

Lourdes Cância Martins

CEC - Universidade de Lisboa

Migrations portugaises: *Jaime Baltasar Barbosa* et le théâtre d'un monde vivant

Au long des siècles, l'homme a trouvé dans la littérature un lieu privilégié à même de traduire sa confrontation au monde. Ainsi viendra-t-elle accueillir le problème des mouvements migratoires, contraignant l'individu, situé entre deux bords, à rechercher son identité – son être et son appartenance –, dans sa dimension singulière élargie aux liens fondés par l'Histoire, en tant que mémoire collective et sociale. Le territoire et la langue, ainsi comme l'Histoire et la culture, sont des dimensions objectives de cette identité, qui toutefois peut être subjectivement perçue par la pulsion symbolique dont elle est investie. Porteur de sens et objet symbolique par excellence, le territoire est, comme le souligne Marie-Claude Munoz¹, un lieu anthropologique, identitaire et à la fois relationnel et historique. C'est d'ailleurs ce qui pourra expliquer une dynamique littéraire d'auto-gnose, à la valeur collective, renvoyant au Portugal qui s'est dispersé de par le monde tout au long de son Histoire. Si le voyage approfondit la distance entre le pays et l'ailleurs, il peut toutefois l'amoinrir en frayant à l'homme un nouvel espace pour se connaître soi-même et l'autre, ouvert au dialogue entre sociétés et cultures.

Brigitte Paulino-Neto, dans son roman, *Jaime Baltasar Barbosa*,² déploie justement son discours fictionnel à partir de ces questions.

¹ Cf. Marie-Claude Munoz, “ L'attachement “ A Terra ”. Pratiques individuelles et collectives des Portugais en France ”, in Jeanine Blomart et Bernd Krewer (org.), *Perspectives de l'interculturel* (Paris : Ed. L'Harmattan, 1994).

² Brigitte Paulino-Neto, *Jaime Baltasar Barbosa* (Paris : Éditions Verticales/Le Seuil, 2004). Nous reprenons ici quelques questions que nous avons soulevées dans un article précédent sur cet ouvrage.

Marqué par l'incertitude de la vision postmoderne, le récit s'engage à parcourir des chemins qui bifurquent³ et ainsi problématisent le tracé de ses voyages. Labyrinthique, " un lacs de nœuds entrelacés se laissant parcourir en tous sens et selon les options toujours différentes ",⁴ le texte ne parvient pas, cependant, à dérober sa carte des valorisations de certains lieux ou directions: Lisbonne, Paris, Tôkyô, lui permettant de renvoyer le thème du voyage aux migrations portugaises proches et lointaines.

Ainsi viendra-t-il à se poser la question d'effectuer un saut, peut-être une autre sorte de voyage par-dessus les siècles, et surmonter la distance entre les unes et les autres, afin de découvrir le message secret du passé, en le voyant comme figure du présent. C'est-à-dire, selon un modèle d'interprétation hérité de la tradition hermétique, tenant à la conviction que les dieux (ou l'Être) ne parlent qu'à travers des messages hiéroglyphiques ou énigmatiques. Ce que l'on recherche donc ici n'est pas la vérité des faits, supposée par le canon réaliste, et à laquelle la raison postmoderne ne croît plus, mais celle des effets de leur interprétation, impliquant le passage de l'identique aux images de l'altérité, en vue de dégager les sens pour aboutir à la signification, à la révélation du secret.

Si la modernité, dira Lyotard, est le refus du réalisme, dans la tension du présentable et du concevable, alors le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même.⁵ Le lecteur, devenu le dernier interprète, est alors confronté à l'ambiguïté de ce discours toujours confondant l'être avec le paraître, le réel avec l'illusoire, dans sa mise en scène intarissable des images travaillées par l'expérience rhétorique postmoderne, qui ainsi rencontre celle du baroque. C'est d'ailleurs ce que l'épigraphe du roman paraît suggérer en lui proposant comme ancrage une allégorie baroque, dans sa référence au " Sermon de St. Antoine aux Poissons ", du Père António Vieira. Dans sa mise en scène s'inscrit une vision idéologique et critique

³ Nous renvoyons au travail de Jorge-Luís Borges.

⁴ Umberto Eco, *Kant et l'ornithorinque* (Paris : Éditions Grasset, 1999), p. 46.

