

JOSÉ RÉGIO ET LA PENSÉE DU MODERNISME RADICAL

Mariana BOCA

mariana_boca_ro@yahoo.com

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava (Roumanie)

Abstract: José Régio is the most original Portuguese novelist of the first part of the 20th century. His most important novel, *Jogo da cabra cega* (The blind man's throw game), evokes and summarizes the crisis of artistic modernity in the first half of the 20th century. The Portuguese author uses fiction as an instrument of knowledge in his novel *Jogo da cabra cega*.

The novelist has created a story about the individual, where the mystery of existence is encircled, chased away, dissolved, clouded and never decoded. Finally, the mystery, pressing, but impossible to reach, can only be synonymous with the dark interiority of the being, the labyrinth from which the monster seems to have started or to have taken on an unidentifiable aspect. The narrative scheme, banal and apparently easily accessible, becomes allegoric. The theatrical romance receives an allegorical projection that lacks meaning, although every line of the text appears to be significant. The attempt at rationalization and lucid encirclement of the mystery denies narrative discourse the expression of a pressing latency: a new order of the real, perhaps fantastic.

Keywords: modernism, crises, fiction, knowledge, individual.

José Régio est le romancier portugais le plus original de la première partie du XXe siècle. Son roman le plus important, *Jogo da cabra cega* (*Le jeu à colin-maillard*), évoque et résume la crise de la modernité artistique dans la première moitié du XXe siècle. José Régio appartient à la grande famille des modernistes européens de l'entre-deux-guerres, avec Thomas Man, Dos Passos, J. Joyce, Knut Hamsun, A. Huxley, Faulkner et V. Wool, L.-F. Céline, Dino Buzzati, A. Malraux, Herman Hesse, R. Musil, A. Camus etc.

L'auteur portugais emploie dans son roman *Jogo da cabra cega* la fiction comme instrument de la connaissance. Une telle attitude esthétique n'est pas du tout surprenante. Dans *Fictional Worlds*, Toma Pavel affirme :

« Les recherches dans la logique modale et dans la sémantique des mondes possibles ont attiré l'attention des logiciens sur la liaison étroite, entre la possibilité et la fiction ; sous-estimée antérieurement, la fiction a commencé à servir comme moyen de

vérification de la capacité explicative des hypothèses et des modèles logiques. Puisque le discours fictionnel permet toute sorte d'invention, sans aucune contrainte, puisque les propriétés rebelles de la fiction mythologique et littéraire contestent la belle majorité des modèles et seulement s'opposent à toute systématisation commode, on peut conclure que les phénomènes littéraires constituent un terrain d'essai bien exigeant pour la sémantique formelle. » (Pavel, 1992 : 2)

Dans son roman *Jogo da cabra cega* (Portugal, 1934), il crée des « mondes fictionnels » dans le développement desquels la vérification « de la capacité explicative » des hypothèses de la philosophie bergsonienne, des hypothèses phénoménologiques, des idées nietzschéennes, des théories psychologiques se produit naturellement, sans brusquer l'évolution des êtres fictionnels. Les mécanismes cognitifs de la fiction n'appartiennent pas seulement au modernisme, mais ils se radicalisent dans le roman de l'entre-deux-guerres, obligeant les futurs chercheurs du phénomène littéraire à reconnaître et à valoriser sa fonction cognitive :

« Au-delà de la logique proprement-dite, les normes moins rigides de la philosophie analytique ont conduit à une renaissance de la préoccupation pour les caractéristiques de la fiction : se proposant pour but la prospection de toute la gamme d'activités linguistiques, les philosophes des actes de parole ne peuvent pas ignorer le discours fictionnel, tandis que les épistémologistes tolérants, qui remplacent l'idée classique d'une unique réalité indivisible par l'idée d'une multitude de versions de mondes valables en égale mesure, sont unanimes à considérer la fiction comme l'une de ces versions, tout aussi importante que ses rivales. » (Pavel, 1992 : 2-3)

