé simple viennent

s'ajouter une profusion de conditionnels (le doute du narrateur historiquement distancié qui rapporte en deuxième main?) et une série de digressions descriptives qui minimisent l'aspect vécu et l'action elle-même. En assumant la passion, João Manuel décide de quitter sa maison noble des «vertus» parce que sa liaison avec une femme de basse classe ne peut pas être acceptée sous un toit aristocratique sous lequel il doit vivre. Il promet le mariage à sa maîtresse et tient parole. Il écrit alors une lettre à son frère cadet en abdiquant de ses droits de «maître». Teresa, l'épouse romantique, se donne complètement à son bonheur. L'hôtesse qui les reçoit pendant les premiers jours, quand ils sont sans maison, se méfie d'abord d'eux mais ensuite elle les accepte avec sympathie et prévoit un mariage heureux à l'épouse. Le curé à qui João Manuel propose la célébration de la cérémonie du mariage, en lui racontant d'abord toute la vérité, accepte et lui tranquillise même la conscience en lui faisant le récit biblique selon lequel les parents de Jésus étaient, eux aussi, de classes sociales différentes. Les amoureux se sont alors mariés, ont vécu une vie moyenne, ont loué une maison près de la Quinta das Virtudes. Teresa a toujours été fidèle à son mari, elle eut un enfant de lui et un jour, la mort est arrivée à João Manuel, sans aucun dramatisme.

Même si elle est marquée par très peu de singulatifs (passé composé), on pourrait voir dans cette histoire un récit. Si elle n'est pas racontée exactement comme le faisaient les romantiques ou les réalistes, elle suggère au moins quelques-uns de leurs thèmes et en proposant dans les premiers éléments de l'action les protocoles de lecture de n'importe quel roman romantique. En effet, un personnage de lignage, parce qu'il se passionne, met en cause l'univers de valeurs selon lesquelles il vit. Pourtant, que lui arrive-t-il en conséquence? Comme il est à la fois, le détenteur des principes de la vertu et le sujet de la passion, c'est par un choix non conflictuel, par un procès où il ne crée aucun oppositeur, donc, aucune opposition, que João Manuel résout l'indice de complication, élément qui, a lui seul, aurait produit l'existence du récit. Nous croyons que les concepts développés par Hamon (*op. cit.*: 43) et, ensuite, par Adam (1984: 17--20) et encore par Revaz (*op. cit.*: 152-165) nous aideront à voir comment ces séquences, insérées dans un horizon d'attente romanesque, se révèlent à la fin des descriptions d'action tout court. Selon le premier, «une structure narrative, on peut l'admettre globalement, fait appel chez le lecteur à une compétence de type logique. Elle actualise un ensemble de classes complémentaires corrélées constituées, en structure profonde, d'une syntaxe de parcours prévisibles et d'un lexique de postes élémentaires (...). Une structure narrative pose, donc, ou deçoit, dans l'énoncé, un horizon d'attente de type binaire (...); une blessure implique une guérison; un départ, un retour; un manque, un avoir; un programme, une actualisation, etc.» Dans cette série finale Hamon explicite nettement la logique narrative du *post hoc ergo propter hoc* qui maintes fois, sans distinction à l'intérieur de ce niveau sémantique, se confond avec une logique d'actions dans laquelle un acte chronologiquement antérieur est vu comme cause de celui qui vient après. L'implication narrative, au contraire de celle des actions, permet l'ouverture des choix, en les configurant en tant qu'attente, conduisant les alternatives pour l'effet de suspens et jamais pour une simple logique

