

Bestiaire poétique d'Almeida Garrett

O bestiário poético de Almeida Garrett

MARIA CRISTINA PAIS SIMON

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – Paris – França



Résumé: Bien que le rossignol soit son oiseau emblématique, l'œuvre d'Almeida Garrett, figure majeure du romantisme portugais, réunit un véritable bestiaire constitué des bêtes les plus diverses auxquelles s'ajoutent des animaux merveilleux et mythiques. Ces animaux ont des fonctions diverses, toujours hautement symboliques, selon la nature des textes, le moment de leur composition et le projet littéraire de l'auteur: poèmes de jeunesse encore très classiques, textes issus de la tradition orale et populaire, poésie romantique, romans historiques et romans d'actualité. L'objectif de cette étude est d'analyser l'utilisation et le sens de ce bestiaire poétique au cours des différentes phases littéraires d'Almeida Garrett et dans des textes de genres différents.

Mots clé: Animal; Littérature Populaire; Romantisme; Bestiaire; Roman historique; Roman d'actualité

Abstract: Although the nightingale is his emblematic bird, the work of Almeida Garrett, a major figure of the Portuguese Romanticism, includes a real bestiary, consisting of the most diverse animals, whether real or mythical. These animals, while always highly symbolic, have different functions, depending on the nature of texts, the time of their composition, and the author's literary project, early poems, still very traditional, texts based on oral tradition and popular romantic poetry, historical novel or "romance de actualidade". In this study, I will analyze the use and meaning of this poetical bestiary in the various literary phases and genres of Almeida Garrett's works.

Keywords: Animal; Popular Literature; Romanticism; Bestiary; Historical novel

Lorsque l'on écrit sur l'animal dans la littérature du XIX^e siècle, le personnage de la "jeune fille aux rossignols" d'Almeida Garrett s'impose aussitôt à l'esprit. Une relecture de sa poésie et de ses romans menée dans cette perspective fait apparaître très clairement l'importance de l'animal qui y assume des fonctions diverses suivant la nature des textes, le moment où ils ont été écrits et le projet littéraire de l'auteur. L'objectif de cette étude est de mettre en évidence le sens du bestiaire garretien à la lumière de ces paramètres. Nous nous interrogerons donc dans un premier temps sur la nature et le rôle de l'animal dans la production poétique. Dans un deuxième temps, prenant en considération les changements politiques, sociaux et intellectuels majeurs vécus par l'auteur, nous nous intéresserons aux textes issus de la tradition orale et populaire compilés dans le *Romanceiro* (1843-1851) ainsi qu'à des romans de genres distincts, le roman historique avec *O Arco de Sant'Ana* (écrit vers 1832, publié en 1845), et le roman d'actualité magistralement représenté par *Viagens na Minha Terra* (1843).

Après avoir reçu de ses oncles ecclésiastiques, notamment de Frei Alexandre da Sagrada Família, évêque d'Angra, une solide éducation religieuse et une formation intellectuelle dans la plus pure tradition classique, le jeune Garrett, qui était destiné à une carrière religieuse, quitte les Açores, berceau de la famille, pour intégrer la très conservatrice Université de Coimbra où il fera finalement son droit. C'est le début d'une intense activité poétique poursuivie tout au long de sa vie et dont le point de départ est *Lírica de João Mínimo* (1829) qui réunit des textes encore très classiques composés entre 1815 et 1824. Viennent ensuite des fables et des contes, des sonnets et des odes, et puis les poèmes qui inaugurent le romantisme au Portugal: *Camões* (1825) et *Dona Branca* (1826), suivis plus tard de *Flores sem Fruto* (1845) et de *Folhas Caídas* (1853).