La *réalité fictionnelle* réussit ainsi à concourir ou à remplacer la *réalité réelle*, grâce à l'effort des philosophes modernes d'accélérer le processus de la connaissance, dépassant bien vite des étapes successives de la réflexion philosophique, dont l'efficacité et la crédibilité sont souvent mises à l'épreuve dans le roman. Un tel état d'esprit caractérise principalement surtout les romanciers européens des années '20-'40 du XXe siècle. Le roumain Mircea Eliade le synthétise dans un article (*Le roman océanographique*) paru dans *La vitrine littéraire* en 1934, à Bucarest. Pour s'accorder effectivement avec le temps spécifique de la modernité, le romancier Eliade vise « ... la possibilité de trouver un moyen bien rare de surprendre l'humanité... Un moyen qui ne soit pas le perfectionnement des vieux procédés d'analyse ou de synthèse du roman contemporain, mais un essai absolument nouveau de surprendre la réalité humaine, un nouvel instrument de connaissance. » La pression de la sortie de la zone stricte de l'esthétique est maximale, les nouveaux « instruments de connaissance » seront le plus souvent des modèles gnoseologiques appartenant à la philosophie et aux théories des sciences modernes. Dans ce contexte, le romancier José Régio ne constitue pas une exception. Le comportement des mondes fictionnels qu'il a créé et le fonctionnement des discours narratifs expriment une tendance structurelle de la modernité.

Des chercheurs comme A. Compagnon résument les éléments constitutifs de l'esthétique moderne dans une image de la négativité du sujet frénétiquement tourné sur soi-même. L'infini, le fragmentaire, le manque de valeur ou la perte de sens – comme refus de la totalisation harmonique, mais aussi comme nouvelle responsabilité du spectateur – et, surtout, l'autonomie de l'œuvre, réfléchi dans l'attitude critique et dans l'autoréférence, constitueraient les traits fondamentaux de la modernité. Quant à la faculté d'analyse, elle ne s'adresse plus à l'extériorité, mais à l'intériorité : « Commencant par Baudelaire, la fonction

poétique et la fonction critique s'unissent nécessairement dans une forme de *self-consciousness* que l'artiste doit avoir sur son art ». (Compagnon, 1990 : 36)

José Régio représente la conscience artistique doublée et, en même temps, problématisée dynamiquement par la conscience critique. Dans son roman, il s'engage dans une *herméneutique du fragmentaire*, propre à l'art moderne post-nietzschéenne et postfreudienne. Nous l'avons identifié dans l'analyse des faits particuliers, dans la *science du particulier*, réalisée de la perspective intuitionniste ou phénoménologique, comme effort systématique d'opposer des modèles philosophiques majeurs – rationalisme *versus* irrationalisme, psychologisme *versus* antipsychologisme – justement pour permettre à l'éternel, donc à la vérité, à la norme, à la loi, de parler, d'une manière convaincante ou, au moins, crédible de la matière vivante de tout ce qui est passager, donc fragmentaire, particulier.

Jogo da cabra cega (*Le jeu à colin-maillard*) sectionne, toujours exprès, un seul fragment de la vie du héros Pedro Serra, en relation passagère avec Jaime Franco. L'herméneutique du particulier subordonne, finalement, des modèles gnoséologiques appartenant à la philosophie moderne, en prêtant toute l'attention sur le signe verbal et non-verbal. Les héros de José Régio dépensent presque toute leur énergie créative dans la signification des actes, des attitudes, mais surtout des paroles. Le potentiel cognitif de la communication verbale et non-verbale s'intensifie, parfois, jusqu'au maximum, en libérant, simultanément, grâce au mécanisme perverse des catégories négatives, une censure sévère du sens, englouti par la mer de *l'ambiguïté éloquente*... Ainsi apparaît un mouvement en cercle de la conscience qui connaît, qu'elle appartienne à Pedro Serra ou à Jaime Franco. Le sujet verbalise l'existence à partir de diverses méthodes philosophiques – graves, sérieuses – mais ne réussit à aboutir à rien. Son voyage est frustré par l'atteinte de la finalité. Roland Barthes décrit exactement l'impasse gnoséologique majeure de la modernité, démontrée expérimentalement par José Régio à travers l'itinéraire cognitif des héros, également à travers leur attitude ontologique : « Écrire par fragments : les fragments sont, de cette manière, des pierres alignées sur la circonférence du cercle : j'évolue en cercle : mon petit univers à moi est un ensemble de /fragments/ miettes : et dans son centre, qu'y a-t-il ? » (Barthes, 1975 : 96).

