

**LA LITTÉRATURE
PORTUGAISE
CONTEMPORAINE**

Le plaisir du partage

José Manuel da Costa Esteves

**LA LITTÉRATURE
PORTUGAISE
CONTEMPORAINE**

Le plaisir du partage

REMERCIEMENTS

Ce livre est le résultat de l'amitié de tous ceux qui ont bien voulu apporter leur aide, sans laquelle il n'aurait pas vu le jour :

d'abord mon éditeur, en la personne de Denis Rolland, le premier à me proposer ce livre et qui – de plus – l'a conçu et mis en page ;

Idelette Muzart-Fonseca dos Santos qui m'a donné depuis le début son appui sans faille et m'a transmis son enthousiasme ;

Paula Morão qui a eu la gentillesse de lire la totalité du livre et de le préfacer tout en faisant une lecture analytique d'un parcours qui unit vie et littérature ;

Adelaide Cristóvão, Alain Maouch, Ana Côrte Real, Felipe Cammaert, Graça dos Santos, Jean-Louis Perretant, Jean-Sylvain Bachman, José da Silva Terra, Maria do Carmo Pires, Michel Chandeigne, Pierre Légglise-Costa, Serge Casha, Sílvia Amorim-Ralha, Sylvie Moussiegt, et Thomas Caillez qui ont traduit, lu et relu avec la patience de leur générosité ;
Fátima Ramos, conseillère culturelle et directrice de l'*Instituto Camões* à Paris, qui a apporté son soutien financier ;

enfin Isabel Pavão, peintre portugais installé à New York, qui a eu la générosité de me permettre de reproduire son tableau *Fall-atmospheres* (2003/4), un paysage imaginaire qui dialogue avec d'autres paysages, ceux des écrivains qui partagent la même quête : ouvrir des fenêtres sur des mondes imprévisibles.

Que tous soient remerciés pour avoir partagé avec moi cette aventure.

PRÉFACE

José Manuel Esteves réunit en ce volume une partie de ses essais sur des auteurs portugais. Et il n'y a qu'un seul regret à exprimer : c'est qu'il ne l'ait fait plus tôt, et qu'il n'ajoute pas à cet ensemble de textes bien d'autres essais qu'il a présentés au cours des années de sa carrière – non terminée ! – de professeur de langue et de littérature portugaise dans les Universités françaises. Il ne sera jamais excessif de rappeler son magistère, non seulement auprès des étudiants qui ont suivi ses cours, mais aussi son action près des collègues portugais ou français qu'il a accompagnés, et son travail compétent et sérieux dans la coordination des lectorats de l'*Instituto Camões* en France. Il s'agit en effet d'un magistère, au sens le plus noble du mot – et voilà une raison de plus pour que nous, ses collègues portugais, nous soyons heureux et rassurés par son rôle actuel, dans la chaire Lindley Cintra, à l'Université Paris X – Nanterre. Je l'écris de tout cœur, ayant témoigné en beaucoup d'occasions du travail de José Manuel Esteves.

Jamais les versants pratiques, même bureaucratiques, de son travail, n'ont effacé sa volonté d'être toujours informé de ce qui se passe dans son pays d'origine, notamment en ce qui concerne la littérature. Les textes que nous lisons en ce volume en sont le meilleur témoin.

L'une des caractéristiques générales de ces textes, et que je veux souligner, c'est leur double versant. S'il existe ici une constante préoccupation de s'adapter à des lecteurs de la littérature portugaise, ces derniers ne sont pas forcément des connaisseurs de la langue et de la culture du Portugal : c'est pourquoi les essais sont bardés de notes de bas de page ou d'introductions qui, de manière brève mais très efficace, donnent des informations biographiques et surtout bibliographiques sur les auteurs et les œuvres étudiés, ainsi que sur leur contexte historique et d'histoire littéraire. L'ensemble de ces informations est de grande qualité, non seulement parce que l'auteur connaît très bien l'Histoire du

Portugal, mais aussi parce qu'il ajoute à cela une remarquable connaissance de l'ensemble de la littérature portugaise contemporaine. C'est ce qui lui permet d'établir des connexions et d'insérer les auteurs dont il s'occupe dans un contexte plus vaste. Par là José Manuel Esteves trace des routes, suggère d'autres chemins, partage avec son lecteur un savoir que celui-ci peut approfondir à partir des éléments que ces essais mettent à sa disposition en abondance et avec la générosité qui est un des traits de caractère de notre auteur.

Je voudrais souligner une autre caractéristique de ces essais. Le cadre général que j'ai déjà établi pourrait certes en rester là : c'est-à-dire qu'on pourrait se limiter à ces informations de bas de page. Mais ce n'est pas du tout ce que nous lisons dans les essais de José Manuel Esteves, car il s'attarde sur des analyses de détail, en soulevant des aspects absolument pertinents et qui font avancer de manière critique ce que les lecteurs (et même des lecteurs portugais, ce qui est mon cas) savaient déjà. C'est là un des objectifs essentiels de tout travail critique : l'originalité, laquelle s'obtient par la recherche et l'étude approfondie des œuvres et des auteurs. En effet, quand il travaille sur un auteur et sur un de ses livres en particulier, le critique se sert de la lecture de l'ensemble de l'œuvre pour mettre en valeur le processus de l'évolution, la cohérence globale, le développement de traits stylistiques et thématiques de l'auteur étudié. José Manuel Esteves le fait avec une grande aisance et sans jamais perdre de vue l'objet principal qu'il s'était proposé de traiter, ce qui revient à l'enrichissement de la perspective qu'il fournit à son lecteur. Évidemment, cela n'est possible que lorsqu'un critique sait vraiment de quoi il parle, sans jamais tomber dans la facilité ou le superficiel.

Et puis il y a dans l'ensemble des essais ici réunis quelque chose qui me touche beaucoup : c'est la capacité de transmettre de l'enthousiasme, voire de l'émotion, sans pour cela tomber dans un sentimentalisme déplacé. Je prends un exemple, pour mieux faire comprendre ce que je veux dire par là : il s'agit d'un passage au début de "La poésie de Carlos de Oliveira: une bombe prête à exploser", le premier chapitre :

Chaque fois que je revisite Carlos de Oliveira (...) je ressens la même chose : une bombe prête à exploser, un volcan latent qui peut se réveiller n'importe quand, un silence dévastateur, une

lourdeur et torpeur, une vitalité primordiale, un cœur qui frappe fort; un flux de sang prêt à donner vie aux pierres, à la terre, aux os, aux minéraux, prêt à faire rougir les roses pétrifiées des stalactites déposées par les couches millénaires du temps.

La phrase, peut-être longue pour la syntaxe française, est un torrent mené par ce “ je ” de l’auteur qui s’affirme en tant que sujet, pour exprimer ses sentiments jubilatoires à la lecture de Carlos de Oliveira. Néanmoins, pour ceux qui sont déjà familiers de ce grand poète et romancier, il est possible d’entendre, dans une sorte de palimpseste (technique d’ailleurs très chère à Oliveira), la double portée de ce passage. En effet, sous le torrent des mots on reconnaît le lexique de l’œuvre même : par exemple, les minéraux et la pétrification, le monde végétal, la notion ancestrale du temps, la mémoire comme garant de la permanence, ces signes sont récurrents dans le code chiffré transversal à tous les textes de Oliveira. Or ce qu’en fait José Manuel Esteves, dans le passage cité, c’est une appropriation dynamique : créer encore une feuille qui s’inscrit dans l’univers de l’œuvre, qui est ainsi lue et intégrée dans la vie (oui, la vie !) du critique, devenu lui-même l’image du fossile chère au poète. Nous savons bien qu’en général, le discours critique tient à distance le sentiment et l’émotion ; à mon avis, les auteurs d’essais qui n’ont pas peur de s’exposer en tant que personnes comptent parmi les plus intéressants, comme c’est le cas ici. Car la littérature se tisse de l’humain – du sang, des larmes, du rire, des paysages qui nous émeuvent et qui forment nos mémoires.

Voilà quelques raisons de lire les essais de José Manuel da Costa Esteves. Sérieux et informés, ses textes sont une excellente contribution à la connaissance de la littérature portugaise en France. Mais, et c’est là ma conviction sincère, ils apportent aussi des éléments significatifs pour les lecteurs portugais.

Paula Morão¹
avril 2008

1. Professeur des universités à la Faculté de Lettres de l’Université de Lisbonne, Actuellement directrice de la DGLB, Direction-Générale du Livre et Bibliothèques / Ministère de la Culture Portugais.

INTRODUCTION

Ce livre met en exergue le plaisir du partage : faire connaître au lecteur de langue française une littérature d'indéniable qualité, mais souvent mal connue, lui donner l'envie de la lire, pour qu'il puisse parcourir le chemin aventureux des mots qui mènent aussi à la découverte de soi. Partager ici prend vraiment le sens de donner : parce qu'aucun acte d'amour, quel qu'il soit, ne peut être vécu pleinement si on le garde pour soi.

Ce livre est un recueil de neuf essais, complétés par un entretien avec l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues. Choisis parmi d'autres travaux de recherche dans le domaine de la littérature portugaise contemporaine, ils ont été présentés en colloques, et publiés dans des livres et revues en France, entre 1997 et 2008. Une cohérence les lie : la période qui va des années 1950 à la fin du XX^e siècle ; ils s'intéressent surtout à des textes en prose, mais la poésie y est présente de façon évidente à travers deux articles et par la référence à l'univers de certains écrivains¹.

Les textes ont été organisés en essayant de suivre un fil conducteur. Les trois premiers chapitres sont consacrés à l'œuvre de Carlos de Oliveira. Le premier montre les racines de son univers littéraire à partir de sa poésie, et est suivi de deux études consacrées l'une à *Maison sur la dune* et l'autre à la transposition du roman *Une abeille dans la pluie* au cinéma. Les chapitres 4 et 5 mettent en évidence une des voix les plus secrètes et intimes de la littérature portugaise, celle de Maria Judite de Carvalho, créatrice d'un univers inquiétant qui ne peut qu'ébranler et éveiller la conscience du lecteur. Le deuxième article entièrement consacré à la poésie, propose un bilan et une analyse de l'œuvre d'un poète portugais, José Terra, lié à la création de la revue *Árvore*, et plus

1. J'ai maintenu la plupart des titres originaux (qui figurent à la fin de ce volume, ainsi que l'année de leur publication) et réactualisé quelques données concernant les auteurs et leurs œuvres.

connu en France comme éminent universitaire que pour sa poésie dont les éditions sont de nos jours épuisées. Les trois chapitres suivants s'organisent autour de la fiction et des voix singulières d'Olga Gonçalves (qui dans l'ouvrage étudié nous livre la chronique du peuple de Lisbonne lorsqu'il retrouva sa liberté avec la révolution des Œillets – en avril 1974), Mário Cláudio (qui relie les événements de 1974 à l'histoire d'un moment fort symbolique du régime fasciste portugais, l'*Exposição do Mundo Português*) et Maria Isabel Barreno (qui, à partir de cinq nouvelles, nous propose une vision de l'écriture littéraire comme processus en devenir, jamais achevé et qu'il faut toujours recommencer).

L'objectif fondamental de ce livre est de faire connaître au lecteur de langue française certains auteurs, livres, univers, styles et de fournir quelques éléments de contextualisation historique et littéraire afin de permettre au lecteur moins familiarisé avec la littérature portugaise d'y trouver des repères. C'est à ce titre qu'il m'a paru indispensable d'inclure l'entretien, très riche d'informations, qu'Urbano Tavares Rodrigues, nom majeur des lettres portugaises, m'avait accordé en 2005. L'écrivain trace à la fois un parcours analytique dans la littérature portugaise, donne son point de vue sur les mutations de la société de son pays et sur son œuvre. Les notes de bas de page explicitent et complètent ces informations. La générosité de l'écrivain nous a permis d'inclure un de ses contes en traduction française.

J'espère maintenant que le lecteur y trouvera son compte.

CHAPITRE 1

LA POESIE DE CARLOS DE OLIVEIRA : UNE BOMBE PRETE A EXPLOSER

Chaque fois que je revisite Carlos de Oliveira – le romancier ou le poète - je suis toujours confronté à la grandeur et à l'ampleur de son œuvre en contradiction avec l'espace matériel qu'elle occupe : quatre romans¹, un livre de textes courts² (ensemble de chroniques de réflexions sur le travail de l'écrivain, à la fois poète, romancier et lecteur) et deux recueils de poésie, *Trabalho Poético* I³ et II⁴, qui constituent maintenant une œuvre réunie dans un seul volume de mille et quelques pages⁵. Chaque fois je ressens la même chose :

1. *La maison sur la dune*, Paris, José Corti, 2007 (*Casa na Duna*, Coimbra, 1943) ; *Petits Bourgeois*, Paris, José Corti, 1991 (*Pequenos Burgueses*, Coimbra, 1948 ; la 3^e éd., parue à Lisbonne, en 1970 a complètement refondu celle de 1948) ; *Une abeille dans la pluie*, Paris, José Corti, 1989 (*Uma Abelha na Chuva*, Coimbra, 1953) ; *Finisterra, paysage et peuplement*, Albi, Passage du Nord/Ouest, 2003 (*Finisterra. Paisagem e Povoamento*, Lisbonne, 1978).

2. *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1971.

3. *Trabalho Poético I*. Lisbonne, Livraria Sá da Costa Editora, 1976. Ce volume inclut une nouvelle version de *Turismo* publié une première fois en 1942 ; *Mãe Pobre*, 1945 ; *Colheita Perdida*, 1948 ; *Descida aos Infernos*, 1949 ; *Terra de Harmonia*, 1950 ; *Ave Solar*, 1950 (qui était précédemment inclus dans *Terra de Harmonia* avec le titre *Post Scriptum*) et *Cantata*, 1960.

4. *Trabalho Poético II*, Lisbonne, Livraria Sá da Costa, 1976. Ce volume inclut *Sobre o Lado Esquerdo*, 1968 ; *Micropaisagem*, 1968 ; *Entre Duas Memórias*, 1971 et *Pastoral* (titre pratiquement inédit).

5. *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisbonne, Caminho, 1992. Ce volume, selon la note des éditeurs "répond au désir de Carlos de Oliveira de réunir dans un seul volume les textes que l'auteur (à la date de sa mort) reconnaissait comme l'ensemble de son œuvre", p. 9. Ainsi, le roman *Alcateia*, Coimbra, Coimbra Editores, 1944 (réédité en 1945 mais que l'auteur n'a jamais réécrit), est exclu de son œuvre. De même selon la note finale de Carlos de Oliveira qui figure à la fin du premier volume, les poèmes qui n'ont pas été inclus dans *Trabalho Poético I et II* "seront définitivement exclus de son œuvre", p. 183.

une bombe prête à exploser, un volcan latent qui peut se réveiller n'importe quand, un silence dévastateur, une lourdeur, une torpeur, une vitalité primordiale, un cœur qui frappe fort ; un flux de sang prêt à donner vie aux pierres, à la terre, aux os, aux minéraux, prêt à faire rougir les roses pétrifiées des stalactites déposées par les couches millénaires du temps.

Les orages, le feu, les sécheresses qui sillonnent le visage des hommes de la Gândara¹, cette terre sablonneuse, marécageuse, traversent ces mille et quelques pages.

Mais un souffle se dégage de cette écriture pour la rendre vivante ; une flamme tremblante éclaire l'obscurité, le désert du monde et celui de la mémoire. Et même quand ces textes nous parlent de cendres, de mort, de ruines, de débris, c'est de la vie qu'ils nous parlent encore et de ses profonds mystères, de la mort qui contient la vie. Tout l'univers de l'œuvre de Carlos de Oliveira est marqué par les signes de la brièveté et de la précarité. L'œuvre a été réduite, les textes sont courts, les poèmes ne sont jamais longs, tout comme la vie, passagère, en perpétuelle mutation comme le paysage des dunes de Gândara. Terre qui ne peut se fixer qu'avec le travail des paysans et de l'homme, qui inlassablement luttent pour la dominer, cette terre-même qui un jour les engloutira dans ses entrailles à la fin de leur vie.

Il y a tant de nous, hommes, à l'intérieur de ces pages ! Combien de sacrifices, de travail, à l'image du labeur du poète ouvrier-paysan, éternel apprenti qui soumet son œuvre à une permanente réécriture, jusqu'à éliminer des textes de son œuvre et la 'réduire' à six titres dans un seul volume de dix-neuf sur treize centimètres ? Poète, bruisseur, sculpteur, alchimiste, magicien², Carlos de Oliveira réduit le tout à l'essentiel. Ne demeure que ce qui pourra résister aux ravages du temps : le minéral, l'os, par une écriture épurée, décanter de toute gangue, percutante comme une lame affilée qui pénètre la chair. Car voilà le parcours de l'homme pour arriver à la *Terre de l'Harmonie*, l'horizon contenu dans ces mille et quelques pages. Voilà aussi le rêve à portée de la main, celui de voler pour aller vers l'intérieur des choses, de la terre, des collines, du ciel et de parcourir

1. Région de l'ouest du Portugal, une lande, située entre les villes de Figueira da Foz et d'Aveiro, où il a passé son enfance et son adolescence, et dont il fera la reconstitution dans toute son œuvre.

2. Remarquons le titre du livre où Carlos de Oliveira écrit sur son expérience d'écrivain : *O Aprendiz de Feiticeiro* [L'Apprenti Magicien].

la matière comme le sang qui voyage dans notre corps. Une bombe prête à exploser dont il faut chercher le détonateur.

Il m'est difficile de parler de Carlos de Oliveira¹ sans évoquer l'homme, intègre, fidèle à ses principes et à ses amis. Il a vécu éloigné des vaines gloires de la scène littéraire nationale. Il est un symbole de rigueur intellectuelle, d'éthique, de résistance morale et politique dans un Portugal brisé par la dictature fasciste et ses avatars. Les lueurs de la Révolution des Œillets en 1974 ne l'ont pas davantage mis en avant. Solitaire, mais profondément solidaire pour utiliser le célèbre aphorisme de Camus, Carlos de Oliveira est indéniablement un des grands représentants de la poésie portugaise contemporaine. Solitaire dans l'acte d'écrire, torturé, constamment éveillé (tant de nuits blanches !), mais si responsable et solidaire de son temps et de tout ce qui travaille à la transformation sociale et à la liberté. Solidaire par la forme esthétique du monde du langage des hommes en adéquation avec les choses de leur vie et de leur monde. Ouvrier de paroles, travailleur inlassable, il a pleine conscience de son exigence professionnelle insatiable. La perfection est toujours son but, les facilités sont toujours écartées et tout est soumis à un travail minutieux en filigrane.

Nous trouvons dans l'ensemble de son œuvre, que ce soit celle du poète ou du prosateur, une forte unité de style et une grande sobriété. Le parcours incessant de réécriture et de réédition de ses textes, qu'il a accompli de 1942 à 1978, est la meilleure preuve de l'effort de l'artiste/ouvrier de paroles en quête de perfection. Les altérations introduites sont nombreuses dans chaque livre, dans chaque édition². La rigueur recherchée peut se dévoiler à nos yeux si on compare les processus de transformation.

Tout l'œuvre de Carlos de Oliveira est la reconstitution de l'espace de son enfance, la Gândara. Cet espace est avant tout la mémoire de l'enfance, car il est la source et la substance de l'œuvre :

1. Carlos de Oliveira, né en 1921 au Brésil, part en 1923 au Portugal avec ses parents, qui s'installent dans la région de Gândara. Il est mort à Lisbonne en 1981. Il a fait des études d'histoire et de philosophie à l'Université de Coimbra, à l'époque où il partageait les idées du mouvement néo-réaliste, dont il fut un des principaux instigateurs.

2. Les altérations introduites entre la première et la troisième édition de *Petits bourgeois* constituent un cas paradigmatique, car on pourrait presque se croire devant un autre roman, si un même titre ne les unissait pas.

Enfance

I

Terre
sans une goutte
de ciel.

II

Si étroites
l'enfance, la terre.
Avec si peu
de mystère.

J'appelle roses
les étoiles.

Et la terre, l'enfance
croissent
dans leur jardin
là-haut, dans les airs.

III

Transmutation
du soleil en or.

Il tombe des feuilles,
goutte après goutte,
le matin émerveillé.

IV

J'appelle
chaque branche
d'arbre
une aile.

Et les arbres volent.

Mais s'enfoncent davantage
les racines de la maison,
et sur l'enfance
la terre se fait plus dense

C'est l'autre côté de
la magie¹.

1. *In Trabalho Poético* ; il s'agit des cinq premiers poèmes de *Turismo* : traduction de Michel Chandeigne et José Manuel Esteves.

Il ne s'agit pas ici d'un simple espace géographique, mais plutôt du paysage d'un univers littéraire : les lieux, les thèmes, les personnages, les conflits, l'imaginaire, les champs et les langages sont ceux de la Gândara.

Finisterra, le dernier roman de l'auteur, chef-d'œuvre de la littérature portugaise, constitue une sorte de synthèse entre son œuvre de fiction et sa production poétique. Elle est même l'itinéraire de la mémoire de son enfance dans la Gândara.

Le sol est sablonneux, sec, stérile, instable, parsemé de petits marais, un espace d'isolement, de solitude, de silence, d'insalubrité, de désolation, de pauvreté.

L'écrivain récrée, reconstitue, transfigure ce paysage en images épurées, synthétisées dans leurs aspects essentiels. La Gândara littéraire permet peut-être de découvrir le paysage réel et sa vérité intime : les lagunes, le sable, la silice, le calcaire, les fossiles, la pluie, les marais, les forêts, les dunes, les champs de maïs et de pommes de terre, les taches vertes des pins, les petites maisons d'adobe qui durent le temps d'une vie humaine, les villages solitaires. Le monde paysan constitue son univers littéraire, avec les propriétaires de la terre, les paysans pauvres et dépouillés de tout et les travailleurs saisonniers.

Les paysans fécondent la terre mais ils en sont spoliés par les seigneurs. Ils sont les protagonistes d'une tragédie ancestrale. Ils ne sont pas seulement le peuple, mais aussi les fondateurs, les créateurs de la terre, les acteurs primordiaux. Les paysans sont les conducteurs de la mémoire, par eux passe l'énigme de l'origine et c'est sur eux que s'abattent les tragiques dénouements des conflits sociaux et des colères des forces de la nature.

La Gândara prend un sens universel, métaphorique, elle devient l'énigme du paysage peuplé. D'abord la terre se forme, le paysage se constitue, l'homme fixe les dunes dont le sable recouvre les fossiles des forêts primitives et sèche les lagunes et les marais, et enfin surgit la forêt. La terre actuelle est le résultat du travail de l'homme qui a dû donner forme au paysage et le transformer en terres productives. Mais la fixation est toujours précaire, les dunes sont instables, l'homme est toujours soumis à l'insécurité, à la brièveté, à l'éphémère. L'œuvre de Carlos de Oliveira est la mémoire de la création de la terre et des hommes qui ont vaincu la

solitude. Ils la peuplent, y travaillent, souffrent et y meurent. La maison, symbole de la fondation et de la durée, participe de la mémoire de l'enfance.

Les thèmes de la poésie de Carlos de Oliveira sont donc l'enfance, la terre, le silence, la dissolution, la famine, la misère, le sommeil de la patrie. Le poète assimile, assume, épure, cristallise et transmute la voix collective - exprimée dans le silence, la haine, la révolte, la tristesse, le sommeil, la peine et la mort.

Il s'agit d'une poésie très engagée dans l'homme et le langage. C'est un travail fait dans le temps et seul le temps et le travail ardu éliminent les scories, le superflu, la redondance, le secondaire de façon à créer un objet essentiel. Seule la parole préservée peut prolonger et dilater un patrimoine collectif. La longue patience exigée par l'art entraîne le poète à une communion avec la rumeur des origines, à une approche du silence, en descendant au centre de la terre pour toucher aux sources de la vie :

4
Je descends
vers le centre de la terre,
au travers du sommeil primordial
des fœtus liquides des lagunes.

J'éveille doucement, en passant,
les yeux verts, vagues et très profonds
des eaux grosses
de la chaleur filiale des poissons.

Sur l'échine de cet esprit dolent
qui flotte en d'éternelles pénombres,
je chevauche en forçant les sources de la vie
d'où s'écoule un lait trouble et amer.

5
(Je descends
et c'est comme si je descendais en moi
dans les lâchetés-détritus des eaux,
dans les héroïsmes-résidus des fournaies.

Et quoi qu'il en soit
dans la sueur anonyme des douleurs).

6
Toujours vers le centre de la terre

où les métaux assoiffés
rèvent dévoreusement
le sang des mineurs.

Ma peau et mes cheveux brillent déjà
dans la combustion du soufre, du granit,
et je descends halluciné
une pierre bouillante dans les poumons,
une pierre en flammes qui embrase mes cris.

Comme des ongles de mercure luisant
naissent de mes yeux et de mes doigts
des terreurs inimaginées, des lueurs
démensurées de larmes torturées¹.

Toute la poésie de Carlos de Oliveira est un pèlerinage, un cheminement vers le silence, entamé depuis *Turismo*. Le point de départ de l'expérience poétique est toujours le même référentiel - ce paysage de l'enfance :

Mon père était médecin de campagne, dans une région extrêmement pauvre, autour du village de Nossa Senhora das Febras (Notre-Dame des Fièvres). Lagunes marécageuses, désolation, calcaire, sable. J'ai grandi cerné par la grande pauvreté des paysans, une mortalité infantile énorme, une émigration terrible. Normal par conséquent que tout cela m'ait touché (plutôt, tatoué). L'aspect social, et le reste, parce qu'il y a le reste aussi, de mes récits ou de mes poèmes publiés (quatre romans de jeunesse et quelques livres de poésie) proviennent de ce milieu presque lunaire pourtant habité par des hommes et vu, dans la perspective qui nous intéresse, sans distanciation².

Mais le paysage s'intériorise jusqu'à s'identifier avec le sujet. Gândara devient ainsi un paysage intérieur :

“ Je proviens de familles sablonneuses (lagunes, pinèdes, dunes)³. ”

1. In *Trabalho Poético I* ; poèmes 4, 5 et 6 de *Descida aos Infernos* ; traduction de Michel Chandeigne, in *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine (1935-2000)*, choix et présentation de Michel Chandeigne, Paris, « Folio », Gallimard, 2003, p. 78-79.

2. In Nuno Júdice, *Voyage dans un Siècle de Littérature Portugaise*. Bordeaux, Ed. L'Escampette, 1993, p.76 ; texte de Carlos de Oliveira, in *O Aprendiz de Feiticeiro*, traduit par Marie-Hélène Piwnik.

3. In *O Aprendiz de Feiticeiro*, p. 133.

La reconstitution de l'univers de l'enfance passe par la transformation magique du réel, par le perfectionnement esthétique. Le voyage à l'intérieur du sujet trace une géographie où le cœur est le lien privilégié de cette identification.

Le procès d'intériorisation privilégie les pauses, temps de la perception intime des choses, temps pour habiter l'intérieur de la matière. Les paysages extérieur et intérieur accentuent les sensations d'immobilité, d'effroi et de mort. Les poèmes absorbent le silence – ce silence qui unit le paysage et les hommes, mettant en évidence l'effroi du sujet face au paysage et à la douleur.

8

Subitement, de l'intime du feu,
tenaces se collent à mon dos des ailes
pointues comme des flammes
ou fétides comme le purin.

Elles battent et me traînent dans l'espace
compact qui pèse sur mes épaules
cryptes confuses où de sombres fumerolles
agitent un chaos d'Alpes naissantes.

Tumultueuses elles me traînent
jusqu'au centre du tumulte,
là où bat au bord de son tombeau
le cœur à jamais inenseveli de la terre.

Ce secret de feu inviolé,
juste ce craquement, invisible,
cette douleur sans remède,
où les larmes sèchent avant même de sourdre.

9

Me voici au centre de la terreur
où n'existe plus de différence
entre le feu et ce qui brûle.

Au centre de la terreur,
mordu par les flammes et
les mordant : ¹

1. *In Trabalho Poético I* ; poèmes 8 et 9 de *Descida aos Infernos*, traduction de Michel Chandeigne, *op. cit.*, p. 80-81.

Le soleil qui brûle et dévore le cœur de la terre et celui du sujet, donne origine à une profonde tristesse. Cette vision si intime est très proche de nous, hommes réels de chair et d'os, déchirés par les souffrances physiques et morales.

À la lecture de cette poésie on sent un monde en décomposition, en fermentation, auquel le discours poétique donnera de l'ampleur par la métaphore du vol, cette ampleur cosmique capable de tout transformer. Le procès même de transformation des poèmes reflète les étapes de l'itinéraire de l'auteur pour harmoniser l'intention idéologique avec sa profonde réalité personnelle. En soumettant ses textes à un dépouillement et à une décantation obsessionnels, Carlos de Oliveira met en évidence la matérialité du travail poétique. La dimension politique cheminera peu à peu vers cette conception poétique, comme un lieu de travail où l'épaisseur du sens et l'irradiation symbolique gagnent en volume.

L'aspect social est mélangé, croisé, avec une chaîne métaphorique qui mène sa poésie à la recherche des origines, aux enfers, à l'intérieur de la terre, aux sources de la mémoire primitive. L'axe politique est métaphorique, capable de transformer la pierre ou les ténèbres, en oiseaux ou en étoiles.

La poésie de Carlos de Oliveira allie souvent l'auto-réflexion du poème au mouvement de réfraction du monde. Tel est le cas de "Stalactite", du livre *Micropaysage*, constitué par vingt-quatre poèmes dont une traduction est présentée à la fin de ce texte.

Ces poèmes manifestent explicitement leur mode de construction en mettant en évidence la conscience des mots comme matière signifiante constituée par une forme sonore et visuelle, simultanément instrument de représentation, de transformation du monde extérieur. Le mouvement de cette conscience réalisé grâce au travail sur les mots, est aussi le mouvement du monde dans le poème. Le mouvement du poème sur lui-même, tel celui d'une constellation, la calligraphie des mots et du travail poétique, sont aussi la recherche méticuleuse de l'adéquation au mouvement des choses.

Dans "Stalactite", nous nous trouvons en plein monde souterrain et minéral. C'est à l'intérieur de ce lieu de silence et d'immobilité qu'on accède à l'interminable procès du mouvement et du son – mouvement de la matière et de la parole, son du monde, son du poème. Le paysage est une colline creuse, avec son ciel

interne calcaire, avec des stalactites et corolles de chaux, cristallisations dues à l'immobilité du temps.

Le poème va chercher dans le passé la façon dont l'eau s'est cristallisée en pierre calcaire, mais part aussi vers l'avenir, vers ce moment où la pierre se dissoudra, pour donner naissance, à travers l'eau, aux fleurs retenues dans les corolles pétrifiées de la chaux. Le mouvement de formation de la colline, de la stalactite, se situe dans le passé, mais aussi dans l'avenir parce qu'il s'agit du mouvement dans le présent où le poème fabrique les fleurs, le jardin, par un double mouvement de concentration-explosion.

Le poème est l'alchimie capable de purifier le monde. Le mouvement ne se cristallise pas, car il présuppose le travail latent de la lecture. Dans les textes de Carlos de Oliveira le langage se maintient vivant, l'histoire brille, car le chant de sa poésie ne parle que de la libération de l'homme.

Son langage essentiel, aride, en rapport intime avec l'univers représenté, est aussi une manifestation du dépouillement, de l'épuration, un langage 'pauvre' comme l'univers qu'il nomme, un langage incisif, peu orné, où chaque mot a son poids, sa rigueur dans la quête de la perfection absolue. Il ne reste plus que le minéral, la durabilité extrême¹.

La poésie de Carlos de Oliveira est un cheminement vers la rencontre de la primordialité du monde pour le faire renaître. Et pour que le réveil soit possible il faut sentir cette vibration majeure à l'intérieur même du silence rendant l'explosion encore plus forte. Elle sera d'autant plus forte, que le lecteur acceptera de partager l'expérience du poème et de suivre son parcours aventureux nourri par des rapports qui unissent les paroles au monde. Il suffit de faire déclencher le détonateur. Place à la poésie !

Stalactite

I
Le ciel calcaire
d'une colline creuse,
d'où tomberont
dans quelques millénaires

1. Lire l'excellente introduction de Manuel de Gusmão à l'anthologie *A Poesia de Carlos de Oliveira*, Lisbonne, Seara Nova/Comunicação, 1981.

de lentes gouttes d'eau
ou de pierre
et qui réveilleront
les fleurs ténues
dans les corolles de chaux,
si proches de moi
que je crois entendre,
filtrée par le tunnel
du temps, de la colline,
la rosée dans un jardin.

II
Imaginer
le son de la rosée,
la lente contraction
des pétales,
le poids de l'eau
dans le lointain,
enregistrer
dans cette mémoire
à rebours
le rythme de la pierre
dissoute
quand elle se pose
goutte à goutte
sur les fleurs anticipées.

III
Si le poème
analysait
sa propre oscillation
intérieure,
s'il cristallisait
un autre mouvement
plus subtil,
celui de la structure
où des millénaires plus tard
s'engendrent
ces fleurs
calcaires imaginaires,
il trouverait
sa micro-rigueur.

IV
Localiser
dans la fragile épaisseur
du temps,
que le langage
fit
vibrer,
le point mort
où la vélocité
se brise
et là
déterminer,
avec exactitude
le foyer
du silence.

V
Espace
où tombent
des gouttes d'eau
ou de pierre
emportées
par leur poids,
les doux écueils
de la colline
silencieuse afin que
la chaux
fleurisse
dans cette calligraphie
de pétale
et de lettres.

VI
Quelque part
le poème rêve
l'archétype
du vol
vainement
car il ne fait
que répéter
le signe, le dessin
de l'automne
aérien

où se perd l'oiseau
quand adviendra
le moment
de voler.

VII
Le battement
des mots
captés
par le sol
de cette colline,
par une densité
qui palpite
entre
la chaux
et l'eau,
rappelle
celui des étoiles
avant
la chute.

VIII
Elles tombent
du ciel calcaire,
réveillent des fleurs
quelques millénaires plus tard,
roulent
de vers
en vers
closes
comme des gouttes,
et l'on entend
au bas
de la page
un murmure
de rosée.

IX
Imaginer
le son de la rosée,
le transmettre
de fleur en fleur,
le guider

à travers l'espace
de plus en plus épais
où se remuent
aujourd'hui
[eau ----> chaux],
et le capter comme
s'il naissait
juste
pour être écrit.

X
La lente
contraction
des pétales,
la raide construction
de quelque chose
de plus dense,
d'algues
rythmées
dans la corolle que
se protège
et se concentre
contre les agissements
d'une mer
de microscope.

XI
Le poids
de l'eau
dans le lointain
est presque
imperceptible,
il pèse cependant,
il plane,
se pose sur le papier
de pierre
[chaux <--- colline]
qui brûle
quand
il tombe.

XII
Enregistrer

dans cette mémoire
à rebours
de l'arrière
jusqu'à l'avant
les mots
qui deviennent
ainsi
mystérieux
ensuite
les épeler
de la fin
jusqu'au
début,

XIII
les regarder
comme des images
dans le miroir
qui les reflète
de nouveau
compréhensibles
et les
rassembler
obsessionnellement
au rythme
de la pierre
dissoute
quand elle se pose
goutte à goutte
sur les fleurs anticipées,

XIV
les perdre
 {la chaux
entre
 {et l'eau
espace
de tensions obscures
qui traverse le cristal
intangible
 {et l'eau
entre
 {et la chaux

les reprendre
à un niveau de pureté

XV
extrême
insupportable,
quand
le poème
atteint
cette
concentration
qui transforme
la lucidité
même
en énergie
et qu'il explose
pour sortir
de lui-même :

XVI
il ne peut rien
avec davantage de silence
occulte
et alors
la force
tondue
agit
à rebours
de sa tension
excessive,
avec l'impulsion
élastique
de l'étoile
si

XVII
pleine
de lumière,
qui scintille
une dernière
fois
et qui éclate,
de contenir

sa forme
dès que
le scintillement
l'épanche
un peu
plus

XVIII
dans le ciel
calcaire,
et qui la fit
traverser
la ligne de l'horizon
intérieur,
le moment
où la dilatation
dépasse
ses propres limites
et transgresse
la frontière
de la stabilité
et de l'équilibre

XIX
qui fait la cohésion
des choses.

Espace
où roulent
des gouttes d'eau
ou de pierre
emportées
par leur poids,
les brusques écueils
de la colline
où se pulvérisent,
dans une calligraphie
de lettres
errantes

XX
dans l'air
soufflé

par l'explosion,
le cristal
incertain du poème
entre
l'eau
et la chaux,
le son
vague
des millénaires après
[ou avant]
avoir été entendu.

Quelque part

XXI
cette poussière
lente
hésite à retourner
sur le sol
[le poème
rêve encore
l'archétype du vol],
mais il tombe
et localise
dans la chaux
le point mort
qui propage
le silence

XXII
dans la colline
peuplée
de nouveau
par des lentes colonnes,
que le froid densifie
dans le gel
en suspens
où les fleurs
oublent
obsessionnellement
l'instant
de réveiller
les corolles ténues :

le crépuscule

XXIII

pénètre
de pore en pore
la main
qui écrit,
la guide
au sein
de la faible lueur
du texte
à la syllabe initiale
du seul mot
qui est
à la fois
eau et pierre : sombre,
son [...],

XXIV

pendant que
la lente
sculpture du monde,
la vague rose
qui modèle
les fleurs
ajournées dans la chaux
s'obscurcit également
et sa tige
intangibile
som[bre]
se délite
juste
pour être écrit.¹

1. Carlos de Oliveira, de “Micropaisagem” , in *Trabalho Poético II*, Lisbonne. Livraria Sá da Costa Editora, 1976 ; traduction de Michel Chandeigne et José Manuel Esteves. Une traduction des cinq premiers poèmes a été publiée dans la Revue *Polyphonies*, n° 13, Paris, 1991. La publication de ces poèmes est possible grâce à l’aimable autorisation de Michel Chandeigne que je remercie vivement.

CHAPITRE 2

LA MAISON SUR LA DUNE DE CARLOS DE OLIVEIRA : “ LES YEUX EN FEU ” DE MARIANO PAULO OU L’IMPOSSIBILITÉ DE COMPREHENSION DE L’HISTOIRE

En plaçant cette brève présentation du premier roman de l’œuvre en prose de Carlos de Oliveira, *La maison sur la dune*¹ sous le regard que le Dr. Seabra porte sur le dernier seigneur de *La Maison sur la dune*, Mariano Paulo², nous souhaitons dès le départ mettre en évidence l’impossibilité où se trouve le personnage de voir et de comprendre le drame qui s’abat sur lui et sur les siens, sa famille et ses paysans/serviteurs. C’est de l’incorporation de l’histoire d’une famille de la Gândara (Lande), la Maison des Paulo, dans une succession inexorable de morts et de violences avec la ruine de la propriété, qu’irradient et s’élargissent son aveuglement et sa folie, l’empêchant de comprendre, avec objectivité, le déroulement des différents événements. Attiré par le gouffre de la “ malédiction ”³ qui pèse sur sa famille et incapable

1. Le roman est publié en 1943, chez Coimbra Editora, à Coimbra, quand l’auteur n’a que 22 ans. (Auparavant, Carlos de Oliveira avait déjà publié un livre de poèmes, *Turismo* [Tourisme] – chez Novo Cancioneiro, Coimbra, 1942). *La maison sur la dune* sera ré-édité en 1944, par la même maison editrice ; la 3^e édition (revue) est publiée par la Portugália Editora, Lisbonne, 1964, avec une préface de Mário Dionísio ; la 4^e édition (corrigée) sort chez Publicações Dom Quixote, Lisbonne, 1970 (avec des photographies de Augusto Cabrita) ; la 5^e édition (1977) et les suivantes sont publiées par la Livraria Sá da Costa Editora, Lisbonne. La dernière version corrigée par l’auteur est celle qui est reprise dans l’édition des œuvres complètes de l’auteur, *Obras de Carlos de Oliveira*, publiée par Editorial Caminho, Lisbonne, 1992.

2. “ L’idée tentaculaire grandissait, dominait toutes les conversations, en devenant le thème unique. Mariano perdait l’harmonie naturelle de ses mouvements, gesticulait, le regard brillait [“ Os olhos incendiados ” - “ les yeux en feu ”] (...), p.155. Toutes les citations du roman sont tirées de la traduction française de Françoise Laye, *La maison sur la dune*, édition José Corti, Paris 2007.

3. “ Il y a des familles comme ça, condamnées à la destruction ”, *Idem, ibidem*.

de comprendre la violence qui découle de la logique implacable du capitalisme (cette dernière étant uniquement comprise par le Dr. Seabra, la voix objective qui représente la raison), Mariano Paulo défie, dans un dernier geste de désespoir, les forces obscures et mystérieuses, sans savoir que ce combat est irrémédiablement perdu.

Carlos de Oliveira, qui fréquentait à l'époque de la publication de *La maison sur la dune* le groupe néoréaliste de Coimbra, focalise son œuvre sur la ruine d'une famille qui avait maintenu des modes archaïques d'exploitation de la terre, tout en dénonçant la façon dont la propriété s'était agrandie, " Le domaine s'agrandit, dévorant tout : pinèdes, récoltes et jachères " ¹. Et ceci à la fois sur le dos de la misère des paysans ², à l'image de la manière dont s'enrichit actuellement la classe émergente, la bourgeoisie marchande, représentée par Miranda.