Quels que soient les textes ou la période de leur composition nous remarquons que la formation classique de Garrett détermine, pour ce qui est de sa production lyrique, le cadre ainsi que la nature des animaux qui le

remplissent. Il s'agit d'un "locus amoenus" horacien fait d'ordre et d'harmonie dont le souverain est l'oiseau, "plumoso cantor". Sa connotation positive en symbolique en fait un élément essentiel du cadre auquel il donne une spécificité, comme on le voit dans "A Primavera" (1815)¹ où, en faisant son nid, il apparaît comme une métaphore de l'éclosion de la nature, ou encore dans "A sesta" (LJM, 1815) où, sous la forme de jouisseuses petites colombes (toujours désignées chez Garrett par le diminutif), qui se bécotent auprès de la nymphe endormie, il contribue à créer une atmosphère de sensualité:

De um sereno ribeiro ás frescas margens
Bordadas de boninas,
Na mão nevada repoisando a face,
Lidia, a mais bela das gentes pastoras
Socegada dormia,
Ella dormia; e Zephyro ligeiro
Timido e respeitoso
Nem se atrevia a sussurar-lhe emtorno.
Mais plácida corria a débil onda
E o plumoso cantor nem murmurava.
[...]
Aos pés da nympha a medo se beijavam
Quasi affogando o gôso,
Sem lascivo arrulhar, meigas pombinhas.

Les oiseaux du bestiaire lyrique garrettien doivent, en effet, leur existence aux connaissances que le poète avait de la mythologie et des auteurs de l'Antiquité au rang desquels Esope et Apulée figurent en bonne place, mais aussi à sa très vaste culture religieuse. Les deux symboliques se confondent dans sa représentation de colombes, de papillons, de rossignols, d'abeilles et de d'autres bêtes ailées qui occupent une place importante dans l'iconographie et dans les textes chrétiens et qui participent aussi du divin chez cet auteur.

Le rossignol, oiseau garrettien par excellence, fait une entrée plutôt tardive dans le bestiaire, nous le rencontrons pour la première fois dans *Flores sem Fruto* (1845)² où son chant, seul aspect évoqué, est associé à l'harmonie et au bien-être. Dans la préface de ce recueil le poète exprime sa lassitude de l'existence et sa déception des hommes et du Portugal, sentiments sur lesquels il revient dans "A uma viajante" en s'identifiant à l'oiseau qui dans l'Antiquité symbolisait l'inspiration poétique, son nom étant synonyme de chant et de poésie:

Eu cantei como canta no verdor
Do bosque o rouxinol,
Sem saber o que faz – ledo co'a aurora,
E triste ao pôr do sol...

Dans "O mar", l'absence des mélodies de la philomèle, composante indispensable d'un cadre apaisant, renvoie, une fois encore, à la bucolique horacienne qui

rejoint, dans la symbolique chrétienne, l'aspiration au paradis que cet animal représente aussi:

Não oiço pelos floridos raminhos
Modular philomena as doces queixas,
Nem pastora gentil vejo no prado
Ir conduzindo os alvos cordeirinhos. (FsF)

Le rossignol a une fonction identique dans *Viagens na Minha Terra* où il apparaît comme l'élément principal de la vallée de Santarém, "patrie des rossignols"³. Il est dans le roman associé à la paix, la trêve de la guerre civile étant signalée par son retour et par son chant, ainsi qu'à Joaninha, la "jeune fille aux rossignols", dont il est le compagnon. Ici, non plus, le romancier n'ajoute rien de plus sur l'oiseau qui, paradoxalement, a grandement contribué à la caractérisation et à la célébrité du personnage qui se passe de plus amples présentations car tout son sens, de même que le sens du cadre, sont explicités par l'appartenance culturelle du lecteur et par la représentation que l'imaginaire collectif se fait de cet animal:

Estava eu nestas meditações, começou um rouxinol a mais linda e desgarrada cantiga que há muito tempo me lembra de ouvir.

Era ao pé da dita janela!

E respondeu-lhe logo outro do lado oposto; e travou-se entre ambos um desafio tão regular, em estrofes alternadas bem medidas, tão acentuadas e perfeitas, que eu fiquei todo dentro do meu romance, esqueci-me de tudo mais.

Lembrou-me o rouxinol de Bernardim Ribeiro, o que se deixou cair na água de cansado.