⁵ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris : Éditions de Minuit, 1979).

des Voyages de Découverte des portugais, plutôt regardés en tant que voyages destinés au commerce, pour quelques uns à peine, les détenteurs du pouvoir, représentant le gain, pour les autres, les colonisés, la perte de leur exploitation. Une solidarité conflictuelle donne le sens à cette allégorie que le texte, mû par sa logique postmoderne, ira réécrire dans un nouveau contexte, comme une forme d'accéder à la connaissance de la *réalité* par le biais de ses représentations culturelles. Pour ce faire, il ouvre l'espace textuel au théâtral, et met en scène le jeu des métamorphoses de son interprétation, entraînant l'image de l'épigraphe vers le présent et les poissons qu'elle évoque vers la figuration d'une chatte, toutefois dans une situation renversée: non pas en tant que spectateur (du monde comme théâtre), mais plutôt comme acteur (du théâtre monde), assumant la voix du discours dans son rôle allégorique et ainsi confondant le roman avec la fable.

Néanmoins, celui-ci ne permet pas au lecteur de reconnaître la chatte dans la bête qu'il lui présente au début. Fidèle à la pragmatique du miroir, soutenue par la sémantique de la désignation rigide, il attendra jusqu'à sa fin, autrement dit, jusqu'à la fin de son procès interprétatif, pour revenir à l'image de la fable et, comme dirait Umberto Eco, la baptiser.⁶ Attendre la résolution de l'énigme de l'histoire est d'ailleurs le projet envisagé par la bête, qui la raconte comme étant la sienne, tout en renvoyant le registre de la fiction aux frontières de l'autobiographie, à travers laquelle elle vient incarner la figure problématique d'un auteur en quête de son identité, de son être et de ses origines. D'autant plus que l'autobiographie n'est qu'une auto-interprétation, au dire de Jean Starobinski, et de ce fait une histoire de la vie déformée, autre, engageant, de par sa condition esthétique, le double jeu examiné par Lejeune: celui de "prétendre être à la fois un discours véridique et une œuvre d'art"⁷. En d'autres termes, le jeu de la vérité et du mensonge de ses images comme transgression du pacte référentiel. Ce que, de reste, l'animal de la fable semble confirmer.

⁶ Umberto Eco, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, trad. de Helena Domingos et João Furtado (Lisboa: Difel, 1989), p. 79.

⁷ Philippe Lejeune, *Moi aussi* (Paris : Éditions du Seuil, 1996), p.26.

Je ne peux pas raconter autrement ces années-là où l'on voit bien que j'étais une autre. (p.10)

Une autre, rabaisée dans son image de la chatte “allant comme au bout de la jetée par gros temps, sous le ciel si grand vers un morceau de sol si petit” (p.9), peut-être à l'échelle d'un Finistère, sous la forme duquel le texte voit le Portugal dans l'image du Japon. Une bête rôdant la nuit “ quand les phares des voitures clouent des pierres à la place de (ses) yeux ”, dans le désir d'une caresse, “ d'un mot (qui) aurait suffi pour la faire entrer dans ce royaume humain, un mot pour relever ce qui est abaissé” (p.10). Car l'homme ne cesse de la brutaliser, de la chasser, la renvoyer à sa place, “ celle du vide et du silence ” hors de son lieu et loin de lui, lieu d'exil, du supplice, comme il s'avère à la sensibilité romantique joignant l'esprit baroque, beaucoup plus cruel que la mort. Entre le Baroque et le Romantisme il y a, en effet, des points d'attache, marqués par une même sensibilité au mouvement, aux violences et aux contrastes qu'ils dénoncent, à la vision de la destinée humaine comme un flux ou un voyage, comme un parcours soumis à l'instabilité, et pour cela également à l'ambition d'une fuite vers un ailleurs.⁸

Au regard postmoderne du système optico-textuel qui déforme les images à la ressemblance de l'anamorphose, l'homme n'est qu'une figuration renversée de l'autre, de la bête soutenant le portrait de la femme: “ une masse, une puissance, une force, un totem ” (p.10). C'est encore dire un animal ambigu dans son image monstrueuse du totem, considéré l'ancêtre, et par la suite le protecteur du clan, objet du culte autour duquel s'organise la forme primitive de la morale et de la religion. Par cette représentation, l'homme deviendra finalement une image d'une autre, celle de l'icône incarnant un stéréotype socioculturel, ici chargé d'un sens négatif lié au pouvoir: celui de la domination, d'une autorité despotique et absolue, renvoyant à la figure emblématique du Roi Soleil, dardant ses rayons sur le globe, surtout si l'on considère le personnage toujours montré sous la lumière. C'est d'ailleurs lui qui l'éteint, laissant la bête dans l'ombre.