Ce roman crépusculaire, car on y parle de mort à plusieurs niveaux, met en scène, d'une façon quelque peu didactique et exemplaire, la condamnation d'une classe sociale qu'on aurait voulu préserver des transformations de la société, alors que s'annonce déjà la future décadence de la classe montante. En situant son roman dans la Gândara, ainsi qu'il le fait pour l'ensemble de son œuvre tant en prose que poétique, Carlos de Oliveira semble vouloir représenter un espace bien plus large, dans une époque d'industrialisation avancée mais où l'on vivait encore comme au Moyen Âge. La Gândara devient ainsi la métaphore d'un pays, en même temps que, par un effet d'élargissement, elle s'insère dans un contexte plus large et universel, qui s'appuie sur le devenir historique et sur une certaine conception de l'homme, assez proche des préoccupations idéologiques des néoréalistes lorsqu'elle met bien en évidence l'accélération d'un processus historique irréversible et fatal ³.

1. *Idem*, p. 17.

2. " Les Paulo, l'un après l'autre, avaient réussi à agrandir leur domaine de parcelle en parcelle à une époque où les paysans bradaient leurs terres contre des bouteilles de vin " *Idem, ibidem*.

3. Divers traits de *La maison sur la dune* se réfèrent au néoréalisme. Distinguons entre autres : la préoccupation pour le devenir de la société ; la lutte pour la survie et la possession de la terre ; le processus d'ascension/chute d'une classe rurale ; le parallèle entre la vie dans la Gândara dans les premières décennies du 20^e siècle et les structures

Tout l'œuvre de Carlos de Oliveira est la reconstitution de l'espace de son enfance, la Gândara¹, depuis *Turismo* [Tourisme – 1942] jusqu'à *Finisterra* [Finistère – 1978] le dernier de ses romans. L'étroit rapport entre la littérature et la réalité extérieure est l'un des points de départ présenté dans *O Aprendiz Feiticeiro* [L'apprenti sorcier – un ensemble de chroniques et de textes de réflexion sur le travail de l'écrivain, simultanément poète, romancier et lecteur], notamment dans le texte intitulé "Almanaque literário" [Almanach littéraire] :

(...) Mon point de départ, comme romancier et comme poète, est la réalité qui m'entoure ; (...) je ne peux pas concevoir une littérature intemporelle en dehors d'un espace géographique, social et linguistique donné² ;

économiques et sociales typiques du Moyen Âge ; l'étroit rapport entre les conditions économiques et la superstructure, mettant en valeur une analyse dialectique et scientifique, à caractère marxiste, des rapports humains avec les rapports de production ; la dénonciation du libéralisme économique et du capitalisme monopolistique ; la profonde identification avec la souffrance de l'homme ; la thématique de l'adolescence ; l'utilisation d'un style sobre mettant en avant une vision 'du dedans' de manière à ce que le lecteur puisse 'assister' en direct aux événements, en sous-estimant le 'raconter' en faveur du 'montrer'.

1. Carlos de Oliveira naquit à Belém, au Brésil, en 1921. Deux ans plus tard, il part pour le Portugal avec ses parents qui s'installent dans la région de Cantanhede, dans la Gândara, où vivait son grand-père, à Camarneira, et où le père exercera la médecine. En 1925, ils déménagent à Nossa Senhora das Febras. Il fait ses études secondaires à Cantanhede et ensuite à Coimbra où il collabore au journal du lycée, *Alvorada*, sous le pseudonyme de Carlos Ganda. À Coimbra, il participe à *Via Latina*, revue *Vértice* et à collection du « Novo Cancioneiro » avec Mário Dionísio, Fernando Namora, Manuel da Fonseca, entre autres. Après sa Licence en Histoire et Philosophie (cinq ans, à l'époque) il se lance dans une thèse qui a pour titre *Contribuição para uma Estética realista* (*Contribution à une esthétique réaliste*). En 1948, il commence à vivre à Lisbonne où il meurt en 1981. Pour une biographie complète de Carlos de Oliveira, se référer au *Catálogo da Exposição Carlos de Oliveira. 50 Anos na Literatura Portuguesa (1942-1992)* [Catalogue de l'exposition Carlos de Oliveira. 50 ans de littérature portugaise (1942-1992)], édité par la Câmara Municipal de Lisbonne [Mairie de Lisbonne]/ Museu do Neo-realismo/Município de Vila Franca de Xira, 1992 ; ainsi que "Contribuição para uma Bibliografia", notices organisées par Vital Moreira, dans le volume, en hommage à Carlos de Oliveira, in revue *Vértice*, n°450/451, Set./Out./Nov./Dez., 1982.

2. In Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisbonne, Livraria Sá da Costa Editores, 1979, 3^e édition (corrigée), p.70.

L'œuvre poétique de Carlos de Oliveira plonge ses racines dans ce paysage de l'enfance que l'écrivain, infatigable ouvrier des mots, prend comme matière et comme substance de son écriture dans un rapport isomorphe de l'art avec le social. Dans *Micropaisagem* [Micropaysage], texte où l'auteur réfléchit sur tout son œuvre poétique, le même point de vue est exprimé.

L'univers littéraire de Carlos de Oliveira est parcouru, de façon obsessionnelle, par des éléments dont les racines plongent dans l'humus de ce vécu, résultant d'une profonde connaissance d'un espace géographique et d'une réalité sociale marqués par des conditionnements historiques.

L'espace décrit dans le livre ne subit guère de grandes variations d'œuvre en œuvre, c'est toujours de la Gândara que l'on parle, de cette bande de terre dont les limites se situent normalement entre le nord de Figueira da Foz et Aveiro, limitée par la Bairrada à l'est et les dunes du littoral à l'ouest. Chaque roman privilégie l'un ou l'autre lieu de cette Gândara-là. Il est évident que quand cet espace se reconstitue et devient fiction, les toponymes présents dans les romans ne correspondent pas à des toponymes réels, concrètement situables. C'est, par exemple, le cas, de Corgos dans *La maison sur la dune*, désignation qui remplace le toponyme réel, Cantanhede, d'après un renseignement qui nous a été fourni par l'auteur lui-même¹.

La Gândara, disions-nous : un sol sablonneux, sec, stérile, inconsistant, parsemé de petites lagunes marécageuses, de mares, de dunes instables, précaires, qui se font et se défont comme les vies des hommes qui essaient de s'y fixer avec leurs champs de maïs, de pommes de terre et leurs pinèdes. Les maisons sont isolées, construites avec des matériaux pauvres, insalubres, qui durent le temps de la vie d'un homme. C'est un espace d'isolement, de solitude, de silence, seulement interrompu par le croassement monotone des grenouilles ; un univers de désolation, de pauvreté et de misère, où pullulent des maladies et où la mort rôde à chaque pas. On sent dans ces pages un paysage en

1. Voir à ce propos l'article très clair de Vital Moreira, "Paisagem Povoada : a Gândara na obra de Carlos de Oliverira", in revue *Vértice*, n°450/451, Set./Out./Nov./Dez., 1982 ; p.712/728.

décomposition, en désagrégation, où palpète la pulsation putride et fétide qui chemine progressivement vers le silence et la mort.

Dans *Finisterra* qui constitue une sorte de synthèse de tout l'œuvre de fiction¹ et de production poétique² de Carlos de Oliveira, le roman dessine une sorte de guide de la mémoire de son enfance dans la Gândara ; on y rend également compte du processus de décadence d'une famille de la moyenne bourgeoisie rurale³. Dans ce livre, le narrateur présente une hypothèse explicative de la formation du sol de Gândara : dans celui-ci seraient enfouies des forêts géantes, enterrées dessous du niveau de la mer, en combustion lente et larvaire, mélangées à des plantes de marais submergées, des escargots, des coques, et des coquillages. Déjà, auparavant, dans *Petits bourgeois*, le narrateur nous faisait cette description :

(...) tableaux géologiques qui montrent la formation lente du terrain, strates superposées, fossiles marins que les derniers sédiments recouvrirent peu à peu : étoiles de mer, sardines, buccins pétrifiés, granulations de charbon dans le blanc différent de chaque couche, tantôt vif, tantôt terne, que le soleil et la pluie transformeront au cours des ans en divers tons dorés⁴.

On explique ainsi la lente et graduelle gestation de la vie à partir de la mort et la transformation du paysage et des hommes qui va de pair avec la vie dialectique du processus historique.

1. Son œuvre de fiction est constituée par cinq romans : *La maison sur la dune*, Paris, Ed. José Corti, 2007 ; traduction française de Françoise Laye d'après la dernière édition portugaise de 1977, revue par l'auteur (*Casa na Duna*, Coimbra, Coimbra Editora, 1943) ; *Alcateia*, 1944, exclue de son œuvre complète ; *Petits Bourgeois*, Paris, Ed. José Corti, traduction française d'Adrien Roig, 1991, d'après la 3^e ed. parue à Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1970, qui a complètement refondu celle de 1948 (*Pequenos Burgueses*, Coimbra, Coimbra Editora, 1948) ; *Une abeille dans la pluie*, Paris, Ed. José Corti, 1989 ; traduction française d'Adrien Roig, préface de José Augusto Seabra (*Uma Abelha na Chuva*, Coimbra, Coimbra Editora, 1953) ; *Finisterra, paysage peuplement*, Albi, Passage du Nord/Ouest, 2003 ; traduction française d'Ingrid Pelletier ; (*Finisterra. Paisagem e Povoamento*, Lisbonne, Livraria Sá da Costa, 1978). Ainsi les romans *La maison sur la dune*, *Petits Bourgeois* et *Une abeille dans la pluie* forment une "Trilogie de la lande". Trente-cinq ans séparent la première édition de *La maison sur la dune* de *Finisterra, paysage et peuplement*.

2. Voir à ce propos, dans ce volume, l'article : "La poésie de Carlos de Oliveira : une bombe prête à exploser".

3. Voir l'article de Maria Lúcia Lepecki, "Finisterra : a casa, as mãos, o tempo", in *Revista Sílex*, n° 8, juillet, 1983, p. 7-11.

4. In Carlos de Oliveira, *Petits bourgeois*, Paris José Corti, 1991, p.133.

Les difficiles conditions du climat de la Gândara, où des pluies diluviennes alternent avec des étés prolongés et interminables pendant lesquels le soleil brûlant calcine tout, en détruisant les cultures et en rendant les pauvres encore plus pauvres puisque c'est sur eux que s'abattent avec plus de violence les forces de la nature, donnent une dimension presque apocalyptique à cette terre violentée :

C'était ça Corrocovo : des taudis sans lumière, dévastés par la tempête ; des enfants presque morts de froid ; des champs inondés ; un ciel si bas qu'il semblait posé sur la cime des pins ; une pluie insistante nuit et jour¹.

Au loin le soleil des fins d'après-midi incendiait les collines, dont les sommets en feu se découpaient sur le ciel ; les gens, là-bas, devaient mourir dans cette fournaise ; les bouquets d'arbres se dressaient, rigides, sur la crête de monts, tels des langues de flamme².

La Gândara, dans l'œuvre de Carlos de Oliveira, n'est pas un simple espace géographique, mais plutôt le paysage d'un univers littéraire. Elle est la racine et la substance de l'œuvre avec ses lieux (Corgos, São Caetano, Corrocovo), ses champs, ses thèmes (l'enfance, la terre, les forces de la nature, le silence, la faim, la misère), ses personnages (les seigneurs de la terre, les commerçants, les paysans, les serviteurs, les médecins, les prêtres), ses conflits, son imaginaire (la créature surnaturelle, mi-homme mi-bête, qui surgit dans *La maison sur la dune*, et la croyance populaire sur les trésors enfouis à l'époque des invasions napoléoniennes), son langage propre et 'pauvre', comme le paysage décrit.

L'écrivain recrée, reconstitue et transfigure ce paysage avec des images épurées. La Gândara littéraire permet, peut-être, de découvrir le paysage réel avec ses villages solitaires enfermés dans un monde cyclique et toujours pareil à lui-même :

Il existe, sur la lande, des hameaux solitaires, perdus au milieu des pinèdes, au bout du monde. Des hommes y vivent, qui sèment et récoltent quand l'été brûlant a épargné les épis, et que l'hiver ne s'abat pas en trombes d'eau et de boue³.

1. *In La Maison sur la dune*, p.28.

2. *Idem*, p.124-125.

3. *Idem*, p.11.

Le monde rural constitue son univers littéraire, peuplé par les propriétaires de la terre, par les paysans pauvres, par les serviteurs, et aussi par les petits commerçants, et les employés de bureau de la petite et moyenne bourgeoisie de la petite ville. Dans cet univers, il n'y a pratiquement pas d'industrie et la mécanisation du travail est pratiquement inexistante. Mais les paysans sont les plus spoliés, ceux-là même qui fécondent la terre et fixent les dunes. Ils sont les protagonistes d'une tragédie ancestrale, où ils surgissent comme peuple et comme ceux qui peuplent, comme créateurs de la terre, agents primordiaux. C'est sur eux que s'abat le tragique dénouement des conflits sociaux et des forces de la nature.

La maison sur la dune, premier roman de l'auteur, présente déjà une caractéristique qui va se prolonger tout au long de son œuvre ; celle de transposer de façon fictionnelle l'espace, depuis sa formation, sa fixation, son appropriation, et le modelage des hommes par le paysage, et du paysage par les hommes : " La vie de Mariano Paulo n'exigeait plus de bien grandes fêtes. Une vie de sable aride, comme le terrain du domaine. " ¹ La Gândara prend ainsi un sens universel, métaphorique, avec l'énigme du paysage peuplé. La région actuelle est le résultat du travail de l'homme qui a dû donner de la consistance au paysage et le transformer en terres productives. Mais la fixation est toujours précaire, les dunes sont instables, et l'homme vit dans l'insécurité et dans l'éphémère. C'est à partir de ce tableau que l'on doit comprendre les personnages de Carlos de Oliveira qui ont un caractère typiquement solitaire et désolé.

La maison, symbole de fondation et de consolidation, est, elle aussi, éphémère, facilement abîmée par l'action des vents et rongée par l'humidité :

Les murs de la vieille maison suintaient d'humidité. Et de poison.
On respirait une atmosphère malade, on mourait avant l'heure,
on devenait fou (...). ²

Dans *Finisterra*, qui est le résultat d'un long travail d'écriture, trente-cinq ans après *La maison sur la dune*, Carlos de Oliveira prolonge l'histoire d'une maison bâtie sur la dune en l'insérant dans la décadence d'une famille bourgeoise rurale à travers trois

1. *Idem*, p.12.

2. *Idem*, p.126.

générations. L'auteur reprend l'espace de la Gândara, mais les personnages deviennent fantomatiques, et l'écriture, extrêmement épurée, présente un univers qui chemine inexorablement vers la destruction, à cause de l'avancée des sables et de la menace du feu. Le roman est construit comme un labyrinthe avec les croisements de multiples narrations qui se rattachent à des descriptions du paysage qui entoure la maison, ainsi qu'aux représentations de ce même paysage à travers une photographie, une pyrogravure, un dessin ou une maquette. Avec ces différents modes de représentation, le lecteur assiste à l'écroulement de la maison puisqu'il est impossible de trouver une formule d'alchimie qui puisse la sauver de la ruine économique. À la fin du roman, l'écrivain se souvient d'une autre maison détruite. Comme son personnage, l'auteur, non plus n'a pu trouver la formule capable de sauver la maison menacée. Le temps, lui-même, devient ici un élément de destruction qui pousse toute chose vers la mort.

Quelle sorte de personnages pourrait-on insérer dans un pareil espace ? Dans *La maison sur la dune* il y a une maison, une famille, une classe sociale, qui se débattent en vain contre la décadence à laquelle elles paraissent être vouées depuis le début.

La maison, sur le sable fragile de la dune, est exposée à l'érosion, sans fondations pour la faire tenir. Mais, malgré tout, c'est elle qui, du haut de la dune, domine la bourgade.

La famille est en voie de désagrégation. Le vieux Paulo sombre dans la folie et meurt. Dona Conceição Pina ne survit pas à l'accouchement ; Hilário n'arrive pas à incarner le dernier espoir de perpétuation de la famille et du domaine ; et Mariano Paulo, l'ultime force qui lutte pour la préservation de la propriété, devient fou sans parvenir à éviter la décadence. C'est toute une classe qui paraît venir du Moyen Âge et qui n'a plus les moyens de survivre.

Les paysans de *La Maison sur la dune* sont pauvres et vivent sur une terre pauvre qui ne leur appartient pas. Ils sont passifs, superstitieux, sans horizon, comme il arrive souvent dans l'œuvre de l'auteur, ce qui fait de Carlos de Oliveira un cas à part du néoréalisme portugais : “La foule se jeta dans la mêlée, à l'aveuglette. Des hommes blessés à la tête sortaient en essuyant le sang de leurs yeux, pour se lancer de nouveau dans la bagarre ”¹.

1. *Idem*, p.21-22.

C'est un univers fermé, d'isolement et de solitude. Les personnages se caractérisent par l'incommunicabilité, accentuée dans le récit par l'absence presque totale de dialogues. Le silence prend du volume, uniquement brisé par des bruits naturels, comme le coassement des grenouilles qui réapparaît par intermittence, résonnant dans le silence du texte jusqu'à la fin, où il se dilue dans le silence même : " Il perd la notion du temps, ce n'est plus qu'un lent courant de moments successifs, parmi le coassement des grenouilles, semblable au silence lui-même " ¹.

Dans cette vision de Mariano Paulo, l'incapacité de percevoir la réalité, de la distinguer dans ses différents aspects devient évidente. C'est la folie qui approche, comme pour Hilário :

(...) Un soleil de plomb, les cigales affolées ; mais ce crissement continu et régulier, c'est à peine s'il l'entendait ; il semblait faire partie du silence (...) ².

L'absence de communication et le silence s'emparent même des dialogues qui, quand ils existent, sont brefs et secs :

- Palmira.
- Petit.
- Maman ressemblait au portrait du salon ?
- Tout à fait ³.

Parfois les rapports entre les personnages ressemblent à des disputes, mettant en relief la mésentente, la solitude et le silence :

Hilário s'y opposa, et ils se disputèrent. Ils avaient pris l'habitude de parler tout bas. Des années entières de chuchotements, de voix assourdies, le plus grand silence possible dans cette sombre maison. (...) ⁴.

Dans cet univers, une seule voix ressort, qui est d'ailleurs extérieure à la maison des Paulo : celle du grand ami de la famille, le Dr. Seabra, le personnage de la parole, celui qui " se laissa entraîner par sa propre éloquence " (p. 128).

Le temps historique, contrairement à la représentation de l'espace, n'est pratiquement pas mentionné, bien que nous puissions situer facilement l'action dans les premières décennies du

1. *Idem*, p.61.

2. *Idem*, p.173.

3. *Idem*, p.39.

4. *Idem*, p.59-60.

20^e siècle, grâce aux références à la construction de routes et à la destruction de champs par l'intrusion de l'engrenage capitaliste. On dirait que tout cet univers existe en dehors du temps, comme s'il était immuable et éternel : " Le domaine semblait vivre hors du temps. Dans une pause du temps " ¹.

Les quelques changements qui surviennent ne sont pas le fait de transformations historiques, mais plutôt du caractère cyclique et répétitif de l'évolution de la nature :

L'hiver dura encore un mois. Avec avril vinrent enfin les beaux jours.[...] Les journaliers commencèrent à labourer le sol du domaine, à lancer de nouvelles semences dans la terre des Paulo. Et c'est au rythme de ces gestes antiques et lents que les années passèrent sur Corrocovo ².

Cette représentation intemporelle d'un univers donné le situe, pourtant, dans une époque précise, en rendant compte d'une réalité 'préservée' des transformations sociales. Comme nous l'avons déjà mentionné, cela veut peut-être indiquer une réalité plus vaste, celle d'un pays qui vivait historiquement une période d'isolement, préservant des modèles socio-économiques ancestraux. Tout au long du roman, la maison sur le haut de la dune, éloignée des autres maisons, suggère les vieux châteaux des seigneurs féodaux entourés par les mesures de leurs serfs.

D'ailleurs, une forte résistance au progrès est mise en évidence dans ce roman. Même le Dr. Seabra, personnage caractérisé par la lucidité de ses analyses dues au recul et au savoir scientifique, est contre l'introduction de machines dans la vieille ferme des Paulo, pensant qu'elles appauvriraient encore davantage les paysans.

Mais les raisons des différents personnages qui refusent le progrès ne sont pas toutes les mêmes. Pour Hilário, les machines viendront perturber le silence de son monde fermé et préservé. La survie de la famille et les conditions de vie des paysans ne l'inquiètent point. Son grand souci c'est de pouvoir continuer à vivre dans un monde silencieux et propice à la fuite, à l'évasion et à la construction du monde imaginaire où il se réfugie.

Pour Mariano Paulo, il s'agit surtout de la préservation d'un passé ancestral, menacé par l'irruption de la technologie. En plus,

1. *Idem*, p.79.

2. *Idem*, p.31.

l'acquisition des machines pourrait, également, entraîner une débâcle financière :

Mais Mariano Paulo n'avait nullement l'intention d'acheter ces machines. La ferme resterait silencieuse, sans le vacarme des moteurs. Les hommes continueraient à semer et à récolter, comme il y a mille ans¹.

Equiper mes puits de moteurs. Parfait. Mais vous ne vous demandez pas si je peux les acheter. On n'installe pas des moteurs en débitant des sornettes, ça coûte des mille et des cents².

Pour le Dr. Seabra, le refus d'installer des machines découle d'une analyse lucide des possibilités d'exploitation de ce sol peu productif :

Les moteurs, c'est bon pour les grandes usines, les filatures, les savonneries, l'industrie. Ou pour les terres riches. Là, oui. Tout marche bien. Mais ici, pas d'accord : la terre est trop pauvre pour qu'on puisse se permettre ce luxe³.

Il y a encore une autre voix qui énumère les conséquences négatives de la mécanisation, et qui souligne ses inconvénients pour ceux qui travaillent la terre : “ Si on voyait arriver pressoirs, distillerie, égreneuses, les hommes seraient renvoyés ”⁴.

Si la manière de travailler se modernisait, cela n'apporterait aucun bienfait aux paysans, puisque leur situation d'exploités ne changerait pas vraiment. C'est ainsi que le narrateur affirme que le mode de production capitaliste n'a aucun avantage sur le féodal.

Dans le même sens, la déroute de la fabrique de tuiles de Mariano Paulo, son dernier espoir pour sauver la ferme, où il a placé ses derniers capitaux, est une déroute provoquée par l'arrivée de la grande industrie, et elle apparaît nettement comme une conséquence négative de l'implantation du système capitaliste, ou, plus concrètement, comme la conséquence de la formation des grands monopoles. La construction des routes, l'invasion des champs par la ville qui avance ses tentacules, l'apparition de la marginalité (qui fait l'objet du roman suivant, *Alcateia* [Meute], la libéralisation du commerce et la concurrence effrénée, tout cela tue la petite industrie. Seul le Dr. Seabra avait deviné le danger de ce

1. *Idem*, p.49.

2. *Idem*, p.50.

3. *Idem*, p.52.

4. *Idem*, p.48.

gouffre. Et quand Mariano Paulo s'arrache les cheveux de désespoir, le Dr. Seabra lui dit qu'il n'y a rien à faire. Comme Mariano Paulo ne comprend pas l'engrenage que le temps avait tissé autour de lui, le Dr. Seabra, avec sa lucidité capable de percevoir les vraies causes de l'évolution des faits, lui raconte alors une fable anthropophage :

Le Dr. Seabra lui conta alors l'histoire du poisson qui dévorait un poisson plus petit avant d'être dévoré à son tour par un requin. La vie obligeait les hommes à se manger les uns les autres. C'était le plus fort qui l'emportait, et la force, ici, c'était l'argent. Personne ne pouvait empêcher la ruine de la fabrique, du domaine tout entier¹.

On voit clairement dans ce passage comment le point de vue du médecin s'identifie à celui du narrateur. Avant l'explication, emphatique et didactique, que le personnage donne des événements, le narrateur avait déjà voulu affirmer la chute inévitable de la fabrique. La ressemblance des deux prises de position est frappante :

La fabrique de Mariano Paulo se trouvait condamnée. Le marché restreint dont elle disposait avait été ravagé. Mariano Paulo ne pouvait relever ce défi. La petite industrie serait démantelée et, ce résultat une fois acquis, l'entreprise la plus forte serait maîtresse du terrain².

Dans le roman, c'est le Dr. Seabra qui exprime une idéologie mise en valeur dans le texte. C'est lui qui détient clairement le savoir intellectuel, le savoir scientifique. D'ailleurs, la figure du médecin joue un rôle fondamental dans l'œuvre de Carlos de Oliveira (sans doute était-il attiré par l'autobiographie ?). Le Dr. Seabra est présent aussi dans *Alcateia* tout comme d'autres personnages de *La maison sur la dune* (Mariano Paulo et Cosme). Dans *Petits bourgeois*, le médecin, le Dr. Neto, est tout aussi présent, ainsi que dans *Une abeille dans la pluie*, le personnage de Medeiros.

La compréhension de la décadence et de ses causes n'est attribuée dans les romans qu'à des personnages détenteurs du savoir scientifique. Dans *Alcateia* le Dr. Seabra apparaît avec une plus grande maturité en ce qui concerne la connaissance de la

1. *Idem*, p.152-153.

2. *Idem*, p.151.

réalité, ce qui est corroboré par la prise de conscience politique du personnage Raphaël, et expliqué par son précédent séjour dans la Gândara, raconté dans *La maison sur la dune*. Dans *Une abeille dans la pluie*, le Dr. Neto, qui déjà dans *Petits bourgeois* développait sa vision scientifique de l'état dégradé de D. Lúcia, présente les "ruches des Silvestre" comme si rien ne pouvait plus freiner le pourrissement de "l'essaim". La ruche et l'essaim sont facilement transposables dans un contexte plus élargi, avec un rayonnement symbolique. Un pays en voie de destruction ? La mort d'une société et d'une classe, alors qu'une autre va surgir ? Dans les romans de Carlos de Oliveira, il y a donc des personnages qui, tout en changeant de nom, jouent des rôles analogues¹.

Ces personnages, notamment le Dr. Seabra de *La maison sur la dune*, jouent le rôle du chœur des tragédies qui, tout en accompagnant le déroulement du récit, prodiguent des commentaires, des réflexions et des explications. Ils n'entrent pas autrement dans le récit, ce ne sont pas eux qui le font progresser. Chez le Dr. Seabra, l'important c'est le discours qui véhicule un savoir, le discours qui explique. C'est pour cela que ce discours revêt une teinte pédagogique, visible jusque dans l'utilisation de la fable comme procédé d'illustration et de persuasion, qui cherche à influencer Mariano Paulo de façon à modifier sa perception de la réalité. La mise en valeur du savoir scientifique, transposé de l'extérieur vers l'intérieur du récit et collant à la voix du narrateur, montre clairement le souhait explicite de l'auteur qui voudrait charger le sujet "intellectuel" de comprendre la réalité et de la transformer en conséquence : "J'ai l'impression que cette pagaille sociale a besoin d'un grand chamboulement. Quand ce ne serait que pour une question de décence élémentaire, d'humanité"².

Et pourtant, la voix du Dr. Seabra ne change en rien le fil du récit, rien n'arrive de nouveau grâce à elle. Son rôle se projette sans doute bien davantage à l'extérieur du texte, il va toucher le lecteur qui, face à un monde de dégradation et de mort, ne peut pas ne pas écouter une voix qui n'en fait pas partie et qui fait apercevoir un univers différent. Quant au Dr. Neto de *Une abeille*

1. C'est le cas, par exemple de João Viegas, dans *Petits bourgeois*, pratiquement passé sous silence et même écarté de cet univers, mais dont la voix, celle du savoir, s'identifie avec une lecture non souhaitée.

2. In *La maison sur la dune*, p.95.

dans la pluie, lui, il ne se manifeste pas au niveau du discours parlé, mais plutôt au niveau du discours intérieur : il observe les personnages, réfléchit sur eux et se pose comme l'expéditeur d'un discours projeté à l'extérieur du texte.

Dans l'œuvre de l'écrivain il y a d'autres personnages qui ont des fonctions semblables dans le récit. C'est le cas du Père Alípio dans *La maison sur la dune*, du Père Abel dans *Une abeille dans la pluie* ou du Père Silva dans *Alcateia*. Ils sont toujours présentés comme les représentants d'une Église qui est au service des classes dominantes, et ils jouent un rôle d'endormissement d'un peuple qui est incapable de décoder l'aliénation qu'on lui fait subir. Bien que portant des noms différents, ces personnages, sans aucun signe distinctif qui les individualise, fonctionnent comme des personnages type, et ils représentent un groupe social, ce qui correspond aux principes de l'esthétique néoréaliste.

Comme nous l'avons déjà dit, certains personnages se retrouvent de livre en livre, portent le même nom ou occupent la même fonction, passant d'un stade à l'autre et subissant de la sorte un processus de maturation ou de dégradation, ce qui donne à l'œuvre une grande unité tout en générant des effets de vraisemblance. Ainsi, dans *Alcateia* l'histoire de Mariano Paulo s'achève, alors que celle du Dr. Seabra se poursuit :

Le Dr. Seabra était de Corgos et avait été dans le temps médecin dans la Gândara. Il avait soigné pendant des années les gens misérables du coin. Jusqu'à ce qu'arrive ce grand malheur à Mariano Paulo, son meilleur ami : ruiné, son fils unique décédé, sans famille, ayant sombré dans la folie, il avait fini par mettre le feu à la grande maison de Corrocovo. Ce fut un choc. Le Dr. Seabra réussit à faire entrer son ami dans une maison de fous, ferma sa maison de Corgos et alla chercher refuge en ville. Aujourd'hui, il vit difficilement en soignant, sans presque se faire payer, les gens des quartiers pauvres¹.

Cosme Sapo, juste mentionné dans *La maison sur la dune* passe aussi dans *Alcateia* devenant là un personnage fondamental.

Ce procédé narratif de Carlos de Oliveira doit être inséré dans un processus plus large où l'on voudrait réduire à l'essentiel tous les éléments qui font partie de son œuvre de fiction. L'utilisation des mêmes noms dans des livres différents contribue à la création

1. In Carlos de Oliveira, *Alcateia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1944, p.217-218.

d'un univers plus limité et renfermé sur lui-même, mais aussi plus autonome, comme si l'œuvre toute entière n'était qu'une cellule avec une vie et une organisation propres. D'ailleurs, cette technique est intimement liée à cet espace unique et exclusif dont nous avons déjà parlé et constitue une caractéristique fondamentale de l'univers littéraire de l'auteur¹.

Cette obsession d'un espace donné, découle-t-elle uniquement du vécu de l'auteur, exprimé dans *O Aprendiz de Feiticeiro* ? Ne représenterait-elle pas, en forme d'image, un espace plus vaste, un monde réel et dégradé, crépusculaire, qui va vers sa fin ? Ce recours à l'image est, d'ailleurs, confirmé par Carlos de Oliveira lui-même :

J'ai presque toujours besoin d'images et (...) je ne peux pas m'empêcher de relier tout ce que je pense au monde courant et quotidien : les objets, le paysage et les hommes².

Dans le roman, l'expansion de la grande industrie coïncide avec l'arrivée de la route qui relie Corgos à Corrocovo. C'est uniquement pour Miranda que la route représente un point de plus dans l'amélioration des conditions de vie du personnage. Cette amélioration progressive, tout au long du récit, marque clairement l'ascension d'une nouvelle classe sociale, la bourgeoisie marchande. Mais il est impossible de ne pas établir un parallèle entre le processus d'enrichissement de Miranda et celui de la formation de la maison des Paulo, alors au bord de la ruine. Comme ils l'avaient fait jadis, Miranda va "dévorer" les terres des paysans qui n'ont que ce moyen pour lui payer ce qu'ils lui doivent :

La vie, comme une route toute droite devant lui. La route neuve ouverte entre Corgos et Corrocovo a été la cerise sur le gâteau. (...) Ce sera l'un ou l'autre : ou bien il deviendra maire, ou bien il sera le patron d'un magasin à Corgos³.

Luciano et Palmira Taipa constituent un autre paradigme, celui d'une famille qui essaie de se construire de façon économiquement indépendante des Paulo, mais en vain. Le couple est obligé de

1. Lire de Alexandre Pinheiro Torres, "A Tetralogia da Gândara de Carlos de Oliveira", in *Seara Nova*, décembre, 1963, p. 215-218 et 234.

2. In *O Aprendiz de Feiticeiro*, p.23. Traduction d'Ana Côrte Real et Pierre Légglise-Costa.

3. In *La maison sur la dune*, p.163.

remettre ses terres à Miranda, à cause d'une dette impayée ; Luciano émigre, et devient un élément de la dégradation générale de tout cet univers, tout en contribuant à l'agrandissement et à la consolidation du domaine de Miranda :

La vie de Luciano Taipa était sur la bonne voie. Mais si l'homme propose, Dieu dispose. Et Dieu avait disposé le malheur de Luciano là où Luciano avait proposé l'espoir. Dieu travaillait pour le compte de Miranda¹.

Cette reprise de processus, où l'on ne trouve pas de transformations qualitatives, contribue, une fois de plus, à annoncer la décadence de la classe alors montante.

En fait, dans *La maison sur la dune*, tout chemine vers la destruction et la mort, réelle ou figurée. Nous avons déjà parlé de la sécheresse, de l'humidité, du manque de productivité de la terre. Par ailleurs, la dégradation du domaine nous est présentée dès le début du roman, et elle va en augmentant, comme si elle était accentuée par les vaines tentatives de sauvetage de la propriété (les fours à chaux de Guimarães, la petite fabrique de tuiles). Elle progresse en parfaite harmonie avec son espace. La scène finale de la destruction de la maison par le feu représente, à la fois, le dernier stade du processus de dégradation, et l'ultime baroud d'honneur d'une classe sociale incapable d'empêcher la débâcle et qui dans un geste de folie essaie de s'auto-éliminer dans un acte héroïque de défi aux forces mystérieuses du destin.

Dans le cadre plus large de la dégradation de la maison, de la famille, de toute une classe, on doit inclure la dégradation physique présente dans les trois générations qui apparaissent dans le roman : le vieux Paulo meurt fou (annonçant, dans le sillage d'un certain courant naturaliste, la folie de Mariano Paulo et la mélancolie d'Hilário) ; Dona Conceição s'éteint après avoir mis au monde un enfant fragile, apathique et malade ; et Mariano Paulo s'avance clairement vers la folie. Dès le premier chapitre, le Dr. Seabra s'inquiète de l'état de son ami :

Mariano répond, fatigué. Le Dr. Seabra le fixe avec appréhension : s'agit-il seulement de fatigue² ?

Le Dr. Seabra fixait toujours Mariano qui lui paraissait plus soucieux : une tension immobile, concentrée (...) ¹.

1. *Idem*, p.76.

2. *Idem*, p.14-15.

Son visage prenait une fixité nouvelle. Les rides, creusées d'un trait plus ferme (...). Le regard s'éteignait peu à peu. Et Mariano Paulo, le visage rigide, dépourvu de toute expression, allait se perdre dans ce monde qui tournait infatigablement autour du même axe, de la même idée fixe (...). Le visage mort, l'obsession perpétuelle (...)².

Quant à Hilário, son esprit maladif, absent, hors de la réalité, réfugié dans ses rêves, profondément marqué par un complexe d'Œdipe, fait de lui dès le départ un personnage de mort, qui a même essayé de se tuer étant petit, qui est comparée au vieux Paulo, plongé dans folie. D'un tempérament conflictuel, il s'oppose au Dr. Seabra (qui fonctionne comme son mentor), à Firmino (une sorte de double de son père d'après son rang dans la ferme) et à Basílio (le paysan offensé qui se venge et qui est à l'origine de sa mort brutale et violente). Ses conflits avec son père ponctuent tout le récit, à la source de leur incapacité à communiquer et de l'absence de tendresse. Pendant le seul et unique moment d'apaisement de la torture de Mariano Paulo, dans le chapitre XXIV, à l'ombre du noyer tutélaire planté par le fondateur du domaine, Mariano fait le bilan de sa vie et analyse ses rapports avec Hilário. Celui-ci est présenté comme étant la "seule ombre de cette résurrection"³. Mariano, en tant que seigneur du domaine, s'inquiète au sujet de sa transmission et songe à se marier avec Maria dos Anjos, une femme jeune qui lui donnerait certainement un héritier : "Un héritage comme celui des Paulo doit durer au-delà des personnes, de tout ce qui se passe. C'est mon devoir d'y veiller"⁴.

Extérieur à la famille des Paulo, mais directement lié à elle, il y a aussi Lobisomem, le travailleur herculéen, qui était jadis "grand et sombre comme un tronc d'arbre de la lande"⁵, qui accompagne, dans sa dégradation physique, la décadence des Paulo.

Le poids du destin, dans *La maison sur la dune*, va de pair avec des déterminismes socio-économiques, en mettant sur les plateaux de la balance deux lectures possibles de l'Histoire. Mariano Paulo,

1. *Idem*, p.127-128.

2. *Idem*, p.156-157.

3. *Idem*, p.140.

4. *Idem*, p.144.

5. *Idem*, p.15.

après le revers de la fabrique de tuiles, se dresse dans un *crescendo* obsessionnel contre la prédestination :

L'idée tentaculaire grandissait (...) ¹.

Un sort jeté autrefois, une malédiction qui vient de loin. Il y a longtemps que les Paulo ont été condamnés ².

—Tout a été écrit, il y a des siècles, mot pour mot ³.

La maison sur la dune met en scène, par croisement et par contraste, l'aveuglement de Mariano Paulo, qui l'empêche de comprendre les faits et les explications avancées par le Dr. Seabra pour montrer que dans la logique capitaliste l'agent, économiquement plus fort, élimine le plus faible. À ce propos, nous citons la lucide et claire interprétation de Vítor Viçoso :

Le micro univers de la Gândara ou de la vieille maison des Paulo (paradigme de modes de production archaïques et de représentations idéologiques traditionnelles) est, ainsi, dominé de l' 'extérieur', par les vecteurs d'une structure socio-économique plus avancée (le marché capitaliste), qui, combinés avec des facteurs endogènes (le manque de fertilité de la terre), désagrègent les unités de production 'artisanales'. La fonction de la voix idéologique du Dr. Seabra est donc d'intégrer une microstructure (l'histoire exemplaire des Paulo) dans une structure plus large qui l'explique (...) et, ainsi, d'établir un contraste avec la voix de Mariano Paulo qui ne peut pas voir/comprendre au-delà des frontières du microcosme où il est plongé et qui donne donc le nom de " destin " aux déterminismes de l'Histoire (...) ⁴.

Tout l'œuvre de Carlos de Oliveira tend vers une problématique de la connaissance, dans laquelle on ne trouve point les bourreaux d'un côté et les innocents de l'autre. L'écrivain nous montre sans équivoque la fragilité de la condition humaine, dépendante de mécanismes de production qui conditionnent le destin et même le tempérament des individus. João Camilo dos Santos ⁵ propose, à ce sujet, l'interprétation suivante de l'univers de l'auteur :

1. *Idem*, p.155.

2. *Idem*, p.156.

3. *Idem*, p.161.

4. Vítor Viçoso, " *Finisterra* de Carlos de Oliveira : os simulacros e as metamorfoses do real ", in revue *Vértice*, n°38, mai, 1991, p.22. Traduction d'Ana Côrte Real et Pierre Légise-Costa.

5. Voir au sujet des romans de Carlos de Oliveira sa remarquable thèse de doctorat, publiée sous le titre de *Carlos de Oliveira et le Roman*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1987.

Pour Carlos de Oliveira, c'est cela le néoréalisme : bien que d'un côté vivent les 'coupables' et de l'autre les 'victimes', en fait l'auteur se met à la place supérieure de l'historien, ce dieu ironique et plein de compassion pour qui tous les individus sont uniquement et surtout, en dernière analyse, de simples et fragiles pièces d'une énorme machine qui les transcende et qui les force à jouer un rôle particulier à la place de tout autre¹.

Dans un univers de destruction et de mort, la possibilité d'une transformation collective ne serait rendue possible dans le texte que très implicitement quand on présente la classe qui possède la terre et la bourgeoisie comme des classes de mort. Comme l'affirme Casimiro de Brito², quand Carlos de Oliveira écrit sur la mort, il écrit peut-être aussi sur la vie, cette vie qui renaît des cendres. Sur une nouvelle vie qui viendra ensuite, d'une vie en décomposition, qui porte déjà en elle le germe d'une vie nouvelle.

L'ensemble de l'œuvre de Carlos de Oliveira aspire à l'essentiel, c'est pour cela que son écriture est si épurée et dépouillée. C'est la raison, non seulement du travail de réécriture auquel l'auteur soumet tous ses livres, mais aussi du peu d'abondance de sa production, condensée actuellement en un seul volume d'environ mille pages.

Le recours à un langage sobre, essentiel, aride, comme le monde qu'il décrit, est également la manifestation de ce procédé d'épuration. Un langage, incisif, sans fioritures, où l'on recherche la rigueur, la perfection, un maximum de pureté : "Plus épurée sera la proposition (...), plus grande sera sa marge de silence, plus grande sera sa charge explosive"³.

L'œuvre étant à ce point dépouillée, elle tend vers une certaine intemporalité, offrant une plus grande résistance au passage du temps. Réduite à une concision maximale, l'œuvre pourra plus facilement résister dans ce monde où le temps efface rapidement les traces de notre passage fugace et marqué au sceau de la brièveté :

1. João Camilo dos Santos, "Apresentação de um romancista neo-realista : Carlos de Oliveira", in revista *Vértice*, n°38, mai, p.41. Traduction d'Ana Côte Real et Pierre Légglise-Costa.