Le centre du cercle existentiel des personnages régiens, bien que soumis à la pression de plusieurs focalisations compréhensives et explicatives, reste une « boîte noire », un espace muet et solitaire, loin des atteintes de la raison du langage. Le sens de la présence dans le monde de Pedro Serra ou le sens de la discontinuité intérieure de Jaime Franco : aucun de ces sens n'est jamais formulé une fois pour toutes, comme dans les grands romans du réalisme et du naturalisme du XIXe siècle. Le sens circule tout autour de centre – Le Soi, l'Identité, l'Intersubjectivité – rôde toujours autour de la proie, image utilisée/employée par Jacques Lacan pour évoquer justement l'identité du sujet modernes. (Lacan, 1970 : 277)

L'herméneutique du fragment expérimentée par José Régio insiste dramatiquement à investir l'existence de sens, quoique l'absence du sens et le non-sens s'auto-réclame avec tout autant de fermeté des espaces vides, c'est-à-dire de ces territoires fictionnels intermédiaires, issus justement de l'extraction des fragments d'un tout hypothétique. Les écrivains créditent de la sorte le processus de la connaissance livré à d'autres fictions, à d'autres romans vers lesquels *Jogo da cabra cega* s'ouvre interrogativement. L'interprète du roman de José Régio doit procéder comme tout autre critique moderne. Il doit compromettre l'isolement, l'un par rapport à l'autre, des faits particuliers fragmentaires, exilés dans une immensité d'espace vides, et faire possible leur union hypothétique, la délimitation signifiante : « Les fragments, destinés en partie à l'espace vide qui les sépare,

trouvent dans cette distance quelque chose qui les prolonge, non pas quelque chose qui les limite. » (Blanchot, 1980 : 96)

L'herméneutique du fragment, exercée par les narrateurs de Camil Petrescu et régiens suggère un sens motivé rien que par le processus de l'énonciation dans le régime de liberté et d'historicité du signe spécifique à leurs propres consciences, à même de se méditer et de se connaître seulement à travers l'altérité. C'est une méthode ultime de sauvegarde, même précaire, de la fonction cognitive du discours narratif et, surtout, de ce qui projettent les multiples mondes fictionnels du roman *Jogo da cabra cega*.

Le texte se développe le long du vecteur central du modernisme artistique et philosophique : la crise d'identité de l'homme moderne, obligé à constater la fragilité du moi subjectif, l'instabilité des identifications intérieures et des identités de surface. L'individualisme se radicalise et entre simultanément en crise, à cause de l'isolement du moi et de l'autonomie extrême revendiqués par la conscience moderne. Voilà pourquoi une belle majorité des romanciers européens qui se sont affirmés entre 1920-1940 se concentre-t-elle sur les stratégies de restauration du sentiment d'identité et de restructuration de l'Identité, comme espace du Soi. Les courants – philosophique et scientifique – participent massivement à l'imagination des stratégies les plus viables, à même de produire des solutions ontologiques. En 1990, Jacques le Rider publie l'étude *La modernité viennoise et les crises de l'identité*, où la conscience masculine moderne s'exprime de la manière la plus significative en trois hypostases : la mystique, le génie et Narcisse. Voilà comment Jacques le Rider explique cette perspective sur les crises d'identité que le modernisme de la première moitié du XXe siècle débat :

« Les figures de la mystique..., du génie... et de Narcisse... se dégagent comme trois types principaux d'affirmation de l'autosuffisance de l'individu isolé de toute communauté humaine, du « moi » concentré sur lui-même, dans une sorte « affrontement direct », sans méditation, avec la réalité du monde. L'affirmation de l'identité du moi passe, dans ce cas par la reformulation d'une philosophie de l'Identité de l'esprit et de l'être, de l'unicité sujet/objet.

En réalité, ces figures (la mystique, le génie et Narcisse) sont extrêmement menacées, car elles sont liées à des moments éphémères de béatitude ou de vertige passager de l'auto-puissance. Une fois avec leur inévitable écroulement, la subjectivité se transforme dans un sentiment plus douloureux de discontinuité et de perte de l'identité. En tant que formes d'existence, les utopies du mysticisme, de la génialité et du narcissisme ont en commun l'aspiration vers le dépassement des limites imposées par la vie : elles abolissent la division masculin/féminin et tendent vers un idéal androgyne ; elles aspirent à l'autodestruction d'un moi qui souffre de l'impuissance d'accepter ses propres qualités, obtenues accidentellement (sexe, race), et à la récréation d'un moi plus perfectionné. » (Le Rider, 1995 : 7-8)

La mise en pratique du jugement réductif de Jacques Le Rider sur le livre de José Régio est extrêmement révélatrice. Les héros de José Régio se construisent des itinéraires existentiels autonomes par rapport à la communauté. L'autosuffisance intérieure, non-alimenté par la réalité sociale, constitue le principe de vie pour Pedro Serra, Jaime Franco et M^{elle} Dora. Les relations avec la communauté s'inscrivent dans un régime de nécessité mécanique. Les protagonistes ne se livrent jamais à l'extériorité. Se concentrant au maximum sur leur propre moi, les héros régiens produisent une rupture définitive entre l'intériorité et l'extériorité. Quant à la présence du moi, elle ne s'arrête pas dans la toile épaisse du concret individuel, mais le plus souvent, elle devient abstraite, transcende ou

métamorphose sa présence dans la matérialité de la vie, les rencontres avec le social vers des formes du réel universel.