O arvoredor, a janela, os rouxinóis... àquela hora, o fim da tarde... que faltava para completar o romance? Um vulto feminino... (p. 58)

Le cygne, oiseau d'Apollon et de Zeus, emblème du Christ sur la croix, la colombe, symbole du Saint-Esprit et associée dans la mythologie à Adonis, à Eros et à Vénus, ou encore la "diligente abeille" ("Flor singela", "Grinalda", FsF), travailleuse infatigable, oiseau de Marie assimilé à la pureté et à l'immortalité de l'âme sont, au même titre que le rossignol, des animaux courants dans la poésie lyrique de Garrett dont ils sont les *alter ego*. Ils sont également en rapport avec des événements heureux et avec des personnages qui ont contribué à la gloire du

¹ *Lyrical de João Minimo*, in: *Lírica Completa*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1971. Ce recueil sera désigné dans cette étude par le sigle: LJM.

² *Flores sem Fructo*, in: *Lírica Completa*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1971. Ce recueil sera désigné dans cette étude par le sigle: FsF.

³ *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, 1974, p. 55.

pays, comme on peut le lire dans “Filinto” (LJM), entre autres textes.

Attribut majeur de l’oiseau, les ailes sont aussi l’apanage des êtres supérieurs dans les cultures anciennes car elles permettent une élévation du monde humain vers les hautes sphères, ou vers les dieux, comme Platon l’affirme dans *Phèdre*. Garrett, qui l’avait beaucoup lu, reprend, comme bien d’autres poètes classiques, cette idée dans “As minhas azas” (FsF) ainsi que dans la préface de *Flores sem Fruto* où, pris d’une “matadora saudade do passado”, il se retourne, amer, sur sa carrière littéraire:

Por meus peccados, fiz mais prosas que versos, e ajudei a gastar com ellas a mocidade da minha alma e a frescura do meu coração; baixei de sobejo ao mundo das oralidades, quando tinha azas para me remontar ao ideal, a parairar-me pelas regiões onde viçam as eternas flores do génio. Fiz, quando não devia, fiz prosa em annos de versos. (p. 237).

De même que ailes, l’envol est dans toute la poésie de Garrett une faculté réservée au poète qui à l’instar des “antigos vates”, et des oiseaux qui le représentent, peut se livrer à des “vãos altivos” (“Filinto”, LJM):

Não librado em dedaleas, cereas azas,
Ousaste o Pindo commeter de um vôo,
E do olympio cantor.
Sem medo ao vitreo pégo
Altissimo emulaste o arrôjo altivo.
 (“Filinto”, LJM)

Enfin, la liberté, la *saudade*, les baisers, la mort, le plaisir, l’élan vers la femme aimée, le cœur, le désir, les instincts, le temps, les paroles sont, chez le poète, portés par des ailes.

A Coimbra le jeune Garrett adhère à la cause libérale et se met dès lors à composer une poésie franchement engagée, comme il l’affirme dans la préface, “A quem ler”, de *Lyrice II* qui introduit les fables, les contes et les sonnets:

Na *Lyrice de João Mínimo* [...] está a infancia poetica, toda a vida juvenil do homem de letras, do artista do patriota sincero e innocente, do entusiasta da Liberdade que ainda não conhece, que ama com exaltação, que serve com fervor, e pela qual sacrifica de bom grado a patria, o socêgo domestico, a fortuna, a saude e quanto os homens mais prezam. [...] O segundo livro é nova era para o poeta e para o patriota. Alceu imberbe, tribuno de dezesseis annos, levanta-se com a revolução, distitue todos os idolos velhos, e não canta senão hymnos á liberdade.⁴

Dans *Lírca de João Mínimo* l’écho de la révolution de 1820 résonne dans des textes comme “A Liberdade”, “Á Patria”, “Ao corpo académico”, “A Liberdade da imprensa”, “Anniversário da revolução de 24 de Agosto”, “A guerra civil”, et d’autres où les animaux interviennent toujours pour caractériser, amplifier, moduler des sens, connoter, ou comme métaphore, mais il sont maintenant d’une nature tout à fait différente. Dans “Sonho prophético” (1819) apparaît dans un cadre apocalyptique une “vénérable matrone” aux pieds enchaînés, ensanglantée et gémissante; elle représente la mère patrie qui agonise en évoquant l’empire, les océans, les continents et sa gloire passée; des aigles et des lions (termes orthographiés avec une majuscule) gisent à ses pieds parmi les trophées et les drapeaux:

Dos lisongeiros, dos volateis sonhos
Azas côr d’Iris para o mundo estende.
N’esto dubio, confuso e brando estado
De esquecimento o espirito suspenso,
Voar cuidei a solitario, inculto,
Ermo, sombrio valle: alta e fragosa
Escalvada montanha o fecha a um lado,
E á negra bocca de horrida caverna
Desfallecida e languida pousava
Veneranda matrona: armas, bandeiras,
Luas, Aguias, Leões, tropheus guerreiros
A seus pés se apinhavam Olho attento:
Pesavam em seus pés grilhões de ferro,
Ferreas das mãos algumas lhe pendiam.
Como de forcejar cançada ha muito
Jazia em languidez, e as alvas roupas
Tinha o sangue dos pulsos salpicado.
[...]
Aguias soberbas, remontadas Luas,
Açulados Leões, por quantas vezes
Ante mim já prostrados, confundidos,
E submissos no pó, tremente, pavidos
Não me adorastes curvos! quantas vezes,
Ao só brandir a minha dextra um ferro,
Alfanges mil e mil se espedaçaram,
Lanças cahiram! bastiões de rôjo,
Soberbas grimpas, elevadas tôrres,
Altas muralhas subito baquearam!
Tal fui; taes foram filhos meus outr’ora...
Ah! senhores então, escravos hoje...

L’aigle, symbole de la puissance et de la combativité, attribut de Jupiter et de Jean l’évangéliste, et de ce fait en rapport avec le spirituel, ainsi que le lion qui représente la domination et dont “l’œil attentif” évoqué dans cet extrait renvoie au *Phylologist*, texte de la chrétienté primitive, ne sont plus ici que des animaux déçus représentant les Portugais, “vile troupeau de viles esclaves” de tyrans que la révolution libérale du 24 août 1820 terrassera et dans laquelle le poète promet de s’engager dans les derniers vers:

⁴ *Lyrice II*, in: *Lírca Completa*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1971, p. 162, 164.

Esse rebanho vil de vis escravos
 Que ao sceptro da ignorancia acurvam timidos,
 Do nome portuguez vergonha e opprobio,
 Portugueses não são, já mais o foram.
 [...]
 E aos tyrannos jurei odio implacavel.
 (“Sonho prophetic”, LJM)

La tyrannie est elle-même représentée par un monstre destructeur nommé “fúria”, doté de griffes sangui-
 naires:

A tyrannia, esse execrando monstro
 Que ladeado de furias (...)
 Esse monstro!... e das garras sanguinarias
 Não lhe roubais a miseranda patria?
 (“Sonho prophetic”, LJM)

Les cris des animaux féroces retentissent aussi dans *Lírica de João Mínimo* pour suggérer la menace, la violence; dans “A um jovem poeta” la mort ulule: “Pávida ulula pelo campo a morte”, dans “Filinto” les portes de l’enfer s’ouvrent en rugissant: “Depar-emparr do inferno em bronzeos gonzos/Rugindo as portas rompem...”; “rugir” et “bramir” sont aussi les verbes qui bestialisent la mer, synonyme de danger pour le poète insulaire et exilé.

Le chien, qui intègre dans cette phase le bestiaire, est enragé (“A morte”, LJM) et correspond, d’une manière générale, à la dégradation humaine et aux souffrances endurées, dans “Longa viagem de mar”, LJM, pour dénoncer son triste sort, le poète évoque sa “faim canine”: “Rapar canninas fomes”.