⁸ Sur cette question, voir l'étude déjà classique de Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* (Paris: Librairie José Corti, 1985).

Le texte conjuguant ces deux images en tout contraires, de l'ombre et de la lumière, du féminin et du masculin, dans sa déclinaison de l'allégorie de l'épigraphe, c'est aussi une solidarité conflictuelle qu'il représente, toutefois comme infraction affirmant l'excès qui, d'après Christine Buci-Glucksmann, met en scène le fantasme, en "fond(ant) le sens en matière et non en concept".⁹ Si l'on peut voir dans cette exhibition allégorique du corps Autre une scénographie pulsionnelle, allant à la rencontre de Michel Foucault et de son "herméneutique du désir", elle établit, cependant, une discontinuité par rapport à l'altérité cognitive sinon aussi éthique.¹⁰ D'autant plus accentuée par la déréalisation du monstrueux où se trouve une exaltation baroque de l'excès. Pour la pensée postmoderne, la monstruosité peut être entendue comme rupture et transgression non seulement de l'ordre supposé de la nature, mais encore d'un autre à la dimension esthétique.¹¹ En développant cette question, Derrida associe, en effet, l'esthétique postmoderne à l'idée de monstre, et par là à celle de "l'innommable". Ce qui veut dire à la possibilité de se penser autrement, en termes de déformation et déconstruction.

Adoptant cette vision de son époque, Brigitte Paulino-Neto déconstruit la machine du roman traditionnel dans son discours fragmentaire, toujours suspendu pour venir à chaque fois réécrire et amplifier par l'interprétation allégorique la fable supposée du début. La bête, cédant sa place à la femme qu'elle semblait occulter, c'est alors celle-ci qui narre son histoire, tout comme elle l'avait déjà racontée à Ana, sa cousine, mais en y introduisant d'autres récits liés aux commentaires des deux. Une histoire marquée par le voyage, d'abord celui qui mène cette femme portugaise, toujours anonyme, et ainsi élargissant au pluriel sa dimension, de Paris, où elle habite et s'occupe de la production théâtrale, à Tôkyô, afin d'y retrouver son frère, Jorge, récemment nommé ambassadeur du Portugal au Japon. Si elle ne fait

⁹ Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque de Baudelaire à Benjamin* (Paris : Éditions Galilée, 1984), p. 188.

¹⁰ Voir *Ibidem*.

¹¹ Voir à ce propos Andrew Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative* (Edinburg : Edinburg University Press, 1999).

pas remonter jusqu'à sa naissance son récit autobiographique, elle lie toutefois la naissance de son histoire à la terre mère, représentée par l'ambassade de son pays à Tôkyô, et par là également à l'arrivée des portugais à cet autre bout du monde, au temps de leurs Voyages de Découverte. C'est, d'ailleurs, ce que le texte paraît souligner dans la scène de retrouvailles, ayant pour cadre les lieux de l'ambassade où se trouve un paravent Namban remontant à cette époque et représentant, à partir du regard japonais, comme Jorge explique à sa sœur, le débarquement de ces premiers Occidentaux dans l'archipel, vers 1542. Ce qu'il lui fait voir, c'est comment la peinture traduit la perception de l'autre, en accentuant sa différence par des traits caricaturaux sous lesquels se découvre l'homme dans sa réalité dérisoire. En insistant sur le " nez proéminent, les yeux exorbités et les lèvres gorgées d'avidité " de ces personnages de " marins négociants ", il décèle dans cette image de l'étranger le portrait du " méchant de la comédie " (p.20), qui renvoie le jeu de la réinterprétation, grossissant formes et sens, au mythe de l'Ogre. Une figure bestiale de la dévoration dénonçant l'exploitation de l'homme par l'homme, amplifiant ainsi la portée allégorique mise en scène dans le Sermon de Vieira.

Si le portugais était le " monsieur sauvage ", tel que les orientaux d'autrefois ont vu Wenceslau de Moraes, consul à Kôbe, Jorge, à ce jour ambassadeur à Tôkyô, comme lui représentant tout son peuple, ne peut échapper aux marques de cette généalogie. Toutefois, le régime textuel postmoderne, à même de réfléchir les images de l'altérité, soient-elles contradictoires, renverse la situation pour donner au portugais le rôle de l'autre étranger, colonisé et exploité. L'image de l'Ogre revient alors à la narratrice, en tant que figuration de l'émigrant, elle qui s'applique à vendre aux portugais de la " camelote ", d'après le point de vue de son frère.