L'affrontement entre le moi et la durée concrète se produit par un processus d'éloignement et de différence. La méthode d'implantation dans le concret employée par les narrateurs régiois est l'intuition bergsonienne, dont H. Bergson lui-même dit :

« Elle surprend une succession différente de juxtaposition, une augmentation de l'intérieur, le prolongement incessant du passé qui détruit l'avenir. C'est la vision directe de l'esprit par l'esprit [...]. L'intuition signifie tout d'abord conscience, mais une conscience immédiate représentation à peine différente de l'objet vu, la connaissance supposant le contact et même la coïncidence. » (Bergson, 1995 : 29)

Pedro Serra, Jaime Franco s'enfoncent dans « la durée intérieure », associée, par exemple, à un après-midi d'août à l'une ou plusieurs nuits ou à des séquences temporelles plus étendues. Mais le contact avec la réalité intérieure ne suppose pas, d'une manière unidirectionnelle, seulement ce type de représentation « à peine différente de l'objet vu ». La représentation de même que l'autoreprésentation se distancient, en même temps, méthodiquement, du circuit de l'intuition par la réflexion de type phénoménologique. Pedro Serra développe la stratégie du regard « d'un haut », en verbalisant avec ténacité son *ego* et son *alter-ego*.

Dans le même discours, le soi s'identifie intuitivement au concret interne et se distancie parallèlement, parfois radicalement, par un mouvement profondément contradictoire : assimilation dans la durée immédiate et, simultanément, une différenciation, par rapport à sa propre durée réelle. On lit dans *Le jeu à colin-maillard* :

« Je restais devant le miroir. Et je voyais mes mains vertes, errantes, couvrant mon visage de caresses nerveuses. Alors, j'ai voulu crier. Mais je suis resté figé par une peur infantile, sans pouvoir émettre aucun son. Ces mains agonisantes, je ne les sentais pas les miennes. Moi-même, je ne me reconnaissais rien que dans le regard sourd, aigu, en attente, des yeux qui me fixaient du fond du miroir ? Tout mon être se réduisait à ce regard... J'avais, simultanément, la sensation d'une dématérialisation et d'une possession. Lorsque la sensation a perdu de son intensité, j'ai pensé savoir ce qui se passait. Et je le savais. Il n'arrivait toujours la même chose lorsque je pressentais l'incompréhensible, et les mots me trahissaient ou résonnaient faux, justement pour que je puisse accéder à une vérité inexprimable, irréductible, inconnue... Mais celui qui savait tout cela au fond de moi-même appartenait à une espèce d'extériorité intellectuelle. Voilà pourquoi je ne réussissais à parler de tout ce que je connaissais qu'à l'aide des mots littéraires qui ignoraient en fait [la vérité]. Je continuais toujours d'exister au-dessous de ma théorie. Et ce visage à moi qui existait dans le miroir se transformait, développant un jeu expressif si comique ou si effrayant, qu'il avait déjà commencé à m'intéresser. J'avais commencé à me regarder dans le miroir tout comme celui qui regarde, sur l'écran, le masque en mouvement d'un acteur de cinéma. C'est ainsi que ma terreur s'apaisait ; et mon masque avait cessé d'être intéressant. » (Régio, 1982 : 428)

Le fragment de José Régio décrit avec exactitude l'assimilation, produite en même temps que la distance et la différence du *soi* vis-à-vis de *soi*, dans un dynamisme personnalisé, imposant la cohabitation artificielle, donc paradoxale, de l'intériorité sensorielle et son objectivation cérébrale. Parce que le processus ne reçoit jamais une conclusion crédible, une sorte de synthèse toujours supposé des contraires, l'identité des héros reste, se définit justement par cet état de crise perpétuelle. Ce type de héros ne

retrouve jamais sa paix parce qu'il agit conformément à une règle destructive. À mesure que la conscience s'approche de la réalité extérieure, par l'analyse, la représentation, l'interprétation, le moi s'en distancie proportionnellement, prêt à s'abstraire, de la présence immédiate, pour la remplacer par une *présence dans le monde* – le monde étant un espace cosmique de l'être. L'autoreprésentation subordonne d'une manière autoritaire toute sorte de représentation de l'extériorité.