En 1823, suite à l’offensive absolutiste connue sous le nom de *Vilafrancada*, Garrett est poursuivi et contraint à l’exil en Angleterre, puis en France; il y découvre l’esthétique romantique et devient un grand admirateur de Byron, de Burns, de Walter Scott qui lui transmet le goût du Moyen Age et des traditions locales. Le poète envisage alors de créer une littérature nationale et de réunir le plus grand nombre de textes de la tradition orale et populaire depuis les temps les plus reculés, romans, *xácaras*, *solaus*: “são o espirito, a alma, o *in ipso vivimus et sumus* de uma nação”, écrit-il en 1824 à Duarte Lessa, un ami et un grand patriote qui contribue à cette compilation, publiée sous le titre de *Romanceiro* entre 1843 et 1851, et conçue comme une mission qui incombe naturellement au poète romantique:

Estava corrido o primeiro quarto deste século, quando a reacção do que se chamou romantismo, por falta de melhor palavra chegou a Portugal.

Vamos a ser nós mesmos, vamos a ver por nós, a tirar de nós, a copiar de nossa natureza, e deixemos em paz ‘Gregos, romãos e toda a outra gente’.

Que se há-de fazer para isto? Substituir Goethe a Horácio, Schiller a Petrarca, Shakespeare a Racine, Byron a Virgílio, Walter Scott a Delille?

Não sei que se ganhe nisso, senão dizer mais sensaborias com menos regras.

O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as lendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas: (...) O tom e o espírito verdadeiro português esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional, que é o povo e as suas tradições e as suas virtudes e os seus vícios, e as suas crenças e os seus erros.⁵

Cette démarche est pour Garrett synonyme d’engagement social et politique, il s’agit de témoigner d’une époque où, contrairement à la sienne, la nation était libre et non corrompue:

Desejo fazer uma coisa útil, um livro popular [...] é obrigação de consciência para quem levanta o grito de liberdade num povo, achar as regras, indicar os fins, aparelhar os meios dessa liberdade, para que ela se não precipite na anarquia. Não basta concitar os ânimos contra a usurpação e o despotismo; destruído ele, é preciso pôr a lei no seu lugar. E a lei não há-de vir de fora: das crenças, das recordações e das necessidades do país deve sair para ser a sua lei natural, e não substituir uma usurpação por outra. [...] Fiz para isso esta colecção de exemplares, de documentos, de estudos e observações. [...] Respondo pelo espírito, pela tendência, pela verdade moral do trabalho. [...] fiz um grande serviço à minha terra e à minha gente. (v. II, Introdução, p. 31, 32)

Comme la littérature populaire, le roman historique, innovation du romantisme, a une fonction identique:

A nossa poesia primitiva e eminentemente nacional a que do princípio e, para assim dizer, do primeiro balbuciar da nossa língua [...] foi seguramente o romance histórico e cavalheiresco, ingénua e rude expressão do entusiasmo de um povo guerreiro.⁶

Garrett introduit le genre au Portugal avec *O Arco de Sant’Ana* écrit en partie en 1832 lors du siège de Porto, mais publié en 1845. L’action se déroule dans cette ville au XIXe siècle et dénonce la prépotence et la lubricité de l’évêque qui sont à l’origine d’une révolte populaire; il le considère surtout comme un pamphlet politique défendant les libertés civiques contre le clergé et comme un excellent exemple pour son temps.

⁵ *Romanceiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, v. II, Introdução, p. 36. Le premier volume du *Romanceiro* a été publié en 1843, le deuxième et le troisième, en 1851.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