d'alternatives équivalentes. Devant un coffre ouvert, dans la logique de l'action, un acteur peut le voler ou ne pas le voler, après s'enfuir ou ne pas le faire, et ainsi de suite. Dans une logique narrative, le vol signifie une configuration dramatique déterminée — s'il vole il devient voleur, s'il ne vole pas il est un sage citoyen et l'histoire finit là. Il ne faut pas chercher dans la littérature pour trouver des situations semblables se configurant de cette façon... il nous suffit d'ouvrir n'importe quel journal. Dans une recherche très proche de celle d'Hamon, bien que plus penchée vers les problèmes du récit, Adam (1984) affirme: «la dimension chronologique des épisodes et la transformation des prédicats (...) ne suffisent pas pour définir [certains] récits. Il ne suffit pas qu'un lecteur soit capable de suivre une histoire dans ce qu'on peut appeler sa *dimension épisodique*; il doit aussi pouvoir *saisir ensemble* ces événements successifs et dégager une configuration sémantique. Soit une *dimension configurationnelle* qui recouvre ce qu'on peut aussi appeler la macro-structure sémantique d'un texte. Comme l'a mis en évidence le philosophe du langage Louis O. Mink, le récit le plus humble est toujours plus qu'une série chronologique d'événements. L'activité narrative combine un *ordre chronologique* et un *ordre configurationnel* (...) la fonction cognitive de cette opération est essentielle dans le traitement de toute information un peu complexe. [Le lecteur] établit, au moins à titre d'hypothèse au début, un sens global ou un thème donnant un sens à ce qu'il lit ou entend. (...) En face de cette *intention* et à la base de l'attente de celui qui écoute ou lit un récit, il y a généralement la conclusion que tire l'histoire en avant». D'après d'Adam Revaz établira une distinction fondamentale, à notre avis, pour lire l'effet de «narrativité déceptive» dans un roman comme *A quinta das virtudes*, entre récit et description d'actions. Selon lui, la distinction traditionnelle entre narratif et descriptif, déduite de l'opposition entre «action» (Faire) et «état» (ÊTRE) en plaçant la description du côté des «objets» et le récit du côté des «actions», est naïve: «même si les prédicats fonctionnels semblent bien saturer le narratif, ils n'en sont pourtant pas la seule composante: à tout moment, des prédicats qualificatifs peuvent s'insérer dans un récit sous la forme de micro-propositions descriptives» (p. 152). Il nous montre aussi que les prédicats fonctionnels peuvent décrire des actions dont il faut dériver les propriétés d'un acteur ou de plusieurs acteurs considérés en tant qu'éléments d'une situation et encore que les mêmes prédicats décrivent les moments d'une action. Le dernier cas, il l'appelle «script» en le définissant comme «une séquence événementielle [qui] présente un caratère stéréotypé» étant «ces entités stockées *en bloc* dans notre mémoire — par exemple des actions telles que 'manger', 'prendre un train' (...) comportant chacune une série d'actions conventionnelles dont l'ordre est fixé (pour prendre le train, ce sera acheter un ticket, attendre sur le quai, monter dans un wagon, déposer ses bagages, etc.). En ce qui concerne le récit, Revaz suit les deux auteurs déjà cités: la logique narrative repose essentiellement sur un horizon d'attente de type symétrique: une première symétrie entre la situation initiale et la situation finale où est explicite ou implicite une axiologie ou une morale (parce que l'action des acteurs, dans le récit, est pensée dans un univers de valeurs); une deuxième symétrie, à notre avis la plus

importante pour qu'il y ait romanesque avec récit, entre la complication et la résolution, c'est l'action, singulière au milieu du schèma, qui représente le niveau le plus superficiel du récit, où l'immanence discursive rejoint le texte, devient complexe.» En résumé, selon Revaz (p. 159), la principale confusion entre DA, récit, et même RECETTE, tient principalement au fait que, dans tous les cas, il s'agit de séquences d'actions comportant une *progression temporelle*. Pour de nombreux théoriciens, la temporalité semble fonctionner comme emblème du type narratif: la preuve en est l'absence courante de différenciation entre les termes «narrativisation» et «temporalisation». Le seul critère de progression temporelle ne suffit pourtant pas pour définir le RÉCIT. En effet, pour qu'il y ait RÉCIT, il faut: un acteur constant au moins; des prédicats qui le définissent; une succession temporelle; une tranformation des prédicats par ou au cours d'un procès; une logique régulière où ce qui vient après apparaît comme causé par (*post hoc, ergo propter hoc*); une fin-finalité sous forme de «morale» explicite ou à dériver. Pour ce qui concerne les trois premiers points, la DA remplit bien les mêmes conditions que le récit. Les divergences apparaissent avec la question de la «logique».