Les héros de José Régio tâchent de résoudre la crise de l'identité par la découverte d'un équilibre entre *Identité* et *Identification*. L'identification est bien sûr un processus inférieur à l'Identité. L'identification du moi avec un élément ou un autre, avec une hypostase ou une autre, est toujours partielle, fragmentaire, fugitive et transitive, ne remplaçant que l'Identité. Dans le roman *Jogo da cabra cega*, l'identité de Pedro Serra se décompose en identifications trompeuses à réactions, états, certitudes et opinions compromises dès qu'elles réussissent à s'installer dans la conscience. Quant à Jaime Franco, il cultive délibérément l'identification du moi avec des masques successifs et menteurs, mais, pourtant, capables d'entretenir le mouvement du temps et de l'être. Refusant une identité définitive, Jaime se révolte contre la rigidité de l'esprit, parce que tout arrêt dans une identité autoritaire est une forme anticipée de la mort. Il n'y a pas de vérités éternelles, ce n'est que le mouvement qui est éternel. Entraîné dans le jeu fatal des identifications protéiques, Pedro Serra tue, tour à tour, toutes ses certitudes, vit l'illusion de la connaissance et, finalement, il ne lui reste qu'à contempler son projet identitaire – là, où, autrefois il savait s'identifier – brisé en fragments, isolés. Les héros ont l'identité scindée entre le visage invisible et le visage occulté du moi, jamais conciliés – deux indentifications parallèles dont la scission précipite les héros vers la mort effective ou vers un horizon de la mort.

Le jeu tragique des identifications successives inachevées des héros régien avec le soi authentique et la crise irrésolue de l'identité représentent ensemble, l'expression particulière de l'exaltation de l'individualisme et de la subjectivité, propre au modernisme tout entier. La liberté subjective que les narrateurs de José Régio prennent, garantit l'autonomie de la conscience, émancipe l'être, le libère des déterminations du social, de l'extériorité collective. Mais, instituée comme exigence morale, philosophique et esthétique, la liberté subjective réclame les limitations spécifiques. Le roman de José Régio démontre que l'individualisme et la liberté subjective peuvent aisément transformer l'être en prisonnier privilégié de l'intériorité, là où il ne retrouve pas le pays promis par la philosophie moderne, génèreuse de la vérité.

L'exaltation de l'individuel comme source de l'authenticité de l'être, mais aussi comme source du roman authentique, de l'art authentique et, bien sûr, de la connaissance authentique, conditionne l'attitude de l'être fictionnel et de son auteur, en les obligeant à la solitude. La solitude orgueilleuse, assumée délibérément, sans réserve, est le sentiment le plus intense, qui se dégage de ces romans, en les intégrant directement dans la plus riche culture de XXe siècle, la culture post-nietzschéenne. Les textes du philosophe anticipent le prix de la souffrance structurale de tout isolement de la conscience en soi-même :

« Ô, solitude, la solitude de mon pays natal ! J'ai trop longtemps vécu en étranger pour ne pas me tourner vers toi les larmes aux yeux [...]. L'abandon représente une chose, la solitude, une autre chose : c'est ce que tu as appris à présent ! et tu as appris aussi que tu seras à jamais un sauvage et un étranger parmi les autres : – sauvage et étranger même lorsqu'ils t'aimeront : car, au-delà de toute autre chose, ils aspirent à ce que personne ne les touche ! » (*apud* Le Rider, 1995 : 45)

Les stratégies de restauration du sentiment d'identité échouent. Les héros narrateurs et les auteurs même font appel au modèle gnoséologique, de la valorisation des faits particuliers, passés par l'instrumentaire de la psychologie et de l'intuitionnisme, de la réduction phénoménologique. Le filtrage systématique du particulier, comme matière réelle, à travers les filtres savants offerts par la philosophie et par la science, a un effet à fait contraire. Les identifications plurielles du moi s'imposent à la place de l'affirmation d'une identité certaine. L'être évolue selon une équation imprévisible. Le héros d'André Gide du roman *Les Faux-Monnayeurs* (1925) synthétise cet état d'esprit, emblématique pour la conscience moderne : « Je ne suis jamais ce que je pense être – et j'échange toujours, incessamment, de telle manière que, des fois, si je n'étais pas présent pour les lier, mon être matinal ne reconnaîtrait plus le moi de la soirée. Rien ne peut être plus particulier que moi-même. Ce n'est que dans la solitude que mon substrat apparaît parfois, et je réalise une certaine continuité fondamentale ; alors, il me semble que ma vie ralentit son cours, qu'elle s'arrête et je cesse tout simplement d'exister. Mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis qu'à travers un autre, par procuration, pour ainsi dire, par fiançailles, et je ne me sens plus vivant que lorsque j'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui ». Les héros de José Régio ont une attitude gidienne, en relation avec l'altérité. Ils constatent la multiplication de l'individualité en hypostases ou pseudo-identités, comme dirait Régio, lesquelles, d'ailleurs, ne communiquent pas, ne peuvent pas être contrôlées, ni prévues.