Aussi bien le *Romanceiro* que *O Arco de Sant'Ana* renvoient à des époques où le lien entre l'homme et l'animal était particulièrement étroit et, de ce fait, le bestiaire garrettien s'enrichit de spécimens nouveaux qui ne contribuent parfois qu'à la couleur locale. Dans le *Romanceiro*, dont la toile de fond est la reconquête chrétienne, l'évocation de la chasse fait place au faucon, les défis auxquels se livre le chevalier sont annoncés par le chant du coq et le châtement des ennemis, le cheval, à la queue duquel ils sont attachés. De même, dans *O Arco de Sant'Ana* le discours populaire est structuré par des comparaisons et des argumentations qui s'appuient sur des animaux familiers comme la vache, la sardine (d'Ovar), le lapin. Cependant, étant donné le contexte, c'est le cheval qui est à l'honneur dans cette littérature et le chevalier n'est, en somme, que son complément, c'est pourquoi, contrairement à l'homme, dans le *Romanceiro* la monture est minutieusement décrite et mise en valeur par des termes qui connotent la bravoure, la richesse, la pureté: "cavalos acobertados", "corcel soberbo" ("Adozinda"),⁷ "cavalos branco/com sua sela dourada", "selim de prata doirada" ("Bela Infanta"),⁸ "cavaleiro de armas brancas/seu cavalo tremedal" ("Dom Beltrão"),⁹ "cavalos bem vezeiros", "cavalos generosos" ("Dom Gaiifeiros").¹⁰ L'action du chevalier qui se bat contre l'infidèle, ou qui protège l'honneur de sa dame, conformément aux lois de la chevalerie, n'est possible que grâce aux qualités de sa monture: ainsi Dom Gaiifeiros ne parvient à délivrer sa princesse enlevée par les maures que lorsque son cheval entre dans la bataille et se substitue au maître:

O cavalo sem mais rédea,
Aos mouros se foi voltar;
Cansado ia de fugir
Que já mal podia andar,
Cheirou-lhe ao sangue maldito,
Todo é fogo de abrasar.
Se bem peleja Gaiifeiros,
Melhor é seu pelejar;
A qual dos dois anda a lida
Mais moiros há-de matar.

Dans "Dom Beltrão" le prodige va plus loin car, inculpé de la mort de son maître, le destrier prend la parole pour plaider non coupable et rendre des comptes avec une déconcertante humanité:

Não me tornes essa culpa,
Que ma não podes tornar:
Três vezes o retirei,
Três vezes para o salvar;

Três me deu de espora e rédea
Coa sanha do pelejar,
Três vezes me apertou cilhas,
Me alargou o peitoral...
A terceira fui a terra
Desta ferida mortal.

O Arco de Sant'Ana présente également un duo cheval-chevalier où l'homme doit tout à l'animal; en effet, la bravoure de Vasco qui arrache à l'évêque lubrique une pauvre femme n'est rendue possible que par la valeur du "généreux animal" (p. 29) qu'il a su mériter. Au chapitre VII, intitulé "Alazão", les liens entre l'homme et la bête se resserrent à tel point que la monture finit par acquérir des capacités et des facultés humaines déterminantes pour le succès de l'entreprise:

E deitou-se aos peitos do generoso animal que parecia entender e responder aos afagos do mancebo, relinchando com simpática inteligência, como por esse magnetismo animal que estabelece aquela inexplicável, mas inquestionável, correspondência entre as afinidades de duas naturezas semelhantes.

Atrevidos, generosos ambos, actuados ambos pelo vago desejo de se lançar ao incomensurável espaço, imprudentes, desprevenidos, o jovem cavaleiro e o jovem cavalo sentiam que eram feitos um para o outro, que a um e a outro os chamava o palpitante interesse de correr impensadas aventuras.¹¹

Le manichéisme de ces textes hautement moralisateurs réserve à la femme, toujours dotée des plus grandes vertus, le rôle de la victime; le *pathos* est alors entretenu par son identification à des animaux inoffensifs et sans défense qui n'ont, très souvent, pas encore atteint l'âge adulte, qui ont une grande signification dans la tradition chrétienne et qui, en général, sont désignés par des diminutifs; c'est le cas d'Adozinda harcelée par un père incestueux:

E Adozinda sempre triste
[...]
Como a novilha perdida,
Como a ovelha desgarrada
A quem o tenro filhinho
Lobo do mato levou:
Desfaz-se a mãe em balidos,
Que de ninguém são ouvidos,
E o filhinho não tornou!

Enfin, telle une bête traquée, Adozinda mourra enfermée par son père dans une tour du château:

Como a ovelhinha tremente
Que sem dar nem um balido
Se deixa à morte levar

⁷ *Romanceiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1983, vol. I.

⁸ Vol. II, cf. *supra*.

⁹ Op. cit..

¹⁰ Op. cit..

¹¹ *O Arco de sant'Ana*, Lisboa, Editorial Verbo, s. d. .