Au fait, quel genre de camelote est-ce que tu comptes leur vendre aux Portugais ? (p. 21)

Dans cette actualisation du mythe, comme expansion de l'épigraphe, s'inscrit l'identité ambiguë d'un peuple partagé entre ceux qui restent et ceux qui partent, cherchant la fuite de l'émigration ou d'une sorte

d'exil, capable de brouiller les pistes de leur filiation. Mais la distance parcourue par le voyage dans l'espace et le temps ne saurait effacer, à leur regard d'étrangers, les marques de leur propre origine. Ce que la narratrice découvre chez Jorge c'est l'image de leur mère, renvoyant à la mère-patrie dont il est la représentation. Non plus réglé par une logique causale, mais plutôt par celle de la similitude lui permettant de rapprocher les figurations de l'hétérogène, le récit postmoderne superpose les images du passé et du présent et, de par cette dynamique, il fait émerger les sensations et émotions rattachées au territoire de l'enfance, doublement entendu : comme temps primordial du bonheur et espace ancestral où sont enfouies ses racines portugaises. Si le passé est à jamais perdu, il laisse pourtant en héritage des marques ineffaçables gravées sur le corps, d'un côté les traits de la filiation, de l'autre ceux de l'éloignement qui pèse et rabaisse l'homme, tout comme il se montre dans la scène de retrouvailles, enlaçant cette femme qui est sa sœur, à l'opposé du tableau allégorique de la fable présenté au début du roman. À nouveau réunis, ils pouvaient alors voyager dans le temps, faire remonter à la surface les joies d'autrefois, c'est-à-dire "rapatrier" dans le présent le passé de l'enfance, vu par la narratrice comme un trésor qu'elle-même préserve et incarne.

Une démarche, toutefois, confrontée à celle des premiers portugais au Japon, soumis à l'horreur du supplice " jusqu'à la mort, ou jusqu'au reniement de leur foi " (p.21), tel que la mémoire historique les fait émerger. Pour accéder à cette image, il faudra dépasser les frontières de l'ambassade et franchir leurs portes-fenêtres. Car ce sont elles qui non seulement laissent entrevoir, mais surtout passer de l'autre côté, de la vie au théâtre, afin de voir et percevoir l'étendue d'une nouvelle scène, jouée sur le plateau textuel. Dans ce monde du spectacle baroque, l'ombre envahit la lumière et les rayons dorés de l'enfance se ternissent sous l'horreur du supplice des autres, que l'on ressent comme ses propres frayeurs. Portant l'accent dramatique sur le malheur incontournable de l'être, la mort se fait arrachement à la vie et dès lors, comme dirait Jean Rousset, une mort théâtrale, une mort vivante.¹²

¹² Cf. Jean Rousset, *Op. Cit.*

Néanmoins, dans cette écriture allégorique s'inscrivent des émotions contraires, à même de créer l'ambivalence d'Éros et Thanatos. Les frayeurs de la mort peuvent ainsi être celles de l'amour. Comme si Circée s'en prenait au paysage, les deux rochers indissolublement unis, émergeant de l'eau dans la station balnéaire que Jorge montre à sa sœur, se transforment, à son regard, en couple mythologique, suggérant une relation incestueuse entre les deux. Mais le destin qui lie à jamais les êtres peut renverser la douceur en prison et malédiction.

Dans la mouvance des représentations rattachée au fantasme des origines, le Japon, par l'instabilité de son sol et son éloignement extrême, s'avère le terrain prédestiné " pour de fortes secousses sentimentales " des " tréfonds inexplorés de nous-mêmes " (p.19). C'est d'ailleurs ce qui paraît justifier le long voyage qui mène cette femme de la Haye à Moscou et, finalement, à Tôkyô, où elle met en marche son récit. Le commencement de l'histoire se charge d'autant plus de sens qu'il préfigure la manière dont elle doit mourir, d'après la supposition de la narratrice, renvoyant à la mort de toutes les histoires: de celle qu'elle raconte, et donc la sienne, ce qui revient à dire à la mort de l'auteur et partant du roman qu'on lit, sinon encore, d'après la pensée postmoderne, à la mort de l'Histoire, y inclus celle du Portugal glorieux d'autrefois. L'histoire mène à la mort, comme le parcours de la vie que le voyage représente. De là que celui-ci s'avère dangereux, voire un désastre programmé, à l'hallucination de la protagoniste dans l'avion:

quelque chose de nous se perd dans l'espace et le temps, quelque chose se disperse, comme un corps démembré, pensées désarticulées. (p. 27)