Le vrai point névralgique de la *crise d'identité* ne semble être, pourtant, la pluralité des identifications du moi dans une unité quelque précaire qu'elle vit. Le héros narrateur Pedro Serra écrit parce qu'il doit s'expliquer l'étrange mélange infatigable de l'âme. Il a perdu complètement l'innocence devant la vie, et, tout simplement ne peut plus vivre, étant obligés à associer chaque fait existentiel à sa représentation et à son jugement détaillé. Et ce n'est pas par hasard que cela se passe de la sorte. Comme presque tous les héros modernes, Pedro Serra, Jaime Franco vivent l'un à travers l'autre ; l'identité se voit dans l'altérité. Pedro Serra se voit et s'explique à travers Jaime Franco, ensuite il juge Jaime Franco à travers lui-même ; Jaime Franco vit le paroxysme de la sympathie pour n'importe quel type d'altérité, intime ou extérieure.

L'échec de l'homme moderne dérive de l'enfer de l'altérité. Pascal Bruckner, dans *La tentation de l'innocence* (1995), visualise la modernité justement de cette perspective, à travers la pensée de Jean-Jacques Rousseau : « Rousseau découvre, d'une manière encore plus terrible, l'enfer de l'homme moderne : j'ai des obligations envers les autres, envers tous les autres auxquels je dois rendre compte. Même si « notre vrai moi n'est pas tout à fait en nous », même si l'on n'arrive jamais, dans cette vie, à « se réjouir vraiment de soi-même, sans l'aide de l'autre », « ce dernier est surtout celui qui parle de moi sans que je le sache, m'objective et me ferme, de la sorte, dans une image ... ».

Le héros moderne, qu'il soit Pedro Serra ou Jaime Franco, paie l'audace de parler à la première personne. L'existence se transforme en une perpétuelle expiation de l'individualisme qui ne peut pas être légitimée que par la participation de l'altérité. Pour les protagonistes de José Régio la connaissance de leur propre identité signifie la connaissance, par *l'autre*, de l'image promue dans le discours à la première personne... L'identité se situe sous le pouvoir impitoyable de l'Altérité, toujours réticente et à réaction ambiguë, raison pour laquelle l'Identité ne réussit jamais à se constituer définitivement et à s'affirmer d'une manière convaincante. Le discours à la première personne n'est jamais suffisamment convaincant, explicite pour l'œil sévère de l'Altérité – qu'elle soit présente, invoqué ou hypothétique. *Celui qui se confesse*, reconnaît, donc, lui-même, l'incapacité du langage d'assurer son ouverture indubitable vers l'altérité, la conquête de la confiance primaire du

semblable. L'identité se voit brisée en identifications incertaines, niée dans sa force de communication et isolée dans la particularité sans solution du moi unique :

« Rousseau décrit l'humanité sans Dieu, en proie au majeur tourment, celui des appréciations, des verdicts réciproques que les gens donnent les uns aux autres. Dieu peut être un juge terrible ; mais il est au moins unique et juste. L'humanité est, au contraire, un juge multiforme, difficile à comprendre, et ses sentences me frappent à tout moment, sans que je puisse lui répondre. Naître signifie se présenter devant le jugement. » (Bukner, 1995 : 25-26)

Le drame des héros de ce type de roman moderniste est justement l'impuissance d'exister en innocent ; la plupart de leur énergie psycho-affective et cérébrale se consume dans l'effort de comprendre et de prouver ce qu'ils représentent, parce que dans le dialogue du soi avec soi intervient *l'autre*, personnage combien moins pitoyable que Dieu, qui empêche la réunion des voix du moi dans tout identitaire ferme.