2. Casimiro de Brito, *passim Prática de escrita em tempo de Revolução*, Lisbonne, Editorial Caminho, 1977.

3. In *O Aprendiz de Feiticeiro*, p.205. Traduction d'Ana Côte Real et Pierre Légglise-Costa.

Et j'ai prononcé sans le vouloir un mot qui est pour moi essentiel. La 'brièveté'. Des maisons en torchis qui durent à peu près ce que dure la vie d'un homme. Des pinèdes que les paysans plantent dans leur enfance et qu'ils abattent avant de mourir. La terre elle-même est passagère : des dunes modelées et défaites par le vent. Quelle autre littérature pourrait pousser sur ce sol, sinon celle marquée au sceau de la brièveté, revêtue d'un ton précaire, qui coïncide en plus avec les sentiments de l'auteur¹ ?

Dans cet univers de destruction, un souffle se dresse, qui vient de la pulsation de l'écriture elle-même, écriture qui est flamme, bruissement, auréole, cendres et fumée, et qui, tout en condamnant les modes de production capitalistes, ritualise et sacralise l'attachement de l'homme à un espace et à un temps. Les yeux visionnaires, enflammés et aveugles de Mariano Paulo, incapables de comprendre la logique de l'Histoire, métaphore de l'impossible perception et de l'impossible connaissance, irradient et se propagent à la main qui "saisit le premier bidon de pétrole"². Mariano Paulo, en tant qu'individu et en tant qu'élément d'une classe, est la matière du Temps – comme nous tous – qui se consume et qui touche à sa fin. Sous les feux croisés de l'instinct de conservation et de l'appel de la mort, dans un monde couvert de ruines, d'inhumanité et de fatalité, il se livre tragiquement au combat inégal engagé contre la Nature et contre l'Histoire, où seuls les interstices entre les mots littéraires semblent annoncer le frémissement d'une aurore.

Traduction d'Ana Côte-Real et Pierre Léglise-Costa

1. *Idem*, p.207.

2. *In Casa na Duna*, p. 173.

CHAPITRE 3

PAYSAGE ET SILENCE DANS UNE ABEILLE DANS LA PLUIE DE CARLOS DE OLIVEIRA et sa transposition cinématographique par Fernando Lopes

À Eduardo,
pour qui la littérature, le cinéma, les arts et la vie
ont toujours été une seule et même chose :
l'amour de la culture et le désir de le partager.

*Fernando Lopes fez do seu filme uma espécie
de arquitectura poética onde os efeitos de recorrência,
as deslocações de sentido, os saltos narrativos, o jogo
das proporções ou a nudez abstracta das paisagens
constituem um 'verdadeiro texto' de uma inesgotável
densidade.*

Eduardo Prado Coelho

1. L'œuvre de Carlos de Oliveira : une poétique comme art des images du monde

CINEMA

I

O écran petrificado,
muros, ossos,
o movimento áspero da câmara
mergulhando nos poços
das leis universais,
o rigoroso cálculo da luz
em que a matéria já cansada,
autómatos, metais,

L'écran pétrifié,
murs, os,
l'âpre mouvement de la chambre
plongeant dans les puits
des lois universelles,
le calcul rigoureux de la lumière
où la matière déjà fatiguée,
automates, métaux,

se envolve pouco a pouco	s'enveloppe peu à peu
no vagaroso amor	dans l'amour nonchalant
que é o trabalho quase imperceptível	qui est le travail presque imperceptible
das manchas de bolor,	des taches de moisi,
a ferrugem, o espaço rarefeito,	la rouille, l'espace raréfié,
e um relógio apressado no meu peito.	et une horloge pressée sur ma poitrine.

II

A lentidão da imagem	La lenteur de l'image
faz lembrar	rappelle
o automóvel na garagem,	l'automobile dans le garage,
o suicídio com o gás do escape,	le suicide au gaz d'échappement,
quer dizer,	c'est-à-dire,
o coração vertiginoso	le cœur vertigineux
e a lentidão do mundo	et la lenteur du monde
a escurecer	qui s'obscurcit
nas bobinas veladas	dans les bobines voilées,
dos suaves motores crepusculares	des doux moteurs crépusculaires
ou, por outras palavras,	ou, en d'autres mots,
flashes, combustões,	flashs, combustions,
entregues ao acaso das artérias,	confiés au hasard des artères,
melhor, das pulsações.	mieux, des pulsations.

III

Radioscopia incerta	Radioscopie aussi incertaine
como nós,	que nous,
mas provável, exacta	mais probable, exacte
na dosagem da sombra com o cálcio	dans le dosage de l'ombre avec le calcium
da sua arquitectura	de son architecture
milimetricamente interior,	millimétriquement intérieur,
transforma-se o espectáculo	le spectacle se transforme
por fim	au final
no próprio espectador	en son propre spectateur
e habita agora	et habite aujourd'hui
a fluidez do sangue :	la fluidité du sang :
cada imagem de fora,	chaque image du dehors,
presa ao fotograma que já foi,	prise au photogramme qui fut jadis,
de glóbulo em glóbulo se destrói.	de globule en globule se détruit ¹ .

Carlos de Oliveira, *Sobre o Lado Esquerdo*

1. Traduction de Michel Chandeigne, généreusement faite pour cet article.

Dans le cadre de la manifestation “ Porto - Capitale Culturelle Européenne ”, Fernando Lopes¹ a réalisé en 2001 un court-métrage intitulé *Cinema*². Abordant la question de la mort d’une salle de cinéma, cette œuvre est une transposition cinématographique du poème éponyme de Carlos de Oliveira³ (ci-dessus transcrit et traduit) récité par Isabel Ruth. Le poème “ *Cinema* ”, appartenant au recueil *Sobre o Lado Esquerdo* (1968), est inclus dans *Trabalho Poético II* (1976), ouvrage qui contient l’ensemble des poèmes que l’auteur considère comme appartenant définitivement à son œuvre poétique.

En choisissant de reproduire le poème de Carlos de Oliveira en guise de préambule à cet article qui porte sur les relations entre le roman *Une Abeille dans la pluie* de Carlos de Oliveira (1953) et sa transposition cinématographique par Fernando Lopes (1971), nous tenions à démontrer que l’univers littéraire de Carlos de Oliveira est traversé par une poétique conçue depuis ses origines comme un art des images du monde. Ces images se retrouvent ainsi transposées et transfigurées par le biais de mécanismes de représentation qui s’éloignent progressivement des codes mimétiques de la tradition dix-huitiémiste et du néo-réalisme des années quarante auxquels elles sont fortement liées, ainsi que par la propre vision du monde de l’auteur, profondément marquée par le marxisme et par le matérialisme dialectique et historique.

1. Fernando Lopes, né à Alvaiázere en 1935, est considéré comme l’un des pionniers du *Cinema Novo*. Il a réalisé trente-quatre films, des documentaires pour la plupart d’entre eux.

2. Au-delà du court-métrage *Cinema* (2001, avec Isabel Ruth, Madragoa Filmes), Lopes utilise ce format pour, entre autres, les œuvres suivantes : *The Bowler Hat*, *Interlud* et *The Lonely Ones* (1960) - ses premiers films -, *Marinha Portuguesa*, *Ano Mundial do Refugiado*, *Domingos Sequeira*, *O Voo da Amizade e As Pedras e o Tempo* (1961), *A Cidade das 7 Colinas – Marçano Precisa-se*, *As Palavras e os Fios* et *Este Século em que Vivemos* (1962), *Verde, Amarelo e Verde* et *Cruzeiro do Sul* (1966), *Hoje, Estreia e Tejo - Rota do Progresso* (1967), *A Aventura Calculada* (1970), *Era Uma Vez Amanhã* (1971) *Nacionalidade, Português* (1973), *O Encoberto* (1975), *Habitat* (1976), *Sons e Cores de Portugal* (1977), *Lisboa* (1979), *Cantigamente - Nº 1* et *Altitude 114* (1982), *Se Deus Quiser* (1996), et *Gérard, Fotógrafo* (1998).

3. Carlos de Oliveira (1921-1981) est né à Belém do Pará, au Brésil. Alors qu’il n’a que deux ans, sa famille s’installe au Portugal, dans la région de Cantanhede, Gândara, où son père exercera en tant que médecin.

Le poème “ *Cinema* ”, paraît vingt ans après la publication de son premier livre de poésie, *Turismo* (1942), à la suite d’autres ouvrages poétiques marqués par le thème de l’enfance, le paysage de la région de Gândara dans son aridité presque lunaire, la terre, le silence, la dissolution, la faim, la misère, le rêve de la patrie que le poète transforme en peine, mort, désir d’envol et de libération. Ce poème se rapproche plus encore d’une écriture épurée, réduite à son essence, comme réécriture, faisant preuve d’ardeur, de patience et pour atteindre la rumeur des origines, descendant au centre de la terre pour y puiser les sources de la vie, la matière même. Cela étant, l’œuvre en prose et en vers de Oliveira, de *Turismo* à *Finisterra* (1978) constitue tout un univers, et s’impose comme la reconstitution de l’espace de l’enfance du poète, la région de la Gândara. L’étroite relation entre la littérature et la réalité extérieure est l’une des prémisses de *O Aprendiz de Feiticeiro* (recueil de chroniques et de textes critiques sur le travail de l’écrivain, qu’il soit poète, romancier ou lecteur), tout particulièrement dans le texte intitulé “ *Almanaque Literário* ”.

À partir de *Sobre o Lado Esquerdo*, la poésie de Carlos de Oliveira tend à se raréfier, à s’éloigner chaque fois davantage du lyrisme, en passant du monde organique, végétal et animal à l’univers inorganique et minéral, épuré de tout le superflu. La voix qui chante s’éteint et cède sa place au son, à la forme calligraphique dessinée, projetée et assemblée sur le papier, tel un écran où les ombres se devinent, insignifiantes lueurs contenues, sels d’argent, matériaux de construction du poème et du monde. Le poème se pense et s’expose dans la cruauté rude et froide de ses matériaux afin d’agencer un nouveau texte-monde. Il devient donc moisi, sédiments d’un monde à venir. “ *Cinema* ”, poème qui nous intéresse tout particulièrement, évoque ainsi le lent mouvement de la caméra et le “ travail presque imperceptible / des taches de moisi, ” / lesquelles contrarient, dans leur “ amour nonchalant ” “ une horloge pressée ” où se fondent artères, sang, murs et os. Surgissent aussi les images du monde dans les photogrammes, dans le désir d’habiter à l’intérieur de la matière dans sa version la plus infime, dont le caractère cosmogonique atteindra son apogée dans

Finisterra. Comme le signale Osvaldo Manuel Silvestre¹ le poème “*Cinema*” se fonde sur une poétique du “cinéma du monde”, dans laquelle sa propre matière se transforme lentement, étrangère à la main du créateur. Le sujet et l’objet se fondent en un seul être, abolissant ainsi les frontières entre spectateur et spectacle. Ce poème, dont l’importance est capitale dans l’œuvre de l’auteur, constitue un bon exemple de l’attention accordée par Oliveira à ce mode de représentation. Il précède en effet *Micropaisagem* (1968) – lequel influencera fortement Fernando Lopes au moment de composer son film *Une abeille dans la pluie*² –, et se place avant *Finisterra*, où un film est projeté sur un mur d’une maison en ruines, rongée par le mois.

De ce fait, tout au long de son œuvre, la description du paysage est empreinte d’une esthétique cinématographique, notamment dans certains textes de *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), comme dans “*Serenata*” (1965), ou dans “*Janela Acesa*” (1964), texte dans lequel sont utilisés des procédés théâtraux, picturaux et cinématographiques. La fenêtre/écran est bien la fenêtre de l’enfance dans la région de la Gândara, chez la grand-mère :

“[...] *dispostos os elementos da cena, procedo agora como se estivesse a filmar. A luz vem da janela. (...) Imobilizo outra vez o foco. (...) A mulher levanta-se da cadeira (ao retardador) [...] O travelling acabou (...)*”³. Il est donc naturel que Fernando Lopes se soit approprié (lui-même se réfère ainsi à ce phénomène) le poème “*Cinema*” de Oliveira, puisque d’une certaine façon ce texte constitue également une poétique cinématographique pour le réalisateur, en raison du rôle attribué à l’éthique, à la rigueur, à l’écriture et la réécriture, qui font penser à l’expérience de construction et de destruction des images du monde chez l’apprenti sorcier dans le travail avec la caméra ainsi que dans le montage. Dans le film de Lopes, la caméra s’éloigne progressivement du

1. Osvaldo Manuel Silvestre, in *Trabalho Poético (Antologia)*, Braga, Angelus Novus, 1996, p. 174.

2. Avant *Une abeille sous la pluie* (1971), Fernando Lopes avait déjà réalisé le long-métrage *Belarmino* (1964). S’ensuivent *Nós Por Cá Todos Bem* (1976), *Crónica dos Bons Malandros* (1984), *Matar Saudades* (1988), *O Fio do Horizonte* (1993), *O Delfim* (2002), *Lá Fora* (2004) et *98 Octanas* (2006).

3. Carlos de Oliveira, in *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisbonne, Livraria Sá da Costa, 1979, p. 174-176.

corps du monde qui donne une voix au poème, faisant d'elle un sphinx pétrifié sur la toile, jusqu'à devenir un point imperceptible dans un univers d'ombres où seuls le bruissement du monde et de la matière existent.

Dans plusieurs entretiens, Fernando Lopes a avoué ne pas avoir adapté, à proprement parler, le roman *Une abeille dans la pluie* de Carlos de Oliveira, mais plutôt de s'être approché de celui-ci par le biais de son œuvre poétique, notamment de *Micropaisagem*. Ce long poème unit la question de l'autoréflexivité au mouvement même de réfraction du monde. Les poèmes rendent leur mode de construction explicite, mettant en évidence la consistance des mots comme matière signifiante, constituée par une forme sonore et visuelle, simultanément instrument de représentation et de transformation du monde. Le mouvement de cette conscience s'effectue grâce au travail sur les mots, qui est à son tour mouvement du monde dans le poème, comme s'il s'agissait d'une constellation. Dans "Stalactite", nous nous retrouvons plongés dans le monde souterrain et minéral, à l'intérieur du lieu du silence et de l'immobilité à travers lequel on accède au long et interminable processus de mouvement et de sonorité, mouvement de la matière et du mot, son du monde, son du poème. Le paysage devient une colline vide, avec son calcaire intérieur, des stalactites et des couronnes de chaux cristallisées par l'immobilité du temps. Le poème cherche à comprendre comment l'eau s'est cristallisée en pierre, dans le passé, mais avance en même temps vers le futur, vers cet instant où la pierre se dissoudra pour donner naissance aux fleurs pétrifiées, instant dans lequel la goutte se transformera en mer microscopique. Bien que le mouvement de formation de la colline se situe dans le passé, c'est dans le présent que le poème fabrique les fleurs et le jardin, grâce à un double mouvement de concentration-explosion.

"Stalactite" se figure ainsi comme l'alchimie même, façonnée par l'apprenti-sorcier en mesure de purifier le monde. Or, le mouvement n'est pas pour autant cristallisé, puisqu'il présuppose le laborieux travail de la lecture. Une fois le paysage (l'univers de la Gândara) miniaturisé et réduit à sa plus petite expression, c'est-à-dire l'élément minéral, le poème étant restreint à son matériel verbal, reste donc une rencontre avec la primordialité du monde qui le fera renaître dans sa plus grande vibration remplie de silence,

puisque, comme le dit Carlos de Oliveira dans le texte “*Micropaisagem*”, appartenant au recueil *Aprendiz de Feiticeiro* : “ *Quanto mais depurada for a proposta (...), maior a sua margem de silêncio, maior a sua inesperada carga explosiva. A proposta, a pequena bomba de relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio* ”¹.

2. Le film de Fernando Lopes : une poétique comme art de la transfiguration

Nous étudierons à présent la manière dont Fernando Lopes transfigure *Une abeille dans la pluie*², en partant d’un noyau fondamental qui se déplace du roman vers un univers poétique, sans toutefois le faire disparaître, conférant ainsi à l’œuvre de Oliveira une cohérence reproduite par le réalisateur en termes d’art cinématographique. Dans cette exploration de deux modes distincts d’expression artistique, nous tenterons d’analyser la manière dont l’écriture cinématographique s’approprie le texte littéraire, lequel est traversé par le non-dit et ses tensions symboliquement référencées, toujours prêt à faire éruption comme un volcan.

Au silence obsessif qui caractérise le roman, le film oppose la stylisation des images et de la bande-son, lesquelles relèvent d’une esthétique épurée dans le traitement des images, ponctuée par des contrepoints perturbateurs qui illustrent le film, lequel pourrait en définitive se passer des dialogues. En outre, dans certaines séquences du long et méticuleux processus de montage, le cinéaste s’est permis de couper le son, présentant à peine des images répétées, pétrifiées, réduites à leur ‘minéralité’. Elles se

1. *Idem*, p. 205.

2. Il existe désormais une édition du film en DVD, réalisée à partir de la version restaurée de la *Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema*, Madragoa Filmes, 2002. Dans cette même édition sont proposés les courts-métrages *As Pedras e o Tempo*, *Cinema*, ainsi que des entretiens avec Fernando Lopes, Manuel Jorge Veloso, Laura Soveral et Jorge Silva Melo. *Une abeille dans la pluie* (1971) : Adaptation, dialogues et réalisation de Fernando Lopes. Directeur de photographie : Manuel Costa e Silva. Directeur son et effets : Alexandre Gonçalves. Musique : Manuel Jorge Veloso. Avec Laura Soveral, João Guedes, Zita Duarte, Rui Furtado, Carlos Ferreiro et Adriano Reis. Média Filmes.

transforment en cadres, brisant ainsi la monotonie du paysage et des dialogues, et établissant en même temps une étroite relation avec les toiles qui sont constamment exposées dans le film, ainsi la figure d'un cocher qui fouette un cheval. Dans les dernières images du couple, Maria dos Prazeres et Álvaro Silvestre, apparaissent figés comme s'ils avaient été immobilisés par un objectif photographique, accentuant de ce fait un univers dans lequel les cadres visuels semblent traduire la fixation du monde, d'un certain monde en lambeaux qui se dirige à grands pas vers la fin d'une époque, laissant au passage ces personnages fielleux cloîtrés à jamais dans leur maison/essaim.

Une abeille dans la pluie : le texte-monde

L'œuvre poétique et en prose de Carlos de Oliveira se fonde sur la reconstitution de l'espace de l'enfance, la région de la Gândara et ses paysages désolés et imaginaires, lieux qui cessent d'être un simple espace géographique pour devenir la figuration d'un univers littéraire, source et substance de son œuvre. À l'image du sol sablonneux et instable de la Gândara, le texte reproduit une ambiance d'isolement et de solitude, dans laquelle les personnages se caractérisent par leur circonspection et leur incommunicabilité, laissant place à un silence lourd et dense. Dans *Une abeille dans la pluie*, le couple Maria dos Prazeres (Laura Soveral) et Álvaro Silvestre (João Guedes) incarne parfaitement cet espace de désolation qui remplit leur vie faite de haines et de récriminations, de violences incontrôlées, d'ailleurs bien plus explicites dans le film de Lopes (rappelons à cet effet la scène de la gifle, où Álvaro exprime sa lassitude d'être considéré comme un "cocher" par Maria). Les protagonistes entraînent dans leur gouffre ceux qui représentent le paradigme édénique de l'amour immaculé, ici le couple formé par Clara (Zita Duarte) et Jacinto (Adriano Reis).

Les variations spatiales dans l'œuvre d'Oliveira ne font pas l'objet de grandes transformations. Il est toujours question de la Gândara, de cette région ayant comme limites le nord de Figueira da Foz et Aveiro, Bairrada à l'est et les dunes du littoral à l'ouest, chaque roman privilégiant une zone ou une autre selon le cas. Il est évident que, dans le processus de fictionnalisation et de reconstitution littéraire de cet espace, la toponymie réelle de la

Gândara diffère de celle présente dans les romans, ainsi Corgos, la bourgade dans laquelle Silvestre confesse au journal local son passé de voleur à son compte et aux dépens de sa femme, déplacement qui par ailleurs donne naissance au roman et au film.

La Gândara, donc : un sol sablonneux, sec, infertile, inconsistant, peuplé de lacs marécageux, de flaques, de dunes instables, éphémères, qui se font et se défont comme les vies des hommes qui tentent de s'y installer, avec ses champs de maïs, de pommes de terre et ses forêts de pins. Les maisons sont isolées, construites avec des matériaux de fortune, insalubres, bâties pour tenir à peine le temps d'une vie humaine. Un univers de désolation, de pauvreté et de misère, où pullulent les maladies et où rôde la mort. Dans ce paysage en désagrégation bouillonne le crépitement de la matière organique, pourrie et fétide, dans un cheminement progressif vers le silence et vers la mort¹.

Dans *Finisterra*, qui constitue une synthèse de l'ensemble de la production de Carlos de Oliveira, le roman met en place un itinéraire de la mémoire de l'enfance à Gândara, une cartographie où le processus de décadence d'une famille de la moyenne bourgeoisie rurale est décrit. À ce sujet, le narrateur avance une hypothèse sur la formation du sol de la région de la Gândara : celui-ci cacherait en effet d'immenses forêts, enterrées sous le niveau de la mer dans une lente combustion, mélangées aux plantes marécageuses immergées, silices, escargots, donnant ainsi lieu à une longue et progressive gestation de la vie à partir de la mort, et en même temps rapprochant la transformation du paysage et des hommes à la dialectique propre au processus historique.

Dans le film de Fernando Lopes, les conditions climatiques difficiles de Gândara se trouvent explicitées par la présence de pluies diluviennes, de boue, du vent sauvage en parfaite harmonie avec la violence qui dévore les deux protagonistes (toutefois, avec des moments d'accalmie dans certaines séquences). Ces éléments qui ravagent les plantations et enfoncent davantage les pauvres dans leur misère, sur lesquels les forces de la nature semblent s'acharner, contribuent à l'instauration d'une dimension presque apocalyptique de cette terre saccagée. Tel ainsi dans *Une abeille*

1. Cf. Vital Moreira, "Paisagem Povoada : a Gândara na Obra de Carlos de Oliveira", in revista *Vértice* n° 450/1, 1982, p. 712-728.

dans la pluie, les personnages sont également victimes du poids des conflits sociaux¹.

Or, la région de Gândara dans l'œuvre de Carlos de Oliveira n'est pas seulement figurée en termes d'espace géographique, mais apparaît surtout comme le paysage d'un univers littéraire : champs, thèmes, personnages (propriétaires, commerçants, paysans, personnel de service, médecins, curés, conflits, imaginaire...), et le langage 'pauvre' lui-même présenté comme le paysage qui traduit les stéréotypes de Dona Violante, (absente du film comme le reste des personnages : Dona Violante et son frère/amant, Père Abel, Dona Cláudia et le Docteur Neto, pour ne citer que les plus significatifs).

Dans ce roman, nous assistons à l'oppression mutuelle entre un bourgeois, Álvaro Silvestre, qui a voulu accéder à l'aristocratie par le biais du mariage, et d'une jeune femme de la noblesse rurale, Maria dos Prazeres, vendue pour sauver sa famille mais qui ne se soumettra jamais à sa nouvelle condition sociale. Le lien unissant ces deux personnages, le mariage par intérêt, implique donc l'assujettissement et génère chez la femme une profonde haine. Seul couple amoureux du roman, Clara et Jacinto ne parviennent pas à survivre à cause de l'oppression de Álvaro (de fait, Jacinto est tué d'un coup d'arme de feu tiré par Maître António/Marcelo ; dans le roman, Clara se jette dans le puits, tandis que dans le film elle est abattue par la Gendarmerie). Le Docteur Neto et Dona Cláudia, écartés de la lecture faite par Fernando Lopes, représentent, quant à eux, l'amour impossible : lui, cloîtré dans son savoir scientifique, et elle enfermée dans le déni de la réalité. De même, Maître António et Marcelo, les auteurs du crime, manipulés par Álvaro les menaçant de réclamer le paiement d'anciennes dettes, représentent le peuple opprimé².

Maria dos Prazeres et Álvaro Silvestre occupent pratiquement toute la narration quant au temps psychologique. Ils s'installent dans le temps (mais non pas le temps chronologique, d'une durée d'à peine trois jours dans le roman...) et plongent constamment

1. Voir Maria Alzira Seixo, "Uma Abelha na Chuva : do Mel às Cinzas " in *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*. Lisbonne , Livros Horizonte, 1986, p. 93-114.

2. Voir l'ensemble des articles de 'révision' du livre de Pedro Serra (org.) *et al*, *Uma Abelha na Chuva. Uma Revisão*. Braga , Angelus Novus, 2003.

dans leur passé par le biais de la mémoire, matérialisée à plusieurs reprises dans le film grâce aux voix *off* des personnages-mêmes qui précèdent ceux-ci par moments, comme s'il y avait une faille dans la synchronisation, de sorte qu'ils semblent moins réels. C'est également en faisant appel à sa mémoire qu'Álvaro résout ses conflits intérieurs marqués par la peur, le remords, et l'incapacité d'agir. Maria dos Prazeres a aussi recours à la mémoire pour revivre ce moment capital où elle réprime son cri lorsqu'elle est obligée de se marier avec Álvaro, de même lorsque le désir fait irruption, à la lecture de la lettre du beau-frère ou dans sa fixation sur Jacinto, le cocher. On observe ainsi une grande cohérence au niveau du couple protagoniste du roman entre leur aspect physique et leur état d'esprit, laquelle est traduite remarquablement dans le film par les contrastes de lumière et d'ombre dans le cas d'Álvaro. Chez Maria dos Prazeres, la cohérence est notamment visible dans la sensualité à fleur de peau de la femme, dans la description de son espace intime, que ce soit lorsqu'elle s'habille ou se déshabille, dans la manière avec laquelle elle touche de ses mains ses blouses et ses mantilles, ou lorsqu'elle caresse à plusieurs reprises l'un de ses bras.

Une abeille dans la pluie : le film-monde

Dans sa lecture du roman d'Oliveira, Fernando Lopes réduit la diégèse à son essence en écartant, comme nous l'avons déjà signalé, les personnages secondaires. C'est le cas, par exemple, de la voix du Docteur Neto, détentrice du savoir scientifique, seule capable de voir et d'interpréter le pourrissement de l'essaim des Silvestre, à laquelle le narrateur prête une certaine vision du monde afin de remplir une fonction clairement idéologique. Outre cet acte d'épuration visant à laisser uniquement le 'squelette' de l'histoire afin de mettre en valeur l'universalité des classes sociales en conflit, le cinéaste ajoute de nouveaux éléments, dont l'un d'entre eux nous semble particulièrement révélateur de la version de Lopes.

C'est ainsi que, au milieu du film, le réalisateur introduit une troisième histoire : la représentation d'extraits du roman *O Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, œuvre représentative du romantisme portugais présentée dans le film dans une version

théâtralisée. Les scènes choisies par le cinéaste sont celles où Simão rencontre Teresa au couvent (“*Ó Teresa, Teresa, assim nos vão separar, quem sabe, para sempre !*”), et qui deviennent alors une sorte de *leitmotiv* du film, ainsi que la scène dans laquelle on tire sur Baltazar. Portée par le thème de la *Force du Destin* de Verdi, l’irruption théâtrale entraîne cet épisode jusqu’au mélodrame, favorisant ainsi l’accessibilité du public, confrontée en même temps dans le film à une histoire classique d’amour romantique en quête d’absolu, afin de rapprocher les personnages du spectateur.

Cette séquence capitale du film de Fernando Lopes, adaptation d’une représentation ayant eu lieu dans un théâtre de province¹, a par ailleurs fait l’objet d’un commentaire de Sérgio Guimarães de Sousa². D’une part, elle permet au cinéaste de maintenir la stratification sociale entre les parterres et les loges dont l’une est occupée par les Silvestre. D’autre part, la scène du coup de feu contre Baltazar opère comme un détonateur du sentiment de vengeance qu’Álvaro éprouvera à l’égard de Jacinto, objet du désir de sa femme qui l’opprime, l’insulte et le répudie en lui fermant chaque nuit la porte de leur chambre. La situation est plus complexe dans le film, lorsque Simão Botelho, le héros romantique interprété sur scène par le cocher Jacinto (Adriano Reis), est l’objet du regard de Maria dos Prazeres (Laura Soveral) du haut de la loge dont le désir est à peine suggéré par une caresse sur le bras sans pour autant se trahir. La femme est accompagnée par Álvaro, installé à ses côtés, et par Clara (Zita Duarte), visiblement inquiète, qui depuis les parterres lance un regard vers sa patronne. Dans *Vinte Anos de Cinema Português - 1962-1982*, Eduardo Prado Coelho se réfère également à cette trouvaille originale du cinéaste en ces termes :

A introdução da sequência teatral em Uma Abelha na Chuva é uma ideia de uma enorme força neste trabalho de adaptação ao cinema. De certo modo, ela faz no filme uma história outra. E constitui, numa linha discreta de envolvente intensidade, uma

1. La représentation a été faite par la *Companhia de Teatro Desmontável Rafael de Oliveira*, avec la participation d’Adriano Reis dans le rôle de Simão Botelho, lequel interprètera Jacinto dans le film de Lopes.

2. Sérgio Guimarães de Sousa (2003) : “ ‘Ética do Olhar’ e Pollini ”, in *Uma Abelha na Chuva. Uma Revisão*, op. cit., p.137-148.

*espécie de orgasmo imaginário (por isso interfere na cena de amor entre Clara e Jacinto) para Maria dos Prazeres*¹.

Le matin qui précède le crime, Álvaro se rappelle le tir effectué par Simão, tandis qu'en contrepoint, Clara écoute les paroles de Simão assise à la place de sa patronne sur la charrette dans les écuries. Ces paroles, prononcées désormais par Jacinto à voix basse, adressées maintenant à Clara, font une nouvelle fois écho à la phrase de séparation de Simão Botelho et de Teresa : “*Ó Teresa, Teresa, assim nos vão separar, quem sabe, para sempre!*”, suggérant ainsi la séparation entre Clara et Jacinto.

A la fin du film, après la révolte manquée du peuple et une fois les actions d'Álvaro mises à plat, tout rentre dans l'ordre, et la monotonie provoquée par l'absence d'événements semble éloigner à jamais l'univers des personnages et la réalité. Maria dos Prazeres, condamnée à vivre cloîtrée jusqu'à la fin de ses jours, dépouillée de tout désir, occupe son temps à lire et à commenter des histoires de roman à l'eau de rose à ses amies (l'histoire des amours de Cécile et d'Armand, qui trouvent leur bonheur dans l'abnégation), tandis qu'elle fait de la broderie. Cette séquence, également inventée de toutes pièces par Fernando Lopes, et du même registre que celle de la représentation théâtrale du roman de Camilo Castelo Branco, est ponctuée une fois de plus de brèves incursions du thème de Verdi, ainsi que par le rideau du balcon qui se lève, comme pour signifier que les personnages restent condamnés à l'imaginaire, au désir de tragédie, prisonniers dans la toile tissée à l'image de la broderie faite au début du film et qui établit une relation avec les dentelles de la fenêtre, un monde à jamais séparé de la réalité.

Le film de Fernando Lopes, en raison des choix concernant le traitement des images, de la bande-son et du montage, instaure petit à petit une distance vis-à-vis de la narration de Oliveira, fondée sur la déconstruction de celle-ci pour ensuite proposer de nouvelles visions de la même histoire. Le film procède donc à une lecture, une modification et une transfiguration de l'œuvre littéraire grâce à une prise de distance de cet univers romanesque clos. Les images cinématographiques, peu abondantes, dotées d'un grand

1. Eduardo Prado Coelho, *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisbonne, Ministério da Educação/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 39.

pouvoir de concentration et de suggestion, ne racontent rien. Au contraire, elles s'affirment avant tout comme un pur objet esthétique qui s'offre à la contemplation du spectateur. Le traitement de l'image et de la bande-son font autant référence à un certain cinéma elliptique provenant de la 'Nouvelle Vague', comme à l'expressionnisme allemand, ou à l'ambiance fantasmagorique du film *Aurore* de Murnau lorsque l'on voit le cadavre de Jacinto tomber dans l'eau, dans la scène du lac.

Quelques-unes des séquences de ce film font désormais partie de l'histoire du cinéma portugais : la scène d'ouverture et la scène finale avec le paysage de Gândara, avec ses maisons en bois balayées par le vent, qui renvoie à un univers de désolation ; la fixation de la caméra sur la roue de la charrette, lorsqu'on entend la voix *off* qui raconte l'histoire, dans une mise en abyme de la caméra-même qui se déplace toujours en tension ; la très longue scène dans laquelle on entend le bruit de la charrette au loin, sur le chemin de retour de Corgos, sous une pluie diluvienne et une tempête qui annoncent une issue apocalyptique, mais dont le hennissement des chevaux, quand la caméra se rapproche d'eux, est étouffé et réduit à l'impossibilité du cri tel le *Guernica* de Picasso ; l'incroyable scène dans laquelle Maria dos Prazeres cingle les chevaux à coups de cravache, déversant sur eux toute son énergie sexuelle ; le constant martèlement des sabots que l'on entend dans les scènes de l'espace intime de Maria dos Prazeres, et qui renvoient métonymiquement à Jacinto ; la séquence du fourneau que Marcelo entretient, dans laquelle l'image reste fixée sur le feu, faisant de celle-ci une vision de l'enfer, en même temps que le visage de l'aveugle éclairé par la lueur du feu de la vengeance pousse Marcelo au crime. D'autres scènes font également preuve d'une grande tension : les séquences du cadavre de Jacinto transporté vers la mer, entrecoupées de sons métalliques stridents ; celles de l'effritement de la terre et du grondement provenant de l'intérieur de la matière, en successives décharges explosives ; l'image fixe des roches pétrifiées, dans une superposition de couches géologiques (aussi chères à Carlos de Oliveira), après la mort de Jacinto et la disparition de Clara qui s'ensuit.

La bande sonore est tellement travaillée qu'elle devient presque autonome par rapport au film. Signalons à ce propos la répétition

de scènes avec et sans le son ; l'utilisation de la voix *off* ; les voix du passé qui s'intercalent dans la réalité présente ; la superposition de paroles du texte de Camilo et de celles des personnages du roman de Oliveira ; ou encore cette voix indéfinissable d'un murmure rythmé, impossible à identifier au début, qui se transforme progressivement en litanie, en déploration des victimes de la tragédie sous la forme de la musique.

3. “ Le spectacle se transforme / au final / en son propre spectateur ”

Tourné en 1968-1969 et sorti en 1972, le film de Fernando Lopez se fonde sur la version de 1969 du roman de Carlos de Oliveira, une révision effectuée seize ans après la première édition de *Une abeille dans la pluie* (1953). À l'image de l'écrivain, Fernando Lopes s'approprie une réalité, non plus celle de la Gândara et de son univers transfiguré, mais celle d'un texte-monde, afin de le disséquer en plusieurs plans par le biais de coupures, d'entrecroisements, et d'intersections, ce qui écarte de fait le mimétisme d'une simple transposition filmique. Opposé à tout lyrisme, Lopes nous présente une vision décharnée d'un monde traversé par les conflits sociaux, en ayant recours au motif de la fugue ou de l'écho de la narration initiale, tout en éliminant certains éléments, et en assumant les différentes ellipses pour se concentrer sur le magma primordial, c'est-à-dire la matière-même dont découle le cinéma : les sons et les lumières. Tout y est réduit à son mouvement intime et élémentaire, au silence dense, dépourvu d'action au point de présenter les dernières images en termes de plans fixes, minéralisés, pétrifiés, comme un univers d'effroi, de fantômes et de résidus.

À l'image de Oliveira, Fernando Lopes écrit et réécrit, monte et démonte la maquette, travaille arduement les matériaux, créant à son tour un film-monde qui se construit et se détruit en s'offrant à une lecture, à une interprétation, dans la mesure où le point de confluence entre les deux textes passe nécessairement par le monde, par la réalité dans laquelle nous vivons, cet endroit propice à l'explosion, cet endroit où le lecteur-spectateur et le livre-film ne font qu'un.

L'œuvre de Carlos de Oliveira doit être lue dans une perspective rétrospective, de manière à retrouver les signaux et les pistes qui permettent la lecture de *Finisterra* ; le film de Fernando Lopes fait également partie de cet univers, en ceci qu'ils sont unis par une même poétique : un désir assumé de littérarité, résultat d'un travail long et ardu, un désir de défier le temps qui passe pour s'inscrire dans la durabilité de la matière. Dans un très bel hommage à Carlos de Oliveira, Fernando Lopes a déclaré à propos de ce film :

*Agora que Uma Abelha na Chuva aí está digitalizada (como é curioso que as novas tecnologias rimem tanto com as transformações, transfigurações de Micropaisagem...) penso que o filme foi realizado pelo Carlos de Oliveira e que eu tive, graças a ele, o privilégio de o sonhar. Foi uma dádiva que só os Mestres podem conceder. Espero não o ter desapontado*¹.

Nous savons que Carlos de Oliveira, dont l'œuvre est riche en références explicites ou implicites au septième art, a écrit le poème "Cinema" en 1968, année de tournage de *Une abeille dans la pluie*, après avoir visionné le film, comme souhaitant donner suite à sa matière, projetant cet "écran pétrifié" dans l'espace à l'aide de la caméra des mots. Dans un entretien accordé par Fernando Lopes au moment de la sortie de son film *O Delfim*, le cinéaste évoquait ses projets en ces termes : "ainda não perdi a ideia de fazer o Finisterra"². Depuis longtemps, 'l'apprenti' a rejoint le statut de 'Maître' ; nous espérons que "l'amour nonchalant" produise ses effets, pour notre plaisir et notre bonheur, afin de disposer une fois de plus de "um verdadeiro texto" [d'un véritable texte] comme l'affirme lapidairement Eduardo Prado Coelho³.

Traduction de Felipe Cammaert

1. Fernando Lopes, "Do rigoroso trabalho oficial", in *Relâmpago* n°11, 2002, p. 142.

2. Fernando Lopes, "Entrevista a Nuno Pacheco", *Público*, 19/4/2002.

3. Pour la lecture de l'œuvre de Carlos de Oliveira nous avons utilisé les titres et les éditions suivantes : *Trabalho Poético I e II*, Lisbonne, Livraria Sá da Costa Editora, 1976 ; *Une abeille dans la pluie*, Paris, José Corti, 1989 ; *Finisterra, paysage et peuplement*, Albi, Ed. Passage du nord/Ouest, 2003 ; *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisbonne, Livraria Sá da Costa Editora, 1979 (3^e éd. corrigée).

Œuvres de Maria Judite de Carvalho

Œuvres publiées de son vivant :

- Tanta Gente, Mariana...*, Lisbonne, Éd. Arcádia, 1959;
- As Palavras Poupadas*, Lisbonne, Éd. Arcádia, 1961 [Cette œuvre a reçu le *Prémio Camilo Castelo Branco* attribué par la Sociedade Portuguesa de Autores] ;
- Paisagem Sem Barcos*, Lisbonne, Éd. Arcádia, 1963 [La nouvelle homonyme a été adaptée au théâtre par Anne Petit, en collaboration avec Simone Biberfeld et José Manuel Esteves, sous le titre *Paisagem Sem Barcos. Segundo o romance de Maria Judite de Carvalho*, Fundão, Éd. Jornal do Fundão, 1996] ;
- Os Armários Vazios*, Lisbonne, Portugal Ed., 1966 ;
- O Seu Amor Por Etel*, Lisbonne, Éd. Movimento, 1967 ;
- Flores ao Telefone*, Lisbonne, Portugal Ed., 1968 ;
- Os Idólatras. Contos*, Lisbonne, Prelo, 1969 ;
- Tempo de Mercês*, Lisbonne, Seara Nova, 1973 ;
- A Janela Fingida (Textos publicados em 1968 e 1969 no Diário de Lisboa e outras publicações)*, Lisbonne, Seara Nova, 1975 ;
- O Homem no Arame (Textos publicados no Diário de Lisboa, entre 1970 e 1975)*, Amadora, Liv. Bertrand, 1979 ;
- Além do Quadro*, Lisbonne, Éd. O Jornal, 1983 ;
- Este Tempo-Crónicas*. Anthologie organisée par Ruth Navas et José Manuel Esteves, Lisbonne, Éd. Caminho, 1991 [Cette œuvre a reçu le *Grande Prémio da Crónica* attribué, pour la première fois, par l'*Associação Portuguesa de Escritores*] ;
- Seta Despedida*, Mem- Martins, Publ. Europa-América, 1995 [Cette œuvre a reçu les prix suivants : *Grande Prémio do Conto da Associação Portuguesa de Escritores*, *Prémio da Associação Internacional de Críticos Literários*, *Prémio Pen Clube*, *Prémio da Revista 'Máxima'* de 1996].

Œuvres posthumes :

- A Flor que Havia na Água Parada. Poesia*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1998 ;
- Have-mos de Rir ? Teatro*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1998. Ces deux derniers titres ont été publiés par décision de Maria Judite de Carvalho.
- Diários de Emília Bravo*, organisation de Ruth Navas (ensemble des textes signés sous le pseudonyme d'Emília Bravo), Lisbonne, Éd. Caminho, 2002.

CHAPITRE 4

***TOUS CES GENS, MARIANA...*, DE MARIA JUDITE DE CARVALHO : SOLITUDE, TEMPORALITE ET MORT**

Avec la nouvelle *Tous ces gens, Mariana...*, Maria Judite de Carvalho¹ inaugure en 1959 une œuvre qui se prolonge jusqu'en 1995, date à laquelle elle publie de son vivant (1921-1998) son dernier livre, *Seta Despedida*². Elle l'inaugure doublement : en tant que premier livre d'un ensemble de treize œuvres publiées de son vivant³ et de trois œuvres posthumes⁴, et en tant que première nouvelle, celle-ci étant suivie de sept contes, du volume auquel elle donne son titre, comme c'est souvent le cas pour ses ouvrages.