Un peu plus loin (p. 161), il retient des conclusions qui nous semblent importantes pour notre propos: «ce schéma permet également de mettre en evidence une caractéristique fondamentale, que ne possède pas la DA, c'est le principe de la TRANSFORMATION (...) Dans la DA (...) les événements se succèdent linéairement (chrono logiquement) sans autre voie possible et sans aucune 'complication' ou 'résolution' assurant le passage d'un avant et un après narratifs.»

Ce que nous envisageons dans la plus passionnelle des «histoires» du roman *A quinta das virtudes* c'est précisemente le jeu avec cette logique configurationnelle. Dans l'univers des valeurs de la famille c'est le maître qui se passionne en abdiquant de l'univers familial. Il décide de sortir pour créer un univers autre, un foyer, en y créant aussi des valeurs nouvelles. Aimer et avoir des enfants, c'est aussi créer une éthique semblable (mais autre) à celle qui règne chez son frère. Ce sont deux univers distincts qui ne ne se touchent pas et, donc, il n'y a pas de complication et rien à transformer. On pourrait encore admettre que le personnage se dédoublerait tragiquement, dans un conflit intérieur, et serait angoissé par une scission de son être. Pourtant, à ce niveau aussi, il n'y aura pas de drame: le curé place sa liaison passionnelle dans un ordre cosmique cautionnée par la *Bible* elle même avec plusieurs exemples dont on a cité seulement un. Ce qui nous reste, alors, comme récit, c'est seulement sa simulation schématique, sa simplification par des actions très simples intégrables dans un ordre cosmique qu'on pourrait envisager en tant qu'un «script» d'une vie sur la Terre parce que, dans la série d'événements illustrés par la *Bible*, ceux qui sont racontés ne sont plus que l'acceptation du grand Ordre. Le romanesque, même quand il est grand du point de vue axiologique, éthique, ne l'est narrativement qu'en se présentant comme casuistique mineure. Selon les lois de l'univers suprême, il n'y a pas de configuration narrative — il y a l'inévitabilité des choses qui se succèdent. On pourrait citer à ce propos ce que Robbe-Grillet a dit sur

les romans de Roussel: «il s'agit toujours en effet de sentiments ouvertement conventionnels (amour filial, dévouement, grandeur d'âme, traitrise, et toujours traités à la manière des images d'Épinal) ou bien de rites 'gratuits', ou de symbolismes reconnus et de philosophies usées. Entre le non-sens absolu et le sens épuisé, il ne reste encore une fois que les choses elles-mêmes, objets, gestes, etc.» (*op. cit.*: 87-8). Ou alors, comme variation sur le thème, son compagnon de groupe, Claude Simon, dit quelques années plus tard: «A partir du moment où il n'est plus possible de considérer le roman comme une fable éducative, porteuse d'un ou de plusieurs sens institués qu'illustrent ses péripéties et son dénouement-moral (son 'couronnement logique'...) alors, que peut-on faire? Si l'enchaînement des épisodes et leur aboutissement n'ont aucune valeur exemplaire (...), je ne vois plus, non seulement pour la phrase mais pour le texte tout entier du roman, qu'à chercher une construction qui tienne debout non pas en référence à telle 'vraisemblance' psychologique ou sociale, mais en référence *au texte lui-même*, à la logique de la langue travaillée, à sa *justesse* qui est, comme le disait Flaubert, d'ordre *musical*» (La nouvelle Critique, nº 105, 1977, p. 41 — cit. *in* Adam, 1984:19-20)

Ce n'est pas seulement la logique de la langue qui, dans Mário Cláudio, est référence au texte lui-même. Évoquer des situations initiales typiques du roman classique en les faisant devenir potentiellement infinies parce qu'on peut les multiplier et seulement les interrompre arbitrairement, c'est procéder à une double opération dans les codes du genre. D'abord faire les descriptions dominantes exactement sur la matière thématique et dans les configurations romanesques schématiques où elles avaient été de simples «ancilla narrationis», dans le bon ordre du roman du XIXème siècle. Après, les citer dans leur contexte de forme hyperbolique, c'est les placer comme «langage-objet» d'une méta-fictionnalité qui les parodie. Comme matière principale du roman classique, la description rend impossible sa réalisation (en le référant, pourtant) ou, pour prendre les mots de Ricardou, «l'enlise». Intensifier la dominante descriptive, semble nous dire le roman de Mário Cláudio, ce n'est pas une nouvelle façon de percevoir le monde, c'est un procédé de ré-écriture du roman, en utilisant ce qui était déjà présent depuis ses origines comme menace. Et, donc, comprendre que la perception du monde est, aujourd'hui, tout d'abord, percevoir les données textuelles avec lesquelles on produit la représentation, le monde donné seulement à partir du texte lui-même.