Pedro Serra pense et vit à travers Jaime Franco, mais aussi à travers M^{lle} Dora ou même à travers Dona Felicia, jusqu'à ce qu'il ne se reconnaisse plus dans aucune de ses images et ni dans les images créées ou transmises indirectement par l'altérité (exploitée en qualité d'interlocuteur et d'enquêteur). La crise d'identité devient de la sorte un processus de déconstruction alimenté par l'isolement de l'altérité, même, en silence, en absence, sans participation au discours d'autolégitimation du soi. Mais le mouvement inquiétant de déconstruction du moi reçoit aussi un sens contraire, partiel ou temporairement sauveur : au sein même de la crise du langage, suspecté de non-communication, la verbalisation continue et construit une nouvelle identité, trop peu stable, mais capable de revendiquer sa propre physionomie, une nature à ne pas confondre.

Si l'on revient aux appréciations de Jacques Le Rider, qui situent la mystique, le génie et Narcisse dans un triangle parfait de la nature du héros moderne, on peut remarquer la préférence pour les figures du génie et de Narcisse chez José Régio. Bien que *Jogo da cabra cega* ait une dimension mystique, Pedro Serra n'est pas, à première vue, une conscience mystique. Le génie et Narcisse représentent les deux aspects de la radicalisation, de l'individualisme moderne. L'utopie de la génialité est construite avec Jaime Franco ; l'utopie du narcissisme apparaît complémentaire à travers l'autre héros, Pedro Serra. Comme forme d'existence absolue, la génialité et le narcissisme représentent la conscience masculine moderne. Les deux projets identitaires s'avèrent être utopiques dans les romans étudiés, parce qu'ils perdent la liberté, le dépassement de l'impasse gnoséologique, donc la connaissance et, tout aussi importante, le bonheur. Tous les moments de béatitude ou d'accomplissement, de révélation et d'espoir sont éphémères. La masculinité régienne se féminise, grâce à l'analyse, à l'introspection et, ce qui plus est, à la retraite dans l'espace du moi. L'homme imaginé par José Régio dans une attitude typique pour le héros moderne, quitte et trahit ensuite la destinée originaires : l'action. L'autoanalyse narcissique, l'échec du vitalisme de la génialité installe la conscience sous le régime de l'incertitude, inhibant la décision, l'énergie autoritaire masculine. L'homme ne s'assume plus de responsabilités, n'inspire plus de sûreté, ne valorise plus positivement la vie. L'ordre du monde ne peut être plus contrôlé, son signe et ses sens entrent en dérive. La masculinité régienne ne peut plus administrer un territoire modelé par elle-même : la légitimation de l'existence par l'idée.

En tant que figure de la génialité, Jaime Franco nie dès le début toute finalité de la vie. L'attitude de Jaime Franco est profondément nietzschéenne. Déjà dans *Le science joyeuse*, F. Nietzsche attaque violemment « les doctrinaires du but de l'existence » et invite son semblable tout comme Jaime Franco invite Pedro Serra : « Je ne sais plus si tu, mon cher

semblable, mon prochain, tu *peux* vivre en fait pour désavantager l'espèce, donc « imprudemment » et « méchamment » ... Écoute tes meilleures et pires envies et, surtout, dirige-toi vers la perdition ! – dans les deux cas, tu continueras à être, d'une certaine manière, le promoteur et le bienfaiteur de l'humanité, tu pourras trouver des gens qui te comblent de louanges ou qui se moquent de toi ! » L'espèce humaine ne cessera pas de décréter : « Il y a quelque chose dont il est interdit de se moquer ! » (Nietzsche, *La science joyeuse*). Le rire sarcastique de Jaime Franco « le rire-pleur » hystérique de Pedro Serra resté seul avec soi – tout cela représente des formes de la méfiance dans *la raison de la vie*, mais aussi des expressions de l'acceptation consciente de cette condition onéreuse, d'être penseur et errant, à la recherche sceptique de son propre sens, compromis avant d'avoir été formulé.

La condition de la femme dans un monde de la masculinité devient importante dans le roman moderne. Dans *Jogo da cabra cega* la femme joue un rôle difficile, parfois tragique, de héros et de victime. La féminité héroïque est toujours duale, divinité vivante et simulacre de l'archétype idéal, l'homme étant celui qui valorise davantage un visage ou un autre de la femme. L'identité féminine se construit dans l'espace mental masculin. La femme s'incarne aussi en Méduse, selon les termes de la psychanalyse de Freud, en affirmant sa nature duale par séduction (*eros*) et, en même temps, par action dévoratrice, destructive (*thanatos*). De la sorte, elle devient la source de l'illusion et de la souffrance, du plaisir et de la mort à la fois. L'homme se défend, transformant la féminité en victime de la cérébralité narcissique ou du vitalisme sexuel (Pedro Serra et Dona Felicia, Jaime Franco et M^{lle} Dora). La condition de victime de la femme signifie en fait son exploitation comme altérité configurative de l'identité masculine, chez les deux romanciers. Gheorghidiu, Ladima, Fred Vasilescu et Pedro Serra cherchent leur propre soi dans l'altérité féminine, dans un mouvement paradoxal d'ouverture érotique et de retraite solitaire.

