

OS SINOS DA AGONIA ET PHÈDRE

TELMA MARTINS BOUDOU
Universidade Federal do Espírito Santo

La réflexion que nous poursuivons dans ce travail sur Os Sinos da Agonia de Autran Dourado passe par le choix d'une lecture qui prend le biais de la tragédie classique, remontant à Hippolyte et à Médée d'Euripide tout en s'attardant sur Phèdre de Racine. Ce choix se trouve doublement justifié: d'une part c'est Autran Dourado lui-même qui nous renvoie à cette tradition (1), d'autre part, et à plus forte raison, c'est le texte qui, de par ses motifs et sa structure, relève de ces tragédies, nous ouvrant des pistes d'analyse qui nous mènent à une démarche comparative allant du modèle (de l'influence) à la croyance poétique de l'auteur (à la réception).

Accepter ce parcours c'est vouloir se donner une attitude critique visant à cerner la matière mythique dont se sert l'auteur dans l'élaboration de son oeuvre, de façon à faire ressortir l'univers qui soit propre, c'est à dire la vision qui résulte de cette appropriation.

Il s'agit donc d'un travail de repérage de ce qui, au niveau du thème et de la structure romanesque, redouble le mythe d'une dimension nouvelle, originale, apportant ainsi la contribution de l'auteur à cette tradition classique.

Autrement dit, le mythe retravaillé au long de l'oeuvre se voit accru de redoublements que nous retrouvons aux niveaux de la production du texte, de la vision de l'auteur et des représentations sociales évoquées.

C'est la passion le thème commun à Phèdre et au roman Os Sinos da Agonia. C'est elle qui fait débiter l'action et dans la pièce et dans le roman. Dans ces deux oeuvres, le rebondissement de l'action se doit à cet élément du mythe lequel depuis Euripide est la force agissante qui pousse l'être à se faire destin, ou à vouloir forger le destin. Force destructive, machiavélique, la passion pose le problème de la destinée, de l'irréductibilité des dieux. Le personnage métaphorise ce rapport éternellement conflictuel entre l'homme et Dieu.

Eperdues, vivant leur agonie, bourreaux ou victimes Phèdre et Malvina ne sont que le jouet d'une destinée implacable et cruelle.

Soumises, aliénées par la force de la passion, elles se confinent dans leur univers tragique jusqu'au suicide.

En commençant son roman "in ultimas res" Autran Dourado met en relief un présent diégétique centré sur des événements déclenchés par la crise de la passion amoureuse dont le dénouement aura lieu à la dernière partie. Ainsi structuré ce présent diégétique met en place la structure théâtrale et classique, basée sur le principe des trois unités. Unité d'action - tout tourne autour de la passion; Unité de temps - tout se passe en vingt-quatre heures; Unité de lieu - la scène se déroule sur la place où, sous les yeux des spectateurs (du lecteur), Januário trahi par Malvina est abattu alors que celle-ci après avoir dénoncé Gaspar, se donne la mort. Espace et temps se referment sur ces figures mythiques, dont l'agonie se prolonge pour une durée de vingt-quatre heures soigneusement indiquée dans le texte par des deictiques temporels disséminés ici et là, et par des allusions servant à bien signaler l'écoulement des heures et du temps. Verticalement vient s'insérer le temps psychologique marqué, celui-ci, par la sonnerie des cloches se répandant indéfiniment dans l'air...

L'action est donc resserrée à la première et à la dernière partie du roman: entre ces deux parties s'étale en flash-back, le récit de ce qui précédait la passion, c'est-à-dire, l'histoire des personnages qui supportent le mythe. Au creux du présent coule donc le passé: l'eau où l'être, nourri aux sources invisibles, se laisse marquer par le sceau d'une destinée qui l'enferme à jamais dans un mouvement aliénateur. La matière ainsi disposée dans l'univers romanesque invite le lecteur à reconnaître des points de convergence-les composantes de la structure mythique-et à confronter les variantes, qui d'une oeuvre à l'autre dépassent le mythe, le reconstruisent et le remplissent d'un sens nouveau.

Au coeur de leur parole signifiante, roman et tragédie s'interpellent. En s'attardant sur le jeu de leurs images et de leurs symboles, notre réflexion critique rencontre au-delà de situations identiques, des conflits nuancés, des solutions alternées. C'est que de ce travail d'appropriation du matériel mythique = travail de la parole sur la langue, du lexique sur la syntaxe, pour reprendre la dichotomie saussurienne(2) - il en résulte des récits mythiques différenciés, soumis chacun à une mise en forme nouvelle, originale, aboutissant à l'esthétique innovatrice de l'oeuvre.