Maria Judite de Carvalho est certainement l'un des auteurs les plus secrets de la littérature portugaise contemporaine et peut-être, de ce fait même, l'un des moins étudiés. Les rares éditions de son œuvre (dont certaines sont totalement épuisées), les éditions peu soignées d'un point de vue graphique et le manque de rigueur dans la présentation de ses livres, avec des datations et des titres erronés, ne contribuent guère à faire connaître celle que l'on considère – à juste titre – comme l'un des plus grands auteurs portugais de formes brèves et fragmentaires : nouvelle, conte et chronique. Elle bénéficie de meilleures conditions en France où huit de ses titres

1. Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana*, Lisbonne, Éd. Arcádia, 1959. À titre d'information nous n'indiquons ici que les rééditions de cette œuvre : Lisbonne, Éd. Arcádia, 1960, 2^e éd. ; Lisbonne, Prelo, 1971, 3^e éd. ; Lisbonne, Círculo de Leitores, [1972], 4^e éd. ; Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1988, 5^e éd. ; Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1991, 6^e éd.

2. *Seta Despedida*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1995.

3. Cf. Ci-contre.

4. *Idem*. En 1998 un prix à titre posthume pour l'ensemble de son œuvre lui a été attribué : le *Prémio Vergílio Ferreira das Universidades Portuguesas*, prix reçu par son époux, l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues.

ont été publiés à ce jour aux éditions La Différence, par les soins de sa traductrice Simone Biberfeld, et où la nouvelle *Tous ces gens, Mariana...* a été rééditée aux éditions Gallimard¹.

En France également, certains de ses textes sont présentés lors de lectures-spectacles, mis en scène et réalisés par Anne Petit, accompagnés des créations musicales du compositeur Ramón Herrera, et certains de ses livres ont retenu l'attention de la critique². C'était aussi avec beaucoup de satisfaction que nous avons vu figurer cet auteur au programme des concours de recrutement des professeurs de Portugais - Agrégation et CAPES -, ce qui lui confère une plus grande visibilité auprès de ceux auxquels incombera la tâche passionnante de faire connaître la langue et la littérature portugaises à un public scolaire français.

Le lecteur de publications périodiques aura, toutefois, présent à l'esprit le nom de Maria Judite de Carvalho, car elle a régulièrement publié durant une longue période qui s'étend de 1968 à 1984, dans des périodiques (*O Século, A República, Diário Popular, Diário de Notícias, Diário de Lisboa, O Jornal, Eva, O Escritório, Como e Cala, Mulher*, dans cette dernière revue sous le pseudonyme d'Emília Bravo), ses chroniques et nombre de ses contes, introduits postérieurement dans ses livres³. La pratique

1. *Tous Ces Gens, Mariana... Récit*, Paris, Éd. La Différence, 1987 ; Paris, Éd. Gallimard, 2000 ; *Ces Mots Que L'Ont Retient. Récit*, Paris, Éd. La Différence, 1987 ; *Paysage Sans Bateaux. Récit*, Paris, Éd. La Différence, 1988 ; *Anica au Temps Jadis. Nouvelles*, Paris, Éd. La Différence, 1988 ; *Les Armoires Vides. Roman*, Paris, Éd. La Différence, 1989 ; *Chérie ? Nouvelles*, Paris, Éd. La Différence, 1994 ; *Le Temps de Grâce. Roman*, Paris : Éd. La Différence, 1994.

2. Citons, entre autres, les articles suivants : Michèle Gazier, "Gris et brouillard", *Télérama*, 1994, 25 mai, N°2315, p. 50 ; Patrick Kéchichian, "Maria Judith de Carvalho - Une romancière à tout lyrisme", *Le Monde*, 1998, 22 janvier ; Josyane Savigneau, "Le désespoir placide de Maria Judite de Carvalho", *Le Monde*, 1987, 30 octobre et "Maria Judite de Carvalho, l'oubliée. À Lisbonne, une étrange visite à un écrivain secret", *Le Monde*, 1994, 29 avril. Pour les lectures d'Anne Petit voir le site <http://www.anne-petit.net/Tage.html>.

3. Voir à ce propos le travail remarquable de Ruth Navas, *Le Document Vécu chez Maria Judite de Carvalho*, Mémoire de D.E.A. soutenu à l'Université de la Sorbonne/Paris IV, en 1989, sous la direction de José da Silva Terra, où l'auteur réunit magistralement toute l'œuvre de Maria Judite de Carvalho parue dans la presse. Signalons aussi du même auteur une autre étude sur les chroniques : Ruth Navas, *Leituras Hipertextuais das Crónicas de Maria Judite de Carvalho*, Lisbonne, Colibri, 2004.

régulière du journalisme la lie d'autant plus étroitement à la thématique du quotidien, qui traverse tout son œuvre, en la rapprochant d'un réel vécu par des personnages banals, des être anonymes qui, par un hasard quelconque, brillent durant quelques instants, toujours brefs, pour disparaître ensuite, dévorés par la médiocrité, terne et fade, caractéristique d'une petite bourgeoisie ou classe moyenne urbaine, sans ni perspective ni possibilité d'ouverture.

Dans le sillage d'un auteur comme Raúl Brandão, qui concilie écriture journalistique et création littéraire (on peut considérer, à titre d'exemple, son livre *Os Pescadores*, produit d'une fine observation du quotidien des pêcheurs, également très proche du registre documentaire), Maria Judite de Carvalho expose dans ses contes, nouvelles et chroniques, des faits divers, des morceaux de vies, des vies faites de morceaux, des vies morcelées, si proches de notre quotidien que notre regard insensible ne les remarque même plus ! Des vies où l'Homme est montré dans sa situation d'exil, de solitude, de silence, d'incommunicabilité extrême. Des vies où il ne se passe rien, mis à part la course des jours, des jours qui parfois semblent se suspendre pour annuler la plus terrifiante contingence humaine, celle du Temps lui-même, peut-être le grand personnage de l'œuvre de l'auteur. Des vies qui subissent l'action de violences, imposées par la famille, par la société, par l'autre. Des vies étouffantes, comme l'air que l'on respire, où seul l'exil intérieur (dans la maison, la chambre louée, le travail, le taxi, etc.), le rêve et l'imagination laissent entrevoir un vouloir vivre, comme quelqu'un qui cherche désespérément, sur un fil de fer, toujours au bord de la chute, à se raccrocher à un léger souffle d'espoir. Des vies où tout échoue et où rien ne va : l'amour, les espoirs, les projets. Des vies qui se fracassent contre des murailles insurmontables, car chaque Homme ne vit que pour lui-même et par lui-même, dans ses grandeurs et ses misères, dans le cocon qui l'enveloppe depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Les trajectoires sont toujours parallèles et les rencontres fugaces ne font que mettre en évidence le choc des solitudes, dans une agitation vaine où aucune pièce ne trouve sa place dans le puzzle complexe de la vie. Ce regard mélancolique et profondément désenchanté s'insère dans la plus pure tradition littéraire portugaise, dans laquelle le poids d'un destin inéluctable s'allie à une dimension lyrique, marquée par le chant de la solitude,

qui tend à suspendre le fil du temps chronologique. Toutefois, l'univers de Maria Judite de Carvalho ne frise pas le tragique, car les conflits qui dilacèrent les personnages sont toujours intérieurs, créant de profondes zones de dépression, des plaies ardentes, des volcans qui ne verront jamais la lumière du jour, des coulées de lave qui empoisonnent le cœur, un simple organe physiologique qui se fatigue, tombe malade et vieillit, sans jamais éclater en cris ou en larmes. Dans un univers marqué par le rigueur et la retenue, dans une écriture où chaque mot respire par lui-même et exprime tout ce qui est suggéré et qui ne nous est pas dit, le lecteur perçoit la palpitation d'une conscience moderne hyper-lucide, capable d'ériger des vies par l'écriture, l'écriture faite Vie, en mettant à nu les mystères humains les plus profonds, comme la solitude, le temps et la mort, en nous laissant, dans les interstices du dire littéraire, le cœur déchiré et la vague vibration d'un soupçon d'espoir, ruines désespérées en quête d'une lueur.

L'œuvre de Maria Judite de Carvalho est marquée par une grande cohérence¹, puisqu'elle perpétue les caractéristiques qui apparaissent dans son premier livre, *Tous ces gens, Mariana...*, et qui se prolongent jusqu'à *Seta Despedida*. Parmi les caractéristiques de l'œuvre de l'auteur, nous relevons, en particulier, sa cohérence thématique, qui fait d'elle une sorte d'inventaire de situations sans issue ; sa tendance à la pratique du fragmentarisme et des textes brefs et courts, tels les vies qui s'y racontent ; son alternance entre nouvelle, conte et chronique, avec des contes qui peuvent être lus comme des chroniques, par l'émergence de l'instance énonciative, et des chroniques qui sont des ébauches de contes qui pourraient être lus comme des *short stories*² ; son caractère intimiste, à la première ou à la troisième personne ; l'irruption du monologue intérieur qui s'y fait jour, où prédomine une écriture de la connaissance de soi qui permet au sujet d'engager un processus de prise de conscience. En outre, nous remarquons l'omniprésence des marques de temps, dans toutes ses

1. Lire la fiche sur Maria Judite de Carvalho, rédigée par Paula Morão, insérée dans *Biblos-Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* : Lisboa/S. Paulo : Ed. Verbo, 1995, p. 1020-22.

2. José Manuel Esteves, " *Seta Despedida* de Maria Judite de Carvalho : uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver ", in CREPAL, Cahier n° 6 (dir. d'Anne- Marie Quint), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 69-78.

nuances et variantes, avec une prépondérance du temps psychologique qui se mêle magistralement au temps chronologique, inexorablement irréversible malgré les tentatives toujours vaines de le brouiller et de le leurrer, et l'obsessive présence de la mort, physique ou figurée à travers toutes sortes de formes de renoncement. Dans les livres de Maria Judite de Carvalho, il y a toujours quelqu'un qui meurt ou qui est sur le point de mourir, il y a toujours quelqu'un qui fait ses adieux et qui, dans les sinuosités du temps, fait un long signe face au destin, enchaîné par la main invisible d'un archer, évident dans *Seta Despedida* [Flèche 'lancée'] (curieusement le dernier livre de l'auteur, où l'on devine, cet autre titre : "*Esta Despedida*", ["Cet adieu ", obtenu par anagramme], un livre qui pourrait être lu comme une sorte de résumé de l'œuvre entière¹. À côté de cet univers d'abandon et de solitude, l'ironie fine et l'humour s'imposent, en filigrane, visibles dans les titres mêmes des récits (une phrase presque toujours tirée du discours de l'un des personnages) ou dans la fin inattendue de certains textes, dans l'usage habile de la ponctuation, des adjectifs, dans les métaphores qui tendent à diluer le profond désenchantement et le conformisme jusqu'aux limites du supportable, prenant appui sur une écriture toujours mesurée et rigoureuse dans ses contours aux penchants classiques, comme quelque chose qui s'édifie pour être mis dans une toile dans laquelle rien n'apparaît par hasard².

Il conviendra de rappeler que l'œuvre de Maria Judite de Carvalho est marquée par les événements liés à l'histoire mondiale et par leurs conséquences à l'échelle nationale dans les années 1950 et 1960. Le régime politique en vigueur au Portugal est à l'origine d'un climat de déception politique et d'isolement, visible

1. Lire à propos de ce livre l'excellente analyse de Manuel de Gusmão, "A arte narrativa de Maria Judite de Carvalho", *JL*, n° 667, du 22 mai 98.

2. Rappelons que Maria Judite de Carvalho a peint et dessiné tout au long de sa vie. La Mairie d'Aveiro a organisé une première exhibition de ses œuvres en 1999 à l'occasion du premier anniversaire de sa disparition, des œuvres qui sont reproduites dans le volume *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho. 1921-98*, Aveiro, Câmara Municipal de Aveiro, 1999. Voir, entre autres, les textes qui accompagnent le catalogue : Fernando Pernes, "Maria Judite de Carvalho-Rostos de Solidão. O Discurso do Silêncio"; Pedro Calheiros, "*Seta Despedida* e o 'Violon D'Ingres' de Maria Judite de Carvalho".

dans l'ostracisme et la marginalisation affective et morale auxquels sont soumis les personnages de ses récits. Le Portugal et la société portugaise semblent vivre dans un temps hors du temps, en complet décalage par rapport à la réalité contemporaine, ce qui est à l'origine de situations d'aliénation, de conformisme et de résignation, la toile de fond étant une société pleine de conventions, d'hypocrisie, de tabous et d'atavismes, comme si une muselière avait été imposée par la machine d'État et transformait les personnages en pantins, acteurs d'une gigantesque pièce de théâtre où ils ne peuvent jouer qu'un rôle passif. L'élément politique dans son œuvre, comme l'affirme l'écrivain Baptista Bastos¹, ne provient jamais d'une explicitation de principes ou d'idéaux comme on pourrait le croire dans une œuvre si discrète et remplie d'insinuations ; il résulte, en fait, d'une toile habilement tissée à partir d'informations triviales et banales sur le quotidien de la société portugaise. Ce sont les éléments les plus minimes et les plus fragmentaires, les détails, les mots et les gestes qui permettent de créer un plus grand effet de vraisemblance, rendant, par là-même, plus réels des personnages perdus dans leurs labyrinthes de solitude, où les larmes, la passion et le paradis n'ont pas leur place, tout en conférant à l'œuvre un caractère universel.

À la lumière de ce que nous venons de mettre en évidence à propos de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho, nous souhaitons à présent proposer quelques lignes de lecture, à partir de la perspective que nous avons adoptée : la solitude, la temporalité et la mort dans la nouvelle *Tous ces gens, Mariana...*

Ce livre inaugural, comme nous l'avons dit, présente déjà la plupart des caractéristiques énoncées auparavant. D'un point de vue formel, il s'organise d'après une structure qui deviendra l'une des marques du style de composition de l'auteur, qui se confirme dans sept de ses livres² : au premier texte, éponyme du recueil, – un texte plus long, en principe une nouvelle –, succèdent quelques contes, sept dans ce cas³, de longueurs à peu près identiques.

1. In "Toda a eternidade", *Ler-Livros & Leitores*, 1989, n-º 5, p. 29-31.

2. Si nous excluons de cette liste les trois livres de chroniques qui compilent des chroniques parues dans la presse bien que tous aient pour titre un texte éponyme inclus dans ces livres.

3. Les exceptions sont *Os Armários Vazios*, constitué d'un seul récit, dans *Flores ao Telefone*, dont le texte le plus long, "A Que Fora Querida", se trouve à la fin du

Reconnue unanimement par la critique à partir de la publication de son second livre, *Ces mots que l'on retient* [*Palavras Poupadas*] (1961), qui lui vaudra le prestigieux prix Camilo Castelo Branco, comme un phénomène sérieux dans le panorama des Lettres portugaises, Maria Judite de Carvalho est, cependant, un nom qui demeurera, tout au long d'une carrière littéraire de trente-six ans, éloigné du grand public, à l'exception, comme nous l'avons déjà précisé, des lecteurs de journaux.

En 1962, dans les colonnes du *Diário de Notícias*, João Gaspar Simões, par exemple, dira d'elle :

J'ai chaleureusement salué l'apparition du premier livre de Maria Judite de Carvalho, "*Tanta Gente, Mariana...*", en novembre 1959. Deux ans plus tard, l'auteur de cette première tentative exceptionnelle nous offre son second livre (...). Pour l'instant, c'est dans la nouvelle que son 'génie' littéraire se révèle à nous dans toute sa splendeur [...] la nouvelle que Maria Judite de Carvalho vient de publier est sans égal dans notre langue. Ce sont là parmi les plus belles pages de notre littérature novellistique.¹

Nuno Sampayo, écrira également, dans la prestigieuse revue *Colóquio* : "(...) elle écrit comme Picasso peint, en alternant ou en mêlant des plans hétérogènes de réalité pour créer une nouvelle unité – l'unité moderne"².

Dans le discours de remise du prix Camilo Castelo Branco, Jacinto do Prado Coelho a fait les déclarations suivantes :

Avant *As Palavras Poupadas*, Maria Judite de Carvalho n'avait publié qu'un seul autre volume, *Tanta Gente, Mariana*, constitué également d'une nouvelle et de quelques contes. On peut dire que le prix Camilo Castelo Branco n'a jamais autant valorisé la qualité, oubliant la quantité ; ou bien, qu'il n'a jamais si bien correspondu au dessein d'attirer l'attention sur un jeune auteur qui, dès ses premiers pas, s'est révélé très prometteur. (...) il est certain en tout cas qu'elle est 'apparue' dans la littérature portugaise avec une

volume et dans le volume de contes *Os Idólatras*, où le conte éponyme se trouve après le premier conte.

1. In João Gaspar Simões, *Crítica IV. Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos. 1942,1979*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, p.279-301.

2. Nuno Sampayo, "Maria Judite de Carvalho-'*As Palavras Poupadas*'", *Colóquio-Revista de Artes e Letras*, 1963, février, n° 22, p. 71.

telle maturité, une telle assurance, qu'elle s'est immédiatement hissée au rang de nos plus grands auteurs de fictions ¹.

L'une des raisons qui pourrait expliquer le silence qui entoure l'œuvre de l'auteur peut éventuellement résider dans la problématique du genre : nouvelle, conte et chronique, des récits courts à la catégorisation controversée, des formes beaucoup moins étudiées que le roman. Le caractère hybride de ses textes et le manque d'éclaircissements de l'auteur à propos des genres pratiqués ont été à l'origine des classifications les plus diverses, la longueur étant souvent le critère qui permet aux critiques de distinguer le conte et la nouvelle ou de recourir à la catégorie de nouvelle romancée dans le cas de *Os Armários Vazios*, en raison de sa longueur, et de *As Palavras Poupadas*, compte tenu de sa structure. Sans entrer ici dans de complexes et longues définitions de la nouvelle, ce qui impliquerait de retracer son histoire dans la littérature portugaise, nous la considérerons, dans le cas de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho, comme un récit court, dans lequel les événements, ancrés dans le quotidien, sont en nombre réduit, marqués par la concentration spatio-temporelle et par une forte tendance au fragmentarisme. Dans le cas concret de Maria Judite de Carvalho la nouvelle semble mettre l'accent sur une conception intime du temps. Citons Maria Alzira Seixo :

La structure de ces textes [à propos de *Les Armoires Vides*, (*Os Armários Vazios*), *O Seu Amor Por Etel* et *Le Temps de Grâce*, (*Tempo de Mercês*)] relève cependant bien davantage d'une conception intime du temps et du jeu qui altère les plans de la temporalité vécus par les personnages que d'une expression discursive à proprement parler ².

C'est l'incommunicabilité et la solitude qui poussent les personnages à une réflexion, apparemment fragmentaire dans son organisation, reposant sur un système d'allusions au passé. Ainsi, un univers fermé, lieu du contact passé-présent, où s'articulent ces images du passé, se construit à travers la remémoration. Cet aspect du vécu de la temporalité devra être pris en compte dans la

1. "A Autora de *Palavras Poupadas* vista por Jacinto Prado Coelho", *Jornal de Letras e Artes*, Ano 1, n.º 43, 1966, 25 juillet.

2..Maria Alzira Seixo, " Maria Judite de Carvalho. Um Tempo de integração", in *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 200.

problématisation de la forme de la nouvelle dont il est question ici. Les nouvelles de Maria Judite de Carvalho se développent selon un double mouvement de rétraction et d'expansion, en créant une musique et des rythmes particuliers, la modulation d'une voix, une pulsion vitale qui s'étend tout au long du texte et qui semble contrarier, comme le battement d'un cœur, le monde décadent, sombre, morbide et peuplé de ruines.

Une autre difficulté relative à la classification de son œuvre réside dans la recherche d'une définition qui permette de délimiter sa production littéraire. Appartenant à la mouvance nouvelliste des années 1950, ses textes présentent à la fois des traits existentialistes, proches du 'Nouveau roman', du point de vue de l'inquiétude et de l'anxiété, du goût pour les personnages sans passé, dans le sillage de Nathalie Sarraute et de Marguerite Duras, avec une forte présence de la durée bergsonienne qui implique une réactualisation vécue des souvenirs à chaque instant dans le présent. Toutefois, l'univers de Maria Judite est également tributaire d'éléments de Tchekov, de Virginia Woolf, de Katherine Mansfield. Jacinto do Prado Coelho¹ attire cependant notre attention, comme nous l'avons déjà signalé, sur la vision lyrique et désenchantée de la vie qui se nourrit de la plus pure tradition littéraire portugaise dans laquelle s'insinue une vision mélancolique de l'existence. Des critiques, comme Paula Morão, Álvaro Manuel Machado et Óscar Lopes la considèrent comme une héritière de l'écriture féminine portugaise, dans la lignée d'Irene Lisboa. Óscar Lopes l'inclut dans la fiction qui représente l'adolescence féminine, mais il la considère comme un cas isolé dans la littérature portugaise étant donné qu'elle manifeste un art schopenhauerien :

(...) un art qui se limite à appréhender les rythmes les plus sincères et discrets de l'angoisse, du désastre encore sans nom, captable seulement par le dessin exact d'une situation où l'on lâche une certaine phrase culminante, dans son intonation vivante et unique².

Le titre de la nouvelle, constitué par une phrase nominale, suivie de points de suspension, est extrait du fragment qui apparaît

1. " Maria Judite : 'As Palavras Poupadas' ", in *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Liv. Bertrand, 1976, p. 275-278.

2. In Óscar Lopes, *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária* 2, Porto, Inova, 1969, p.129-131.

en septième position, lorsque son père révèle à Mariana, alors âgée de quinze ans, la terrible vérité sur la condition humaine, une assertion que Mariana élucidera peu à peu, au cours de sa brève existence, et qui lui révèle son futur, notamment lorsqu'António s'éprend d'une autre femme. À partir de là, à vingt-huit ans, les mots prémonitoires de son père finissent par acquérir une valeur de vérité universelle :

Nous sommes tous seuls, Mariana. Seuls avec une foule de gens autour de nous. **Tous ces gens, Mariana !** Et personne ne fera rien pour nous ¹ (nous soulignons).

La construction du titre sur la base d'un nom propre est l'un des procédés de création de l'auteur (*O Seu Amor por Ete*), le nom prenant, dans certains cas, un sens en tant que nom commun, comme dans *Flores ao Telefone* et *Temps de Grâce (Tempo de Mercês)*, ce qui instaure ainsi une certaine ambiguïté dans les titres. De même, le fait que le titre soit extrait, directement ou indirectement, de l'une des phrases du texte, est une caractéristique de l'auteur :

Une suite d'événements, un flux sans fin de mots dits et de mots mis en réserve, [uma corrente sem fim de palavras ditas e **de palavras poupadas**]. De ceux-là surtout ².

"Je suis une île, Paula." Oui, une petite île sans archipel avec, tout autour, l'océan inconnu et un brouillard si dense qu'on ne voyait plus les bateaux [**não deixava ver os barcos**] (...) ³.

E o tempo foi passando. Seta despedida não volta ao arco ⁴ (nous soulignons).

Tous ces gens, Mariana... présente une circularité structurelle qui fonctionne comme modèle des processus de remémoration et d'auto-analyse. Ceux-ci se construisent en fonction du rythme et des mécanismes de la mémoire de Mariana, selon la logique du 'je me souviens'. Le récit, entièrement à la première personne, commence par un discours indirect libre dominé par l'implicite, de

1. Toutes les citations de ce livre sont tirées de la traduction française de Simone Biberfeld, « Folio », Gallimard, 1987, p. 16.

2. In *Ces Mots que l'on Retient*, trad de S. Biberfeld, Paris, La Différence, 1987, p. 35.

3. In *Paysage sans Bateaux*, trad de S. Biberfeld, Paris, La Différence, 1988, p. 100.

4. In *Seta Despedida*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1995, p. 19. Nous gardons le texte en portugais quand il n'y pas de traduction française pour les textes de Maria Judite de Carvalho.

façon à donner corps au discours intérieur qui caractérise l'ensemble du récit. Le discours oscille entre le présent (" Je rentre à l'instant ", p. 9) et le passé (" ne me souviens que ", p. 9), une multitude de temps narratifs apparaît alors, la première indication temporelle englobant une période de cinq ans, comme cela sera dévoilé plus tard. Le parcours est totalement effacé pour n'accorder d'importance qu'au " vieillard, lorsque celui-ci s'arrêta presque sous ses roues "(p. 9). Le regard du personnage se fixe longuement sur les mains du chauffeur, soit parce qu'elles ont permis d'éviter l'accident, soit parce qu'elles sont un symbole de son détachement par rapport aux choses. Remarquons que, partant d'une observation vague, la description devient un processus de caractérisation objectif. Quant au vieil homme qui a failli être renversé par la voiture, il s'agit de l'élément " comme moi " (p. 9) qui évoque le drame de la vie présagé par le personnage¹.

La narration, prise en charge par un narrateur autodiégétique qui retarde sa désignation et caractérisation, densifie le mystère qui entoure le récit. Le détail du chapeau avec sa " plume ridicule " (p.10), évoqué au début et à la fin du texte, outre qu'il permet un début de caractérisation, met surtout en évidence le décalage entre le personnage et son temps, sa misère économique, tout en instaurant dès lors " les symptômes d'une estime de soi fortement réduite, qui dévoile des formes de pulsion de mort comme la dépression et les tendances suicidaires " ². Le personnage est placé dans une chambre qui reflète la dégradation de son corps et de son âme.

Le procédé d'ouverture de la nouvelle, complètement focalisé sur l'introspection, à travers le recours aux associations et aux analogies, nous donne la clé de lecture que le texte viendra confirmer progressivement. La vision du personnage/narrateur sera toujours considérée comme une vision partielle, étant donné qu'elle est, elle aussi, soumise aux effets du temps, le récit de la vie étant fait à partir de l'état d'esprit actuel :

1. Voir à ce propos l'excellente analyse de l'œuvre faite par Maria da Conceição Barraca, *Maria Judite de Carvalho. Solidão-Palimpsesto e Sobreescrita*. Mémoire de Master, sous la direction de Paula Morão, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, s.ed., 1993, (polycopié).

2. Maria da Conceição Barraca, *ibid.*, p. 56.

Suis-je vraiment allée chez le médecin ? Suis-je sortie de chez moi (p. 10) ?

Le monde n'est plus, soudain, qu'un amas de choses étranges, que je vois pour la première fois [...] (p.10).

Pourquoi ai-je un souvenir aussi précis de ce soir-là (p. 31) ?

C'est étrange que je me rappelle si bien tous les détails de cette nuit-là (p. 34).

J'ai du mal à me le rappeler. (...) Comment pourrais-je me souvenir de Luís Gonzaga (p. 58) ?

La nouvelle représente le solde négatif de la vie de Mariana, un récit sélectif et présenté à la lumière d'un présent, toujours plus éphémère. De ce fait, Mariana raconte les épisodes qui, par leurs répercussions, dans des sortes de cercles concentriques, la mettent "face-à-face avec la mort" (p. 15) et la jettent "dans l'immense océan de mes larmes" (p. 10), un océan plus vaste qui évoque la dissolution et la dispersion. La dénomination du personnage-narrateur intervient exactement au moment de la révélation de sa mort. À l'affirmation de l'espoir se superpose immédiatement la censure qui provient de la lucidité du sujet :

Mais c'est aujourd'hui le 20 janvier, et dans trois ou quatre mois je commencerai à attendre la mort (p.15).

Dans un univers textuel qui tend à se répéter, le texte s'ouvre sur la référence à la mort et s'achève avec elle. L'énumération des divers épisodes de sa vie met en évidence sa dérive de désillusion en désillusion, en passant par des échecs successifs. Au caractère inéluctable de l'annonce de sa mort, succède le dialogue entre la jeune fille de quinze ans et son père, le récit de ses années de mariage avec António et la rupture consécutive. L'épisode où elle est renversée par une voiture et perd son enfant (métaphore de sa propre mort et de son état végétatif, morte en vie), devance sa relation avec Luís Gonzaga, celui-ci précédant la fin de son amitié avec Lúcia. Les scènes du licenciement et de l'obtention d'une place de dame de compagnie dans une famille anglaise, précèdent la scène du cinéma où elle découvre qu'António et Estrela ont un enfant qui s'est approprié le nom du fils qu'elle n'a jamais eu – Fernandinho – un événement qui la précipite dans une tentative de suicide.

La nouvelle s'organise en fragments de longueurs variables, liés entre eux suivant la logique du va-et-vient entre le présent et divers moments du passé qui défilent sous nos yeux et nos oreilles, comme une bande enregistrée qui s'actionne à un moment donné.

L'édition portugaise qui a servi de base à notre étude (Arcádia, Lisbonne, 1960, 2^e éd.) présente quarante-sept fragments¹ qui mettent en évidence l'éclatement du récit, tandis que le flux du *continuum* est rompu par la tentative permanente d'un "je" qui essaie péniblement de comprendre les signes de son inquiétude, de manière à trouver un axe qui le recentre et le soutienne dans son équilibre précaire. Les fragments se terminent très souvent par un commentaire à vocation morale qui se répète en écho, comme une voix qui résonne contre les murs. Ainsi, le récit se répète en se racontant lui-même en écho, de façon à mettre l'accent, comme dans une allégorie, sur l'exemplarité du récit :

Personne ne peut rien faire (p. 16).

Personne n'a pu (p. 17).

Personne ne peut, mon enfant, personne ne peut (p. 18).

Ce n'était pas moi qui construisais le mur, ce n'était pas moi qui commandais la marche du temps. Tout était là, prêt à me recevoir, tout m'attendait (p. 50).

Les différents fragments s'amplifient au fil du texte et fonctionnent comme un puzzle, dans lequel chacun ajoute et complète les précédents (cette construction caractéristique d'un récit de voyage ne met-elle pas en évidence, d'ailleurs, la condition de l'homme *viator* ?). Le septième fragment introduit, par exemple, les noms d'António et de Luís Gonzaga, sans que l'on sache alors quel sera le rôle de ces personnages dans la suite du récit. Cependant, on constate l'absence d'un fil conducteur qui relie linéairement les fragments, étant donné qu'ils sont générés d'après la logique de la pensée introspective, ils s'organisent par emboîtements successifs, des tiroirs dans des tiroirs (une image tellement au goût de Maria Judite) qui s'ouvrent et se ferment, sans que jamais ne se perde la trame du temps, que l'auteur manipule avec un talent exemplaire, démontrant une grande connaissance des techniques narratives. C'est, par exemple, uniquement à la page cinquante, dans le vingt-deuxième fragment, que nous apprenons que Mariana vit depuis cinq ans dans une chambre louée chez D. Glória. Le lecteur est poussé à lire et à relire de manière à reconstituer et à comprendre le puzzle et à lui conférer un sens.

1. Remarquons que toutes les éditions ne présentent pas le même nombre de fragments étant donné que la disposition typographique ne respecte pas toujours l'espace blanc qui les sépare, notamment en cas de changement de page.

N'oublions pas que le personnage de Mariana sait qu'elle va bientôt mourir, une trajectoire irrémédiablement initiée le jour de l'annonce, par le Docteur Cardénio Santos, du fait qu'elle est atteinte d'une maladie grave, et que le texte se termine par le début de la fin, le trajet vers l'hôpital. Tout le texte est, ainsi, une remémoration du passé, à travers divers *flash-back*, comme le moribond qui voit défiler sa vie devant ses yeux dans les moments qui précèdent le trépas. La mémoire de Mariana est extrêmement sélective (le soir où Antônio fait la connaissance d'Estrela s'étend avec force détails sur six pages) et met le lecteur, comme pour aiguïser sa curiosité, sur la fausse piste de l'amnésie, en même temps qu'elle accentue la difficulté à narrer les faits perturbateurs dans leur suite logique :

(...) tout cela est si loin, perdu dans les limbes du passé (p. 16).

La corbeille est pleine de ma vie. Bouts de papiers, fragments, phrases que quelqu'un m'a adressées et que je ne me souviens plus d'avoir entendues, mots que j'ai dits à quelqu'un et que j'ai oubliés. Le tout aussi emmêlé que mes souvenirs (p. 53-54).

En fait, Mariana se souvient de tous les faits qui ont marqué sa vie malheureuse et semée de déboires (une vie qui tient et s'achève dans une corbeille à papier) ; l'oubli constituerait une façon de se libérer de toutes les hantises qui l'assaillent, aussi bien dans son sommeil qu'en état de veille, provoquant chez elle une fatigue qui s'intensifie et grandit jusqu'à la mener au rejet d'elle-même, sous la forme de tentatives de suicide et de crachats, représentant un narcissisme déçu, blessé à mort :

De quelque côté que je me tourne, je ne trouve que moi. Mais je me suis déjà assez vue, et je m'aperçois que je n'ai plus rien à me dire. Plus rien (p. 23).

Je me sentais de plus en plus lasse. Lasse de vivre et incapable de me donner la mort. Lasse d'être là (p. 85).

Dans cet univers marqué par le silence, la solitude extrême, et la présence obsessionnelle de la mort, Mariana s'écrit des lettres comme seul refuge contre sa solitude et pour passer le temps :

Aujourd'hui je me sens sereine, c'est pourquoi, de nouveau, je m'écris à moi-même. Qui d'autre que moi perdrait son temps à m'écouter ? Qui, si tous ont déserté ma vie (p. 47) ?

Tant de papiers, tant de feuillets que j'ai écrits ! Fragments de journal intime, lettres qui n'ont pas été envoyées parce que cela ne valait pas la peine... (p. 53).

Face au cruel spectacle de sa solitude, s'adresser des lettres, s'écrire, constitue, en dernière analyse, la seule possibilité pour le personnage d'ériger un 'tu' qui postule son existence et lui confère un statut de sujet. Mais ses lettres finissent dans la corbeille à papier. Déchirer les lettres fonctionne comme une nouvelle forme de négation d'un destin inéluctable, comme si elle voulait déchirer sa propre vie, un acte de désespoir et, peut-être, encore le signe d'une conscience lucide qui sait qu'elle va disparaître pour être dévorée par l'oubli. Celui qui aurait été susceptible de lui conférer un statut de femme et de mère la réduit définitivement, en mourant à l'intérieur d'elle-même, au statut d'objet, corps-enveloppe, habité uniquement par le temps, qui plante en elle ses griffes :

(...) moi qui ai trente-six ans et qui suis une vieille femme de trente-six ans ? Une vieille toute ridée et aux cheveux blancs qui – depuis combien de temps ? – a cessé d'être une femme (p. 58) ?

Mariana condense en elle tout un inventaire de situations d'infortune et d'échec, dans un *crescendo* qui devient presque insupportable pour le lecteur : orpheline de mère à trois ans, elle se retrouve seule au monde après le décès de son père alors qu'elle a quinze ans¹. Malheureuse dans son mariage avec António, vaincue par une autre femme, elle tente une relation avec Luís Gonzaga de qui elle attend un enfant, une situation qui lui fera perdre sa modeste place de dactylographe (de même qu'elle perdra, par la suite, ses emplois de secrétaire "d'un écrivain semi-consacré" (p. 78) et celui de dame de compagnie qu'elle ne parviendra pas à exercer à cause du désistement de la famille anglaise), pour l'abandonner face aux conventions et aux préceptes moraux imposés par la condition de Luís Gonzaga, futur prêtre. L'espoir toujours alimenté d'avoir un enfant, Fernandinho (vers lequel elle transfère le nom de son père et les traits physiques d'António), lui redonne courage jusqu'à ce qu'elle soit victime d'un accident où elle perd son enfant sans qu'il ait vu le jour. Une fois dissipées et perdues les rares et fausses amitiés, Mariana vit, tout

1. Il y a certainement dans l'œuvre de Maria Judite de Carvalho une convergence d'éléments autobiographiques : orpheline de mère à sept ans, après quoi elle perd son seul frère, son père vient ensuite à mourir alors que l'auteur a quinze ans, l'âge auquel Mariana perd son père. De plus, dans *Tous ces Gens, Mariana...*, le personnage a trente-six ans et Maria Judite en a trente-huit lors de la publication de la première édition de la nouvelle. On peut également remarquer une autre étrange coïncidence qui tient au fait que l'annonce de la mort prochaine de Mariana a lieu le vingt janvier et que Maria Judite meurt le dix-neuf du même mois.

d'abord, en pension, puis dans une chambre louée chez Dona Glória, une chambre qui lui sera soustraite à la fin de ses jours, ce qui la conduira à l'hôpital, l'antichambre de la mort. Le point culminant du texte correspond au fragment où Mariana entend par hasard au cinéma une conversation qui lui révèle qu'Antônio et Estrela (son étoile funeste) ont deux enfants, l'aîné se prénommant Fernando. Ce jour-là elle songe au suicide, étant donné que même le nom de son fils, jamais né, lui a été volé. Atteinte d'une maladie grave qui lui laissera quelques brefs mois de vie, Mariana attend son taxi (une voiture louée, comme au début de la nouvelle, une voiture dans laquelle elle est transportée comme pour marquer encore davantage son détachement, sa passivité et sa transivité) qui la mènera à l'hôpital, vêtue pour mourir de son chapeau à plume, en compagnie de D. Glória, laquelle l'accompagne comme pour assister à ses funérailles. On peut remarquer la fine ironie qui motive le nom de Glória, qui la convainc d'abandonner sa maison, de façon que sa mort ne vienne pas perturber l'ordre, et qui accompagne dans la tombe celle qui a vécu bannie de tout et de tous sans la moindre gloire¹.

De son passé, Mariana ne garde que sa mémoire et ses hantises. Tout lui a été arraché, loin de tout et de tous, elle a été bannie, tout lui est ôté jusqu'à ce qu'elle tombe, dépouillée de tout :

Ma vie est comme un tronc dont toutes les feuilles et toutes branches, l'une après l'autre, se sont desséchées. Et maintenant il va s'abattre, faute de sève (p. 17).

Lasse d'elle-même, Mariana se ferme dans un narcissisme morbide, en effet toute solitude possède un caractère narcissique, son repli sur elle-même coupe toutes ses amarres avec le monde et avec les autres, la restituant à elle-même : " Je me fiche des exemples, je me fiche des autres " (p. 26).

D'elle-même, Mariana ne possède qu'une photographie (qui marque la fin de sa relation avec Antônio) qu'elle espère pouvoir contempler à l'hôpital en faisant ses adieux à la vie. De son passé, Mariana ne possède rien à elle, pas même une photographie de son père ou d'Antônio. Elle ne possède que la photographie qu'Antônio a prise d'elle :

1. Lire à ce propos " *Somos todos *homines sacri* : uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho* " de Helena Carvalhão Buescu, in *Chiaroscuro. Modernidade e literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 293-316.

Je sais maintenant pourquoi j'ai toujours conservé la photo qu'António a prise de moi à Gouveia, celle où je suis appuyée à un arbre. C'est la seule que j'aie de lui. Il est là, dans mes yeux grands ouverts (p. 78).

Cet extrait, l'un des plus beaux et poignants de la nouvelle, nous confronte à la problématique de l'appréhension du monde et de l'autre, car dans cet état de spoliation totale, il lui reste les images retenues par le regard, des images fixées à jamais sur la photo. En souhaitant voir son portrait à l'hôpital, Mariana souhaite faire ses adieux au monde, à António, à elle-même, afin d'illustrer ses paroles, pleines de lucidité et totalement dépourvues d'un quelconque caractère tragique, lorsqu'elle voit pour la dernière fois Luís Gonzaga : " Adieu, cela signifie adieu, rien de plus " (p. 64).

Spectacle d'elle-même, Mariana s'enferme dans ses souvenirs fantasmatiques, dans ses obsessions, dans l'auto-analyse qui génère des sentiments d'apitoiement et d'auto-flagellation, n'ayant plus rien à faire sinon se dire, s'écouter, se représenter, en exhibant sa grande solitude, faisant ainsi émerger du texte une conception profondément désenchantée de l'existence. C'est la condition humaine elle-même qui est mise en scène, incertaine et éphémère dans le grand jeu du théâtre de la vie. Dans le dernier fragment du récit, Mariana, dans un final inattendu et plein d'ironie (une marque du style de Maria Judite, comme si elle recherchait un équilibre dans les situations les plus dramatiques), elle se voit morte, dans un dédoublement de personnalité, participant et assistant à son propre enterrement, anticipation de son ultime voyage :

Nous attendons toutes les deux le taxi qu'Augusta est allée chercher. Glória va m'accompagner. C'est comme si nous allions toutes les deux à mon enterrement (p. 93).

Comme dans le poème de Camilo Pessanha qui ouvre *Clepsidra*, le sujet meurt et se voit mourir, se prolongeant dans une autre dimension, en s'inscrivant dans une réalité fantasmagorique, comme s'il voulait prolonger sa vie, tel un acte victorieux sur la mort. De cette façon le récit semble voler au-dessus des coordonnées de l'espace et du temps pour devenir une voix perturbante, déracinée, révélatrice de façon inhumaine de la solitude humaine. Mariana sait depuis le début qu'elle va mourir (" Ce n'est pas encore la mort, mais ce n'est plus tout à fait la vie ", p. 50) et que son monde est voué à disparaître. C'est la conscience de sa profonde solitude, du caractère inexorable du temps et de la

proximité de la mort qui pousse le personnage à assumer son discours sous la forme d'un monologue, acte désespéré d'affirmation d'un espoir, qui essaie constamment de lutter contre la mort. Quand celui-ci disparaît, ne subsiste que le désir de vivre :

Je me sens violée et vierge. Avec des tas de choses en moi et complètement vide. Vide, parce que même l'espoir s'en est allé. L'espoir, mais non mon désir de vivre (p. 90).