Jogo da cabra cega (*Le jeu à colin-maillard*) est un titre qui ferme dans une image allégorique l'impossibilité de la rencontre entre les êtres et le désaccord axiomatique entre la masculinité et la féminité. Le jeu des aveugles signifie l'arbitraire de la condition humaine, soumise à un tragisme d'autant plus douloureux qu'il est frustré par la certitude du sens.

José Régio problématise le roman en tant que genre, en théâtralisant le discours narratif. Il pulvérise et reconstruit l'histoire, dans un mouvement compliqué où les pièces semblent, pour un instant, parfaitement éloquentes et transposées dans le paysage, pour que, dans la phrase suivante, la mosaïque entière se brise en fragments isolés. Régio mine le statut du roman de l'intérieur, en introduisant dans le texte de longues dissertations d'essais ; le discours narratif est tellement caméléonesque, qu'il peut changer bien aisément ses visages, en passant de la poésie au théâtre, de l'essai au roman, dans un jeu prémédité, inscrire le genre romanesque dans de nouvelles dimensions, capables d'absorber d'une manière satisfaisante la condition humaine moderne.

La théâtralisation accentuée de l'espace se produit moins par le dialogue, plutôt toléré, qu'exploité. La théâtralisation est alimentée, en échange, par l'identification du narrateur avec le metteur en scène : la narration se compose comme une connexion de scènes, l'apparition des personnages – comme une suite de monologues provocateurs. Le texte même du roman prend la forme d'un scénario en cours d'adaptation ; il y a plusieurs enchaînements épiques, plusieurs hypothèses narratives, plusieurs histoires. Les mêmes histoires sont écrites et réécrites, évaluées et réévaluées par le groupe des narrateurs camilpetresciens, par Pedro Serra, dans le roman de Régio.

Le discours romanesque est une duplicité : par la surenchère de l'expression nue, de la sincérité, sa cohérence ne devient plus pertinente, mais elle perd en consistance, elle s'opacifie. Pedro Serra et Jaime Franco suivent un itinéraire initiatique, déclenché par une

crise majeure de l'identité. Ils connaissent des expériences exceptionnelles qu'ils ne peuvent ou ne veulent pas communiquer, en cachant le mystère qui pèse sur leur existence, dans le labyrinthe du texte, en essayant de la sorte d'exorciser à tout prix *le monde de l'au-delà*.

Le mystère régien est une révélation codifiée que les héros reçoivent sans la communiquer : *un mystère fermé*. D'une manière idéale, le mystère devrait être ouvert à son élucidation postérieure à la révélation. Chez Régio, le scénario romanesque ne contient pas de mystère déjà élucidé ou qui permette d'être élucidé d'une perspective transcendante. Le romancier a créé une histoire de l'individu, où le mystère de l'existence est encerclé, chassé, dissolu, opaque et jamais décodifié. Finalement, le mystère, pressant, mais impossible à atteindre, ne peut être synonyme que de l'intériorité ténébreuse de l'être, du labyrinthe d'où le monstre semble être parti ou avoir pris un aspect non-identifiable. Le schéma narratif, banal et bien accessible en apparence devient allégorique. Le romanesque théâtralisé reçoit une projection allégorique qui manque de signification, bien que chaque ligne du texte semble être significative. La tentative de rationalisation et d'encerclément lucide du mystère refuse au discours narratif l'expression d'une latence pressante : un nouvel ordre du réel, peut-être fantastique.

Bibliographie :

- BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
 BERGSON, Henri (1995), *Gândirea și mișcarea*, Iași, Polirom.
 BLANCHOT, Maurice (1980), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, p. 96.
 BRUKNER, Pascal (1995), *La tentation de l'innocence*, Paris, Gallimard.
 COMPAGNON, Antoine (1990), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
 LACAN, Jacques (1970), *Ecrits*, I, Seuil, "Points".
 REGIO, José (1982), *Jogo da cabra cega*, (n.tr. pour cette étude), Brasileira Editora.
 RIDER, Jacques Le (1995), *Modernitatea vieneză și crizele identității (La modernité viennoise et les crises de l'identité)*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”.
 TOMA, Pavel (1992), *Lumi ficționale (Fictional Worlds)*, Biblioteca pentru toți, București, Minerva.