Des lectures fécondes s'imposent: chez Racine, la contention du récit et la soustraction des personnages tiennent le lecteur aux portes d'un monde renfermé, dérobé; sa démarche consistera donc à interroger le caché, le silence, le suspens. Chez Autran Douardo, l'écoute se faisant moins tendue que dans l'univers théâtral, passe par des données temporelles qui maintiennent le récit au ralenti; en flash-back la narration s'étend dans les fils du temps. L'épanchement du récit invite le lecteur à suivre le flux et le reflux des monologues intérieurs, monde enchevêtré de signes, où l'inconscience abolit la frontière qui divise l'être ; mémoire et imagination jouant leur rôle, le mythe ressort sous l'éclairage d'une vision enrichissante, propre à l'artiste.

1. Phèdre et Malvina: Filles du Soleil

Des correspondances pertinentes se font remarquer dans la deuxième partie du roman, intitulée "Filha do Sol, da Luz", titre qui nous renvoie d'emblée à la figure de Phèdre. Malvina, comme celle-ci, a une descendance solaire. De par leurs mères Pasiphaé / Ana Vicentina, elles sont apparentées au Soleil, image de la divinité qui les distingue, leur donne vie et éclat. Tout au long du roman, Malvina apparaît dans la plénitude de sa beauté, répandant lumière et gloire. Comme Phèdre, elle a les mêmes origines, père et mère liés à une tradition de classe: Minos incarne le pouvoir, João Quebedo l'ambition, le rêve d'un pouvoir perdu. Une même histoire familiale marquée par le souvenir embarrassant du Minotaure - fils de l'union contre-nature de Pasiphaé et du taureau - et le souvenir de Donguinho, fruit d'une relation tout aussi illégitime de Ana Vicentina; en ellipse dans le roman la paternité de Donguinho, procédé ne servant qu'à conforter nous semble-t-il, la supposition qu'il s'agit d'une relation identique, c'est à dire, une relation tournée vers l'aspect charnel, animal de l'homme. Dans la pièce et dans le roman cet adultère est l'ombre. Il s'agit d'un passé qu'il faut oublier. Dans Phèdre des allusions sont faites pour dénoncer la nature monstrueuse du péché de Pasiphaé.

“ O haine de Vénus! O fatale colère!

Dans quels égarements l’amour jeta ma mère!

Oublions-les madame et qu’à tout l’avenir

Un silence éternel cache ce souvenir”(I,3)

“ Vous me parlez d’inceste et d’adultère:

Je me tais. Cependant Phèdre sort d’une mère

Phèdre est d’un sang, seigneur, vous le savez trop bien”(IV,2)

Le Minotaure est évoqué en tant que monstre menaçant, enfoui dans son labyrinthe.

C’est Phèdre elle-même qui le rappelle à Hippolyte:

“ Par vous aurait péril le monstre de la Crète.

Malgré tous les détours de sa vaste retraite(II-4)

Donguinho, c’est la honte de la famille, frère encombrant, vivant à l’écart, caché,

emprisonné. Du Minotaure, il a la bestialité, la furie de l’animal cherchant à

satisfaire ses instincts.

(...) (se sôlto nos pastos e nos matos quando na roça; cobrindo éguas se escapulia do quarto sem janelas, trancado a sete chaves; baboso, mijando pelas pernas abaixo, furioso)(p.77)

Tous les éléments du mythe sont regroupés dans cette partie:

Mariana, la soeur de Malvina, était promise à João Diogo Galvão, ainsi qu’Ariane, soeur de Phèdre, l’était à Thésée. Malvina réussit à l’emporter sur sa soeur - de même que Phèdre - et se laisse demander en mariage. Le couple Malvina/João Diogo Galvão c’est donc le couple Phèdre/Thésée. Prises par la fatalité, dans l’enceinte du palais - enclos tragique - Phèdre et Malvina succombent à la passion que leur inspire leur beau-fils Hippolyte et Gaspar. Vaincues, elles se débattent dans le remords qui les assaille leur rappelant la nature incestueuse de cet amour. Phèdre s’adresse au soleil, son aieul:

“ Noble et brillant auteur d’une triste famille(...)

Qui peut-être rougit du trouble où tu me vois,

Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!”(I,2)

Malvina rappelle à la vierge sa protection:

“ Embora nas trevas, consciente e lúcida se deixava devorar por uma fatalidade invencível a qual tinha de obedecer. Mas era sincera nas suas preces. Que Nossa Senhora da Conceição a protegesse e antecipadamente a perdoasse.”(p.104). Mais cette origine sacrée nous renvoyant sans cesse à la nature elle-même double de la divinité, Apollon, dieu de la lumière et Hélios, le Soleil, est à la base du conflit vécu par Phèdre et de l’action menée par Malvina.