Cet attachement à la vie, ambivalent à l'extrême, de la part d'une femme qui a perdu tout espoir et tout ce qui la retenait à la vie, ce désir de vivre, malgré tout ce qui arrive, trace les contours d'une grande humanité, l'affirmation d'un cri, seulement pressenti et jamais émis, parmi les trahisons, la médiocrité, l'hypocrisie, la fausseté, l'amour maculé, le désir de suppression, la solitude et tout l'inventaire des horreurs qui ont rempli sa vie. Mariana veut vivre, à présent qu'elle sait qu'elle devra être privée de sa vie sans jamais l'avoir vécue. La voracité du temps mène à l'affirmation pure et simple du désir de vivre, un cri lancinant de survie au milieu de la plus grande désolation :

Même dans cette chambre, dont je ne sens plus la mauvaise odeur, même si António est loin de moi et le petit Fernando dans les bras d'une mère qui n'est pas moi, même dans ces conditions je voudrais vivre. Comme je sais. Comme je peux. Et la vie qui se réduit un peu plus chaque jour, qui passe sans que je l'aie vécue (p. 90).

Le temps chronologique devient un facteur extérieur, vécu comme un mal inéluctable qui contribue à la dégradation physique et morale dans sa marche continue. Seul l'instant qui s'interpose entre le passé et le futur permet le vécu momentané, où il vaut mieux vivre une non-vie (" Et la vie continua, si je peux appeler cela la vie ", p. 89) que se taire parce que l'on est mort. Au moment ultime, non narré, mais deviné, où Mariana regardera sa photo, elle ne se contentera pas de voir ses propres yeux mais sentira qu'elle est en train de voir quelque chose avec ses yeux, ce film intérieur que l'on nomme conscience, qui lui rendra sa perception d'elle-même et du monde, dans la lutte sans trêve pour la survie de l'être et pour le rejet de la mort, ce futur indicible.

Écriture faite de Vie. Vie faite d'écriture. Mariana, personnage de nouvelle, semblable à tant de gens, est un paradigme de notre propre humanité, lorsque nous écrivons le livre de notre propre vie, écrit, réécrit, déchiré, le seul moment où nous sommes humains, fugaces, entiers, sans subterfuges, seuls, face au temps et à la mort, face à nous.

Le langage sibyllin et incisif de Maria Judite de Carvalho, plein de désenchantement et d'enchantement, pénètre notre chair et nous transperce l'âme, laissant dans ses pulsations une inquiétude inquisitrice capable de nous ébranler et de nous toucher, se dressant contre un monde habité par les ruines et l'inhumanité.

XV

Nous sommes tous fatigués d'attendre
ce qui ne viendra jamais,
de monter sur la tour et de guetter,
de nous allonger au sol pour écouter
la voix qui n'a jamais été et ne sera jamais
près de nous pour nous consoler.
Autour de nous seul le silence et la solitude
répondent à notre regard qui ne connaît pas de repos
et à notre cœur désireux
auquel on a dit qu'il devait garder espoir¹.

Traduction de Sílvia Amorim-Ralha

1. XV / Estamos todos cansados de esperar/ o que nunca virá,/ de subir às ameias e espreitar/ de nos deitarmos no chão para escutar/ a voz que ainda não esteve nem estará/ junto de nós para nos consolar./ À volta só o silêncio e a solidão/ respondem ao nosso olhar que não descansa / e ao nosso sequioso coração/ a quem disseram que tivesse esperança.

Poème XV in Maria Judite de Carvalho, *A Flor Que Havia na Água Parada*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1998, p.33. Poème traduit par Sílvia Amorim-Ralha.

CHAPITRE 5

“ VOUS AVEZ PIQUE MON IMAGINATION ” : LETTRES DE LYGIA FAGUNDES TELLES A MARIA JUDITE DE CARVALHO

En 1999, un an après la mort de Maria Judite de Carvalho (1921-1998), la municipalité d'Aveiro organisa, sous le haut patronage du président de la République portugaise, un colloque et une exposition en hommage à l'écrivain portugais de l'abandon, du silence et de la solitude, dont il fut tiré un livre, *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho. 1921-1998*¹. L'exposition présentait non seulement ses livres, dont la publication s'est étalée entre 1959 (*Tanta Gente, Mariana*) et 1995 (*Seta Despedida*)², mais également une autre facette de l'écrivain, facette secrète et discrète comme il convenait si bien à son caractère réservé : celle de la dessinatrice, caricaturiste et peintre.

Cet autre visage, probablement méconnu du grand public, plus familier de son activité de chroniqueuse, exercée de manière régulière entre 1968 et 1984³, ne constitue pourtant pas une rupture avec son œuvre littéraire : au contraire, tous deux se croisent, dialoguent, nous révélant une attention particulière pour les portraits de femmes, certains tristes et nostalgiques, d'autres révélateurs d'un "regard de buvard", pénétrant et aigu, capable d'absorber la réalité extérieure de la condition humaine pour ensuite la transposer en des territoires intérieurs, des volcans souterrains qui jamais ne verront la lumière. Ces tableaux, propriétés des héritiers de l'écrivaine, n'avaient jamais été montrés

1. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho. 1921-1998*, Câmara Municipal, Aveiro (consultant scientifique et commissaire de l'exposition : Pedro Calheiros), 1999.

2. Sur l'ensemble de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho, voir l'article précédent.

3. Pour les journaux *O Século*, *A República*, *Diário Popular*, *Diário de Notícias*, *Diário de Lisboa*, *O Jornal*, *Eva*, *O Escritório*, *Come e Cala e Mulher*.

au public (ses camarades d'université connaissaient par contre ses caricatures, qui mettaient en évidence et soulignaient l'ironie si fine qui effleure, d'ailleurs, tout l'univers littéraire de Maria Judite), comme si tout ce que l'auteur avait fait eût dû rester relégué au niveau de l'intériorité la plus intime et privée, celle où évoluent bien souvent les personnages mêmes de son paysage littéraire, emmurés et exclus de la sphère sociale.

Cette exposition exhibait des photographies de l'auteur, de sa famille (l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues qu'elle épousa en 1949), ou de moments de convivialité en compagnie d'autres écrivains ou d'amis du couple. De nombreux témoignages envoyés à Urbano Tavares Rodrigues après le décès de Maria Judite, des pièces d'identité et un ensemble de lettres, cartes postales et brèves missives, d'écrivains, critiques ou amis (Baptista Bastos, Alberto Ferreira, Bernardo Santareno, Jacinto do Prado Coelho, Ferreira de Castro, Mário Dionísio, Maria Lamas, Eugénio Lisboa, Eduardo Lourenço, Isabel da Nóbrega, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Lygia Fagundes Telles, entre autres) venaient compléter l'exposition, reproduite dans *O Imaginário*¹. Il faut encore signaler un ensemble, de grande valeur humaine, de lettres d'Urbano Tavares Rodrigues, lorsqu'il était détenu pour raisons politiques à la prison d'Aljube, notamment entre 1963 et 1968², du frère regretté, Armando, mort à l'âge de sept ans, et du père, porté disparu lorsque Maria Judite avait seulement quinze ans. Citons encore, à titre de curiosité, une lettre (non datée, mais postérieure à l'attribution du Prix *Máxima-Literatura*, en 1995) envoyée du Brésil par son beau-frère, l'écrivain et journaliste Miguel Urbano Tavares Rodrigues, dans laquelle celui-ci s'interroge sur ce que dirait Zita (ainsi qu'elle était familièrement surnommée) si elle vivait au Brésil et découvrait la *telenovela* '*O fim do mundo*', qui décrit en détail la folie qui s'abat sur les habitants d'une petite ville, tout en affirmant que " le Brésil réel est bien plus irréel que celui des *telenovelas* " ³, avant de conclure " J'ai réussi à me réadapter facilement à cette terre étrange. Je ne crois pas que cela

1. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit.

2. Voir, pour plus d'informations, le catalogue *Urbano Tavares Rodrigues 50 anos de Vida Literária* (coord. par José da Cruz Santos), Lisbonne, Asa, 2003 et " Entretien avec l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues ", à la fin de ce volume.

3. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit., p. 122.

soit possible avec vous. Le futur et le passé forment ici un tout inextricable ”¹.

Dans cet ensemble de lettres mentionné précédemment, et dans le but de jeter des ponts entre écrivains portugais et brésiliens, c’est la correspondance de Lygia Fagundes Telles – constituée de trois lettres et d’une carte postale, adressées à l’écrivain portugais (outre deux cartes de visite envoyées à Urbano Tavares Rodrigues) – qui retiendra ici notre attention. Cette correspondance témoigne de la grande admiration et de l’affection profonde que l’auteur de *Ciranda de Pedra* nourrit pour l’œuvre du couple. L’importance de ces témoignages n’est pas du même ordre. La carte postale, par exemple, écrite de São Paulo (20/02/96), est simplement un remerciement pour la réception des œuvres *Seta Despedida* e *A Hora da Incerteza*, cette dernière signée de Urbano Tavares Rodrigues, publiées toutes deux l’année précédente. En des propos très brefs, Lygia F. Telles évoque les deux œuvres, non sans une profonde sensibilité lorsqu’elle tente de définir ce qu’il y a de commun dans l’œuvre du couple portugais, et non sans une savoureuse touche d’humour à propos des “ couples-écrivains ” :

Ma chère Maria Judite, quel beau livre vous avez écrit ! Avant, j’ai lu le roman d’Urbano et lui aussi est magnifique, mais quel couple vous faites ! Mais quel couple ! Car c’est rare, oui, même très rare, par chez nous cela n’existe pas : il y en a toujours un de mauvais. Ou pire encore, les deux le sont. *A Hora da Incerteza* m’a beaucoup émue. Et ensuite, votre *Seta Despedida*. Les deux sont différents. Et si proches dans cette quête du mot exact, dans cette quête, tout simplement, de la beauté².

Dans la même carte, Lygia F. Telles annonce l’envoi peu de temps auparavant de son livre *A Noite escura e mais eu*³, ce qui

1. *Idem*, p. 122-123.

2. *Idem*, p. 115 (souligné dans l’original).

3. Lygia Fagundes Telles, *A noite escura e mais eu*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995. Elle est née en 1923 ; elle est membre de l’ *Academia Paulista das Letras* depuis 1982. Elle a publié, entre autres, les ouvrages suivants : *Porão e Sobrado*, São Paulo, Brasil Ed, 1938 ; *Praia Viva*, São Paulo, Martins, 1944 ; *O cacto vermelho*, São Paulo, Mérito, 1949 ; *Ciranda de Pedra*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1954 ; *Histórias do desencontro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1958 ; *Verão no aquário*, São Paulo, Martins, 1963 ; *Histórias Escolhidas*, São Paulo, Martins, 1964 ; *O Jardim Selvagem*, São Paulo, Martins, 1965 ; *Antes do baile verde*, Rio de Janeiro, Bloch, 1970 ; *As meninas*, Rio de Janeiro, 1973 ; *Seminário dos ratos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977 ; *Filhos pródigos*, São Paulo, Cultura, 1978 ; *A disciplina do amor*, Rio de

nous amène à penser qu'il s'agissait là d'une pratique habituelle entre les deux écrivains portugais et leur confrère brésilienne, comme le font d'ailleurs tant d'écrivains entre eux, traduisant ainsi leurs amitiés, affections, complicités, influences, échanges, dialogues, et même, dans certains cas, leurs discordances ou polémiques.

Les univers textuels des contes et nouvelles de Maria Judite de Carvalho et de Lygia Fagundes Telles ont déjà été analysés dans une étude universitaire par Elza Cerrozza, étude qui a donné naissance à une publication intitulée *Esse Incrível Jogo do Amor*¹. Adoptant une perspective comparatiste, l'auteur y confronte les deux œuvres comme elles sont publiées à cette époque, avec l'objectif d'y étudier la représentation de la confrontation 'homme-femme'. Dans ce but, la chercheuse procède, à partir de ce noyau thématique, à un inventaire minutieux, englobant les différents modes d'élaboration fictionnelle, inventaire qu'elle organise par thèmes ou motifs. C'est ainsi qu'elle oppose les noyaux thématiques "Masculin X Féminin : l'éternelle confrontation", "Résignation et renoncement" et "Points de convergence" chez Maria Judite de Carvalho, à "Masculin X Féminin : une rencontre éphémère", "Femmes entre elles : complicité et conflit" et "L'éternel féminin : nouvelles voies" chez Lygia Fagundes Telles.

Cette étude détaillée ne met pas seulement en évidence les similitudes et les différences dans le traitement thématique, mais fait également ressortir, selon l'auteur, la "technique narrative" employée par chacune des écrivaines pour créer un paysage humain. Parallèlement, elle présente une dimension de caractère

Janeiro, Nova Fronteira, 1980 ; *As horas nuas*, Rio de Janeiro, 1989 ; *Mistérios*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996. Le lecteur de langue française dispose des titres suivants : *La structure de la bulle de savon*, Paris, Alinea, 1986 ; *Un thé bien fort et trois tasses*, Paris, Alinea, 1989 et Paris, Serpent à Plumes, 1995 ; *L'heure nue*, Paris, Alinea, 1996.

Pour une bio-bibliographie plus complète voir le numéro de *Cadernos de Literatura Brasileira*, n° 5, mars 1998, Instituto Moreira Salles, São Paulo, consacré à Lygia Fagundes Telles.

1. Elza Carrozza, *Esse Incrível Jogo do Amor. A Configuração do Relacionamento 'Homem-Mulher' na Obra de Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, São Paulo, Hucitec, 1992.

sociologique, qui se rapporte à la situation et au statut des femmes au Portugal et au Brésil dans la seconde moitié du 20^e siècle. Elza Carrozza conclut son étude avec un chapitre dans lequel elle expose des indices tirés des œuvres des deux écrivaines pour la définition d'une "esthétique féminine", prenant en considération l'importance qu'ont la voix et l'action des femmes dans leurs sociétés respectives. De manière remarquable, cette étude confronte deux visions du monde : dans l'œuvre de Maria Judite de Carvalho, elle se définirait comme une cristallisation et comme l'impossibilité d'une relation entre le moi et l'autre, avec pour conséquence l'acceptation résignée de la solitude, tandis que dans l'univers de Lygia Fagundes Telles les personnages défient constamment l'individualité, avec leur refus de la solitude et leur vécu assumé de la confrontation avec le sexe opposé.

La justesse de cette approche s'impose à nous sans contestation possible lorsqu'on la considère du point de vue des visions du monde représentées fictionnellement par les deux écrivaines, qui vivent également dans des sociétés différentes, l'une plus ouverte à l'altérité et à la nouveauté, comme c'est le cas de la société brésilienne, l'autre de nature plus fermée et conservatrice, comme l'est la société portugaise dans ces années sombres des décennies 1950 et 1960. Et s'il est indiscutable que la confrontation de ces deux univers éclaire dans l'œuvre de Lygia Fagundes Telles une tentative de révolte des personnages, dans celle de Maria Judite de Carvalho ressortent le désenchantement et la carence de vie des personnages. Ceux-ci vivent dans un quotidien marqué par la banalité, dans lequel rien ne se passe, si ce n'est le propre écoulement du temps, qui parfois semble se cristalliser, sont bannis du monde social, du monde des affects, et vivent suspendus, au sens d'emprisonnés, dans leurs maisons, dans la rue, dans leurs emplois, en des geôles dénudées où ils se retrouvent dépouillés de tout, à l'exception de leurs propres corps, derniers réduits auxquels le temps se charge d'apporter progressivement ses flétrissures. Avec une contention minimaliste où les petits riens se condensent peu à peu jusqu'à tarir les vies qui nous sont contées, Maria Judite de Carvalho donne à voir, dans cet inventaire de vies sans issu, une vision tragique de l'existence humaine qui, de notre point de vue, dépasse l'opposition entre un pôle masculin et un pôle féminin. Ses personnages, même dans les situations de pire désespoir, lorsqu'ils

se retrouvent face à face avec la mort, comme dans la nouvelle *Tanta Gente, Mariana*, montrent encore une volonté de vivre, qui trace les contours d'une grande humanité malgré la faillite complète de l'espoir. À l'heure, ultime et solitaire, de la mort, ne reste plus que l'idée que mieux vaut une volonté de vivre une non-vie que de cesser de pouvoir l'exprimer une fois la mort passée¹. Maria Judite de Carvalho, dans ses contes et nouvelles, toujours marqués par la brièveté temporelle et la forme retenue, nous laisse une pulsation, une inquiétude, une conscience critique interrogatrice et profondément moderne, construites de ces vies faites d'écriture, vies désabusées sans aucune possibilité de rédemption, condamnées à mort mais avec peine suspensive. L'opposition 'homme-femme' est ainsi dépassée par la carence de vie qui unit la majeure partie des personnages, jusqu'à devenir leur propre condition existentielle².

Dans une des trois lettres que Lygia Fagundes Telles adresse à Maria Judite de Carvalho (que nous évoquerons ici sans respecter leur chronologie), datée du 8 septembre 1962 et écrite de São Paulo, ville où l'écrivain avait fixé sa résidence depuis 1952, nous reconnaissons, bien que la lettre n'en mentionne pas explicitement le titre, la deuxième œuvre de Maria Judite de Carvalho, *As Palavras Poupadas* (1961), par la datation et, surtout, par le titre du conte "A Viagem", qui clôt ce livre. Tout au début de sa lettre, l'écrivaine paulista fait également référence à la conclusion de son roman *Verão no Aquário* (qui sera publié en 1963). Toutes ces indications nous amènent à penser que les deux écrivaines se lisaient mutuellement depuis les débuts littéraires de Maria Judite de Carvalho, en 1959. Il est fort probable que ce dialogue ait été suscité par Urbano T. Rodrigues qui, à cette date, avait déjà publié neuf titres, depuis ses débuts littéraires en 1952 avec la publication de *A Porta dos Limites*.

À la vérité, il est possible d'établir plusieurs parallèles entre les deux parcours : si Lygia F. Telles vit une enfance heureuse et pleine de complicité avec son père, divorcé, qu'elle accompagne

1. Voir article précédent.

2. Cf. Helena Carvalhão Buescu, "Somos todos *homines sacri*: uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho", in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 293-316.

très souvent dans les salles de jeu, où il aimait parier sur la “couleur verte” à la roulette (couleur omniprésente dans son œuvre), Maria Judite de Carvalho vit à Lisbonne, séparée de ses parents qui résident en Belgique, avec ses tantes paternelles, dans une ambiance lugubre, peu propice aux joies et aux manifestations effusives des sentiments. Plusieurs décès vont ponctuer sa vie d’enfant et d’adolescente, comme nous l’avons déjà mentionné (une tante, puis sa mère, qu’elle connut surtout à travers les vitres de chambres d’hôpital, son frère unique, une autre tante, série qui culmine avec la disparition de son père dans des conditions tragiques). Il est donc naturel que cet univers l’ait profondément marquée et qu’il se soit manifesté à travers une œuvre remplie de silences et de murmures. L’auteur de *As Meninas* fait des débuts plus précoces sur la scène littéraire, en 1938, avec la publication de *Porão e Sobrado*, étudie le droit sur les traces de son père, tandis que Maria Judite suit des études supérieures en philologie germanique, qui lui permettent de rencontrer son futur mari. Lygia F. Telles, qui depuis sa jeunesse fréquente des écrivains, avec qui elle correspond également, comme Mário Oswald de Andrade, déménage pour Rio de Janeiro après son premier mariage en 1950, alors qu’elle a déjà à cette date publié trois livres. En 1949, l’écrivaine portugaise part avec Urbano Tavares Rodrigues pour la France, s’installant d’abord à Montpellier, puis à Paris où elle reste jusqu’en 1955. Après son retour au Portugal, et poussée par l’admiration de son mari, elle décide de publier son premier livre.

Dans la lettre de 1962 que nous avons mentionnée, Lygia F. Telles fait part à Maria Judite de Carvalho de ses impressions de lecture :

Je l’ai dévoré [*As Palavras Poupadas*] en une seule nuit.

Et lorsque je l’ai refermé, j’avais les larmes aux yeux. C’est que la beauté, Maria Judite, m’émeut tellement, et vos contes – principalement le premier, qui est d’ailleurs une nouvelle – sont d’une beauté totale. Vous écrivez avec une telle passion, une telle ferveur. C’est un livre embrasé, n’est-ce pas¹ ?

Ce livre salué et applaudi unanimement par la critique de l’époque révéla et confirma un écrivain au talent hors du commun, qui reçut pour cela le prestigieux Prix Camilo Castelo Branco de la

1. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit., p. 122.

Société Portugaise des Auteurs (SPA). Le discours alors prononcé par Jacinto do Prado Coelho légitima l'auteur aux yeux du public et des hommes de lettres, évoquant son œuvre en termes élogieux : “jamais le Prix Camilo Castelo Branco n’a aussi bien valorisé la qualité, faisant abstraction de la quantité”¹. De son style, le prestigieux critique dira :

(...) il ne présente aucun signe de préciosité ni aucun mot de trop. Au contraire : il suggère, pénètre, définit, meurtrit par la stricte économie des mots, par une contention admirable (...). Ajusté de cette sorte à l’âme même du personnage, tendu, inquiet, et meurtri tout comme lui, c’est un style original dans son authenticité, dans sa musique même².

Avec cette nouvelle, Maria Judite de Carvalho est désormais reconnue comme un auteur qui écrit sur la réalité féminine, selon les modèles de l’époque, étiquette qui la suivra d’une certaine manière tout au long de sa vie littéraire. La psychologie féminine qui ressort dans ce livre rapproche les personnages des femmes réelles de l’époque. L’année 1962 représente ainsi un virage qui fait reconnaître à l’écrivain le rôle de tracer des portraits de femmes, à partir d’histoires banales, presque toujours situées dans l’espace urbain lisboète, tranches de vie de femmes abandonnées, oubliées ou déjà bannies de la sphère publique et privée.

João Gaspar Simões, le grand critique de l’époque depuis la génération de la revue *Presença*, après avoir entériné ses “début exceptionnels” avec *Tanta Gente, Mariana*, met en lumière dans ce second livre la grande densité humaine, seulement comparable à celle des œuvres de Virginia Woolf, Katherine Mansfield ou même Tchekhov, et ne se limitant pas à l’échec qui touche les personnages féminins.

(...) la nouvelle que Maria Judite de Carvalho vient de publier n’a pas d’équivalent dans notre langue. Ces pages sont parmi les plus belles de notre littérature de nouvelles. (...) Et, de fait, n’est-ce pas tous les humains qui sont atteints de la même maladie³ ?

1. “A Autora de *Palavras Poupadas* vista por Jacinto Prado Coelho”, *Jornal de Letras e Artes*, Ano 1, n° 43, 25 juillet 1966.

2. Jacinto do Prado Coelho, “Maria Judite : *As Palavras Poupadas*”, in *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Bertrand, 1976, p. 278.

3. João Gaspar Simões, in *Crítica IV. Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos. 1942-1979*, Lisbonne, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, p.281-282.

Cette référence à la “maladie” soustrait l’œuvre à la critique qui ne voit dans les récits de l’auteur qu’un univers propre aux femmes portugaises, pour lui conférer un caractère universel. Óscar Lopes considère d’ailleurs son œuvre comme une manifestation d’art schopenhauerien, qui appréhende les rythmes les plus sincères et les plus discrets de l’angoisse, parfois encore sans nom¹. Quand Lygia Fagundes Telles fait référence à l’écriture de l’auteur portugais avec les termes “passion”, “ferveur” et “livre embrasé”, ne nous rend-elle pas compte à sa manière de cette profonde densité humaine, de ces blessures qui brûlent et déchirent, laissant, par sa lucidité, le lecteur au bord de l’effondrement, dans cet univers marqué par “une succession d’événements, un courant sans fin de mots prononcés et de ‘mots que l’on retient’ ”² ?

Cette lettre que nous évoquons se termine par des félicitations à l’écrivain portugais pour l’attribution du prix littéraire, et Lygia F. Telles lui propose que le dernier conte, “Viagem”, soit publié par Décio A. Prado dans un supplément littéraire. Ce conte, un des plus brefs du livre, narre le voyage en avion d’un couple uni par des intérêts et non par les liens de l’amour, selon le point de vue du personnage masculin. Malade et sentant sa mort proche, il se met à évaluer sa vie et sa relation avec sa femme, comme s’il dressait un bilan, en même temps qu’il imagine l’avion en train de s’embraser et de tomber, dans une atmosphère où le niveau du rêve se (con)fond avec celui de la réalité, anticipant la chute du rêve, la chute finale d’une vie marquée par le vide et les apparences, une non-vie, une flamme qui s’étouffe et ne laisse derrière elle qu’une braise éteinte.

Le 4 mars 1960, l’écrivaine *paulista* accuse réception de *Tanta Gente, Mariana*, première œuvre, comme nous l’avons dit, de Maria Judite de Carvalho. La lettre révèle l’immense surprise de son auteur devant la révélation et la découverte d’une nouvelle confrère, pleine de talent, émergeant dans le panorama littéraire portugais. Lygia Fagundes Telles se livre au jeu de relier l’œuvre avec le portrait de son auteur et propose un concept de réception

1. Óscar Lopes, in *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária* 2, Porto, Inova, 1969, p. 129-131.

2. Maria Judite de Carvalho, *Palavras Poupadas*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1988, p. 27-28 (c’est nous qui soulignons). Traduction de Thomas Caillez.

littéraire, en sa qualité de lectrice-écrivain, qu'elle va désigner par "collaboration".

Il est de notoriété publique que Maria Judite, constamment éloignée des feux de la rampe, n'accordait pas beaucoup d'importance à ce qu'elle écrivait. À ce propos, Urbano Tavares Rodrigues déclara : "J'ai énormément insisté pour qu'elle publie, quand je l'ai lue j'ai fondu en larmes. Elle ne me montrait les choses que lorsqu'elles étaient terminées, sa pudeur l'empêchait de montrer quelque chose en construction"¹. Dans une de ses lettres, écrite de la prison d'Aljube (le 15 décembre 1963), l'illustre écrivain adresse quelques lignes à sa fille Isabel², alors âgée de treize ans, et aujourd'hui à son tour écrivain, lui conseillant de lire quelques livres à ses heures perdues : "Commence par les livres de ta mère, que tu n'as encore pratiquement pas lus"³.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de la surprise de Lygia Fagundes Telles :

Je vais droit au but : j'ai aimé passionnément, passionnément votre livre, vous savez ? Ce fut pour moi une surprise on ne peut plus agréable de constater que je me trouvais face à une authentique écrivaine, oui madame, oui madame... Vos histoires sont si denses, si marquantes, si poignantes et tellement désespérées ! Difficile de trouver plus grand désespoir et plus grand délaissement, et cela sous une forme dénuée de mièvreries, sèche, digne⁴.

Ces mots justes révèlent immédiatement une appréciation globale du livre et sont encore d'actualité pour l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain de l'abandon humain, d'un art 'sec', sans concessions, d'une écriture d'une grande rigueur et d'une grande contention. La nouvelle éponyme qui ouvre le livre, chef d'œuvre de la littérature de nouvelles, est celle qui émeut le plus Lygia F.

1. *Expresso*, 6 juin 1998.

2. Il s'agit d'Isabel Fraga, fille du couple, née en 1950. Après avoir abandonné son activité professionnelle dans la publicité, elle s'est consacrée à la traduction. Elle a publié *Face* (poésie), Porto, Gota de Água, 1984 ; *Seres Sentidos* (contes, traduit en français), Porto, Campo das Letras, 2000 ; *Apreço de Ocasão* (roman, traduit en français), Lisbonne, Editorial Notícias, 2001 ; *Pátio Interior* (poésie), Porto, Campo das Letras, 2002 ; *A Desenhadora de Malvas* (roman), Porto, Asa, 2007 et en traduction française *Le sourire de Leonor : nouvelle*, Paris, La Différence, 2007.

3. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, *op.cit.*, p. 128.

4. *Idem*, p. 113.

Telles lors de sa lecture (et rappelons les larmes d'Urbano). Il s'agit d'une histoire qui condense, à un degré presque insupportable, la situation de faillite et d'échec d'une condamnée à mort, dans un *crescendo* tel que le lecteur peut difficilement rester indifférent et ne pas sentir le monde s'effondrer : " Nous sommes seuls, Mariana. Seuls et entourés de beaucoup de gens. Tous ces gens, Mariana ! Et personne ne fera rien pour nous " ¹. Lygia F. Telles convoque alors des vers de Carlos Drummond de Andrade qui entrent en dialogue avec le passage précédemment cité de la nouvelle pour illustrer cette solitude :

Dans cette ville de Rio / de deux millions d'habitants / Je suis seul dans ma chambre, / je suis seul dans l'Amérique (...) / de deux millions d'habitants ! / Et il ne m'en fallait pas tant... / J'aurais besoin d'un ami, / De ceux silencieux, distants, / qui lisent des vers d'Horace / mais influent secrètement / sur la vie, l'amour, la chair. / Je suis seul, je n'ai pas d'ami, / et à cette heure tardive / comment chercher un ami ? ... / Et il ne m'en fallait pas tant. (...) / Mais si tu cherches à me joindre, / il n'y a que la nuit / et une épouvantable solitude ².

Poursuivant sa lettre, Lygia Fagundes Telles confesse encore son étonnement de constater que, telle qu'elle la revoit, et bien qu'elles ne se soient vues qu'en de " rapides occasions ", elle ne ressemble en rien à ses personnages. Et pour justifier son observation, elle évoque les exemples contraires de Natália Correia et d'Urbano Tavares Rodrigues lui-même :

Votre Urbano est identique, identique aux romans et nouvelles et même aux essais qu'il écrit, chaque ligne le trahit, c'est lui qui, de tout son corps, saute de chaque page. Je vous revois : paisible, silencieuse, un peu fuyante, entre ironique et à moitié froide... Pourtant, Maria Judite, votre prose brûle ! Non, non, ne soyez pas fâchée contre moi. (...) la vérité c'est que les gens me fascinent, alors quand je lis ce qu'ils ont écrit, je me livre au jeu élémentaire, quoique, quoique ! – de les découvrir entre les lignes, lorsque la chair devient verbe ³.

1. Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana*, Lisboa, Arcádia, 1960, p. 12. Traduction de Thomas Caillez.

2. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit, p. 113 [de « A Bruxa », José, 1942]. Traduction de Thomas Caillez.

3. *Id.*, *ibid.*

L'auteur de *Antes do baile verde* oppose ici la figure du créateur et les créatures qu'il a engendrées, contrariant de la sorte les positions qui prétendent ne voir dans les œuvres que le reflet pur et simple de la figure de l'auteur. Il convient de rappeler que l'œuvre de Maria Judite de Carvalho tend à être lue comme une projection autobiographique, bien que nous préférions voir en elle une convergence d'éléments de caractère autobiographique¹. Ce premier niveau de lecture est désigné ici comme un "jeu élémentaire" ; d'ailleurs, s'y oppose, par la répétition de la conjonction de concession "quoique", un autre concept de lecture qui éveille l'imagination du lecteur, en le lançant vers la tâche alléchante de tenter d'entrevoir des éléments de l'auteur dans son écriture et, surtout, vers une lecture dynamique qui transcende le chemin tracé pour devenir au contraire chemin à défricher, chemin à ériger, à creuser et fouiller, et qui va déjà dans le sens d'une lecture-crédation. Lygia Fagundes Telles va désigner une telle lecture sous le terme de "tentation de collaborer à son tour". Dans cette lettre, et relativement au livre évoqué, la "collaboration" se limite, pour l'instant, à quelques constatations venant d'un écrivain plus aguerri aux labeurs de l'écriture fictionnelle (à la date de publication de *Tanta Gente, Mariana*, Fagundes Telles avait déjà publié trois œuvres), portant sur quelques-uns des contes qui composent le volume inaugural de l'écrivain portugais. Bien qu'elle les considère comme du même niveau que la nouvelle éponyme, elle fait à leur sujet quelques petites remarques, introduites avec précaution. Ainsi considère-t-elle, par exemple, que :

"*A Avó Cândida*" est également un conte excellent, il est juste dommage que son dénouement soit, me semble-t-il, pénalisé par une petite phrase que vous laissez entrevoir plus tôt, au bas de la page 81, 'Et comme elle ne se réveilla pas parce qu'elle ne pouvait plus se réveiller', etc., etc. Or, on comprend alors que la vieille est morte, et de cette façon l'effet magnifique qu'aurait la fin intacte se trouve complètement annulé, vous voyez ? La mort, complètement inattendue, soudaine. Vous avez prévenu le lecteur. Et, lorsque la jeune fille s'effraie, le lecteur ne s'effraie plus à ses côtés, ce qui est dommage – c'est-à-dire, c'est juste mon point de vue, mon Dieu, c'est une question de goût, mais j'ai trouvé

1. Voir à ce sujet notre article précédent.

l'histoire si bonne que je n'ai pas pu résister à cette tentation de collaborer à mon tour...¹

Question de goût, certes, mais soulignons ici ce désir de "collaboration" naissant de l'intérêt provoqué chez la lectrice-auteur, qui nous oriente déjà vers une lecture plus dynamique, qui réélabore et recrée, tout en conservant un objectif commun. La lettre s'achève avec une demande de collaboration plus courante et d'un autre genre, celle de la publication d'un des contes de Maria Judite de Carvalho dans le "Supplément Littéraire" du journal *Estado de São Paulo*, dirigé par Décio A. Prado, car "j'aimerais que nos écrivains reçoivent un petit échantillon de votre talent"². Tout nous amène à penser que Maria Judite de Carvalho n'envoya aucun conte, car, dans la lettre déjà citée de septembre 1962, Lygia Fagundes Telles insiste, mais en prenant désormais les devants :

Qu'est-ce que j'ai envie qu'on vous connaisse ici ! Je vais faire taper à la machine une de vos histoires – la dernière, je suppose (...) et je vais la donner à Décio A. Prado pour le supplément littéraire. J'ai encore d'autres idées plus importantes, je vous raconterai plus tard³.

Dans une lettre postérieure (datée du 15 février, sans indication de l'année, mais qu'on peut dater de 1969-1970 parce qu'on y trouve mention de l'œuvre *Os Idólatras*, publiée en 1969⁴), neuf ou dix ans après la lettre où surgissait la proposition de "collaboration", la même envie réapparaît. Cette fois-ci, pourtant, le désir d'écrire 'à deux mains' va plus loin, aboutissant explicitement au jeu et au plaisir de la réécriture de quelques-uns des contes du volume, proposant même pour l'un d'eux deux versions.

Os Idólatras constitue un cas à part dans l'œuvre de Maria Judite de Carvalho. Il s'agit du seul recueil de contes de l'auteur qui ne prenne pas racine dans le quotidien ni dans des tranches de

1. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op.cit, p. 113 (souligné dans l'original). Traduction de Thomas Caillez.

2. *Id.*, *ibid.*

3. *Id.*, *ibid.*

4. Maria Judite de Carvalho, *Os Idólatras. Contos*, Lisbonne, Prelo, 1969. Cette édition complètement épuisée (comme, d'ailleurs, une grande partie de l'œuvre de l'auteur, par exemple *Seu Amor por Etel*, *Flores ao Telefone*, *Tempo de Mercês*) a été rééditée dans la collection « Os Grandes Escritores Portugueses Actuais », de l'éditeur Planeta DeAgostini, Lisbonne, 2001.

vie, comme elle y avait habitué ses lecteurs les plus fidèles. La critique, d'ailleurs, accueille avec une certaine surprise un monde fictionnel fantastique, qui apparemment délaisse les histoires d'amour, de mort, de souffrance, de désespoir, de personnages tissés de tranches de vie. João Gaspar Simões, toujours aussi attentif et élogieux, parle d'un "changement de technique littéraire", en opposant "les livres dans lesquels elle expose la chair vive de son être vibratile" aux "petits contes de ce livre [qui] nous dévoilent une vision du monde de demain qui nous ferait presque désirer que la mort nous frappe avant ce jour où nous serons condamnés à survivre dans un univers aussi désenchanté"¹.

Gaspar Simões ne fut pas sensible à cette dimension de l'œuvre, même si une lecture attentive des chroniques de l'auteur, activité qu'elle pratiquait régulièrement en tant que journaliste depuis 1969, révèle la présence de cette thématique de la déshumanisation du monde face aux technologies et au développement scientifique. D'un autre côté, nous pouvons affirmer que toute l'œuvre de Maria Judite de Carvalho est parcourue par une dimension universelle de prise de conscience du monde à travers une pluralité d'approches de vies déshumanisées². Maria Alzira Seixo attirait déjà l'attention en 1970 sur le fait que l'argument narratif du "perfectionnement technologique et de la prospérité matérielle" de ces contes mette en évidence un espace (in)temporel, symbole du temps même que le personnage fixe pour ne pas se perdre³. Plus tard, dans une autre étude⁴, et dans le commentaire qu'elle rajoute à la fin du chapitre IV de la seconde édition, cette chercheuse affirme à nouveau considérer que *Os Idólatras* s'intègre aux préoccupations de l'auteur, toujours ancrées dans des problématiques contemporaines basées sur des situations socio-économiques précises et concrètes. Les contes marqués par le fantastique dénoncent d'un côté la fiction scientifique et, à travers les images qui y sont travaillées,

1. João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 297-301.

2. Voir, à ce sujet, Ruth Navas, *Leituras Hipertextuais das Crónicas de Maria Judite de Carvalho*, Lisbonne, Colibri, 2004, p. 56-58.

3. Maria Alzira Seixo, "Recensão a Maria Judite de Carvalho, *Os Idólatras*", *Colóquio / Revista de Artes e Letras*, n° 57, février, 1970, p. 81-82.

4. Maria Alzira Seixo, "Maria Judite de Carvalho. Um Tempo de integração", in *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisbonne, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2^e éd., 1987, p. 175-202.

révèlent aussi une préoccupation majeure pour le devenir, non seulement des choses et des êtres, mais aussi d'une époque sociale en profonde mutation.

Trois des contes, qu'elle ne nomme pas faute d'avoir l'édition de *Os Idólatras* à portée de main, vont inciter Lygia Fagundes Telles à un travail de "collaboration". L'écrivain décrit ainsi la manière dont elle a commencé à pénétrer dans cet univers :

J'ai quitté mon monde et pénétré peu à peu, chaussée de patins, dans un monde vague, étrange et en même temps puissamment net, précis, où les gens et les objets obéissent à un autre code d'une folie totale et d'une lucidité totale, ah, Maria Judite, quel livre séducteur vous avez écrit¹ !

Le premier conte du recueil, "*A Floresta em sua Casa*", est considéré par l'écrivaine paulista comme l'un des plus beaux écrits par Maria Judite. C'est, semble-t-il, l'atmosphère de mystère et de magie entourant ces contes qui éveille chez elle le désir de les réécrire, de façon à "collaborer" à l'œuvre, comme dans un acte d'amour dans lequel c'est le simple geste de donner qui est offert à l'autre :

Lorsque j'aime beaucoup un conte – ou un roman –, le signal le plus évident de cet amour est le désir de le réécrire à ma manière, vous comprenez ? je commence à collaborer mentalement à l'histoire, je ne résiste pas et je me trouve en train d'inventer un autre mot, une autre intrigue. J'ai passé une après-midi entière (...) à tourner autour de votre conte, comme prise d'un sortilège. Alors, je lui ai donné une autre fin (...)².

Dans ce conte, magistralement analysé par Cleonice Berardinelli³, Maria Judite de Carvalho narre, en nous projetant dans le futur, l'histoire d'un peintre et de sa famille. Ce peintre, inspiré par les tableaux du Douanier Rousseau, représentait des fauves dangereux et amusants, mais non agressifs et dévoreurs comme ceux du maître. La forêt était recréée dans toute sa profusion de lianes, de feuilles, d'arbustes, d'arbres aux troncs gigantesques. Les visiteurs reçus dans l'atelier du peintre lui

1. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit, p. 112. Toutes les autres citations de cette lettre, que nous ne référencerons plus, proviennent de la même page. Traduction de Thomas Caillez.

2. C'est nous qui soulignons.

3. Cleonice Berardinelli, "Um conto fantástico", in *Colóquio/Letras*, n° 27, septembre, 1975, p. 40-49.

demandaient, avec étonnement, si les forêts étaient réellement ainsi, ce à quoi il répondait que, dans la mesure où elles avaient disparu depuis des siècles, de même que les océans, pour laisser place à des villes de verre construites en Amazonie et sur tous les continents, c'était ainsi qu'il les imaginait et les recréait. Ses tableaux très "décoratifs" étaient vendus à des gens qui aimaient avoir chez eux un morceau de cette forêt rafraîchissante: " 'Ayez la forêt chez vous' était son slogan publicitaire " ¹. Une famille acheta une de ces toiles, la ramena chez elle, et les deux enfants s'amuserent à guetter, avec intérêt et curiosité, le lion et les bêtes cachés par la grande forêt, scrutant et questionnant le mystère des bêtes à moitié cachées, "prêtes à dévorer ou prêtes à être dévorées. C'était un jeu passionnant " ², au point qu'ils en arrivèrent à se demander si la forêt représentée avec sa faune n'était pas vraie, comme dans un véritable conflit entre le réel et sa représentation. Or, voici qu'ils se rendirent compte que les autres bêtes disparaissaient peu à peu du tableau, progressivement dévorées par le lion affamé. Un jour, le corps d'Alex, un des enfants, disparut, puis vint le tour de la mère. Après l'arrestation du père, Gilles, le second fils, fut emmené par des parents loin de cette maison. Un jour, déjà adulte, il revint à la maison de son enfance et tomba immédiatement sur le tableau du lion, entouré des biches et du singe, et dut se rendre à l'évidence que rien ne s'était passé comme son cerveau d'enfant l'avait imaginé. Déçu, Gilles regretta d'être revenu dans ce lieu.