Une déconstruction, une destruction du corps, qui se reflète dans le corps du roman. La mort et l'amour nostalgique devenu impossible sont d'ailleurs des altérités destructrices auxquelles le personnage ne cesse de se confronter tout au long de son voyage et du texte, dont les lignes croisent l'histoire de Barbe Bleue qui dans la tradition littéraire se rattache à la figure de l'Ogre. Toutefois, en mélangeant la version du conte populaire de Perrault à d'autres, configurées par différents registres, notamment celui du théâtre et de l'opéra, mais encore à d'autres histoires aussi bien populaires, comme *Chat Botté* et *Peau d'Âne*, ou mythologiques et légendaires.

Une sorte d'hybride, le roman ajoute alors à son ambiguïté et à son auto-réflexivité un autre trait tenant à son approximation illimitée des représentations, à même de dédoubler le personnage de Barbe Bleue: Jorge, le frère de la narratrice, ambassadeur à Tôkyô, tel qu'il est vu par les japonais, le "portugaru-jin", c'est-à-dire l'homme portugais, aux multiples images; Catrin Kahn, metteur en scène du *Barbe Bleue* de George Trakl; Luis Miguel Cintra, qui réinterprète le travail des deux dans une autre mise en scène; et notamment Jaime Baltasar Barbosa, joailler à la Rua do Ouro, à Lisbonne, et dont le nom paraît déjà annoncer son rôle, d'après la lecture qui en fait la narratrice, en jouant avec les mots et les langues, le portugais et le français: Jaime/J'aime. Le joailler lui parlait d'ailleurs en français, tout en laissant émerger le portugais comme une hypolangue, conjuguée à l'hypotexte du conte, par le pouvoir qu'exerce une langue empruntée. C'est avec Jaime Baltasar Barbosa que l'entité féminine viendra à se marier et c'est à elle que les clefs de leur nouvelle maison, à Cascaes, seront remises, comme il en avait décidé, pour qu'elle puisse, ainsi, remplir le rôle de la dernière épouse de Barbe Bleue.

Quant à lui, l'or, auquel se rattache emblématiquement le personnage du joailler, renvoie sa configuration baroque aussi bien au désir qu'à la mort. Comme Christine Buci-Gluksmann observe, en s'appuyant sur Octavio Paz,

“ le désir transfigure les corps en flamme et la flamme se change en or; mais à son tour l'or, qui est excrément, se transforme en noirceur, en enfer, il se change en mort. ” Or-cendres, or-pouvoir tyrannique, or-ostentation, or-passion mortifère, partout la conquête des nouveaux mondes nous livre sa version contrastée, ses pouvoirs allégoriques et oxymoriques, où voir donne la mort.¹³

Si la femme du roman, à l'envers de celle du conte de Perrault, semble condamnée à mourir dès la naissance de son histoire, c'est toutefois la chatte qui, dans les bras de l'homme, chez lui, réconciliée et rapatriée, meurt à la fin de l'histoire de sa vie et du texte, les renvoyant

¹³ Christine Buci-Gluksmann, “ Le grand théâtre du monde ”, in *Magazine Littéraire*, Juin/ 1992, p. 75.

à la mise en scène allégorique et à la leçon de la fable, comme un “ objet dont on déplore la perte mais que, perdu, on aime mieux ”. (p. 251) Nonobstant, pour la vision postmoderne, comme pour celle du baroque, le héros est un Protée multiforme. Pour cela, il est à même d’assumer un Ego aux limites de soi-même, dans un mouvement de chute et de montée incessante qui, selon Buci-Glucksmann, tend à une dramaturgie du passionnel comme catastrophe, où à un dédoublement de la sagesse douée d’une puissance et d’une grâce, dans son rapport au monde.¹⁴ À la chute de l’animal qui meurt, il se pourrait alors opposer la montée de la femme voyageuse, figure de l’émigrant, exaltée par son amour esthétique du beau et portée à la gloire par la production de la pièce de *Barbe Bleue* à Lisbonne. Celle que le roman met en scène dans ses combinaisons de l’hétérogène dédoublées et multipliées, connectant l’art et la vie, et par là donnant l’image du théâtre d’un monde vivant, à même d’être toujours recréé et ainsi fondé dans la dimension du rêve, permettant à l’homme et au texte d’avancer sur les chemins d’une conquête permanente en direction à un espace sans frontières.

¹⁴ *Ibidem*, p.58.