Ainsi Phèdre, tout au long de la pièce, de par cette filiation sacrée, se sent indigne de vivre, comme si elle avait souillée "d'une lumière noire" la clarté ombrageuse du jour. Malvina, au contraire, se sépare de cette ombre bénéfique, clarté protectrice, s'en éloigne et se laisse entièrement gagner par sa flamme, soleil dont la lumière devenu trop forte éblouit, envahit, corrompt. Dans le premier cas, il y a regret, sanglot, désir de mort.

" Misérable! et je vis ! et je soutiens la vue de ce sacré soleil dont je suis descendue!(IV,4)

" Mourons: de tant d'horreurs q'un trépas me délivre".(III,3).

Dans le second cas, il y a rupture, anxiété, agitation, désir de vivre; besoin de forger le destin.

" E começou a ver que aquele Donguinho redivivo, o Donguinho enfurecido e insaciável, voltava para tomar conta de sua alma, do seu corpo de mulher.(...)

Era um ser andrógino, monstro fabuloso. Chegava a não se ver mais como mulher e gente: macho indomado, besta resfolegante, queria embrenhar e destruir."(...)(p.120,121).

La passion incestueuse qui les consume les pousse progressivement à l'aveu, à Oenone / à Inácia. Cependant, si pour Phèdre cet aveu prend des accents pathétiques, rend insupportable la faute reconnue, pour Malvina l'aveu devient un acte libérateur; une fois la parole prononcée, la faute s'amenuise, se transforme en désir. Toutes les deux évoquent le passé incestueux de leur mère, mais alors que la première le fait avec souffrance et honte, la dernière a un mouvement de tendresse et de compréhension envers Ana Vicentina et son frère Donguinho.

Brisée, repliée sur elle-même Phèdre n'ose pas parler. Soulagée, débarrassée, Malvina glisse vers le langage de la séduction. L'une va vers l'anéantissement, le silence, l'autre vers l'accomplissement, l'action.

Dans son étude consacrée à Racine, Roland Barthes dit à propos de Phèdre qu'il s'agit d'une tragédie de la Parole enfermée, de la Vie retenue".(3). Par analogie, il nous semble pouvoir avancer en ce qui concerne Malvina qu'elle représente la tragédie de la Parole libérée, de la Vie relâchée.

Phèdre rassemble ses forces pour rompre le silence et pour nommer son Mal: "La nomination du Mal l'épuise tout entière, le Mal est une tautologie, Phèdre est une tragédie nominaliste."(4) Malvina elle aussi rassemble ses forces, mais dans un mouvement inverse, pour faire valoir sa passion. Chez l'une et chez l'autre pèse la main de la fatalité mais si Phèdre se condamne et se punit, Malvina

choisit de vivre, donne libre corps à ses instincts, laisse venir à la surface tout ce que Phèdre étouffe et détruit en se donnant la mort. Phèdre se rachète, Malvina se bute, se rend perfide, d'où le plan machiavélique tissé avec l'aide de sa confidente, Inácia, pour tuer João Diogo Galvão. Chez Malvina le conflit est dissous, étant donné que c'est le mouvement des sens qui prend le dessus, chez Phèdre, il est englouti par l'approche d'une mort volontairement souhaitée.

2. L'Être Divisé. Eros Amour / Eros Passion

C'est donc la passion comme nous l'avons déjà signalée, qui, dans les deux textes, fait progresser l'action jusqu'au dénouement tragique. A cette tradition classique, racinienne-passion, destruction, fatalité-vient s'ajouter cette vision baroque, chez Autran Dourado, se traduisant par la présence de forces antagoniques, représentées, d'un côté, par la passion-nourrie par le Minotaure, image de la sensualité en tant que force destructrice, en tant qu'expression du côté animal de l'homme- et d'un autre, par l'amour, c'est-à-dire, l'apaisement, la lucidité, l'issue. Pris par ces deux sollicitations, sensualité/spiritualité, l'être se trouve au sein de son propre labyrinthe parcourant les chemins d'une destinée qu'il n'a pas choisie. Cette ambiguïté se laisse traduire à des niveaux différents dans les deux oeuvres. Chez Racine elle habite le conflit de Phèdre, est à l'origine de la tension d'Hippolyte. Chez Autran Dourado elle est fortement dessinée dans les personnages de Gaspar et Januário. Il s'agit alors d'une vision qui saisit dans l'homme cette dualité ange/bête, nuit /jour, corps /esprit, dualité clair /obscur qui nous sert de formule pour l'analyse des personnages et que nous retrouvons conceptualisée par Barthes dans les termes suivants: (...) "La scène érotique est théâtre dans le théâtre, elle cherche à rendre le moment le plus vivant mais le plus fragile de la lutte, celui où l'ombre va être pénétrée d'éclat. (...) Le clair-obscur est la matière sélective du déchiffrement, et c'est bien ce qu'est le tenebroso racinien: à la fois tableau et théâtre, tableau vivant, si l'on veut, c'est à dire mouvement figé, offert à une lecture infiniment répétée. Les grands tableaux raciniens présentent toujours ce grand combat mythique (et théâtral) de l'ombre et de la lumière: d'un côté, la nuit, les ombres, les cendres, les larmes, le sommeil, le silence, la douceur timide, la présence continue; de ; l'autre, tous les objets de la stridence: les armes, les aigles, les faisceaux, les flambeaux, les étendards, les cris, les vêtements éclatants, le lin, la pourpre, l'or, l'acier, le bûcher, les flammes, le sang."(5)