Il s'agit d'un conte crépusculaire, dans lequel Maria Judite de Carvalho situe la fin du temps dans les croyances et dans le pouvoir de l'imagination et de la recreation. Et c'est à partir de cette histoire de déception que Lygia Fagundes Telles, en réécrivant mentalement le conte, propose dans sa lettre deux versions, une première aux contours dramatiques, et, parce que 'son' histoire la laisse insatisfaite, elle en propose une autre avec une fin comique. Dans la première version, lorsque Gilles redécouvre le tableau, il y trouve un paysage desséché, avec des vestiges : le paysage qui, autrefois, s'alimentait de la présence des habitants de la maison a fini lui aussi par mourir. Dans la seconde

1. Maria Judite de Carvalho, *Os Idólatras*, op. cit., p. 11.

2. *Id.*, p. 12.

version, le garçon aperçoit le lion sur la toile, mais presque éteint par la faim, ce qui provoque en lui un sentiment de compassion pour le pauvre animal abandonné qui lui fait tendre la main vers sa crinière dans un geste d'affection, et “ gnac ” celui-ci la lui arrache.

Avec un grand esprit de complicité, d'auto-ironie, comme dans un jeu, Lygia F. Telles se range à la solution ‘proposée’ par la créatrice du texte, ce qui renforce encore plus son admiration :

“ j’ai reconnu avec honnêteté que votre solution n’aurait pas pu être différente et je l’ai acceptée sans la moindre résistance ”. Après ‘l’échec’ de cette réélaboration, Lygia commence à raconter une autre ‘collaboration active’, cette fois à partir du conte, toujours tiré du même livre, “ *O Meu Pai Era Milionário* ”. On y lit l’histoire d’une jeune fille, née au sein d’une famille très riche, qui meurt à dix-huit ans. Le père a recours à une entreprise pour congeler son corps dans une capsule afin qu’elle puisse être ressuscitée dans le futur. Cinquante ans plus tard, revenue à la vie, celle-ci vit complètement marginalisée dans un monde qui ignore cette créature étrange et surannée. Observons comment l’écrivaine brésilienne “ collabore ” à ce conte :

Songez que pour lui j’ai conçu également un autre traitement : et quel travail m’a donné cette reformulation, ma chère Maria Judite ! Bon. Elle revient à la vie et plutôt que d’être reléguée aux mites, elle devient au contraire une personne de la plus grande importance, même à une époque où les Martiens se promènent dans les parages (...) elle devient très riche, extrêmement populaire (...) mais à l’heure où – épuisée par la représentation à marches forcées, à nouveau quasi morte de fatigue et de tourments – à l’heure où elle se décide à cesser tout cela pour vivre la vie normale des gens normaux, son amoureux lui-même, également son principal impresario, lui dit tranquillement qu’elle ne peut intéresser qu’en tant que mort-vivante. Hors de cela, elle ne vaut rien (...) il faut qu’elle continue à être exhibée, examinée, palpée, renflée (...) ; au plus fort du désespoir (...) – elle se jette à la mer – (...) rapidement, on cherche et trouve une remplaçante pour occuper son rôle de vedette, le spectacle doit continuer.

Cette nouvelle version annonce un monde qui nous est bien familier et qui envahit notre quotidien, celui où la société exhibe corps et vies privées dans un spectacle largement diffusé par les médias, comme l’avait déjà fait, de façon prémonitoire, Max Ophüls dans son film *Lola Montès*, en 1955.

Dans une note manuscrite de cette même lettre, Lygia F. Telles fait référence au conte “ dans lequel le type détruit sa télévision ” [“ *Estão Todos lá Fora* ”] :

Sur celui-ci, je n’ai pas même réussi à intervenir. Juste sur un détail (...) J’ai remplacé la cravate par un autre accessoire. (...) Je suis encore en train de décider de quel accessoire il s’agira, je vous raconterai plus tard.

Avant de parler très brièvement d’elle (“ mais pourquoi suis-je en train de parler de moi quand le sujet c’est vous et votre excellent recueil de contes ? Ah, quel couple. Quel couple. ”), l’auteur de *Porão e Sobrado* confesse une fois de plus, comme pour achever de convaincre son interlocutrice de son immense admiration pour son œuvre :

Voyez-vous, Maria Judite, tout ceci [seul syntagme souligné dans l’original] est le pur fruit de l’intérêt le plus profond et le plus participatif que votre beau livre a fait naître en moi. J’ai ré-écrit d’autres histoires, bien sûr, vous avez piqué mon imagination de la forme la plus aigüe. Mais la vérité exige que je le dise : quels que soit les chemins que je parcourais et que je rebroussais, à la fin, je finissais par reconnaître que votre traitement était vraiment le plus adéquat. Irremplaçable. Vous voyez ? C’est comme ça qu’on aime un livre.

Nous nous trouvons donc devant un cas d’affinité de sensibilités littéraires, affectives, complices et de partage entre deux femmes écrivaines, une brésilienne et une portugaise. L’une d’elles, poussée par l’intérêt qu’éveille chez elle la qualité des livres de la seconde, se livre au plaisir de ‘collaborer’, de ‘réécrire’, de ‘reformuler’, ‘d’intervenir’, non comme chemin de révolte ou de trahison, de fugue ou de censure, mais de création nouvelle. “Vous avez piqué mon imagination” - quel plus bel éloge pourrait recevoir un écrivain ? On écrit pour être lu, on écrit pour être aimé. Ces lettres de Lygia Fagundes Telles à Maria Judite de Carvalho, suscitées par les relations personnelles et littéraires entretenues entre elles, laissent transparaître une vision de l’écriture littéraire comme pur acte d’amour, jeu perpétuel du recommencement qui va de l’écriture à la lecture, et de celle-ci à l’écriture. Acte d’amour qu’on dit et redit, qui abolit les frontières, les distances et les océans, “ les chemins et les égarements ”, car l’important n’est pas seulement d’aimer, mais de dire pourquoi on aime, pourquoi l’autre est unique et ‘irremplaçable’, en écriture comme dans la

vie ; quant au texte, celui-ci est devenir, dans un jeu imprévisible et sans fin, flamme inépuisable, qu'il faut toujours alimenter : " je vous raconterai plus tard ".

Traduction de Thomas Caillez

CHAPITRE 6

LA POESIE DE JOSE TERRA : L'ACTE CREATEUR COMME ACTE LIBERATEUR

José Terra, professeur, universitaire, philologue, historien, essayiste, critique, traducteur¹, co-fondateur et co-éditeur des revues *Cassiopeia* et *Árvore*, qui ont joué un rôle dans le renouvellement de la poésie portugaise des années 1950, est aussi le poète que je me propose de présenter en essayant d'esquisser un parcours de lecture sur son œuvre rassemblée dans des livres.

José Terra, pseudonyme littéraire de José Fernandes da Silva, a eu des collaborations poétiques avec plusieurs revues et ses poèmes ont été rassemblés dans plusieurs anthologies de la poésie portugaise². Son œuvre publiée dans des livres, est inaugurée en 1949, alors qu'il n'a que vingt ans, par l'édition à compte d'auteur de *Canto da Ave Prisoneira*³ (qui inclut des poèmes écrits entre 1945 et 1949)⁴ et qui peu de temps après sera saisi par la censure. En 1953, le poète publie *Para o Poema da Criação*⁵, aux Éditions

1. José Terra, né à Prozelo, Arcos de Valdevez, en 1928, a notamment traduit en portugais Albert Camus, François Mauriac, David Garnett, Giovanni Papini, Vasco Pratolini, T.S. Eliot. En 1995, il a traduit en français une anthologie de poèmes de Ruy Belo, sous le titre *Une Façon de Dire Adieu*, Bordeaux, Editions L'Escampette.

2. Citons à titre d'exemple : *Líricas Portuguesas II*, de Jorge de Sena (1958); *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, de Maria Alberta Menéres e E.M. de Melo e Castro (1961); *Variações sobre um Corpo*, d' Eugénio de Andrade (1972) et *Da Outra Margem*, de Maria Armandina Maia (2001).

3. *Canto da Ave Prisoneira*, Lisbonne, Edition à compte d'auteur, 1949.

4. La couverture présente un dessin de José Viana Dionísio, récemment disparu, à qui José Terra rend hommage dans l'article "Lembrança do artista quando jovem", *JL*, n°843, le 22/1/03. Ce livre a été objet de recensions critiques de Mário Dionísio dans la revue *Vértice* et d'Alfredo Guisado dans *República* (voir à ce propos le témoignage de José Terra, "Para a História de ÁRVORE e da sua época", *Letras e Letras*, n° 56, 2/10/91).

5. *Para o Poema da Criação*, Lisbonne, Editions Árvore, 1953, (dessins de Dourado).

Árvore¹, précédé d'une préface signée par António Ramos Rosa sous le titre suggestif de "A visão Paradisiaca". En 1956, José Terra publie *Canto Submerso*², livre, qui avait reçu l'année précédente le prestigieux prix "Teixeira de Pascoaes" attribué à l'unanimité du jury, auquel participaient, entre autres, les poètes Sophia de Mello Breyner Andresen, João José Cochofel et Jorge de Sena. En 1959, l'auteur publie dans la prestigieuse collection «Círculo de Poesia», *Espelho do Invisível*³. Ce livre a été salué et applaudi, à deux reprises, par António Ramos Rosa, d'abord dans les pages de *Seara Nova*⁴ (où ce dernier compare les trente-cinq sonnets qui composent l'œuvre à ceux d'Antero, de José Régio ou de Jorge de Sena), puis dans *Cadernos do Meio Dia*⁵ où il le désigne comme "um dos mais notáveis livros de poesia publicados nos últimos anos. Os trinta e um sonetos [sic] que o constituem podem situar-se entre os mais belos da língua portuguesa, de qualquer época". Eduardo Prado Coelho, dans l'article "A arte e o invisível na poesia de José Terra"⁶, présente à son tour une lecture critique sur ce livre mettant en évidence la dimension gnoséologique de ce recueil. En 2001, Maria António Jorge Ferreira Hörster, dans sa dissertation de doctorat⁷, sur la réception de Rainer Maria Rilke au Portugal, présentée à l'Université de Coimbra, propose une lecture pour l'ensemble de l'œuvre de José Terra influencée par Rilke, en ce qui concerne, entre autres aspects, la conception du poème en tant que construction verbale, le statut du poète et les motifs de sa poésie. Dans son étude, Maria António Hörster met particulièrement en évidence une dimension intimiste

1. Les Éditions Árvore ont publié également : *Rumor* d' António Luís Moita, *A Segunda Elegia de Duino* de Rainer Maria Rilke (traduction de Paulo Quintela), *Sete Poemas da Solenidade e um Requiem* de Carlos Eurico da Costa, *A Terceira Elegia de Duino* de Rilke (trad. de P. Quintela), *Horizonte dos Dias* de Vítor Matos.

2. *Canto Submerso*, Lisbonne, Portugália Editora, 1956 (la couverture présente un collage de Fernando Azevedo).

3. *Espelho do Invisível*, Lisbonne, Livraria Moraes Editora, 1959.

4. *Seara Nova*, n° 1370, décembre, 1959, p. 392-393.

5. *Cadernos do Meio Dia*, n° 5, février, 1960, p. XIII – XIV.

6. Eduardo Prado Coelho, in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, p. 205-214.

7. Maria António Hörster, in *Para uma História da Recepção de Rainer Maria Rilke au Portugal (1920 – 1960)*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 645-652.

dans les pas de l'ambiance élégiaque exaltée des *Elegies de Duino*, où apparaissent les motifs des animaux, des héros, des jeunes morts, des adolescents, des anges, des oiseaux que Rilke utilise pour construire une vision paradisiaque d'un monde vu et aperçu, dans sa perfection, par le poète, blessé par la mort et la fragilité humaines.

La dimension métapoétique de l'œuvre de José Terra, qui s'amplifie de livre en livre, la conscience aiguë de la poésie comme résultat d'un travail constant, la tension entre éléments poétiques classiques et modernes, visibles, notamment, dans l'usage du sonnet, sont autant d'éléments pouvant rapprocher son œuvre de celle de Rilke.

Mais c'est dans la lucide et brillante étude de Fernando Martinho, dédiée à la poésie portugaise de la décennie cinquante¹, que l'on trouve une vision globale et un parcours interprétatif de la poésie de José Terra, dans le chapitre “*Fidelidade ao Humano*”, consacré aux poètes qui étaient à l'origine de l'aventure poétique d'*Árvore*.

Ainsi, *Canto da Ave Prisoneira* et *Para o Poema da Criação* sont marqués par les signes du chant, constituant un pôle positif, évoluant du chant exortatif, euphorique, en quête de “l'aube”, qui nourrit tous les espoirs pendant la traversée de la longue et opaque nuit, vers un chant jubilatoire qui s'identifie avec le rêve nourrit par les forces vibratoires de l'amour, capables de transformer l'homme, la nature, le monde et d'apporter un souffle de plénitude. Ce projet de retour à un paradis perdu, “*a criação*”, ne s'écarte cependant pas de la lutte contre les forces de l'obscurité qui ne cessent de ronger *meus irmãos terrestres*². Et si *Canto da Ave Prisoneira* prolonge l'esprit engagé et combatif du néo-réalisme, Fernando Martinho attire l'attention – à très juste titre – sur les affinités de ce livre avec la poésie sociale du 19^e siècle, “*pela sua incontida emotividade e pela sua veemência exclamativa*”³.

Canto Submerso, le troisième recueil de l'auteur, contrairement aux deux livres précédents, s'oriente vers un sens disphorique,

1. Fernando Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisbonne, Editions Colibri, 1996. À propos des poètes d' *Árvore*, voir pages 205-271.

2. In *Para o Poema da Criação*, p. 39.

3. Fernando Martinho, *op.cit.*, p. 229.

marqué par la négativité où un ton élégiaque prend consistance par l'écroulement de l'espoir qui donnait la tonalité aux deux premiers livres avec leurs titres opposant un chant, qui croyait encore (*Canto, Poema*), au naufrage de l'utopie. Maintenant et de façon significative le titre *Canto Submerso*, a particulièrement changé de sens : c'est l'autre face de la réalité, marquée par la lucidité face aux péripéties de l'histoire et aux situations sans issue où surgissent le poids d'une angoisse existentielle qui écrase le sujet lyrique. Celui-ci dans sa solitude fait face aux autres “ *com minhas armas / e minha técnica* ”¹. La seule issue ne peut venir que de l'extérieur de soi et du travail du poète-créateur.

Ce livre constitue déjà un tournant dans la production poétique de José Terra. Il suit une tendance qui avait émergé dans les poèmes publiés dans *Árvore* et qui jouera un rôle fondamental pour les générations suivantes dans l'usage des références explicites au poème lui-même et à son auto-réflexivité. À cette dimension, et tout en la prolongeant, s'ajoute une grande attirance pour l'intertextualité qui est un des piliers de l'écriture de José Terra qui convoque soit à l'intérieur des poèmes, soit dans les épigraphes, Virgile, Cavafy, Rimbaud, Eluard, Neruda, Maïakovski, Lorca, Rilke, René Char, Antero, Pascoais, dans un jeu infini de recreation poétique et où passent encore les ombres de Camões, Cesário, Pessanha et un certain Pessoa...

Dans son dernier livre, *Espelho do Invisível*, José Terra reprend le sonnet, le vers blanc, en décasyllabes, pratique l'enjambement et utilise un vocabulaire et des allusions à caractère savant et classique. Aussi, Fernando Martinho pense-t-il que ce dernier livre se situe dans une tendance qui se dessinait déjà dans la littérature portugaise, depuis la décennie précédente et qui cherchait un équilibre entre le ‘classique’ et le ‘moderne’. Le sujet lyrique affronte les dieux, les forces hostiles, les monstres qui s'opposent à la quête humaine de perfection, d'harmonie, de développement de toutes ses capacités créatrices. Le sujet est épuisé par ces conflits qui le déchirent à l'intérieur de lui-même, sans que cela empêche sa capacité à interroger le monde et à apaiser ses angoisses et inquiétudes.

1. In *Canto Submerso*, p. 49.

Regardons maintenant de près ces quatre livres de poésie de José Terra.

Canto da Ave Prisioneira est composé d'une trentaine de poèmes, dont la quasi - totalité de sonnets. C'est un chant dédié à “ *todos os que perderam a esperança* ”, qui proclame un monde à venir meilleur pour lequel il faut lutter et le poète doit se donner corps et âme dans ce combat pour libérer son peuple:

Eu sou o benjamim	Je suis le benjamin
Dos poetas do meu povo.	Des poètes de mon peuple.
Povo!	Peuple !
Eu te dou meu corpo e minha alma,	Je te donne mon corps et mon âme,
Meu coração, meu sangue novo! ¹	Mon cœur, mon sang nouveau !

Le poète ne peut plus s'enfermer dans sa tour d'ivoire, car il incarne la mission suprême de prendre en compte le caractère historique et collectif du matériel de la poésie, ses paroles et ses phrases. Ainsi une de ses relations d'interlocution privilégiée va vers les poètes eux-mêmes:

Poeta!, meu amigo, desce à rua,	Poète !, mon ami, descends dans la rue,
Cheira a bafio a torre de marfim,	La tour d'ivoire sent le renfermé,
vem transformar num lírico jardim	Viens transformer en un jardin lyrique
Ao sol da poesia a terra nua!	Au soleil de la poésie la terre nue !
Pois que os poetas são a voz que estua]	Puisque les poètes sont la voix qui bouillonne]
No coração do povo, luta!	dans le cœur du peuple, lutte !
(...)	(...)
Ó poeta, fala ao coração do povo! ²	Oh poète, parle au cœur du peuple !

Les poèmes d'exhortation sont nombreux dans ce premier recueil. Dans le poème “ *Exortação* ”, le sujet proclame que le rôle du poète est de percer la lourdeur du présent et d'être en consonance avec l'urgence du présent :

As nuvens são tão cinzentas!	Les nuages sont tellement gris !
O presente é tão pesado!	Le présent est tellement lourd !
(...)	(...)
Canta a vida cá de fora,	Chante la vie ici dehors,
Ó poeta sê da hora,	Oh poète sois de ton temps !

1. In *Canto da Ave Prisioneira*, p. 7.

2. *Idem*, p. 17.

(...)

Poeta, nunca te cales!¹

(...)

Poète, ne te tais jamais !

Des noms de jeunes poètes morts, paradigmes de combat et de vie pour notre jeune poète, retentissent dans ces poèmes pour que leurs exemples ne tombent pas dans l'oubli. Ainsi sont évoqués Lorca, Machado et les tragiques événements qui s'étaient abattus sur l'Espagne. De la même façon, dans *Para o Poema da Criação* est évoqué Maïakovski dans un poème qui était déjà paru dans *Árvore* (n° 2, 1951).

La menace, comme un poids qui plane tel un monstre tout au long de ces poèmes, mais qui annonce aussi l'espoir (d'où certains titres, comme “ *Cântico à Vida* ”, “ *Messias* ”, “ *Transfiguração* ”, “ *Triunfo* ”, etc.) donne la tonalité de ce livre d'une grande émotivité et expressivité (certes, plus proche de la poésie sociale du 19^e siècle, comme le faisait remarquer Fernando Martinho), mais écrit en résonance avec une période de transformation du monde où la résistance et l'espoir vont de pair avec le désir de dénonciation et de transformation. Ce *Canto de Ave Prisioneira* s'assume comme une voix individuelle sans effacer en même temps la voix collective, car les vers du sujet trouvent leur sens, dans le partage de la douloureuse expérience de l'histoire :

Mas quando, ó meus irmãos,
romper o dia]
Em que meus pulsos partam
as algemas]
E, livre, o povo cante os meus
poemas]
Feitos de carne e sangue e
rebeldia...]²

Mais lorsque, oh mes frères,
le jour poindra]
où mes poignets briseront
les menottes]
et le peuple, délivré, chantera mes
poèmes]
faits de chair et de sang et de
révolte...]

Le chant de *Ave Prisioneira* qui clos le livre est un long poème d'exhortation à la poésie et au désir ascensionnel et démiurge de réveiller les hommes de leur sommeil/mort. La parole poétique, convoque la transformation de la réalité et de la pensée alliant dimension poétique et dimension éthique. La parole devient action avec le pouvoir magique de briser le sommeil d'une situation

1. *Idem*, p. 19.

2. *Idem*, p. 26.

historique concrète et d'appeler la fureur du combat qu'il faut poursuivre :

Canta! canta! canta! canta!	Chante ! chante ! chante ! chante !
E acorda com teu cantar	Et réveille avec ton chant
Os meninos esqueléticos,	Les enfants squelettiques,
O pensamento cansado,	La pensée fatiguée,
Os arvoredos absortos,	Les bois méditatifs,
E os homens boqueabertos	Et les hommes bouche bée
Dormindo à luz das estrelas	Dormant sous les étoiles
Sobre o silêncio dos portos! ¹	Sur le silence des ports !

Para o Poema da Criação, livre publié en 1953, est constitué par vingt et un poèmes, illustrés par des dessins de Dourado, qui ouvrent d'emblée sur la situation édénique et génésiaque favorisées par la force vibratoire de l'amour. Dans le désert du monde, l'amour n'avait presque pas de place face à l'urgence du combat dans le livre précédent :

Nosso coração, Rosa, é um descampado!² Notre cœur, Rosa, est un désert !

Maintenant les rapports parole/monde, unis par l'amour, sont dynamiques, capables de donner vie et bonheur, car c'est l'amour qui nourrit et remplit les paroles et les choses. Mais la quête des origines du monde et de ses réalisations ne se limite pas à une simple question d'ordre individuel. Elle est encore une façon de dire autrement l'engagement du poète avec le monde :

E digo aos animais : Erguei a fronte,	Et je dis aux animaux : Relevez la tête,
irmãos, e caminhaí além.	mes frères, et poursuivez votre chemin.
Levai nos olhos puros o horizonte,	Portez dans vos yeux purs l'horizon,
inundai as cidades e os países e	inondez les villes et les pays
escondei o vosso sofrimento	et cachez bien votre souffrance
no seio das plantas, vede as árvores	au sein des plantes, voyez les arbres
como vos estendem os braços	comme ils vous tendent les bras
e sorriem]	et vous sourient,]
e repousam os cabelos verdes	et font reposer leurs verts cheveux
ao longo do seu corpo flexível.	le long de leurs corps flexibles.
Beijai as pedras, irmãos,	Baisez les pierres, mes frères,
com vossa língua,]	avec votre langue,]
que nós iremos libertá-las	car nous irons bientôt les libérer
do longo e pesado cativoiro (...) ¹ .	de leur longue et dure captivité (...).

1. *Idem*, p. 44.

2. *Idem*, p. 12.

La métamorphose qui s'opère à l'intérieur du sujet, par l'amour, s'élargi à toute la *criação* sur un ton prophétique où la parole, par son pouvoir de nommer, crée une cosmogonie : le poète donne forme à la terre, fait couler l'eau, vibrer l'air, crée les animaux. Ce monde conçu par le poète, fonctionne comme un espace intérieur où tout commence et qui implique l'enracinement du sujet pour pouvoir entamer le mouvement ascensionnel d'accès au savoir, à l'identité, à la liberté :

Entre corpos e risos, entre a jarra e as flores,
entre os seios maduros, entre pálpebra e pálpebra,
entre os lábios da aurora, entre a retina e a luz,
eu procuro o meu leite, eu procuro o meu rosto.

Entre os olhos da corça, entre os órgãos do lírio,
entre a corola e o pólen, entre a abelha e a colmeia,
entre as palavras ditas e o silêncio exacto,
eu procuro os meus ombros e invento o meu nome.

Entre a flor do crisântemo e as rosas de urânio,
entre as flores para a morte e os cânticos dos jovens,
entre o veneno e o licor, entre a prudência e a loucura,
procuro o meu país, invento a minha pátria (...)².

Entre corps et rires, entre le pot et les fleurs,
entre les seins mûrs, entre paupière et paupière,
entre les lèvres de l'aurore, entre la rétine et la lumière
je cherche mon lit, je cherche mon visage.

Entre les yeux de la biche, entre les organes du lys,
entre la corolle et le pollen, entre l'abeille et la ruche,
entre les mots dits et le silence exact,
je cherche mes épaules et j'invente mon nom.

Entre la fleur du chrysanthème et les roses d'uranium,
entre les fleurs pour la mort et les cantiques des jeunes,
entre le venin et la liqueur, entre la prudence et la folie
je cherche mon pays, j'invente ma patrie (...).

1. In *Para o Poema da Criação*, p. 20.

2. *Idem*, p. 39.

La parole poétique reconstitue l'espace originel où se fait entendre la voix, devenue cependant plus posée et nominale. Elle devient élément matériel de construction dans la relation poésie – écriture qui s'affirmera explicitement dans le dernier livre, *Espelho do Invisível*. Sans abandonner la croyance dans le pouvoir de création des mots, *Para o Poema da Criação* s'ouvre vers une conscience de la valeur de la parole à la fois comme instrument de connaissance et comme matériel et produit de la poésie. À ce propos le titre est particulièrement suggestif : création du monde? Création de la poésie? La dimension auto-réflexive devient importante. En effet, l'affirmation de l'existence, à plusieurs reprises, me semble très significative dans ce livre :

Para que tu existas e eu exista
nenhum sinal de nós deve existir¹.

Pour que tu existes et que j'existe moi-même
aucun signe de nous deux ne doit exister.

Agora tu existes, tua suave presença
é meus passos, meu nome (...)².
Se existo é porque existes (...)³.

Maintenant tu existes, ta douce présence
ce sont mes pas, mon nom (...).
Si j'existe c'est parce que tu existes (...).

Cette quête de l'identité du sujet, donnée par la relation intersubjective qui unit le je et le tu, définit d'un côté la complémentarité instaurée par l'amour, et d'un autre la création du tu qui postule l'existence même du sujet. On peut encore y voir l'instauration du poème comme un lieu possible de résistance dans le conflit entre l'existence et la destruction, affirmation de la création comme irradiation de l'humain sur les choses, en quête de plénitude et d'harmonie.

Canto Submerso, paru en 1956, est constitué de deux parties : *Noite a Ocidente* et les poèmes éponymes qui donnent le titre au livre.

1. *Idem*, p. 16.

2. *Idem*, p. 19.

3. *Idem*, p. 22.

Nous trouvons ici le ton élégiaque, qui rompt avec les livres précédents, face à la lucidité du sujet dans une situation historique sans issue. La douleur du sujet confronté à cette nuit s'alourdit et s'intériorise en donnant expression au désespoir, à l'angoisse et à l'étouffement qui l'encerclent :

Estamos sob a pedra. É um facto. A única saída
existe em nós. Nós sabemos isso. E mais : que não podemos nada,
que não fazemos nada, que não esperamos nada (...)¹.

Nous sommes sous la pierre. C'est un fait. La seule
issue]
existe en nous-mêmes. Nous le savons. Plus encore :
que nous ne pouvons rien,]
que nous ne faisons rien, que nous n'espérons rien (...).

La situation d'interlocution est maintenant la nuit et plus précisément la “ *noite ocidental* ”, individuelle et collective à la fois, mais aussi la nuit physique qui se propage et qui submerge le chant devenu rude et âpre dans l'angoissante attente. Ce trajet chemine à l'envers des livres précédents et constitue une sorte de mouvement de descente à l'intérieur de soi-même, parcours que le sujet doit accomplir solitaire et affronter avec courage et audace, pour accéder aux racines de la vie:

Construo o barco,	Je construis le bateau,
a rota, os remos.	la route, les rames.
Esse impossível	Cet impossible
rosto longínquo	visage lointain
é meu.	c'est le mien.
De resto, a flor	D'ailleurs, la fleur
em mim floresce.	en moi-même fleurit.
Estudo o solo	J'étudie le sol
e a geografia	et la géographie
da minha casa.	de ma maison.
Os outros passam,	Les autres passent
dizem adeus.	et disent adieu.
Olho-os de frente.	Je les regarde en face.
E o riso breve	Et le rire bref
na minha boca	sur ma bouche
é esse seco	est la sèche
protesto ao fácil	protestation

1. *In Canto Submerso*, p. 14.

caminho deles.	à leur chemin facile.
Só.	Seul.
Com minhas armas e minha técnica ¹ .	Avec mes armes Et ma technique.

Le naufrage devient plus essentiel et aride, en rapport avec la vision disphorique représentée, les poèmes deviennent plus courts et brefs comme une manifestation de dépouillement, où chaque mot a son poids. La conscience de la fragilité des mots, de la résistance du monde à être dit, gagne, de livre en livre, toujours plus de place, dans la poésie de José Terra :

As palavras ferem-se no vento, retraem-se no íntimo da concha.	Les mots se blessent dans le vent, se rétractent à l'intérieur de la coquille.]
As palavras, em hélice, padecem a tortura do indeciso tempo. (...)	Les mots, en hélice, subissent la torture du temps indécis (...)
A etimologia emigra no silêncio. As palavras resignam. (...)	L'étymologie émigre dans le silence. Les mots abdiquent. (...)
As palavras vestem o cilício da conturbada hora em que nasceram	Les mots revêtent le cilice de l'heure troublée de leur naissance,
palpitantes, vívidas, certas.	palpitants, vifs, justes.
As palavras, à esquina do silêncio, rastejam ao luar, sob a fronteira ² .	Les mots, à l'angle du silence, rampent au clair de lune, sous la frontière.]

Cette dimension va de pair avec l'auto-réflexivité où le poème, objet créé, devient la créature autonome du sujet qui le porte à la lumière de la vie :

Este poema é macho. Olhai seus músculos
retesos, suas ancas, seus artelhos,
seu sexo erecto, seu púbis, seus mamilos (...)³.

Ce poème est mâle. Regardez ses muscles
tendus, ses hanches, ses chevilles,
son sexe raide, son pubis, ses mamelons
(...).

1. *Idem*, p. 48-49.
2. *Idem*, p. 20-21.
3. *Idem*, p. 52.

Mais c'est dans les sonnets du dernier livre paru, *Espelho do Invisível*, que la dimension auto-réflexive de la poésie de José Terra gagne le plus d'espace. Les poèmes renvoient à eux-mêmes en s'interrogeant, en rêvant de se dépasser pour chercher un passage vers l'autre côté, en traversant le miroir trompeur de la représentation du monde, capables de traverser l'opacité du langage, l'épaisseur du temps et de vaincre les dieux :

Os deuses, só de pensar existem.
Quando me sento a esta mesa e deixo
que o pensamento se concentre, a flecha
fende os ares e o real e tomba

aonde os deuses libam o meu sangue (...) ¹.

Les dieux, rien que d'y penser, existent.
Quand je m'assois à cette table et laisse
se concentrer la pensée, la flèche
fend les airs et le réel et tombe

là où les dieux se soûlent de mon sang (...).

D'un côté il y a les dieux qui affrontent les humains et qui s'opposent à leur quête de la perfection :

Tropeço a cada instante em deuses.
Enxames deles sugam-me a cabeça (...)

Je heurte à chaque instant des dieux.
Des essaims de dieux me sucent la tête, (...)

Povoam o espaço, o tempo, a luz puríssima,
ávidos espiam-nos a alma
e de cada gesto nosso se alimentam.

Ils peuplent l'espace, le temps, la très pure lumière,
avides, ils espionnent notre âme
et se nourrissent de chacun de nos gestes.

Perseguido, encurralado sou
por este enxame de deuses, este rosto
velho e esqualido, imemorial, difuso (...) ².

Je suis assailli et acculé

1. In *Espelho do Invisível*, p. 10.

2. *Idem*, p. 14.

par cet essaim de dieux, ce visage
vieux, hideux, immémorial, diffus (...).

De l'autre côté il faut écrire pour exprimer la vie, il faut penser
pour sentir, il faut parler pour dire le silence :

As palavras desfazem-se nos dedos
e no entanto a força explosiva
busca saída – e é um só fio de voz!
É preciso preencher o espaço...¹

Les mots se défont dans nos doigts
et néanmoins la force explosive
cherche une issue – et ce n'est qu'un fil de voix !
Il faut remplir l'espace...

Ecrire est l'espoir de contact, aspiration à la parole révélatrice,
qui va du néant à la cosmogonie en s'affirmant comme liberté
créatrice de renouvellement du réel, lumière qui illumine l'ombre :

Um rosto emerge da penumbra: um barco
ou um vento suspenso ainda² (...) ?

Un visage émerge de la pénombre : un bateau
ou un vent encore suspendu ? (...)

Ces poèmes sont parcourus par beaucoup d'interrogations qui ne
cessent d'être posées pour penser la distance entre le monde et la
poésie, en quête d'un savoir qui n'appartient pas aux dieux et que le
sujet pense pour s'approcher des vérités de l'homme et de ses
mystères :

Crisálidas somos de que mundo
oculto e auroral, aonde os fins
liames nos sustêm (...) ³ ?

Nous sommes des chrysalides de quel monde
occulte et auroral, auquel leurs fins liens
nous accrochent (...) ?

Des questions auxquelles on répond provisoirement et qui
contiennent en soi d'autres questions, s'ouvrent ainsi vers un espace
perpétuel de création. Cette poésie se présente comme un moyen

1. *Idem*, p. 16.

2. *Idem*, p. 22.

3. *Idem*, p. 21.

d'accès au savoir, de révélation où les mains et les doigts ont le rôle primordial de faire couler l'eau et le miel à fin de créer un "*universo novo*"¹. Les mains sont l'élément constitutif qui s'oppose aux monstres et aux dieux pour sculpter le souffle, créer une forme qui postulera l'existence du poète. Dans ce combat sans trêve, ardent et douloureux, la seule victoire possible, quoique toujours précaire, est celle de l'art et de la poésie. Un murmure se dégage, espoir de contact pour traverser et percer le silence, pour arriver finalement à l'harmonie qui s'appelle poésie, parole et musique :

Face a face, o tempo e o poema olham-se.
E para além do tempo e do poema
que resíduos de luz, de som, de brisa
os reflectem no glacial espelho²?

Face à face, le temps et le poème se regardent.
Et au-delà du temps et du poème
quels résidus de lumière, de son, de brise
les réfléchissent dans le miroir glacial ?

Le passage vers l'invisible, traversant les domaines de l'ombre mène le sujet au seul geste possible, celui de l'inscription du nom sur la pierre, en lui traçant ses contours avec les mots du poème, en approchant le nom de la réalité, bref instant de sérénité et d'harmonie :

Aqui escrevo sobre a pedra um nome
que ressoa por dentro como bronze,
aqui a alma incido, na espessura
da pedra, que limpo com meu bafo³.

J'écris ici sur la pierre un nom
qui résonne à l'intérieur comme du bronze,
je grave ici mon âme, dans l'épaisseur
de la pierre, que je nettoie de mon haleine.

La poésie de José Terra que nous plaçons ici sous le signe de l'acte créateur comme acte libérateur, qui est tantôt euphorique et jubilatoire, tantôt élégiaque et désenchantée, d'esprit grégaire ou

1. *Idem*, p. 40.

2. *Idem*, p. 42.

3. *Idem*, p. 43.

solitaire, constitue tout un parcours de réflexion et de quête du sujet et du monde. Elle rejette le niveau de l'apparence pour faire émerger l'essentiel où la poésie se constitue à la fois comme corps et paysage, alternative, élévation des cendres de la guerre, et de toutes les autres formes de destruction par les hommes ou les dieux. Seule la poésie avec son 'faire', bien plus que son 'dire', a le pouvoir de métamorphoser le réel, le réel des choses, en s'affirmant dans sa matérialité comme le seul lieu possible capable de résister à la désagrégation de l'identité et à la négation de l'homme. Cette poésie, faisant du corps et du texte un seul et unique élément, révèle un esprit en questionnement, inquiet, capable de pénétrer dans les zones les plus obscures et mystérieuses de la condition humaine, capable de sculpter le sens à partir de la force rayonnante des mots qui par leur pouvoir illuminent l'homme, les choses et le réel, tout en les transformant. Ces poèmes deviennent respiration et souffle, tantôt proches de l'apostrophe vibratoire des premiers textes, tantôt proches du silence où ils cherchent une vitalité primordiale pour dépasser l'incommunicabilité et notre condition de vaincus dans un combat inégal avec la mort. Dans la poésie de José Terra, où chaque mot respire en donnant l'existence au poème, au poète, au monde, le lecteur sent le battement d'une conscience moderne hyper-lucide et qui peut être partagée par le lecteur si celui-ci se laisse conduire par le parcours des mots et s'érige contre un monde plein de débris et d'inhumanité.

La place de José Terra dans la poésie portugaise des années cinquante est incontestable : capacité de résistance aux courants artistiques de l'époque, résistance " *à apagada e vil tristeza* " [une morne, sombre et vile tristesse] qui touchait l'Europe et particulièrement le Portugal (n'oublions pas que cette poésie a été écrite et publiée pendant les années noires et sombres du fascisme); capacité de renouer avec la tradition classique ; jeux intertextuels établis avec les grands poètes d'époques différentes ; renouvellement du langage poétique et de la poésie même, qui s'assume comme objet se regardant avec la pleine conscience de sa nature verbale ; poésie capable de trouver un difficile équilibre entre formes classiques sculptant dans son architecture rigide un souffle libérateur, et de formes plus libres qui rêvent avec la métaphore du vol. Il faut encore retenir dans ces poèmes la

conscience pleine du travail artistique à l'image du poète/ouvrier,
apprenti éternel qui sculpte les mots rudes et âpres :

Áspera poesia
quase sem palavras.

Âpre poésie
presque sans mots

Agora o silêncio
torce-se em meus nervos
e é assim que nascem
estes versos duros¹.

Maintenant le silence
se tord dans mes nerfs
et c'est ainsi que naissent
ces vers si durs.

Malheureusement les livres de José Terra sont introuvables sur le marché depuis de nombreuses années et j'exprime ici le vœu que le poète puisse rééditer ses livres, afin de permettre à chacun de nous d'expérimenter le parcours aventureux qui unit les paroles au monde.

Il m'est difficile de parler de José Terra, sans évoquer le professeur d'université qui a formé des générations d'étudiants et de nombreux disciples, en partageant avec eux l'amour de la langue de Camões, en leur faisant découvrir un patrimoine littéraire et culturel, en leur donnant le goût de la recherche afin de mieux faire connaître ce patrimoine. Mais je veux évoquer aussi l'homme, intègre, sincère, fidèle à ses principes et à ses amis, alliant rigueur intellectuelle et dimension éthique, de résistance morale et politique, que ce soit pendant les années vécues au Portugal sous la dictature, ou aujourd'hui, il a toujours été contre la doxa, quelle qu'elle soit. Solidaire de son temps et de tout ce qui travaille à la transformation et à la liberté par son exemple de vie, par l'enseignement, par la poésie. Le poète et l'homme ne font qu'un au point que nous identifions l'homme civil, par son pseudonyme littéraire, José Terra, montrant l'aura du poète, prouvant, par ce caractère entier et indivisible, que la poésie a le pouvoir de se propager à l'intérieur du quotidien pour l'habiter avec sa capacité infinie d'irradiation des sens qui peuvent mettre en cause le monde figé, par l'impérieux et irrépessible désir d'exprimer l'indicible.

Sa poésie, en tant qu'acte créateur nourrit aussi notre soif d'absolu pour nous libérer de la laideur d'un quotidien, qui nous tue un peu chaque jour, pour nous donner des ailes et nous faire voler

1. *In Canto Submerso*, p. 37.

par la magie de la parole poétique. Car elle nourrit l'arbre de notre vie, et est l'humus où les racines qui nous ancrent à la terre trouvent leur vigueur. *Árvore* et *Terra* sont ici le binôme d'une seule et unique réalité : poésie.

Les poèmes inclus dans cet article ont été traduits
par le poète lui-même
que je remercie vivement.

Olga Gonçalves (1929-2004) est née à Luanda, en Angola.

Elle commence son activité littéraire en tant que poète : *Movimento*, 1972, *25 Composições e Onze Provas de Artista*, 1973 et *Só de Amor*, 1975.

En 1975 elle fait son entrée dans le domaine de la fiction avec le récit *A Floresta em Bremerhaven* qui lui a valu le *Prix Ricardo Malheiros*. Il s'approche d'un roman d'enquête où le narrateur s'efface pour donner la parole à une couche populaire, rentrée au pays, après avoir vécu l'expérience de l'émigration en Allemagne. Pourtant la vision documentaire n'efface pas une dimension littéraire par laquelle l'univers est créé par les mots. Olga Gonçalves revient en 1978 au même thème avec le roman *Este verão o Emigrante Lá-Bas*, cette fois avec des personnages émigrés en France.

En 1977, est publié le roman *Mandei-lhe uma boca* où l'écrivain trace le parcours d'une adolescente d'origine bourgeoise, dans les années 'chaudes' de l'après-Révolution du 25 avril 1974, son désarroi, la décomposition de la famille, les contradictions de classe dans un pays en plein changement. Le narrateur capte en silence (présence de l'auteur implicite/lecteur implicite) le dialogue de Sara produisant un effet où le lecteur peut se reconnaître pour comprendre le Portugal et sa quête d'identité. En 1985 est publié *Rudolfo*; Sara en 1986, dans lequel nous trouvons le même personnage de *Mandei-lhe uma boca*, entré maintenant dans l'âge adulte.

En 1988 est publié le récit *Armandina e Luciano, O Traficante de Canários*; en 1990 le roman *Contar de Subversão* et en 1992 le roman *Eis Uma História*.

Elle était revenue à la poésie avec la publication de *Três Poetas*, 1981, *Caixa Inglesa* et *O Livro de Olotolisobi* en 1983.