En considérant les similarités trouvées précédemment avant entre la perspective de McHale d'un changement de dominante de l'epistémologique en dominante ontologique et le changement d'une dominante narrative en dominante descriptive qui nous semble bien être celle du roman portugais actuel, on pourrait être tenté de parler, avec précaution, d'une similarité entre ce qu'est pour lui le post-moderne, et les pratiques que nous observons chez nos romanciers plus actuels (dont Mário Cláudio n'est qu'un exemple). Nous pourrions être encore plus attirés par ce point de vue si nous tenons compte de ce que Linda Hutcheon appelle «historiographic metafiction», en soulignant ce qui, dans ce roman, semble justifier les affirmations de la critique

américaine (1988:110): «The interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both 'authentic' representation and 'inauthentic' copy alike, and the very meaning of artistic originality is a forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality. Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological.» Pourtant, sur le plan du textuel, auquel nous nous sommes placés, il nous semble plus correct de parler, pour ce qui concerne le roman contemporain, et par son effort de valorisation de la parole, du signe, de la surface textuelle, d'une opération de littéralisation semblable à celle qui a été pratiquée depuis la fin du XIXème siècle, sans l'anxiété de surmonter la modernité. Dans la périodisation qu'on pratique parmi nous, la période dernièrement établie est le néo-réalisme, quelques chercheurs seulement ayant signalé des textes romanesques modernes qui prétendent questionner l'obsession de «référentialité» de cette école et qui sont venus affirmer la validité du «travail poétique» à l'interieur du roman lui-même. Pour les raisons que nous présentons en dernier, il nous semble légitime de contenir la volonté de proposer trop vite un post-modernisme sans avoir tout d'abord établi nettement ce qu'a été la modernisation du romanesque portugais. Si nous repérons les changements dans les registres du texte, si nous déclinons la série des attributs qui les caractérisent, nous craignons l'emploi de ce que les théoriciens du descriptif appelleraient leur «thème-titre» (Adam et Petitjean) ou leur «pantonyme» (Hamon).

Bibliographie

Jean-Michel Adam, *Le récit*, PUF, Paris, 1984.

J.-M. Adam, A. Petitjean (avec coll. de F. Revaz), *Le texte descriptif — poétique historique et linguistique textuelle*, Nathan, Paris, 1989.

H. de Balzac, *Illusions perdues*, Le Livre de Poche, Paris, 1962.

R. Barthes, «Par où commencer», in *Poétique* nº 1, Seuil, Paris, 1970.

Hans Bertens, «The postmodern **Weltanscahaung** and its relation with modernism: an introdutory survey», *in* D. Fokkema and Hans Bertens (edit.) *Approaching postmodernism*, Benjamins, Amsterdam/ Philadelphia, 1986.

C. C. Branco, *Eusébio Macário*, 1879 (edit. cons. s/date — Lello e Irmão, Porto.

Mário Cláudio, *A Quinta das Virtudes*, Quetzal, Lisboa, 1990.

Joseph Frank, «Spatial form in modern literature», Sewanee Review, 1945 (edit. cons.: *Poétique* nº 10, Seuil, Paris, 1972).

Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism — history, theory, fiction*, Routledge, New York/ London, 1988.

Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.

Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, L'Arche, Paris, 1975.

Brian McHale, «Change of Dominant from modernist to postmodernist writing», *in* Fokkema and Bertens, *Approaching postmodernism*, Benjamins, Amsterdam/ /Philadelphia, 1986.

Michal Mrozovwicki, «La description dans *La vie mode d' emploi* de Georges Pérec» *in* org. J. Bessier, *L'ordre du descriptif*, Université de Picardie/ PUF, 1988.

Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Seuil, Paris, 1973.

A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris, 1964.

Alexandre Pinheiro Torres, *O neo-realismo literário português*, Morais, Lisboa, 1977.