Les deux oeuvres ainsi confrontées nous permettent de mieux situer ce qui est légué par la pièce au roman, lequel explore ce qui est caché, ce qui se trouve à l'ombre.

Malvina, être double au départ, nous la suivons rendue aux plaisirs de l'âme, aux rêves bucoliques, le jour auprès de Gaspar, transportée par les appels lyriques de la flûte, révélant une face puérile, touchante au point que Gaspar se laisse prendre par cette beauté séduisante. Très tôt même, avant de connaître Gaspar, elle éprouvait déjà ce penchant vers des sentiments et émotions relevant d'une sensibilité et d'un raffinement rattachés à une tradition littéraire et musicale de source européenne classique. Mais à travers ces délicatesses d'esprit, ces élans bucoliques, ces amours innocentes, se glisse l'autre face, agissante la nuit, la face où s'abrite une sensualité contenue, et de ce fait menaçante, risquant de rompre l'équilibre recherché. C'est ce moment où nous rappelle Barthes (...) "l'ombre va être pénétré d'éclat. Car il s'agit ici d'une véritable inversion de la métaphore courante: dans le fantasma racinien, ce n'est pas la lumière qui est noyée d'ombre; l'ombre n'envahit pas. C'est le contraire: l'ombre se transperce de lumière, l'ombre se corrompt, résiste et s'abandonne."(6)

C'est donc cette face corrompue, contaminée qui fera de Malvina l'antiPhèdre. En fait, la sensualité de Malvina, les excès déchaînés par la passion, c'est la face réprimée de Phèdre, sa face solaire retenue, où se nourrit la passion, la face qu'elle cherche à détruire.

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà signalé, c'est dans Gaspar et Januário (le double de Gaspar) que se laisse le mieux représenter cette dualité. Ces deux personnages reproduisent Hippolyte, le premier son côté apollinien, le second, son côté voilé, réprimé, dionysiaque, inexploré dans la pièce classique. Hippolyte fait écho dans Gaspar. Une parfaite correspondance les rejoint. De nature sauvage, aimant la forêt, ils se montrent tous les deux indifférents à l'amour. Un même itinéraire les rapproche dans la mesure où ils vivent tous les deux en situation d'exil. Marqué par le souvenir de sa mère et de sa soeur, exemples de la femme angélique, douce, Gaspar cultive l'amour en tant que sentiment platonique, spirituel. Attiré par ce genre de beauté, paisible, reposante, la passion - ou la femme passion - est consciemment rejetée au profit de l'équilibre et de la pureté. Ce choix s'affermir au long de l'exil lors d'une existence errante, dans la brousse périlleuse où sa bravoure est souvent mise à l'épreuve. Diane, la déesse vierge protège Hippolyte, de même Gaspar s'est mis sous la protection de la Vierge. Pour se garantir ce choix Gaspar se forge un bouclier dont nous trouvons la définition dans le titre de la troisième partie du roman "O Destino do Passado"; en effet, c'est dans le passé où Gaspar s'abrite, c'est là où il trouve l'ange-le souvenir constant de sa soeur morte - et la madone - l'image de sa mère mêlée à des souvenirs d'enfance. Le passé est donc l'arbre à tout moment recherché, sous lequel il trouve l'ombre. Au contraire de Malvina, Gaspar est statique, contemplatif, il glisse vers le passé en ce sens qu'ici passé est synonyme de mort; image maintenue dans le texte à travers des isotopies telles que blancheur, pâleur, marbre, bougie, sueur, froid... À la suite de sa rencontre

avec Malvina, auprès de qui il cultive l'amour spirituel, sublimé, il y a révélation de l'autre face de son moi, le moi charnel, étouffé, écrasé par l'ange face au mal, c'est-à-dire la passion. Ce moi repoussé, rejeté, contre lequel il faut obsessionnellement se protéger menace tout aussi bien Gaspar qu'Hippolyte comme le remarque Barthes: "Hippolyte hait la chair comme un mal littéral: Eros est contagieux, il faut se couper de lui, refuser le contact des objets qu'il a effleurés: le seul regard de Phèdre corrompt Hippolyte, son épée devient répugnante dès que Phèdre l'a touchée."(7).