Pour une plus grande connaissance de l'œuvre de cet écrivain, lire les remarquables essais de Maria Graciete Besse, *Os Limites da Alteridade na Ficção de Olga Gonçalves*, Porto, Campo das Letras, 2000. Le livre présente une étude globale sur la fiction de l'auteur de *Ora Esguardae*, une bibliographie active et passive très complète et un entretien avec Olga Gonçalves. Pour le livre présenté ci-après, lire notamment le chapitre "O espaço da Revolução", p. 51-60.

CHAPITRE 7

***ORA ESGUARDAE* DE OLGA GONÇALVES : CHRONIQUE D'UN REGARD SUR LISBONNE**

Analyser l'œuvre *Ora esguardae*¹ d'Olga Gonçalves, livre de thématique urbaine, la ville plus concrètement, c'est d'emblée essayer d'inscrire ce roman dans l'espace et de lire ce lieu, sa fonction et sa représentation dans l'histoire et dans l'imaginaire.

Aussitôt dans le titre, celui-ci en profonde complicité avec la *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes, c'est le regard qui nous renvoie dans l'espace pour y faire l'Histoire d'un temps. Tenir compte du temps c'est toujours mettre en évidence le lieu par où s'est passé le temps.

Le roman, la chronique ou le mural (comme l'auteur aime bien l'appeler) part des peintures murales que l'on voyait au Portugal après le 25 avril 1974 et de conversations anonymes écoutées dans la rue, à la maison, à la radio et à la télévision. Constitué par des fragments, le texte s'organise à partir de la tessiture d'un art politique anonyme, de faits témoignés ou vécus dans les circonstances du quotidien les plus diverses : au supermarché, au bureau de tabac, chez le coiffeur, dans le taxi, à la maison, etc.

Ceci étant, dans *Ora esguardae*, les contradictions du processus historique portugais sont représentées ainsi que les faits qui furent à l'origine de ces contradictions, les rencontres et les détours multiples avec la découverte et le vécu de la liberté. On y raconte, on y montre, mais le lecteur est surtout invité à écouter, à lire et à 'voir'. On le lit comme si on voyait, non seulement pour déchiffrer les codes du langage écrit qui permettent la communication, mais surtout pour 'revoir' et pour se remémorer les jours et les années

1. Olga Gonçalves, *Ora esguardae*, Lisbonne, Librairie Bertrand, 1982. Toutes les citations renvoient à cette édition.

épiques de la reconquête de la liberté. Lire, 'voir' pour comprendre, lire, 'voir' pour savoir.

Ora esguardae se bâtit ainsi sur deux vecteurs : l'un réaliste documentaire, de substance épique et l'autre symbolique, de substance lyrique.

Le premier vecteur, à caractère documentaire et historique, comprend les faits rendus par le registre journalistique et celui de la chronique. Les innombrables mots d'ordre de cette période subversive en constituent quelques exemples :

OUI aux Elections Libres (p. 16) !

NON à la Récupération Capitaliste, NON aux Mesures Anti-ouvrières du Gouvernement PS/CDS (p. 137).

La Loi Barreto C'est la faim (p. 138) !

Plus d'Humiliations ni de Vexation! Des Maisons, Oui! Des Baraques, NON! Vive la Classe Ouvrière (p. 142) !

Lisbonne Ville d'Avril : Vote Le Peuple Uni (p. 153) !

Beaucoup de passages se rapportent au quotidien, aux relations de famille, à la façon dont les personnages réagissent individuellement à l'intérieur du processus collectif :

Ô mon cher, ne fais pas confiance à celui-là, patron égal voyou et compagnie (p. 74) !

Les *retornados*? Ces types-là, s'ils ont filé c'est parce qu'ils ont fait du mal à quelqu'un (p. 76).

Arrêtez vos conneries, liberté, que dalle! Ce que vous voulez c'est piétiner les autres (p. 77) !

Comment? Mais il est communiste d'après le 25 avril ou d'avant (p. 79) ?

Cette toile de fond crée l'ambiance du texte. Dans ces paroles anonymes apparaît un peuple qui se découvre lui-même dans l'exercice libre du langage et l'immense plaisir qu'il a à l'exercer dans les situations les plus diverses. La parole crée une rupture avec l'aliénation et dissout les mythes et les tabous.

Le processus historique rapporté réunit des conversations dans tout le pays et même des fragments de conversations en Angola ; cependant l'espace dédié à la scène des grands événements qui ont changé le pays est avant tout représenté par la ville de Lisbonne et ses environs.

De même que dans la chronique de Fernão Lopes, au moment où on raconte la crise de 1383-85¹, c'est Lisbonne et ses habitants qui sont mis en relief. À travers les fragments qui constituent le texte, puzzle que le lecteur doit composer, défile peu à peu la ville de Lisbonne devant nos yeux. Sa présence est redondante, elle est le fil qui rassure le lecteur devant le désordre et le chaos. Les indications d'espace sont multiples, avec des noms de rues, de quartiers ou de lieux : Alameda, Martim Moniz, Avenida, Bairro Alto, Castelo, Madragoa, Rossio, Sete Rios, Restelo, Rue D.Manuel I, Baixa, S. Bento, Areeiro, Alto de Santa Catarina, Campo de Ourique, Praça da Ribeira, Théâtre S. Luis, Praça do Comércio et plus loin Caneças, Brandoa, Pontinha et Almada.

Le Tâge trace en permanence les contours de Lisbonne, désignée parfois simplement par “ Ville ”, ville qui assiste aux transformations de l'Histoire. Mais c'est aussi là que s'inscrit la voix de la narratrice ou celle des autres narrateurs qui par moment et de façon instantanée ont accès à la parole :

Je parle à Lisbonne car c'est où j'habite (p. 149).

Les formes adverbiales ici, là, y, renvoient presque toujours à des espaces connus de la ville, en référant et en désignant le lieu. Le texte installe ainsi dans l'histoire les faits et les lieux où ils se sont produits, car les faits n'ont de sens que dans un lieu précis. C'est cet espace qui est offert au regard du lecteur. Dès le début du texte le narrateur nous annonce son projet :

“ Je parlerais bien de la jubilation, de la frénésie, de la gloire et du courage de l'accomplissement. Mais je me tais. Regardez, plutôt ”
(p. 13).

1. Quand le roi du Portugal, dom Fernando accepta le mariage de sa fille Beatriz avec le roi Jean Ier de Castille, il imposa certaines conditions de façon à empêcher l'annexion du royaume par la puissance voisine. Le roi mort, D. Beatriz est proclamée reine par sa mère, Leonor Teles, et la vieille noblesse entre en crise. Álvaro Pais persuade dom João, *mestre* d'Avis (fils bâtard de dom Pedro Ier) de se débarrasser du Comte João Andeiro, amant et conseiller de Leonor Teles. Apprenant cette nouvelle le peuple de Lisbonne se souleva et acclama dom João, *mestre* d'Avis, comme ‘Régent et Défenseur du Royaume’. Castille ripostera ; le conflit prendra fin avec la bataille d'Aljubarrota, menée par le Connétable Nuno Álvares Pereira, nouveau héros national. Cette crise dynastique donne lieu à la révolution de 1383-1385, magnifiquement racontée par Fernão Lopes. Cf. Albert-Alain Bourdon, *Histoire du Portugal*, Paris, Editions Chandeigne, 1994, et Jean-François Labourdette, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000.

Mais il dira à la fin :

Ceci sera un monologue, mais le nom même des choses m'entoure, je parle comme dans la direction d'une caméra cinématographique, peut-être qu'à l'intérieur de celle-ci ma voix se transformera (p. 169).

Le sujet ne se tait pas comme il l'énonçait au tout début du roman, même s'il parle, selon ses mots, vers une caméra cinématographique, dans le désir d'enregistrer et de fixer les images, la mémoire, de façon à donner à voir les événements qu'il nous raconte, en se modifiant, en se transmutant lui aussi dans le processus de création et en acquérant une autonomie par rapport à la réalité même qu'il "photographie". Le moi devient le sujet ultime du vécu narratif, car il se montre comme celui qui fut l'agent d'un processus conjointement avec sa collectivité. Le projet du narrateur de ne faire que 'montrer' trébuche tout de suite dans la troisième ligne.

Mais je me tais. Regardez, plutôt. Puisque tout s'est passé si intensément, quoi ? (p. 13)

Face à la question, le désir de raconter pour répondre à l'intérêt du locuteur est légitimé et entraîne le plaisir du discours. Et l'histoire commence :

C'était toujours avril (p. 13).

Ce sont des bavardages, de petites histoires : le texte devient chronique, des récits sériés du point de vue chronologique, focalisés sur la durée restreinte des événements (et non pas dans la durée continue de leur l'arrivée) : l'histoire de la femme de ménage (qui à son tour nous raconte des morceaux de vie de Mme Ilda et de la dame de Restelo), celle de l'écrivaine elle-même, celle du métis/mulâtre Bibola, celle du vieux de quatre-vingts ans qui a connu Ferreira de Castro, celle de Miguel qui a fait la guerre coloniale, les histoires de l'homme qui coupe les cheveux, les commémorations du 1^{er} mai, de l'année internationale de l'enfant, la grève des télécommunications, les inondations, les bagarres entre les élèves du lycée Pedro Nunes et ceux du lycée Machado de Castro, le tremblement de terre aux Açores, la réforme agraire, l'histoire du 6^e gouvernement, des événements en Afghanistan, la sortie de Lourdes Pintasilgo de l'UNESCO, les histoires de Fátinha, de la poissonnière de Musgueira do Sul et aussi l'histoire du "moi" qui écrit, qui se voit en tant qu'écrivain dans le spectacle de lui-même :

Il est à nouveau face à ses papiers, il écrit (p. 168).

Il ignore pour l'instant s'il va défaire le personnage dans la technique de sa fiction, si l'écriture, en elle-même, n'est pas le grand thème (... l'auteur ignore pour l'instant s'il s'immolera dans le lien effectif entre son ego et ce qu'il pourra appeler la réalité (p.169).

Ici, le narrateur est remplacé par un autre narrateur qui le regarde de l'extérieur, mais déjà en tant qu'auteur, en démythifiant le rôle de l'écrivain dans sa situation de contemplateur du monde, dans sa possibilité de domination de ce monde. La distance entre l'observateur et l'observé pose le problème de la connaissance et comment s'établit la relation du sujet avec l'objet.

Le sujet plonge dans la mémoire de lui-même, en se forçant à aller à la rencontre de soi-même :

J'appartiens aux petites gens de Madragoa (p. 170).

Et à partir de là il raconte la relation avec sa grand-mère, avec sa mère, avec son père ouvrier, le temps du fascisme, de la censure, de l'oppression, des difficultés de celui qui est pauvre, les " petites morts " qui pullulent dans la ville :

Dans les cimes de Ajuda, à Costa do Castelo, dans la vieille Mouraria, à Alfama à vrai dire dans les quelques quartiers de misère qui existent à Lisbonne (p. 177).

Le " moi " plonge dans la mémoire de ce qui fut : dans le travail des cales sèches d'Alcântara, dans la découverte des livres, dans sa relation avec un " grand Artiste " auquel il lavait les pinceaux et avec lequel il a tout appris sur la statuaire médiévale, les *azulejos* de seize cents, la polychromie qui couvre les neufs des églises, les pertes artistiques qui résultèrent du tremblement de terre, la reconstruction au carré de la ville sous Pombal, l'histoire de chaque fontaine et de la construction de l'aqueduc. Comment l' " Artiste " apprend à regarder sa ville avec des yeux purifiés :

Mon étonnement fut sans limites en me voyant là haut, en bas le Rossio, le Carmo, la Basilique de Estrela, le Maître montrait du doigt peu à peu, puis à gauche l'estuaire du Tage (p. 180).

Le sujet découvre la ville, le palais de Alcáçova où Gil Vicente jouait ses pièces devant la cour, ce qui l'amène à lire *Farsa do Juiz da Beira* et à découvrir le plaisir de la lecture :

Il m'est arrivé la volonté de savoir, la joie de pénétrer ce qui existe au-delà de l'esquisse d'un livre (p. 182).

La ville s'agrandit et se transforme devant son regard :

J'ai regardé autrement le tournant du Tage (p. 182).

À travers chaque quartier, chaque marchande de marée, chaque commerçant, chaque canot, chaque nacelle, il voit maintenant l'histoire d'un peuple: histoire de navigateurs, les Jerónimos, la Tour de Belém, symboles emblématiques d'un peuple qui partit à la découverte d'autres mondes. Ce narrateur-sujet se redécouvre dans l'histoire de sa ville, et y trouve son identité :

Je récupérais ainsi de l'obscurité de ma naissance, une touche inattendue vers l'angoisse qui s'entêtait à me dépouiller de mon identité (p. 183).

Lisbonne, la “ Ville ”, comme elle est désignée, devient l'endroit constitutif de la mémoire et de l'identité du sujet : la parcourir, l'écouter, la lire (dans les *grafitti* inscrits sur les murs), c'est vivre car elle est le cœur du pays, mais aussi les racines constitutives du sujet :

Et je suis entouré. Des choses. Je connais la valeur de ces présences. Des phrases et des pas enveloppés dans des ombres, des mystères de l'intérieur de l'homme, chez l'homme il y a des mystères non communicables (p. 185).

C'est pour cela qu'il ne pourra pas abandonner la “ Ville ”, même si tout lui semble incertain :

Si cela arrivait, si par hasard j'étais le personnage d'un livre, bon, ceci mis en scène, ceci mis sur un écran n'aurait rien de comique (p. 185).

Abandonner la ville, la mémoire du sujet, ce serait la supprimer, ainsi que les frontières entre le passé, le présent et le futur. Dans un univers fragmenté par les éclats de la révolution, Lisbonne, la Ville, devient le lieu par excellence de l'unité possible.

La fragmentation du temps linéaire induit la fragmentation de la structure narrative elle-même, tout en offrant au lecteur la possibilité, à partir des données présentées, des bavardages anonymes et des histoires dépareillées, de faire l'histoire d'un peuple qui est en train de vivre une expérience donnée dans un

moment historique très concret. Ainsi le texte peut être considéré aussi comme une chronique dont le titre et l'épigraphe attirent l'attention du lecteur en reprenant la phrase de Fernão Lopes : “ Regardez donc, comme si vous étiez présents...” (in *Crónica de D. João I*)

Ici faire l'histoire c'est compiler l'histoire de la ville :

Il était une fois un petit comté. [...] Un jour de crépuscule strié d'ambre, Afonso éperonna son cheval -- au sud! L'écho ceignit l'horizon, courut le long du flanc des corps d'armée musulmans d'autres Châteaux se sont soumis au sud contribuant à la mémoire belliqueuse d'un festin : celui de la prise de Lisbonne aux Maures (p. 83-84).

Plus que d'aligner des faits, ou de les situer dans un contexte significatif par le biais de commentaires ou d'interprétations, le chroniqueur de *Ora esguardae*, ainsi que Fernão Lopes, transpose la parole collective en discours narratif, transformant en une fiction la vérité de l'événement. Faire l'histoire, c'est intégrer dans les discours des moments fondateurs de l'imaginaire portugais, à substance épique. Mais le texte, c'est l'espace d'un double discours, où le moi se dissémine, car l'origine de tout n'est pas documentaire, mais affective, donc subjective¹. On transpose dans l'écriture, la cruauté factuelle du langage quotidien et son exploitation au niveau de l'organisation textuelle. Le texte devient une productivité, dûe à la redistribution de la langue du quotidien, annulant le niveau de superficie du document et rendant possible le dialogue avec l'œuvre en tant que travail, en tant que réalisation d'une attitude esthétique. Le texte se refait lui-même, s'assume dans les histoires, devient ainsi autonome, la création se perpétue alors en son sein. L'efficacité est renforcée ici par l'intertextualité présente des différents niveaux de structuration du texte avec la chronique de Fernão Lopes.

Faire la chronique de la révolution portugaise c'est enregistrer les composantes mythiques et mythologiques de l'imaginaire collectif portugais. Ici, écrire l'histoire c'est raconter le passé, même le plus récent, pour comprendre le présent, en faisant de la ville de Lisbonne et de ses lieux, l'espace de la transformation. C'est là que s'agitent “ les petites gens ”, c'est là qu'on entend les voix pas toujours identifiées qui se détachent de la multitude et

1. Voir Maria Lúcia Lepecki, “ O mural, o texto, o tempo”, *O Expresso*, 19/3/83.

s'adressent à des interlocuteurs inconnus. Le peuple de Lisbonne s'agite, se déplace, crie, ordonne, s'insurge, s'injurie:

[...] des galeries de rage jusqu'à la superficie, les poings levés, les voix grandissantes [...] (p. 15).

Comment ne pas penser au peuple de Lisbonne de la Chronique de Fernão Lopes qui veut défendre ses droits contre les abus de pouvoir des nobles? On rend collectives les responsabilités et on met en relief le rôle joué par la capitale, lieu de la mémoire collective, lieu qui préserve la "richesse primordiale du temps" (p. 63). Et devant nos yeux, comme sur un écran, défile la Lisbonne de Cesário Verde ou celle des fresques d'Almada Negreiros.

La dimension de l'écriture va de pair avec celle de l'oralité, en éparpillant dans le texte des appels directs à l'attention du narrataire :

Regardez, donc [*Ora esguardae*]
regardez (p. 13).

As-tu imaginé une seule fois, assister à ceci pendant ta vie (p. 16) ?

regarde, regarde bien avec tes yeux (p. 23).

Ecoute (p. 131).

J'ai entendu, moi, je vous le jure ma foi (p. 141).

Lis là (p. 143).

Ecoute la radio, lis les journaux (p. 144).

[...] Lis-moi ce programme: 'Lisbonne Ville d'Avril' (p. 153).

Cet artifice rhétorique est stimulé par la situation réelle qui lui donna origine (la multiplicité des textes des journaux, les nouvelles de la radio ou de la télévision, les communiqués, les pamphlets, les *graffiti*). On passe de la présence physique, face à face, à l'absence remplie par le texte. Les moyens de produire la signification sont exclusivement les mots, en faisant appel à la fonction phatique du langage, de façon à remplir l'absence des moyens non verbaux que le narrateur-écrivain ne possède pas. On espère ainsi, un engagement de la part de celui qui lit, à écouter, à voir. Dépassement de la fiction narrative même, suggestion de la possibilité de simultanéité, aussi bien du texte/action rapportée, que de l'action rapportée/lecture ; on essaie de dépasser la médiation des mots en restituant la présence des choses.

Le recours à l'oralité est renforcé dans le texte par les dialogues, presque toujours anonymes, au travers desquels nous arrive le quotidien des personnages.

Dans ce roman on sous-estime l'histoire même, le discours gagnant de la place. Tout est fragmentaire, il y a plusieurs visions des événements attribuées à différentes voix. La reconstitution de l'histoire de ce processus révolutionnaire parvient tout au plus au lecteur. Il n'y a pas, non plus, de la part du narrateur, une préoccupation de porter un jugement sur les différentes versions. Le sujet s'éloigne des faits pour les connaître ou les faire connaître dans leurs multiples aspects. La relation fictive existante, d'un côté la société, les faits, de l'autre côté le langage littéraire, est annulée.

Fernão Lopes, tel que le narrateur - écrivain de *Ora esguardae*, était de Lisbonne. Tous les deux participent, à des époques historiques différentes, de cette citoyenneté et manifestent le même enthousiasme vis-à-vis du processus déclenché par les événements qui arrivent dans la capitale. À la substance épique s'ajoute une dimension plus lyrique, processus intérieur du " moi " qui a vécu, lui aussi, le processus historique.

Dans *Ora esguardae* s'écrit le Portugal, s'écrit Lisbonne. L'histoire est reprise et imaginée pour être reconnue ; ce qui se questionne c'est non seulement l'histoire, mais aussi, comme chez Fernão Lopes, la nature même du savoir historique. Nous ne pouvons pas dégager ce roman du temps post-révolutionnaire dans lequel il fut produit (1982) et d'un pays où le régime fasciste a occulté et mythifié l'histoire du Portugal. Dans ce roman, on remonte aux origines de la nationalité, au mythe national du pays des navigateurs, pour expressément et de façon consciente écrire sous une forme historique, sous l'égide du créateur de l'historiographie portugaise, Fernão Lopes.

Dans *Ora esguardae*, nous le disions au début, c'est le regard qui renvoie à l'espace et le lieu ne se construit qu'au long d'un discours d'événements. L'omniprésence de la ville de Lisbonne dans ce roman renforce seulement le désir d'écrire l'Histoire.

Et si l'écriture produit matériellement un processus original, lire sera toujours ordonner les fragments, le puzzle, de façon à lire pour comprendre, à lire pour savoir ou à lire pour croire.

Traduction d'Adelaide Cristóvão ; révision d'Alain Maouche

Mário Cláudio, né à Porto en 1941, est le pseudonyme littéraire de Rui Manuel Pinto Barbot Costa.

Romancier, poète, dramaturge et essayiste, il a fait ses études, d'abord, en Droit à l'Université de Coimbra et plus tard il a obtenu le diplôme de Bibliothécaire, terminant ses études à Londres avec l'obtention d'un *master of arts*. Il est professeur à l'Ecole Supérieure de Journalisme de Porto.

Ayant commencé à publier de la poésie (*Ciclo de Cypris*, 1969), c'est avec les biographies romancées de trois artistes portugais – *Amadeo* (1984), sur le peintre Amadeo de Sousa Cardoso; *Guilhermina* (1986), sur la violoncelliste Guilhermina Suggia et *Rosa* (1988), sur la céramiste Rosa Ramalho – réunies plus tard sous le titre *Trilogia da Mão* (1993) que Mário Cláudio s'est affirmé sur la scène littéraire portugaise. Après cette trilogie, la fiction de Mário Cláudio a évolué vers une plus grande affabulation romanesque par-delà le jeu biographique.

Cultivant un style dense, baroque, marqué par la prose en tant que poète et contaminé par la poésie quand il est prosateur, son œuvre réussit une synthèse très spéciale et originale entre l'imagination, l'affabulation romanesque et la rigueur (adapté du catalogue *Le Portugal au Salon du Livre* 2000).

Quelques titres de sa vaste œuvre littéraire : *Sete Solstícios*, (poèmes, Porto), 1972 ; *Um Verão Assim* (roman, Porto, Livraria Paisagem Ed.), 1974 ; *As Máscaras de Sábado* (roman, Lisbonne, Assírio & Alvim), 1976 ; *A Voz e as Vozes*, (poèmes, Porto, Inova), 1977 ; *Estâncias*, (poèmes, Porto, Brasília Ed.), 1980 ; *Terra Sigillata* (poèmes, Lisbonne, & etc.), 1982 ; *Damascena* (roman, Lisbonne, Contexto), 1983 ; *Improviso para duas Estrelas de Papel* (contes, Porto, Afrontamento), 1983 ; *Olga e Cláudio* (conte, Porto, Afrontamento), 1983 ; *O Outro Génesis* (chroniques, Lisbonne, Rolim), 1983 ; *Noites de Anto* (théâtre, Lisbonne, Rolim), 1983 ; *A Ilha de Oriente* (théâtre, Lisbonne, Quetzal), 1989 ; *Uma Coroa de Navios* (chroniques, Lisbonne, Dom Quixote), 1989 ; *Itinerários* (contes, Lisbonne, Dom Quixote), 1993 ; *As Batalhas do Caia* (roman, Lisbonne, Dom Quixote), 1995 ; *Henriqueta Emilia da Conceição* (théâtre, Lisbonne, Dom Quixote), 1995 ; *Peregrinação de Barnabé das Índias* (roman, Lisbonne, Dom Quixote), 1998 ; *O Estranho Caso do Trapezista Azul* (théâtre), 1998 ; *Ursamaior* (roman, Lisbonne, Dom Quixote), 2000 ; *Gêmeos* (roman, Lisbonne, Dom Quixote, 2003) ; *Orion* (roman, Lisbonne, Dom Quixote), 2003 et *Triunfo do Amor Português*, (nouvelles, Lisbonne, Círculo de Leitores), 2004. Pour une vision globale de son œuvre voir le Catalogue *Mário Cláudio. 30 anos de trabalho literário (1969-1999)*, Porto, 1999.

Sont traduits en français les récits suivants : *Amadeo*, Paris, La Différence, 1988 (traduction de R. Charbonneau et Pierre Légglise-Costa) ; *Guilhermina*, Paris, La Différence, 1988 (traduction de Pierre Légglise-Costa) ; *La Fuite en Egypte*, Paris, Findalky, 2000 (traduction de Marianne Péchereau et Annick Moreau) et *La Grande Ourse*, Métailié, 2006 (traduction d'Ana Côte-Real et Pierre Légglise-Costa). Il est aussi représenté dans l'anthologie *Des Nouvelles du Portugal*, organisation de Pierre Légglise-Costa, Paris, Métailié, 2000.

CHAPITRE 8

LA DEMYSTIFICATION DE L'ÉTAT NOUVEAU OU LES CLAIRES DE LA MÉMOIRE : *TOCATA PARA DOIS CLARINS* DE MÁRIO CLÁUDIO

Le roman de Mário Cláudio *Tocata Para Dois Clarins*, publié en 1992 est, à plusieurs titres, en rapport avec la Révolution des Œillets et la chute de la dictature. Pourtant, ce roman, n'est pas un roman de la révolution, car l'histoire, ou les histoires qui y sont racontées se déroulent dans la période allant de 1936 à 1941, les années glorieuses du régime de Salazar qui connaîtront leur apogée lors de l'Exposition du Monde Portugais. Cette Exposition célébrait le huitième centenaire de la fondation du Portugal et de la Restauration Nationale.

Les événements, individuels ou collectifs, qui nous sont racontés par les personnages/narrateurs, Maria et António, sont filtrés par leur regard et leur mémoire, car le temps a passé, cinquante ans se sont écoulés, la révolution de 1974 a balayé le régime, son idéologie, ses héros mythiques ; ses fantômes, détrônés, sont tombés de leurs piédestaux.

Le roman se constitue ainsi comme une remémoration des fiançailles, du mariage et de la naissance de l'enfant du couple Maria/António, ancrés dans les grandes péripéties de l'histoire mondiale (la guerre civile d'Espagne, les conflits qui déchirent l'Europe et qui l'entraînent dans la Seconde Guerre mondiale). Un sombre et sournois discours, tissé en filigrane glorifie les grands héros de l'histoire nationale, maintenant incarnés dans cet homme seul qui, contre tous et tout, jour et nuit, travaille pour écarter les Portugais du péril qui les menace : Salazar. Nous essaierons de montrer comment le roman de Mário Cláudio, tout en jouant la partition du discours du pouvoir de l'État Nouveau, convoque toute la panoplie des faits et des héros nationaux à ce moment privilégié de l'Exposition du Monde Portugais. Nous essaierons aussi de

percevoir la profonde et fine ironie dont il use pour que le lecteur puisse comprendre et entreprendre un voyage dans l'histoire nationale récente, pour la démystifier et la réinterpréter, chemin jamais achevé et que nous devons parcourir pour comprendre le présent et interroger l'avenir.

Mário Cláudio, poète, romancier et dramaturge, a publié à ce jour plus de trente titres. En 1983 il a reçu le grand prix du roman de l'APE¹ avec la publication de son roman *Amadeo*. L'auteur écrit des cycles de romans, en partant de données historiques ou biographiques. C'est le cas de *Amadeo*, *Guilhermina* et *Rosa*, des romans avec un fond biographique qui racontent la vie de trois grands artistes du nord du Portugal : un peintre, une violoncelliste, une céramiste. Il réunit plus tard ces trois romans dans le volume *Trilogia da Mão*. C'est aussi le cas des romans *A Quinta das Virtudes*, *Tocata Para Dois Clarins*, et *O Pórtico da Glória*. *A Quinta das Virtudes* est une réinvention des données de l'histoire de la famille de l'écrivain, publiée en 1990. *Tocata Para Dois Clarins* raconte les cinq premières années du mariage de Maria et António, d'août 1936 au 7 décembre 1941, date du baptême de leur enfant, Rui Manuel, qui peut être considéré ici comme une projection de l'auteur (en effet Mário Cláudio est né précisément en 1941 et son nom civil est Rui Manuel Pinto Barbot Costa). Enfin, dans *O Pórtico da Glória*, publié en 1997, l'auteur raconte l'histoire de son arrière-grand-père d'origine espagnole qui se marie avec une arrière-petite-fille des fondateurs du domaine *A Quinta das Virtudes*. Malgré des styles et des registres très différents, ces trois romans constituent aussi une trilogie, car ils s'insèrent dans l'histoire d'une famille.

Nous pouvons dire qu'il y a dans les romans de Mário Cláudio une grande attraction pour la biographie. À partir d'un énorme travail de lecture de textes, documents, photographies, tableaux, il recrée, en les métamorphosant et les reconstituant en matière

1. Le prix littéraire portugais le plus important attribué par l'Association Portugaise d'Ecrivains. Il a reçu, entre autres, le *Prix Antena 1 da Radiodifusão Portuguesa* pour *Guilhermina*, 1986, *Prémio Américo Lopes de Oliveira* pour *Tocata para dois Clarins*, 1993, *Prémio de Ficção do P.E.N. - Clube* et *Prémio Eça de Queiroz* da Câmara Municipal de Lisboa pour *O Pórtico da Glória*, 1997, *Prémio Pessoa* en 2004, *Prémio P.E.N. - Clube* pour le roman *Camilo Broca* et en 2008 il s'est vu attribuer le prestigieux *Prémio Literário Vergílio Ferreira* décerné par l'Université d'Évora.

fictionnelle, ses personnages qui prennent alors une certaine autonomie par rapport à leurs vies réelles. Nous pouvons aussi constater comme une marque de l'écriture de Mário Cláudio qu'il y a une forte inscription de l'auteur à l'intérieur des romans et particulièrement dans celui qui est l'objet de notre étude : la date et le nom de l'enfant coïncident avec la date du baptême et le nom de l'auteur¹.

Le roman *Tocata Para Dois Clarins* est organisé en neuf chapitres, conduits séparément, où les personnages/narrateurs, en alternance, Maria et António s'expriment à la première personne. Les deuxième et huitième chapitres sont très différents des autres, avec un narrateur indéterminé à la première personne du pluriel. Dans le premier cas il s'agit d'une voix anonyme qui exalte le Portugal et son "odyssée sublime" (p.54), tel qu'il peut être vu et admiré dans l'Exposition du Monde Portugais. Dans le huitième chapitre c'est aussi un "nous" indéterminé qui décrit le démontage de l'Exposition, marqué par un esprit désenchanté, sombre et triste, comme un rêve qui se termine ou comme un château de cartes qui s'écroule. Ce sont justement ces deux chapitres qui dessinent le plus clairement les coordonnées de l'histoire nationale et l'esprit d'exaltation idéologique grâce auxquels l'on cherchait à garder des valeurs ataviques et une neutralité, en divorce total avec l'Europe déchirée par les grands conflits.

C'est en 1938 que Salazar institue les commémorations de 1940 comme date de célébration du double anniversaire de la patrie, celui de la fondation (1140) et celui de la restauration (1640) nationales. L'Exposition du Monde Portugais fut inaugurée le 23 juin 1940 sur la *Praça do Império*, située en face du Monastère des Hiéronymites, lieu symbolique de l'histoire du Portugal. Salazar devient selon les paroles du programme officiel "le grand créateur historique et politique du fait national"² de façon à montrer un "grand documentaire de civilisation", c'est-à-dire l'ascension même de l'État Nouveau qui vivait alors un grand moment

1. Pour une caractérisation de la prose de Mário Cláudio, voir les articles de Paula Morão, in *Viagens na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisbonne, Edições Cosmos, 1993, p. 151-161.

2. In *Catálogo Arte Portuguesa Anos Quarenta*, Lisbonne, Édition Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 55.

d'exaltation et de dévotion. Au moment où éclate la guerre en Europe s'ajoute aussi l'idée de la célébration de la paix, assurée par le régime. Un appel national a été lancé par Salazar aux Portugais de façon à ce que " dominés par une idée si belle et élevée, les Portugais expulsent d'eux l'esprit de la tristesse et du mal " ¹ .

C'est dans cet esprit d'exaltation que nous devons insérer tous les niveaux de l'histoire du roman, au moment où le couple Maria et António visitent l'Exposition comme au moment du démontage de celle-ci. Car ici, toutes les données historiques, culturelles, sociales sont travaillées et entrelacées de façon à circonscrire un champ de pertinence particulier, l'idéologie de l'État Nouveau ; en d'autres termes, nous ne pouvons pas séparer le roman des autres structures concrètes dans un même espace intertextuel.

António et Maria, personnages de la petite bourgeoisie commerçante de Porto, se fiancent en août 1936, pour se marier quatre ans plus tard. Ils décident de passer leur lune de miel à Lisbonne afin de visiter l'Exposition du Monde Portugais proclamée dans tout le pays. Chacun d'eux nous donne, en alternance, dans des chapitres isolés, sa vision de tout ce qu'il voit, vision filtrée par son expérience et sa sensibilité. En même temps ils convoquent tous les grands et petits événements de la vie nationale et internationale qui marquent l'existence de personnages d'une petite bourgeoisie urbaine des années 1930/40 : Le Palais de Cristal de Porto, avec ses bals à buts charitables, le bateau-croisière grec où voyageaient Edouard VIII et Madame Simpson, le départ annuel de Salazar dans sa ferme de villégiature au Vimieiro, les exploits de Mussolini en Afrique du Nord, la Garbo de la *Reine Christine*, l'invasion de la Pologne par la Wehrmacht, la déclaration de guerre de l'Angleterre à l'Allemagne, Hitler défilant triomphant à Paris. Tous ces événements sont mêlés aux grands faits des héros nationaux : Viriato, D. Afonso Henriques, Nuno Álvares Pereira, l'infant D. Henrique, Vasco de Gama, D. Manuel, Camões, Afonso de Albuquerque, Saint Antoine, Notre Dame de Fátima, les colonies portugaises en Afrique, les aviateurs de Sa Majesté venant saluer Winston Churchill ; mais aussi les films, les acteurs, la mode, les loisirs, les cadeaux, les conversations, les blagues, les sentiments, les disputes entre les frères pro-anglais ou

1. *Id.*, p. 55.

pro-allemand, tout un cadre de vie urbaine d'une ville à la fois cosmopolite et provinciale. Ces événements sont énumérés par les personnages sans aucun souci d'établir entre eux un fil chronologique :

Nous apprenions tout cela confusément, rassemblant des pièces éparses variées, entendues ou lues, ici et là, sans la moindre préoccupation de bâtir une carte des faits¹.

En effet on dirait que tous ces événements sont énumérés sans qu'un rapport temporel les lie. Même la chronologie des héros nationaux n'est pas respectée. Viriato, par exemple, est évoqué par António quand il regarde son fils quelques jours après sa naissance. À cet instant il considère qu'il ne lui appartient pas exclusivement. Dans son sang, mélangé au sang d'autres ethnies européennes, il doit certainement y avoir du sang lusitanien mêlé aux chromosomes des guerriers de Viriato. À d'autres moments, c'est le quotidien des personnages qui évoque les héros :

Si je pouvais porter, sur mes épaules, la direction de l'établissement de la rue des Flores, j'adopterais l'exemple, que l'on nous donne à toute heure, du magnifique Alphonse de Albuquerque. Cet homme sérénissime, qui fut vice-roi des Indes, savait ce qu'était commander ; et aussi se faire obéir, être craint et respecté, estimé et érigé en exemple de l'orgueil de la Race (p. 96).

D'ailleurs António se demande souvent s'il appartient à cette galerie de héros dont parlent tout le temps les discours officiels :

Que pourrions-nous réaliser, nous, hommes du vingtième siècle, qui puisse égaler les actes valeureux de ce colosse en bronze [...], (p. 86-87).

Marie en visitant l'Exposition demande à son mari :

“ Crois-tu que nous avons été, vraiment, aussi grands que cela ? ” (p. 76).

Et l'ombre d'un doute s'installe.

Tous ces faits donnés par fragments sans qu'aucun fil chronologique ne les lie, s'organisent en écho et variations de regards différents, de façon à accentuer la violence que le temps,

8. In Mário Cláudio, *Tocata Para Dois Clarins*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1992, p. 15. Toutes les citations de ce roman sont extraites de cette édition. Elles ont été traduites par Ana Côte Real et Pierre Léglise-Costa.

l'histoire imposent aux personnages. Car ils jouent un jeu dont ils n'ont pas la clef, un jeu où ils sont manipulés comme de simples marionnettes, un jeu auquel ils n'arrivent pas à donner un sens.

Contrairement à ce désordre temporel, il y a un détail minutieux, du point de vue de la chaîne temporelle, de tous les événements qui concernent la vie du jeune couple : mois, année de leur rencontre, mariage, naissance de l'enfant, date de son baptême, un dimanche, le 7 décembre 1941, date de l'attaque de Pearl Harbour par l'aviation japonaise :

Et ce feu-là marquerait ainsi l'aube précédant ce matin où l'eau saluerait l'entrée de notre héritier, comme une blanche colombe, dans l'Église du Christ, Notre Seigneur (p. 196).

Pourtant, aucun événement extérieur ne pouvait s'opposer aux rites et à la cadence d'une vie de couple normale et parfaite, image même d'un pays, refermé sur soi, complètement à l'écart :

Le parrain et la marraine arrivaient, avec la bonhomie requise par la cérémonie, comme il le faut, et c'était comme si dans mon imagination et dans celle de Maria, à la place des explosions, ou étouffant leur fracas, les cloches de tout le Portugal sonnaient à toute volée (p. 198).

Les sept chapitres qui concernent la vie des deux personnages sont toujours reconstitués à partir de leurs souvenirs en s'appuyant parfois sur des photographies :

Je me penche, maintenant, sur ces deux portraits qui constituent la preuve visible, presque immémoriale, dirai-je, de ce voyage de noces [...] (p. 77).

Ces images permettent à la fois de mettre au premier plan le passé mais elles conduisent aussi le personnage à s'interroger sur son physique, sur son avenir qui est devenu maintenant passé, objet de ses pensées et de son regard et, qui, mis en abyme, fonctionne comme le regard que le roman lance sur l'histoire du Portugal de ces cinquante dernières années.

Cette photographie prise sur le *Cais das Colunas*, lui permet d'évoquer la ville de Lisbonne qui s'étend derrière lui, grisonnante, triste et sombre, dans un jeu intertextuel avec la vision du grand poète de la fin du 19^e siècle, Cesário Verde qui, au bord du Tage, face à la terre, regarde la ville à la tombée de la nuit pour comprendre son époque (poèmes du *Sentiment d'un Occidental*).

[...] sur le grand escalier qui donne accès à la place, dans une bave trouble, c'est toute la nostalgie portugaise qui s'écoule (p. 79).

Les personnages savent tout de ce qui concerne leurs vies, ils s'entraînent pour ne pas en oublier le moindre détail, la mémoire est le corps et la substance de leurs vies, à laquelle ils ont su donner un sens :

De temps en temps, afin de persévérer, d'une certaine façon, dans notre exercice, nous nous demandions l'un l'autre : " Quel jour, quel mois et quelle année, quel jour si tu t'en souviens, a eu le lieu de baptême de notre fils ? " Et je profite, moi, Maria, pour pousser à l'extrême, comme j'aime, notre entraînement, en rappelant les tenues portées à l'occasion par quelques-unes des invitées. (...) Et moi, António, je vais chercher la liste écornée que je garde, avec une grande tendresse, des cadeaux offerts à notre petit garçon (p.198-199).

Le souci de réorganisation de la mémoire, qui exige effort et entraînement, pour en recueillir tous les débris, est à la fois un moyen de donner un sens au puzzle et un geste de résistance face à l'usure extrême du temps.

L'évocation de Lídia, sœur de Maria, et de son départ en Afrique a la double fonction d'établir les connexions entre le régime et les colonies, en même temps qu'elle permet d'évoquer l'histoire récente du Portugal : la révolution du 25 avril 1974, comme elle a été vue et vécue par les personnages liés à l'expérience coloniale, leur retour à la métropole :

Et voilà que la chimère de toute l'Afrique portugaise, si durement construite [...] s'éteignait, à petit feu, comme si les caravelles en bois d'allumettes des découvertes n'étaient jamais parties (p. 163).

Voyons maintenant de plus près les deuxième et huitième chapitres du roman.

C'est dans le deuxième chapitre qu'une voix à la première personne du pluriel trace les lignes d'une partition, déjà devinée et annoncée depuis la phrase de Salazar qui sert d'épigraphe au roman et qui proclame des hymnes de louange aux hommes " plus que tous illustres ". Dans le premier chapitre, quand Maria fait l'énumération en vrac des faits ou des événements, Salazar a déjà été évoqué par son travail ardu et permanent :

(...) Le Président du Conseil passait des nuits et des nuits sans sombrer dans le sommeil bâtissant des procédés pour nous délivrer

de ce gouffre. Et on le comparait au timonier, ferme et serein, sous la bourrasque, accroché à son gouvernail, avec des poings d'acier, prêts à vaincre ou à sombrer (p. 29).

Cette idée de l'homme qui dirige l'état, en perpétuel éveil, comme celui qui tient fermement le gouvernail sera reprise au quatrième chapitre par António quand il évoque son grand-père, "Diriger un établissement c'est comme gouverner un navire" (p.83) en faisant ainsi écho au discours de l'État dans la cellule du travail ou dans celle de la famille.

Le deuxième chapitre se déroule devant nos yeux, en traçant en une vingtaine de pages, avec une ironie très fine, les contours de l'idéologie de l'État Nouveau :

Dans son bureau, à São Bento, il veille inlassablement, tel une flamme éternelle, sur le sort de chacun de nous (p. 35).