Les figures du mal dans le *Romanceiro*, tout comme dans *O Arco de Sant'Ana*, sont incarnées par les mêmes animaux: le loup qui s'attaque à la brebis, animal qui désigne dans le roman historique la femme séduite; le chien, qui dans la littérature populaire évoque les infidèles, et qui dans *O Arco* renvoie à l'évêque et à ses sbires, dont l'un se nomme, d'ailleurs, Pêro-Cão.

Parent pauvre du cheval, l'âne est chez Garrett au service de la satire, ce qui est une tradition littéraire tout à fait classique. L'auteur en fait l'attribut de Sancho Panza ("San Martinho", LJM; *Viagens na Minha Terra*) qu'il associe au matérialisme, contrairement à Dom Quichotte qui incarne la spiritualité. Lorsque le poète écrit, en 1828, en Angleterre, le texte préliminaire à la *Lírica de João Mínimo* il imagine, avec beaucoup d'ironie, une confrontation entre les adeptes de l'ancienne école et les nouveaux poètes romantiques dans le but de dénoncer le retard de la poésie portugaise ainsi que la résistance du pays aux innovations; pour souligner encore davantage la démesure de la querelle, et pour mieux fustiger les bardes d'antan, Garrett les évoque sous la forme de bêtes féroces ivres de rage:

Qu'ê dos poetas portuguesas de hoje? Que se não pode chamar poetas a essas fazedores de poemas e romances – enfronhados em românticos –, ou a essas frios imitadores de Horácio que fazem odes com o *senso commum* – ou a esses proselytos da escola de Gesner, em que tudo é natureza e verdadeira imitação d'ella –, ou a ess'outros feitores de tragédias, salvo um ou dois cujos versos trágicos são dignos do soneto e da ode pindárica. Nada! isso não é gente a quem se chame poetas. Oh! qu'ê d'aquelles atletas que no circo poético luctavam infatigáveis com Fúrias, Gorgonas, Tisiphones e Megeras, e bramiam e pulavam e troavam e retumbavam, e faziam versos que nem elles entendiam, de tam sublimes, de tam guindados! Tudo isso banido, tudo isso fora de moda por estes ridículos bonecos de hoje, para quem tudo é natureza e natural, que chamam à noite *noite*, ao sol *sol*, e a todas as coisas pelo seu nome! Quaes poetas; que se lhes entende tudo quanto dizem sem ir a o dicionário da fábula! Poetas que começam ou ode, ou seja o que fôr, sem invocar musas nem Apollo – até creio que nem Apollo nem musas reconhecem os excommungados.

E a isto chamam romântico...¹²

La satire atteint son paroxysme lorsque les défenseurs du classicisme s'en vont à dos d'âne à un *outeiro* (récital de poésie qui, en réalité, n'existe plus depuis une dizaine d'années) au couvent d'Odivelas; le grotesque prend alors le dessus dans des scènes dignes d'une comédie légère dont l'âne est le personnage principal. Transportés par

Junot, Bonaparte, Lord anglais et Docteur, des bourricots qui à défaut de mors dorés rongent leurs vieilles rênes, les chevaliers à la triste figure transformés en "burriqueiros", finissent très symboliquement au sol, sur le nez, avant de se mettre à courir ventre à terre pour essayer de rattraper les bêtes qui s'enfuient car ils tiennent à se présenter au couvent dans la plus pure tradition chevaleresque:

E rédeas que se descuidam, e o quadrupé de um dos principaes questionadores de joelhos a terra, e o cavalleiro atraz d'elle – mas de narizes em vez de joelhos, – e o burro immediato que tropeça no cavalleiro – aliás burriqueiro – e no burro; e zaz, a terra também – como um regimento de cartas de jogar; e ai meu braço! ai meu nariz! – E um dos burros que se levanta e fôge, e o cavalleiro coxeando atráz d'elle, e nós todos a cercar, e o liberto animal ao galope e relinchando e pinoteando e escaramuçando em todo o sentido e por todos os órgãos que estes generosos animais costumam... E nós fazendo um alarido de todos os diabos. E se não é um pobre saloio que vinha do mercado e agarrou o burro, algum dos outros animaes tinha de ser commum-de-dois para o resto da jornada. (LJM, p. 21-22)

L'utilisation d'expressions très soutenues qui minimisent la vulgarité des montures, leur identification à des fauves et le nom de l'une d'elles, "Docteur", qui pourrait aussi bien désigner l'un des bardes, la structuration de la phrase entretenant, à dessein, l'ambiguïté, alimentent la satire en créant un effet de grotesque qui rend la critique d'autant plus violente.