Ce côté obscur de tout temps réprimé, essaie de venir à la surface. Aux contacts de Malvina il y a co-habitation de l'amour librement consenti - le jour - et des impulsions de la passion - la nuit. Être double par excellence, comme le sont tous les personnages de *Autran Dourado*, Gaspar couve sous les cendres, sous sa face froide, asexuée, le brasier, sa face corrompue, atteinte par le feu de la passion. (...)"Tão grande era o seu desejo, a muda e sinistra atração, ele tinha de se proteger com o manto da morte, da brancura, da pureza sem cor. Temia e amava as mulheres no que elas tinham de mais quente e belo, forte e devorador. Aquele quentume, cheiro e sangue das fêmeas bravias no entardecer".(p.147)

Mais au contraire de Malvina, agissante, allant vers le futur, cherchant à faire valoir ses désirs, Gaspar, lui, dans sa quête du passé, se protège dans l'expérience de l'amour platonique. Ils poursuivent chacun des itinéraires opposés, parallèles, Malvina, active au service de sa passion, Gaspar, inactif, sans volonté aucune. Ce parallélisme figure au cœur même de la définition donnée par Barthes de l'amour tel qu'il est représenté dans le théâtre de Racine. Il fait la distinction entre l'amour Eros-Sororal et l'amour Eros-Événement. "Ces deux Eros sont incompatibles, on ne peut passer de l'un à l'autre, de l'amour-ravissement (qui est toujours condamné) à l'amour durée (qui est toujours espéré)."(8) "Cet Eros-Événement c'est celui qui attache Phèdre à Hippolyte"(8) et bien sûr, Malvina à Gaspar. Deux quêtes incompatibles. L'une détruit l'autre. Dans Eros-Événement des stratégies sont déployées dans le sens de ramener l'autre à soi, de le troubler, de brûler son être et le faire exister autrement.

La seule présence, "le seul regard" fait basculer l'autre. Ainsi Phèdre devant Hippolyte:

" Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler;"(1,3)

Ainsi Malvina devant Gaspar:

“ Os olhos de Gaspar pousaram nos seus olhos, mergulharam por ela a dentro, varanda de luz, estremecimento e dor(...). E se sentia toda tremer e queimar por dentro, nos fogos de agonia. Ferida, varada, perdida, pensou num último esforço para voltar a si.”(p.103). Au sein même de cette relation il s'établit une opposition, un rapport de forces, irrédutable.

“Phèdre, fille du Soleil, désire Hippolyte, l'homme de l'ombre végétale, des forêts. (...) Partout, toujours, la même constellation se reproduit, du soleil inquiétant et de l'ombre bénéfique.”(9)

Malvina, fille du Soleil, se sait condamnée à désirer Gaspar dès qu'elle a senti l'impact de son regard. Le long du roman elle usera de toutes sortes de stratégies pour le conquérir; la parole, le silence, le masque, la complicité, le mutisme, l'évanouissement... Elle recourt au meurtre, plus tard au viol. Ne trouvant Gaspar que la projection de sa face spirituelle, c'est dans Januário que Malvina rencontre Eros et passion, le bras dont elle a besoin pour l'exercice de sa volonté et pour la mise en oeuvre de son plan diabolique. Fonctionnant dans le texte en tant que métaphore, le bras de Januário levé sur João Diogo Galvão c'est le bras de Gaspar. Le rêve fait par celui-ci où il se voit en train de commettre le meurtre - rêve maintes fois répété - n'est que l'expression de son inconscient, le désir de tuer son père pour se donner à la passion qu'il ressent malgré lui par Malvina. Januário c'est la face sombre de Gaspar (celle de Hippolyte?) celle qui affleure dans le rêve et qui est repoussée au réveil. Disjointes, ces deux faces finissent par provoquer le malaise lors de l'enterrement de son père; la sueur froide, les mains moites, la début d'évanouissement annoncent qu'il y a prise de conscience - du péché, de la culpabilité, du désir.

3. Le Père et La Faute. L'Homme et Dieu

La figure du père est, nous pouvons le constater, strictement liée au problème de la faute. Dans les deux textes Thésée / João Diogo Galvão détiennent pouvoir et renommée; ils sont réputés pour leur courage et leur bravoure. Le père appartient à un passé qui le légitime - par ses bienfaits - et qui le sacralise-par son appartenance à un passé lointain, à une lignée d'ancêtres. Passé glorieux donc mais en même temps récriminateur au niveau d'une vie anarchique menée auprès des femmes. L'accusation est perceptible chez Hippolyte, chez Gaspar. Hippolyte selon Barthes “est muet comme il est stérile. (...) Sans doute sa stérilité est dirigée contre la mère, elle est remontrance au père pour la profusion anarchique dont il gaspille la

vie.”(10) Nombreuses sont les scènes où Gaspar se ressent des propos tenus par son père, rougit devant ses récits. Par le choix qu’il fait, par sa vie assexuée, Gaspar irrite son père au point que celui-ci en vient à douter de sa virilité.

De plus le père est au centre du drame qui se déroule. Il est le père du fils convoité par sa propre femme. Par sa seule présence le père fait naître la faute. Une impasse est créée. Chez Euripide Hippolyte absout Thésée quelques heures avant de mourir. Chez Racine Hippolyte meurt sous la malédiction de son père, lequel est terrassé du même coup par l’événement.

Les dernières paroles d’Hippolyte manifestent le désir de pardonner son père, et de se faire pardonner par lui. Chez Autran Dourado, Gaspar, se sentant coupable de la mort de son père, cherche de plus en plus à s’identifier à lui.

Dans un cas comme dans l’autre la relation subsiste, se perpétue et rejoint celle de l’homme et de Dieu. “La lutte inexpiable du père et du fils est celle de Dieu et de la créature”.(11)

“Dieu s’appelle le Destin”(12), ainsi la passion s’abattant sur le personnage n’est que l’expression de la fatalité. En criant au monde sa faute Phèdre dans ses propos ne fait que mieux ressortir la main tyrannique des dieux;

“Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d’une faible mortelle”(II,5)

mais en se donnant la mort elle renie sa vie et, pourrait-on dire, “absout Dieu”.(13).

“J’ai pris la vie en haine et ma flamme en horreur;

Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire

Et dérober au jour une flamme si noire.”(I.3)

(...)

“Et le ciel et l’époux que ma présence outrage

Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,

Rend au jour qu’ils souillaient toute sa pureté”(V.7)

Un mouvement contraire s’ébauche chez Malvina, sa mort n’a pas la même signification, elle se revêt d’une toute autre dimension, c’est un nom jeté à la face des dieux. Dans ce sens elle tient plus de Médée que de Phèdre. Par sa mort elle signe un pacte avec sa vie. Ses derniers monologues, dans la dernière partie du roman “A Roda do Tempo” remuent les notions de l’inutilité des choses et des faits. Le passé est aussi immuable que le futur. Malvina acquiert la conscience de la malédiction divine. Hautaine dans sa douleur elle se reconnaît à l’image même des dieux,(...) “Que fiz, meu Deus, para que tudo isso acontecesse? Que fiz ou fizeram por ela? Antes dela ? A mãe ? O pai ? Toda uma cadeia, sem fim, que começa em lugar nenhum e não parava nunca mais, roda. Qual o seu pecado, qual o pecado de todos antes dela, que puni-lo a

invisível presença negra (...) Como Januário foi a mão que lhe serviu, ela também servia de mão a alguém”.(...) p.186/187.

À la place du repentir il s’installe “une conscience malheureuse” qui l’apparente aux personnages de l’absurde. Dans un dernier mouvement d’effrontement, reprenant ses allures de reine, Malvina acheve le plan qui s’abat sur Gaspar et Januário et se rend par là, égale aux dieux qui la condamnent. Hippolyte, Gaspar, Januário voilà des victimes innocentes de la vengeance divine: de Vénus, rivale de Diane et jalouse du culte voué à celle-ci par Hippolyte; de Jupiter qui, en exauçant les vœux de Thésée ne fait que le punir de la mort de son fils.

Januário, lui, condamné à exil perpétuel, s’achemine vers la place où il sera abattu, de plus en plus conscient de la nature satanique et monstrueuse de Malvina auprès de qui il n’a été qu’un jouet, qu’un instrument au service de la passion. Ici, la fatalité a le visage de Dieu. Le narrateur rappelle le mécanisme d’un soleil rouge qui écrase méchamment l’homme sur qui pèse frustration, révolte et culpabilité. (...) “era para aquela cidade que ele se voltava sempre. Como de um destino de que ele não podia se afastar, de uma sina de que ele não podia fugir. Como a traça que um deus desocupado e terrível lhe tivesse marcado, antes mesmo do tempo, desde toda a eternidade, para desafiá-lo e à sua raiva impotente (como fizera a muitos outros, desde remota antiguidade) a romperem o seu círculo mágico (impossível, inútil tentar), e por detrás de um sorriso de pedra, estático e terrível, (...) dissesse eis tudo o que tramei para este ser nojento mas a que no entanto amaria se ele se prostasse a meus pés (...) com os seus incensos, carneiros e oferendas de sangue”.(p.44)

Malvina, nom dont la première syllabe annonce la passion en tant que puissance machiavélique, fonctionne comme métaphore du danger pressenti par Isidoro, confident de Januário. En la nommant “chamarisca, branca-de-parte, beleza de fogo, mulher de partido, preta-de-partes, com mais malvadeza”(p.208) Isidoro, par la voix du bon sens exhorte Januário à s’enfuir, à abandonner le chemin qui le lie à Malvina.