Dans *Viagens na Minha Terra*, adoptant une démarche courante qui consiste à ravalier l'humain au rang de l'animal tenu pour inférieur, Garrett présente l'homme de son temps comme la plus rude des bêtes:

O homem – não o homem que Deus fez, mas o homem que a sociedade tem contrafeito, apertando e forçando em seus moldes de ferro aquela pasta de limo que no paraíso terreal se afeiçoara à imagem da divindade – o homem, assim aleijado como nós o conhecemos, é o animal mais absurdo, o mais disparatado e incongruente que habita na Terra. (p. 138)

De tous ces hommes, les barons du libéralisme (dont Garrett fut), purs produits du matérialisme, sont les plus déplorables, c'est pourquoi, une fois de plus, ils n'ont d'égal que l'âne:

O barão é, em quase todos os pontos, o Sancho Pança da sociedade nova.

Menos na graça...

Porque o barão é o mais disgracioso e estúpido animal da criação.

¹² Op. cit., p. 14-15.

Sem exceptuar a família asinina que se ilustra com individualidades tão distintas como o Ruço do nosso amigo Sancho, o asno da Pucela de Orléans e outros.

O barão (*Onagrus baronius*, de Linn., *l'âne baron* de Buf.) é uma variedade monstruosa engendrada na burra de Balaão, pela parte essencialmente judaica e usuraria de sua natureza, em coito danado com o urso Martinho do Jardim das Plantas, pela parte franchinotica e sordidamente revolucionária de seu carácter. [...]

Por isso é *zebrado* de riscas monarquico-democráticas por todo o pêlo.

Este é o barão verdadeiro e puro-sangue [...] que nesta obra procurámos classificar para ilustração do século. (p. 74-75, 204)

La profusion d'animaux cités au cours de cette lecture nous mène à conclure que, plus qu'à un bestiaire, l'œuvre poétique d'Almeida Garrett s'apparente à l'arche de Noé, que le poète ne manque pas d'évoquer, d'ailleurs; comme dans l'arche, les élus sont nombreux, mais seuls deux se distinguent, la colombe et le rossignol. On serait tenté de croire que si quelques-uns étaient tombés à l'eau cela aurait été sans conséquence, et pourtant non, parce que tous étaient indispensables à la création; il en est de même chez le poète.

Quelle est donc la valeur du bestiaire dans la poétique de Garrett?

Doté de traits déjà observés par le passé, l'animal est, très conventionnellement, inséré dans des contextes qui ne se démarquent pas d'une tradition littéraire classique, et même antique: il est la métaphore d'une situation, d'un personnage stéréotypé, d'une atmosphère.

Mais le bestiaire garrettien change d'aspect tout au long de la carrière poétique de l'auteur et à mesure qu'il adhère à la nouvelle esthétique, l'animal ne contribue plus de façon aussi déterminante au sens du texte. Dans les œuvres plus tardives, les références animalières ne sont plus les mêmes, le poète privilégiant désormais les oiseaux, en particulier le rossignol, bien que le halo romantique soit rendu essentiellement par la flore, et dans la prose, par les personnages et par leur histoire.

Le bestiaire garrettien témoigne donc du profil d'un homme de culture de la première moitié du XIXe siècle ainsi que du parcours intellectuel d'un auteur qui, par bien des aspects, est resté, comme nous l'avons montré dans un autre travail, un classique du romantisme.

Recebido: 12/06/2012

Aprovado: 29/09/2012

Contato: mcpaissimon@yahoo.fr