“Filha do Sol, filha da luz”, titre jouant métaphoriquement avec l’éclat du personnage, dont les propriétés - étincellement, rayonnement, éblouissement en appellent au meurtre. Son soleil c’est le soleil du midi, le soleil qui tue. Lumière maléfique,- “Né le plus souvent avec la tragédie même (qui est une journée) le soleil devient meurtrier en même temps qu’elle: incendie, éblouissement, blessure oculaire, c’est l’éclat des Rois, des Empereurs.”(15) - Malvina c’est le soleil qui, au centre du labyrinthe condamne à mort João Diogo Galvão, Januário, Gaspar.

L'issue, le fil d'Ariane - conduit par Mariana (la soeur de Malvina) et par Ana (la fiancée de Gaspar) complète la représentation du labyrinthe, thème capital dans l'oeuvre de Autran Dourado, et qu'ici tient lieu d'espace où se perdent les trois personnages. En cet espace la pièce et le roman se répondent: aux tirades languissantes de Phèdre dont les vers finissent comme des sanglots répondent les cloches tantôt assourdissantes tantôt plaintives ponctuant et faisant entendre la lente agonie.

4. Dieu et Les Représentations Sociales

Le mythe fonctionne chez les deux auteurs en tant que construction esthétique traduisant un manque, un désarroi au niveau de la relation de l'homme avec Dieu et / ou de ses rapports avec les forces du Pouvoir: qu'il s'agisse de Dieu, qu'il s'agisse du Roi, l'homme se heurte à des forces d'oppression menaçantes, cruelles et sadiques, obligeant à la soumission. Les dieux sont implacables de même qu'en société ceux qui détiennent l'autorité. Dans Phédre, Thésée dont le discours traduit une prise de pouvoir invincible, c'est le père incontestable, Roi facilement irritable, de qui dépendent et le sort d'Aricie et la destinée d'Hippolyte. Dans Os Sinos da Agonia, c'est le roi, "el-rei", dans le personnage du Capitão-General, qui rend un arrêt de mort contre Januário/double de Gaspar, vengeant par ses excès de zèle les cris étouffés de João Diogo Galvão. Cette délégation du pouvoir n'introduit en fait que le dédoublement de la figure du père dont l'autorité est le reflet d'un ordre oppressif et terrible...

Les dernières tirades de Thésée contiennent la révolte face à l'absurde d'une situation créée où il se voit à la fois bourreau et victime. Le mythe est à la base de ce qui manque. Proie d'une destinée assignée par un Dieu, l'homme redouble l'image d'un modèle qu'il hait, qu'il repousse. Ne pouvant pas dénoncer cette représentation divine - Le Roi - ce serait mettre en question le système politique de l'époque où Racine s'en tient à l'image d'un Dieu vindicatif et cruel... Chez Autran Dourado l'attaque contre le pouvoir se fait davantage sentir dans les propos même de Gaspar lequel faisant face à son père critique explicitement le royaume.

"João Diogo ouvia lívido, o terror pintado na cara. Ainda bem que o filho vivia agora sozinho pelos matos(...)ninguém podia escutá-lo."(p.71)

Nous assistons au long du roman à une mise à jour d'un pouvoir absolu, insolent, colonial à travers le regard de Januário auquel s'associe le narrateur, dans la composition du tableau de l'époque.

Une vision critique sur les représentations sociales s'insinue...El-rei, o Senhor Capitão - General, João Diogo Galvão, les autorités ecclésiastiques, toutes figures métonymiques en ce qu'elles forment le corps politique en vigueur.

Dans les deux textes la critique se tient à distance, se gardant d'être explicite - chez Racine - s'insérant dans une fiction qui recrée une réalité éloignée dans le temps - chez Autran Dourado.

5. Mythe et Tragédie

L'appropriation du mythe chez nos deux auteurs aboutit progressivement à la mise en place de la tragédie. Tant que le conflit reste ouvert, le mythe survit et, pour ce faire, un personnage a sa raison d'être. Ce personnage c'est le confident. Vivant en dehors du circuit tragique, le conflit n'existe qu'en tant que parole structurante du mythe. Il n'est intégré dans l'histoire qu'à ce niveau. Autrement, il est renvoyé; Phèdre renvoie Oenone, Malvina renvoie Inácia. L'univers tragique se renfermant, la parole médiatrice de la confidente n'a plus de raison d'être. A partir du moment où le circuit tragique se ferme, le mythe s'épuise, se vide. Il y a retrait du mythe pour que le tragique se donne en spectacle. Restent Thérémène et Isidoro. C'est à eux que revient le récit de la mort d'Hippolyte et de la mort de Januário. Thérémène fait vivre la scène dans l'imagination des auditeurs. Mise en spectacle la mort d'Hippolyte atteint une dimension mythique nourrie par le regard toujours dynamique du spectateur. La représentation du réel est le résultat d'une vision, autrement dit le produit d'une imagination qui reconstitue le fait observé. Le réel est recréé grâce au récit d'un personnage, témoin de l'événement. Isidoro au long du roman raconte ce qu'il a vu et sur son récit se construit la vision de Januário, vision dans laquelle intervient le narrateur, voire l'auteur, créant une sorte de superposition de visions qui s'entrecroisent, se fragmentent et rallongent la description sur la cérémonie. C'est à ce niveau qu'apparaît la mise en forme du mythe depuis la vision, simple, brute, pragmatique du "preto Isidoro" jusqu'à celle de Januário et du narrateur, plus complexe, plus raffinée, élaborée, artistique. Le Minas du XVIII siècle est recréé au long d'un processus où l'observation a sa part mais aussi au fil de l'imagination où la matière recueillie devient pour toujours mythique, fuyante, fictionnelle. La narration prend ses distances avec le réel, rendu à partir d'un récit, d'un point de vue.

Servant de cadre au projet esthétique, le mythe devient l'expression d'une vision: l'écriture fait basculer le modèle, et le texte, réceptacle de voix lointaines, interdites, lieu privilégié de toutes les mutations, part à la dérive et investit dans la mutation des signes. Au-delà du mythe, l'impact d'une création qui,

remuant une réalité assiégée, enfui, secrète, rend tangible la réalité d'un langage fait, ici, d'indignation et de plaintes, là, de représentation figurative: nous voulons parler de la fonction métaphorique des "cloches" redoublant l'agonie de ceux qui, perplexes, subissent leur condition d'homme.

I - Notes

1. "O tema, que situo na ambiência das Minas do século XVIII, é o mito grego e universal, sempre renovado (que o digam os antropólogos), constante no espírito humano. O mito de Hipólito, Fedra, Teseu (...) "Autran Dourado, Matéria de Carpintaria (Rio de Janeiro, Difel, 1976)p.154.
2. Conception développée par Claude Abastado à partir des observations amenées par Claude Lévi-Strauss en ce qui concerne la définition du mythe. "Rappelons ses conclusions. Il applique aux mythes la dichotomie saussurienne "langue / parole": les variantes recensées d'un mythe sont, comme la "parole", un ensemble de discours-occurrences, une expérience toujours cumulative, jamais totalisable, un objet réel qui ne peut être un objet de science. De même que les éléments lexicaux d'un discours sont organisés par le système de la langue, les matériaux du mythe - objets, êtres, événements - n'acquièrent une pertinence et un sens que dans des schèmes stables, une syntaxe, la structure mythique qui n'a pas d'existence concrète et s'abstrait des mythe-accurrences, divers, circonstanciés et imprévisibles: qui est la langue dont les récits mythiques sont la parole. "Claude Abastado, Mythes et Rituels de l'Écriture (Bruxelles, éd. Complexe, 1979)p.15
3. Roland Barthes, Sur Racine (Seuil, 1963)p.112
4. Barthes, *ibid.*,p.109
5. Barthes, *ibid.*,p.26/27
6. Barthes, *ibid.*,p.26
7. Barthes, *ibid.*,p.111
8. Barthes, *ibid.*,p.46/47
9. Barthes, *ibid.*,p.24
10. Barthes, *ibid.*,p.111
11. Barthes, *ibid.*,p.43
12. Barthes, *ibid.*,p.48
13. "Tout l'effort de Phèdre consiste à remplir sa faute, c'est à dire à absoudre Dieu".
14. Barthes, *ibid.*,p.116
15. Barthes, *ibid.*,p.25

II - Les citations choisies dans Os Sinos da Agonia et dans Phèdre ont été prises aux éditions suivantes:

1. Dourado, Autran - Os Sinos da Agonia, Rio de Janeiro, São Paulo, Diffel, 1977.
2. Racine - Théâtre Complet, Paris, Garnier, 1960.

III - Bibliographie:

1. Abastado, Claude - Mythes et Rituels de l'écriture, Bruxelles, Ed. Complexe, 1979.
2. Barthes, Roland - Sur Racine, Paris, Seuil, 1963.
3. Butor, Michel - Répertoire, Paris, Minuit, 1960.
4. Dourado, Autran - Matéria de Carpintaria, São Paulo - Rio de Janeiro, 1976.
5. Goldman, Lucien - Le Dieu Caché, Gallimard, 1960.
6. Mauron, Charles - L'Inconscient dans l'Oeuvre et la Vie de Racine, Genève, Slatkine Reprints, 1986.