Salazar élevé au rang d'un dieu est comparé aux grands hommes illustres qui ont bâti le Portugal :

Il y a cinq cents ans, sur le promontoire de Sagres, un homme d'une fibre identique, se postait, scrutant l'océan sans fin [...]. Le Très Haut nous a, cependant, distingué en nous donnant un Guide bien ferme (p. 36-37).

Le lecteur est invité à contempler le territoire sacré, béni par Dieu, du Portugal. Il est guidé par cette voix anonyme et collective, voix d'un super-ego national où s'exprime le discours officiel du régime :

Penchons-nous sur ce rectangle béni que les vagues de l'Atlantique viennent embrasser et rendons grâce, du fond de notre âme, au Très Haut pour ces onze pièces colorées, les provinces portugaises, avec lesquelles Il a dressé une couronne visible et splendide [...]. Les maisons sont toutes petites, avec de gracieux rideaux aux fenêtres, respirant le bonheur de vivre, dans une douce tranquillité, dans cette Nation élue par la Vierge afin de proclamer son message d'une si maternelle tendresse (p. 39).

Tout le Portugal fermé, isolé, folklorique défile devant nos yeux comme le discours qui fonde l'État Nouveau visible jusque dans les inscriptions dispersées dans l'Exposition :

"Lisbonne, reine de l'Occident, tête et couronne du Portugal. "

"Nous avons donné au vieux monde de nouveaux mondes "

"Nous sommes une patrie et une nation depuis huit siècles "

(p. 49).

Mário Cláudio charrie, avec une très grande désinvolture, toutes les idées qui ont été gravées par la contrainte pendant les années du fascisme. Le jeu de l'ironie provient de cette façon particulière qu'a son langage de formuler un univers qui n'est pas seulement une interprétation ou une représentation. C'est l'excès de tout vouloir dire, de ne laisser aucun espace au lecteur pour souffler, qui met le lecteur en éveil pour décoder les notes de l'ironie, aboutissant à démythifier le discours salazariste. Car ce " nous " qui est soufflé par la voix narrative est insufflé dans l'oreille du lecteur qui se voit ainsi, obligé aussi, d'y participer, de souffler dans les instruments. Ce " nous " devient un élément fort perturbateur car il engloutit comme un anthropophage tout ce qui l'entoure, comme si rien ne pouvait y échapper.

Le huitième chapitre utilise la même voix, mais pour parler maintenant de la douleur et de la blessure du démontage de l'Exposition :

À l'approche de l'hiver, nous avons entrepris la dure tâche de démonter l'Exposition du Monde Portugais, défaisant peu à peu cette brillante manifestation [...] (p. 165).

Tout le chapitre annonce la déception et la désagrégation de cet espace ouvert sur le Tage, scène privilégiée de l'histoire impériale du Portugal :

Le démontage des pavillons, de toutes les pièces qui les constituaient, offrait un spectacle peu encourageant [...]. Devant nos yeux, ces édifices s'écroulaient, révélant les entrailles éparses de ce qui avait été, et là nous ne nous trompons point, le reflet de l'ensemble d'une race très forte. Et c'était comme si nous assistions au dépeçage d'un corps éternellement jeune [...] (p. 165-166).

Et la Lisbonne absolue, sur les décombres d'un rêve brisé, se prolongeait avec angoisse [...]. On a poussé les statues des héros et des saints [...] (p. 167).

La pierre dont étaient faits les colosses de la patrie s'émiettait doucement [...] (p. 169).

Nous avons enlevé les grandes cartes ; transformées en surfaces murales des pavillons des Découvertes et de celui du Brésil, de la Colonisation et des Portugais dans le Monde (p.170).

La boue accumulée, au pied des édifices, surgissait incrustée de débris, de pierraille, de ciment et de ferraille tordue (p. 175).

C'est un spectacle de destruction, de débris, de boue, de mort, comme un corps qui a été amputé de ses membres, comme un monstre qui a été mortellement blessé au cœur.

Ce chapitre dialogue avec le deuxième, mais il s'agit déjà du début de l'épopée à l'envers des années de l'histoire récente du Portugal. Un personnage anonyme de la foule lisboète qui assiste au démontage de l'Exposition est plus intéressé à embrasser son ami qu'à la fin de l'Exposition même :

Et si je t'avouais, que j'en ai marre, mais marre jusque là, de l'Exposition du Monde Portugais (p. 179).

C'est bien le début de la fin de la mythologie nationale. C'est dans le dernier chapitre que Maria et António évoquent les capitaines d'avril, la reddition de Marcelo Caetano, l'explosion des partis politiques. En *flashback* Maria évoque la chute de Salazar en 1968, son ascension à la dignité 'd'illustre malade' et toute la panoplie d'anecdotes nationales à son égard, jusqu'à la nouvelle de sa mort.

Mário Cláudio par le biais d'un travail remarquable de reconstitution de notre histoire a recréé de façon magistrale l'idéologie de l'État Nouveau, tout en liant par le jeu subtil de l'intertextualité, tous les éléments du roman qui lui donnent cohérence et unité. C'est la reconstitution d'une époque, d'un style de vie, d'une ambiance où l'on étouffe et où règne une hiérarchie décadente et une médiocrité à tous les niveaux. L'auteur opère cette reconstitution/destruction par le travail de l'écriture qui s'assume comme une productivité capable d'annuler le niveau de surface du document d'une époque.

En effet, Maria et António sont ici des robots, un duo de tons qui en chapitres isolés se parlent, se répondent, en différé, pour parler d'une période de cinq ans qui correspond à la consolidation de l'idéologie de l'État Nouveau.

La relation intertextuelle avec la musique est annoncée depuis le titre, *Toccata pour deux clairons*. Tout le roman est orchestré sous la même baguette, dicté par un " nous " vorace et tribal qui engloutit tout sur son passage. Les deux clairons, instruments solistes, jouent toujours en solo, car ils sont des instruments, des marionnettes, manipulés par la partition surnoise de la *Toccata* :

La patrie secrète était, cependant, avec nous, dans ces prémices de profonde tendresse que nous nous attribuions, comme si une toccata interminable, composée pour deux clairons, nous avait attendus,

pendant des siècles et des siècles. Montrés du doigt par le destin, dans l'Europe démembrée, nous obéissions tous les deux aux voix qui nous commandaient (p. 65).

Au moment de la nouvelle de la chute de Salazar, Maria se rend soudainement compte de la manipulation dont ils ont été l'objet :

(...) J'ai senti comme si une sorte de vieille mélodie arrivait lentement à sa fin. Cela avait été comme un texte musical extrêmement strident qui avait marqué notre vie commune, d'António et de moi-même pendant trente deux ans, chagrins et solitaires, mais rigoureux et sûrs, une toccata pour deux clairons (p. 191).

Les deux personnages subissent le même processus de montage et de démontage que l'Exposition : le premier correspond à la construction du Portugal, avec la période de Salazar, les découvertes maritimes, la guerre en Afrique; le deuxième correspond au démembrement du régime. De la même façon les deux personnages sont montés et démontés par tout ce qui leur a été insufflé. La période de cinq ans pendant laquelle se déroule le roman devient le sujet central avec les effets qu'elle a produits, dans la vie de ce couple, une sorte d'affaire de famille, "une histoire universelle à usage privé" (p. 79) selon les mots utilisés par António, une musique pompeuse et solennelle pour deux instruments à vent.

Le roman de Mário Cláudio peut aussi être lu comme une épopée où les clairons chantent la gloire des faits par le registre de leurs sons agressifs et stridents inculqués comme une identité collective dans laquelle les personnages s'effacent de toute action et où ils deviennent purs objets manipulés par le régime salazariste.

Et si l'Histoire se nourrit de la mémoire pour interpréter le passé, le présent et s'interroger sur l'avenir, ce roman de Mário Cláudio nous permet de rechercher un sens afin d'ordonner les fragments de notre mémoire collective, car il nous faut à tout moment comprendre et rechercher la vérité chaque fois qu'elle se cache. Grâce aux clairons de notre mémoire, fussent-ils stridents et obsessionnels, il nous faut rester éveillés et vigilants, dans une recherche permanente de la libération de l'homme, car nous ne sommes que mémoire du passé et déjà mémoire constitutive de l'avenir.

Née à Lisbonne en 1939, Maria Isabel Barreno a fait une maîtrise en Sciences historico-philosophiques de la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne. Romancière et essayiste, elle a été révélée en littérature dans les années 1960-70 comme une des porte-voix du mouvement d'émancipation féminine au Portugal.

Le véritable point de départ du scandale de cette affirmation d'identité a été le livre fameux *Nouvelles lettres portugaises* (1972), écrit en collaboration avec Maria Velho da Costa et Maria Teresa Horta ('les trois Marias') qui a valu aux auteurs un procès en justice intenté par le régime de censure salazariste. Influencée au début par le Nouveau roman français, Maria Isabel Barreno révèle, tout au long de son œuvre, une préoccupation particulière pour le traitement des catégories temporelles, croisant des existences du quotidien avec un lyrisme qui est une des marques de son écriture.

Elle a collaboré à plusieurs journaux et revues, ayant été entre 1990 et 1993 chef de rédaction de la revue *Marie-Claire* (édition portugaise). De 1997 à 2003 elle a occupé des fonctions de Conseillère Culturelle pour l'Enseignement du Portugais auprès de l'Ambassade du Portugal à Paris.

Ses œuvres traduites en plusieurs langues, ont reçu plusieurs prix : le *Prix Fernando Namora* (1991), le *Prix Pen Clube* (1993) et le *Prix Camilo Castelo Branco* (1993) pour le livre *Os Sentos Incomun*. (in Catalogue *Le Portugal au Salon du Livre 2000*, réactualisé).

CHAPITRE 9

LE CERCLE VERTUEUX DE MARIA ISABEL BARRENO : L'ACTE DE RACONTER EN TANT QUE PROCESSUS EN DEVENIR

Quelque chose se tourne ici vers elle-même,
quelque chose s'enroule en elle-même et,
cependant, elle ne s'enferme pas, elle se libère
plutôt, tout en s'enroulant.

Heidegger, *Le Principe de la Raison*

*Le Cercle Vertueux*¹ de Maria Isabel Barreno, dernier livre de contes de l'auteur publié en 1996, continue et prolonge une œuvre littéraire de plus de quinze titres entre romans et contes. Maria Isabel Barreno est une des voix les plus originales de la littérature portugaise contemporaine qui a été grandement saluée par la critique, tout de suite après la publication de son premier roman, *La nuit, les arbres sont noirs* (*De Noite as Árvores são Negras*, 1967). Elle est considérée comme un vrai cas dans les lettres portugaises².

Le nom de Maria Isabel Barreno³ est également associé à sa double activité d'écrivain et d'essayiste⁴ dans le domaine de la

1. *Le Cercle Vertueux* – cinq contes, traduction d'Anne-Marie Lemos et Annick Moreau, Paris, Findakly, 1998. [*O Circulo Virtuoso*, Lisbonne, ed. Caminho, 1996]. La plupart des citations dans cet article reprennent l'édition française.

2. “ (...) Je prévois les réactions de ceux qui s'attendent à ce que je fasse toujours des réserves à la fiction d'avant-garde. Cela m'est égal d'affronter ces réactions. La principale affirmation est faite : Maria Isabel Barreno possède un réel talent littéraire ”, João Gaspar Simões, *Diário de Notícias*, 13/02/69.

3. Cf. ci-contre.

4. *Os Outros Legítimos Superiores*, Mem-Martins, Europa-América, 1970 ; *A Morte da Mãe*, Lisbonne, Moraes, 1972 ; *Inventário de Ana*, Lisbonne, Rolim, 1982 ; *Contos Analógicos*, Lisbonne, Rolim, 1983 ; *Célia e Celina*, Lisbonne, Rolim, 1985 ; *O*

sociologie, avec plusieurs études sur la jeunesse, les travailleurs d'origine rurale, la condition et l'image de la femme dans la presse, entre autres. C'est une voix qui s'est toujours dressée contre le régime de Salazar et contre la censure, ayant développé une fine ironie et révélant, par le pouvoir de la suggestion de l'insinuation, ce qui ne pouvait pas être dit.

Citoyenne et écrivain militant en phase avec son temps, son œuvre met en scène une société fermée qui bâillonne et aliène les hommes et, en particulier, les femmes face à tous les conditionnements de la société bourgeoise.

Sa participation aux *Nouvelles Lettres Portugaises*¹, le livre collectif, écrit en collaboration avec Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa, inspiré de la littérature féminine du 17^e siècle, a secoué le régime par une exposition audacieuse de la problématique féminine qui mettait en cause les préjugés et les tabous enkystés dans une société paternaliste et phallocrate. Ce livre attira définitivement l'attention nationale et internationale sur toute son œuvre.

En 1979, le roman *La disparition de la mère* (*A Morte da Mãe*)² assume explicitement la voix seule et solitaire de la femme qui dialogue avec les atavismes les plus primaires d'une société qui tend vers l'étouffement anthropophage de la femme.

Les *Contos Analógicos*, volume de contes publiés en 1983, marquent les débuts de l'auteur, dans une forme narrative qu'elle ne quittera plus. Nous trouvons déjà dans ce livre les tendances de son œuvre qui se prolongent jusqu'au volume *Le Cercle Vertueux*

Mundo Sobre o Outro Desbotado (conte fantastique), Lisbonne, Rolim, 1986 ; *Crónica do Tempo*, Lisbonne, Caminho, 1990 ; *O Enviado*, Lisbonne, Caminho, 1991 ; *O Chão Salgado*, Lisbonne, Caminho, 1992 ; *Os Sentos Incomuns*, Lisbonne, Caminho, 1993 ; *O Senhor das Ilhas*, Lisbonne, Caminho, 1994 (Lire à propos de ce livre les articles de Maria Graciete Besse : « *O Senhor das Ilhas* de Maria Isabel Barreno e o Jogo da Memória » et « Maria Isabel Barreno, uma Leitura da História », in *Percursos no Feminino*, Lisbonne, Ulmeiro, 2001, p. 200- 223 et 225-254) ; *As Vésperas Esquecidas*, Lisbonne, Caminho, 1999 ; *Um Imaginário Europeu*, Lisbonne, Caminho, 2000 et *A Ponte*, Lisbonne, Caminho, 2004, 2^e éd. (la 1^{ère} éd. de ce roman a été publiée en 1998, avec le même titre, sous le pseudonyme de Ricardo Caeiro).

1. *Nouvelles Lettres Portugaises*, traduction de Vera Alves da Nóbrega, Eveline Le Carreo et Monique Wittig, Paris, Seuil, 1976.

2. *La disparition de la mère*, Paris, Edition des Femmes, 1983. Maria Isabel Barreno est aussi représentée dans l'anthologie *Des Nouvelles du Portugal* (organisation Pierre Légliose-Costa), Paris, Métailié, 2000.

que nous nous proposons ici de présenter. Comme le titre laisse apparaître, s'y révèlent des sagesses et des évidences que nos yeux et nos sens émoussés ne voient plus et ne sentent plus, comme si toutes les choses étaient couvertes par des couches ancestrales de poussière, comme si nos sens étaient si usés qu'ils ne nous permettent ni de voir ni de pénétrer l'âme des choses. Le regard part de faits courants du quotidien, pour nous surprendre dans la découverte et la 'révélation' d'énigmes inconciliables avec l'ordre apparent et logique dicté par des mécanismes et des lois qui échappent à l'efficacité de la logique. Les êtres, les personnages qui peuplent ces contes sont banals, ce sont des êtres que nous pouvons croiser anonymement et qui plongent dans une certaine médiocrité du quotidien.

Dans *O Mundo sobre o Outro Desbotado*, une nouvelle publiée en 1986, Maria Isabel Barreno nous raconte le passage d'un monde/état normal vers un autre, différent, où l'on recrée un monde qui n'accepte pas les structures du réel créées par d'autres. Le livre, en fusionnant ces deux mondes débouche sur le fantastique et nous propose, à un niveau symbolique, une vision du réel où l'homme, en conflit, cherche des alternatives pour les contingences qui l'entourent. Ce livre ne propose pas au lecteur une vision univoque mais plutôt des réponses variées, des versions différentes, un puzzle que le lecteur devra mettre en ordre de manière à trouver son propre chemin.

Os Sentos Incomuns est le troisième volume de contes de l'auteur, et il établit un fort rapport avec les œuvres précédemment citées. Encore une fois, on met en évidence tout ce que nos yeux ne voient plus, pour nous faire découvrir, pour révéler ce qui se cache derrière l'apparence des choses, de manière à ce que le lecteur avec son regard nouvellement oint, se pose des questions, se mette en cause, et donne un sens à tout ce qui l'entoure, pour trouver son chemin dans le labyrinthe et pour mettre en ordre sa propre existence.

La thématique du regard, ou d'un regard polyédrique, parcourt ces contes comme s'il y avait toujours une leçon sous-jacente : toute la réalité est mouvante et différente selon le sujet qui la regarde ou selon l'angle d'observation.

La fin inattendue de presque tous ces contes, venant après une manière de raconter apparemment traditionnelle, installe une

inquiétude chez le lecteur, car il s'y insinue, soit l'énoncé d'une situation anormale racontée normalement, soit la fixation d'une situation normale racontée aussi normalement, ce qui fait ressortir le cours anormal, absurde (et donc peu commun) de la vie. C'est ainsi que l'on passe à un niveau métaphysique, codé, où chacun des contes a l'air de jouer le rôle qui a toujours été attribué au conte, celui de distraire à travers le plaisir de l'histoire et du discours, mais aussi celui d'éveiller et de pointer d'autres vérités, d'autres sens que le lecteur est invité à découvrir.

Comme j'ai essayé de démontrer sommairement, les contes de Maria Isabel Barreno paraissent répondre à une question jamais formulée mais toujours sous-jacente : qu'est-ce qui se cache, finalement, derrière tout ce qui est insignifiant, trivial et commun ? Ou, en d'autres termes, que faisons-nous, ici, dans cet espace de temps qui nous est donné à vivre ?

Dans le *Cercle Vertueux*, l'auteur semble formuler les mêmes questions, plaçant ainsi définitivement ses contes, quoique insérés dans une thématique du quotidien et avec une dimension humoristique ou parodique, plutôt du côté du conte à caractère ontologique ou philosophique.

Le *Cercle Vertueux* : cinq contes, cinq histoires. Ici tous les contes s'emboîtent les uns dans les autres, se renvoyant en écho, à partir de la première histoire et se faisant aussi écho du titre du livre. En se fermant ou en s'ouvrant, le "cercle vertueux" est ici pris dans le sens du cercle qui sort revigoré grâce à l'art de la manipulation de la structure narrative, dans laquelle l'histoire intime récupère la première histoire et des éclats des autres. Cependant, le sens moral de "vertueux" n'est pas annulé ; l'aspect édifiant et moral de l'histoire que l'on raconte à un enfant pour le guérir ou pour l'endormir, est au fond une histoire d'amour, une histoire répétée et ancestrale, venue de la nuit des temps et qui recommence en un éternel mouvement.

Tous ces contes renvoient les uns aux autres, reprenant des histoires, des situations, des références, des personnages. Le livre acquiert ainsi une grande unité, puisqu'il est le cercle, qui sert de titre à l'ensemble des contes, le symbole par excellence de l'unité et de la perfection.

“ Le diamant volé ”, premier conte du livre, nous met devant le problème d’un diamant mystérieusement disparu et entraîne le lecteur vers la fausse route d’une histoire policière. Organisée en sept chapitres, racontée par un narrateur qui est l’écrivain, la belle Hélène, l’histoire vient après une brève réflexion sur l’acte de raconter.

Certains jours, elle pensait qu’il n’y avait plus d’histoire à raconter, que peu de contes différents existaient. Il y en avait, tout au plus, dix ou onze modèles [...]. Il existait quelques dix modèles, onze plutôt, et toutes les histoires n’étaient que des versions de ces modèles, avec peu de variantes au fond (p.8).

Le personnage écrivain, Hélène, installe ainsi dans son histoire le personnage Hélène, après la disparition de la bague et la mort subite de son mari. Veloso, un détective, enquête sur l’affaire et essaie d’expliquer l’éventuel rapport entre le vol du diamant et la mort du mari, due à un arrêt respiratoire inexplicable :

Il croyait que tout a un sens, dans le comportement des gens comme dans les faits qui nous entourent, que tout s’entremêle, que rien n’est dû au hasard (p.10).

Veloso, en cherchant à établir une logique et une causalité entre les choses, écoute les théories d’Hélène sur le pouvoir surnaturel de la respiration, alors qu’elle joue en même temps avec le collier de perles qui se défait et roule par terre :

Veloso regardait les perles rouler en tombant, et des images de pluies et semailles lui vinrent à l’esprit. [...] La belle Hélène restait immobile, elle contemplait les perles qui roulaient et une intense joie transparaissait dans son regard (p.21).

La bague volée, le collier rompu, le conte met en place la rupture du cercle, de ce qui est uni, pour instaurer un nouvel ordre dans l’univers :

Avez-vous remarqué l’étymologie du mot “ univers ” ? Cela vient de “ uni ”, et de “ vers ”, qui tantôt signifie une chose racontée, tantôt une substance versée¹.

Une série d’incidents du quotidien oblige Hélène – écrivain – à interrompre son histoire (maladie de son mari, de son fils, interruption par la voisine) et elle se sent incapable de la continuer comme si la rupture du collier dans son histoire l’avait plongée

1. Ce passage n’existe pas dans la traduction française. Cette traduction est d’Ana Côte Real et de Pierre Léglise-Costa, p. 17 de l’édition originale.

dans le vide : “ Le détail du collier brisé l’aurait déviée vers une voie sans issue ” (p.28). Sans le souffle nécessaire pour continuer l’histoire, Hélène conclut :

L’histoire perdue de vue et le diamant volé formaient une seule et même chose. Le diamant disparu dans une implosion respiratoire était la métaphore de l’histoire dévorée par un quotidien cannibalesque. Peut-être découvrirait-elle enfin dans le fil de cette intrigue la voie, le secret, la connaissance profonde que l’on recherche en toute histoire, qui sait (p.30) ?

Le conte insère dans l’histoire d’Hélène l’histoire de sa voisine, Leonor, qui, de sa fenêtre, observe Hélène plongée dans un quotidien routinier, uniquement brisé, comme une forme de refus, par l’invention d’histoires. Leonor la conseille, en lui suggérant que peut-être ne vit-elle pas vraiment sa vie et que c’est pour cette raison que l’histoire lui échappe. Après une période de pause et presque d’un désistement de l’acte d’écrire, on reprend soudain l’enquête sur le diamant volé ainsi que l’histoire de celui-ci jusqu’à ce qu’il devienne un bijou de la famille du mari. Le grand-père, Lopo, avait toute sa vie cherché une femme Lupina sans jamais avoir réussi à la rencontrer. Un jour, pourtant, il trouva le diamant qui, d’après une légende, choisissait ses propriétaires en disparaissant quand ces derniers trahissaient leurs principes et qualités. La recherche obsessionnelle de richesse et de perfection de la part du mari, dont le collier de perles était un exemple, mène à la rupture du lien qui unit le mari et la femme :

Le collier était une fêlure entre nous, et non un lien d’amour (p.43).

Hélène explique rapidement à Veloso la mort de son mari :

“ Mon mari a décidé d’aller dans l’autre monde récupérer la bague (...) ” (p.45).

Ayant achevé l’histoire d’Hélène personnage, Hélène écrivain insatisfaite de son épilogue, songe à arrêter d’écrire :

Le belle Hélène qu’elle avait imaginée se bornait à tisser des justifications pour que l’inexpliqué demeure inexplicable. Le diamant restait caché et Veloso, personnage enquêteur, avait raté tout son parcours. Hélène a songé à arrêter d’écrire¹.

1. Ce passage a aussi été coupé de la traduction de référence (p. 38 de l’édition portugaise).

On procède ainsi dans l' " Epilogue provisoire " à la rupture de plusieurs cercles, celui du personnage écrivain et celui du personnage de l'histoire qui conduisent Hélène à continuer de rechercher une " fin éclairante ".

Dans le deuxième conte, " La descente aux enfers ", on raconte l'histoire d'un spéléologue qui descend tout seul dans un cratère et qui est victime d'un accident. Suspendu en l'air, il se remémore son goût pour les grottes, et sa possible attraction pour l'utérus de sa mère ou pour les profondeurs de l'inconscient. En arrivant au fond du cratère, il voit un homme en imperméable qui est à la recherche de la " belle Hélène ", et qui, les mains dans les poches, dit à son interlocuteur :

— Je ne suis que de passage, entre deux histoires, de temps en temps (p.51).

Survient alors un dialogue où l'homme à l'imperméable dit s'appeler Veloso, ce qui fait coïncider son nom avec celui du personnage du détective de la première histoire et que l'on devine facilement qu'il est tombé amoureux d'Hélène, " l'énigmatique veuve ". Après avoir parcouru ensemble des couloirs et des galeries à l'intérieur de la montagne ils finissent par déboucher sur un versant, étrangement liés par cette déambulation à objectifs très différents. Cette descente, dans le sillage des contes surréalistes de Mário-Henrique Leiria, place deux personnages de passage, avec des points de vue complètement différents seulement unis par le hasard, comme force majeure et déterminante de tous les événements.

Le troisième conte, " La fille du marchand ", est constitué de neuf séquences commençant toutes par l'imparfait de l'indicatif, l'imparfait du jeu " il était une fois... ".

D'une façon polygonale, on raconte l'histoire d'un marchand, sa disparition, son retour et l'histoire de sa fille. Ce conte est celui qui, dans l'ensemble du livre, récupère davantage d'éléments des contes traditionnels. On y assume clairement l'acte de raconter comme si le récit n'était qu'une séquence, ou des séquences possibles d'une seule histoire :

Il était une fois un riche marchand. [...] Eh, bien cette fois-ci il était marié, et il avait une fille belle comme le soleil (p.45).

Mais cette fois-ci son bateau fut attaqué par des pirates (...).

Arrive alors le tour de la femme du marchand (p.55).

Il était une femme, la femme d'un riche marchand [...] (p.55).

À la fin de chaque séquence on introduit la suivante, en présentant ainsi, successivement, tous les points de vue face à l'histoire des différents personnages intervenant dans le conte.

La fille du marchand, pour sauver de la misère la maison de son père, décide de s'habiller en homme et de devenir marchande :

Habillée en homme, la fille se sentit homme, comme si elle se remémorait une chose déjà vécue (p.58).

Le mystère pressenti qui l'entoure, dans sa subversion du rôle passif de la femme des contes traditionnels est montré comme une désarticulation du temps. Le mystère découle du fait que les événements arrivent en dehors du tour qui leur est désigné et du temps qui leur est imparti. Quand le père rentre à la maison, sauvé par un pirate à qui il avait promis la main de sa fille, la jeune fille raconte à son époux son histoire de déguisement. Ils partagent tous les deux des mémoires et des histoires, ils échangent entre eux leurs vêtements et leurs identités, elle se présentant comme lui et lui comme elle, devenant un "ultime lien" circulaire symbole de l'union totalement parfaite. Ce personnage, dual unique, relie à travers les mémoires et les histoires ce qui auparavant était séparé ou en rupture. On crée ainsi un nouvel ordre par l'élément perturbateur qui a fait fusionner le couple amoureux.

Dans le conte, "Le sens caché d'un vieux corps", un personnage féminin âgé découvre le pouvoir qui lui vient de son corps ridé face à la jeunesse du jeune laitier, comme si son corps devenait l'incarnation, le registre vivant de toutes ses mémoires :

[...] son corps devenait un texte vivant, le récit d'une vie qu'elle devait honorer (p.93).

Son corps qui avait été marqué par la douleur, par la séparation, par l'usure du temps, se découvre maintenant "intact, uni, plein", revigoré par le pouvoir et par la fascination de l'exercice de celui-ci. Pouvoir que seul l'âge a pu lui donner en la libérant de toutes les conventions et humiliations ressenties et cumulées, statue vivante qui se regarde dans un miroir et qui se découvre Autre.

"Ma mère-louve," est le cinquième et dernier conte de ce livre. On y reprend l'histoire de Lopo et de Lupina qui est raconté par un

vagabond, Lopo, à Leonor, la voisine d'Hélène dans le premier conte. L'histoire remonte à des temps très anciens qui ne sont pas définis chronologiquement. Lupina, une femme seule, cherche à nourrir ses deux enfants en partant en voyage et en faisant des sacrifices, alors qu'elle laisse ses deux enfants dans une grotte habitée par un génie. Quand elle revient, ses enfants, affamés, se mettent à la dévorer jusqu'à ce que, poussés par le remords, ils se dévorent mutuellement. Le plus jeune fils de Lupina, Artur Emílio, porte le même prénom que fils de Leonor. Celle-ci, étonnée, questionne Lopo, grand père du mari d'Hélène dans le "Diamant volé", sur les coïncidences entre sa vie et cette histoire. Lopo réfléchit sur l'existence de mondes parallèles, où le réel n'est qu'une imitation de l'écriture, comme si tout ce qui existe dans la vie avait déjà été raconté auparavant dans les histoires. Dans la septième séquence, Lopo dit à Leonor :

Des intrigues flottantes se nouent et se dénouent, passent par le non-temps, entre les lignes et les histoires intercalées ; des personnages, des pans d'histoires, des événements glissent d'un récit à l'autre, tels des icebergs poussés par des courants ou aspirés par des champs magnétiques (p.110).

Ainsi dans la séquence suivante on constate l'ambiguïté de l'être humain avec un passé et un avenir, recto et verso, alors que Leonor rencontre Lupina et que l'on découvre que chacune d'elles n'est pas une création de l'inconscient de l'autre mais qu'elles sont uniquement des personnages à la recherche de leurs racines. Toutes ces histoires sont racontées par Leonor à Artur Emílio pour l'endormir ou pour le guérir. Artur Emílio prend alors la parole, s'appropriant les histoires entendues et mélangeant tous les personnages et toutes les situations : Lopo, marié à Leonor, devient un fils ou un génie ; quant à la femme tantôt elle était toujours Lupina, tantôt Leonor devenait Lupina :

Leonor écoutait son fils et elle croyait voir un rang de perles se briser et se répandre en une pluie bénéfique sur différentes histoires, semblables et infinies, issues de son intarissable source souterraine (p.118).

Ces histoires depuis le début des temps, fondant les personnages, les situations, glissant d'un récit à un autre, sont à l'origine d'une vision de la réalité ambiguë et mouvante où il est impossible de distinguer les faits, les causes et les conséquences.

Le réel doit être redécouvert dans ces faces cachées par l'imagination créatrice.

Tous ces contes sont fragmentaires, le temps historique est remplacé par un temps labyrinthique – le temps de l'invention, de la fiction. Somme toute, tout se répète sans cesse, il suffit de lire les signes indélébiles pour percevoir le sens.

Dans ce livre, le mouvement circulaire des histoires, tout en les enfermant dans un mouvement total et indivisible, libère une énergie inextinguible et toujours renouvelée, parce qu'il est mouvement. C'est la situation d'insatisfaction d'Hélène-écrivain qui permet de dérouler le fil des histoires à la recherche d'un fil conducteur qui donnerait un sens au chaos. Raconter c'est seulement élever sa propre voix pour l'inscrire dans la très ancienne et millénaire bataille de l'homme contre le temps. Les multiples répétitions de la formule initiale "il était une fois..." renvoient à la réinvention des histoires, du monde, du temps. Les perles éparpillées dans le premier conte tombent et roulent tout au long du livre, en suggérant des images de semailles, "intarissable source souterraine", fil interrompu d'un cercle qui nous guide dans le labyrinthe et nous aide à trouver le chemin, une entrée ou une sortie (comme des personnages de "La descente aux enfers").

Les contes de Maria Isabel Barreno courent un risque et brisent les certitudes dans un processus discontinu où le cercle n'a plus de centre et se répand dans de multiples centres, où le plan verbal dépasse le plan concret, celui du temps. L'écriture de Maria Isabel Barreno devient une pure et permanente interrogation du réel, de la réalité des choses, nous montrant ce qui est inconnu, caché ou ignoré, ou nous conduisant jusqu'à la reconnaissance de ce qui est préexistant. Découvrir est, ici, peut-être écouter le fil d'eau de cette mémoire, de ce récit universel de réponses qui se condensent, se commentent, se détruisent, pour renaître dans une nouvelle dimension, entraînant le lecteur dans cette expérience de réorganisation du monde, détruisant les stéréotypes et gommant l'usure des mots usés.

Jusqu'à quel point n'est-ce pas ce même mouvement qui fait avancer la littérature ? En reproduisant des modèles, en se penchant sans cesse sur soi-même dans un mouvement de spirale, Maria Isabel Barreno nous propose une vision de l'acte de raconter

et de l'écriture littéraire comme " une histoire d'amour impossible à atteindre " qui permet son renouvellement permanent. Car là où s'arrêtent les contes commence le texte et celui-ci n'est pas encadré par des frontières ou par des barrières, mais il est un souffle, sans commencement ni fin, il est un processus en devenir, un 'cercle vertueux'¹.

*Traduction d'Ana Côrte-Real et de
Pierre Légglise-Costa*

1. Pour un approfondissement de la lecture de ce livre, voir l'article de Maria Alzira Seixo, " Isabel Barreno et Fiamma : Dois modos de ver (*Cantos do Canto e Epístolas e Memorandos*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, *O Círculo Virtuoso*, de Maria Isabel Barreno ", in *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Porto, Asa, 2001, p. 344- 348.

CHAPITRE 10

ENTRETIEN AVEC URBANO TAVARES RODRIGUES ¹

Nous avons célébré les trente ans de la Révolution des Œillets au Portugal. Pour vous que reste-t-il de ces mémoires d'avril, trente ans après ? Comment voyez-vous la société et la littérature portugaises d'aujourd'hui ? Il y a quelques jours Manuel de Gusmão² déclarait, en citant l'auteur de Les Lusiades lors d'un entretien publié par la presse portugaise, que le Portugal trente ans après la révolution vit dans "une morne, sombre et vile tristesse"³. Est-ce que vous partagez le sentiment de votre collègue et ami ?

1. Je tiens à remercier chaleureusement Urbano Tavares Rodrigues de m'avoir accordé cet entretien et de m'avoir reçu à cette occasion chez lui, à Lisbonne. Cette entrevue s'est déroulée comme un prolongement (dans le but de laisser une trace écrite du vécu d'un écrivain et d'une personnalité qui a joué et qui joue encore aujourd'hui, un rôle incontestable au Portugal) de la rencontre qu'Urbano Tavares Rodrigues a eue avec les étudiants de Paris X Nanterre, le 27 avril 2004, lors de l'organisation du colloque international : *Mémoires d'avril : les trente ans de la Révolution des Œillets au Portugal 1974-2004*. Au cours de cette séance présidée et dirigée par le directeur de l'UFR de Langues, Monsieur le professeur Bernard Darbord, l'écrivain portugais nous a livré son témoignage sur l'histoire, la société et la littérature contemporaines de son pays.

2. Né à Évora en 1945, professeur à l'Université de Lisbonne, il est essayiste, poète (auteur, entre autres des recueils de poésie *Dois Sóis*, *A Rosa – A arquitetura do Mundo*, 1990, *Mapas*, *O Assombro a Sombra*, 1996, *Teatros do Tempo*, 2001, et *Os Dias Levantados*, 2002), et traducteur.

3. In Luís de Camões, *Les Lusiades*, (traduction par Roger Bismut) Paris, Éd. Robert Laffont, chant X, p. 449. Luís de Camões est né probablement à Lisbonne en 1524 ou 25, mort le 10 juin 1580, (jour devenu fête nationale du Portugal) l'année où le Portugal passe sous domination des Philippines d'Espagne. Dramaturge, poète lyrique qui concilie les thèmes et les formes de la poésie traditionnelle du *Cancioneiro Geral* (1516) avec la nouvelle poétique inspirée des modèles de la Renaissance de Pétrarque, c'est dans la poésie épique que Camões va réaliser son chef-d'œuvre. Le poème, plus qu'un poème épique, raconte l'histoire du voyage de Vasco da Gama en Inde et toute

Trente ans après la Révolution d'avril, nous vivons aujourd'hui dans une société angoissée qui se demande quel sera son avenir, alors que l'économie traverse un moment chaotique. D'une part, nous n'avons pas pu assurer ni donner aux travailleurs des salaires dignes. D'autre part, nous n'avons pas su les inciter à produire davantage. Aussi n'avons-nous pas su non plus défendre au sein de l'U.E. les intérêts de notre pêche, de notre agriculture et de notre industrie. Ainsi nous sommes devenus un pays de services et nous importons bien davantage que nous n'exportons. Mais pour ce qui me touche le plus directement, la culture, on assiste en Europe, à un appauvrissement et même à une dégradation. On importe la sous-culture américaine, celle du capitalisme néo-libéral, où dorénavant les grandes vedettes ne sont plus les intellectuels, mais les hommes d'affaires, les entrepreneurs. Il y a là un énorme changement de valeurs. Lisbonne est une ville très belle, mais presque dépourvue de ces cafés où se déroulaient tant de conversations intellectuelles, où nous avons écrit tant de romans et de poèmes. Lisbonne maintenant est devenue une ville de grandes surfaces, de supermarchés, de centres commerciaux et de grandes banques, les temples d'une nouvelle religion, celle de l'argent.

Cependant nous avons tout de même une littérature de grande qualité. Toutefois, il faut souligner la différence qui existe entre la qualité de celui qui la produit et sa réception. Celle-ci est plutôt restreinte. Les lecteurs se tournent davantage vers des sous-produits : une littérature de salle d'attente, de gare de chemins de fer. Des livres qu'on lit et qu'on laisse tomber tout de suite après ; des livres de grandes stars, des joueurs de football ou de vedettes du cinéma et du théâtre, plutôt étrangers, mais portugais aussi. Et dire que nous avons connu une société fraternelle après le 25 avril, où nous avons vécu une vraie explosion culturelle après l'abolition de la censure. Cela nous plonge aujourd'hui dans une certaine mélancolie.

Le 25 avril, en soi, nous a immédiatement posé des problèmes, parce que la disparition de la censure nous permettait de tout dire et

l'histoire du Portugal, devenant ainsi le symbole d'une identité nationale et de la révolution planétaire qu'entraînent les Grandes Découvertes. Dans les vers cités ci-dessus, Camões n'hésite pas à montrer les aspects négatifs de la nature et des réalités humaines, marquées par la déception et le désenchantement, revers de la grande entreprise.

qu'on n'en avait pas l'habitude. Alors les plus jeunes, comme par exemple, António Lobo Antunes¹, ont su tout de suite se mettre à la hauteur de cette nouvelle demande. Mais nous, les écrivains du passé, nous avons eu besoin d'un temps d'adaptation. Quoi qu'il en soit les premières années de la Révolution ont surtout donné lieu à une littérature de témoignage. Quelques grandes œuvres sont parues, mais ce sont les témoignages sur la guerre, *Histórias da Resistência* de João de Melo² en est un exemple. D'autres récits de militaires, qui n'étaient pas des officiers, ont aussi été publiés. Le

1. António Lobo Antunes né à Lisbonne en 1942, est un des auteurs majeurs des lettres portugaises, de renommée mondiale (*Prix Union Latine* en 2003, *Prix Jérusalem* en 2005, *Prix Camões* en 2007. Médecin, spécialiste en psychiatrie, (avec laquelle il réglera ses comptes dans ses premiers romans, 1979) il a vécu la guerre coloniale en tant que médecin militaire, expérience douloureuse qui le marquera à vie. L'ensemble de son œuvre mélange à la fois l'histoire nationale, ses blessures du passé et du présent, et la fiction ; elle recourt souvent à son enfance passée à Benfica et trace la mémoire d'un itinéraire individuel et collectif. Œuvre polyphonique, constituée à ce jour par plus de vingt titres, il cultive le roman et, au fil des années, est devenu un fidèle pratiquant de la chronique. Au delà du désenchantement qui découle de son univers il porte cependant un regard attendri et plein d'humanité sur la nature humaine. Le lecteur français dispose de plusieurs de ses œuvres traduites, la plupart aux Éditions Bourgois ; citons à titre d'exemple : *Mémoire d'éléphant*, 1998, *Le Cul de Judas*, (adapté, mis en scène et interprété par François Duval à la Maison de la Poésie de Paris, dans une traduction de Pierre Légère-Costa), Métailié 1983, *Connaissance de l'enfer*, 1998, *Le Retour des Caravelles*, 1990, *Le Traité des passions de l'âme*, 1993, *La Splendeur du Portugal*, 1998, *Exhortation aux crocodiles*, 1999, *N'entre pas si vite dans cette nuit noire*, 2001. *Il me faut aimer une pierre*, est son dernier titre publié en France en 2007. La même année les départements de portugais des Universités parisiennes avec l'Institut Camões ont organisé le premier colloque en France entièrement dédié à l'œuvre de Lobo Antunes qui rencontre un grand succès auprès du public (visible aussi dans l'adaptation théâtrale de ses chroniques sous le titre *Dormir Accompagné*, mise en scène d'Elsa Pereira) et qui attire de plus en plus l'attention des chercheurs.

2. João de Melo est né dans l'île de S. Miguel (Açores), en 1949, Il exerce l'activité d'enseignant et de diplomate en tant que conseiller culturel à Madrid. Chroniqueur, auteurs de plusieurs essais, c'est comme romancier qu'il s'est fait connaître du public. Ses romans nous plongent dans le monde de son enfance rurale et tracent aussi un portrait de l'expérience de la guerre coloniale que lui-même a vécue. Ici Urbano T. Rodrigues parle de son premier livre (contes) paru en 1975, quand l'auteur est âgé de vingt-six ans. Son roman *Gente Feliz com Lágrimas* (1988) a été traduit en français, *Des gens heureux parmi les larmes*, aux Éditions Actes-Sud, Arles, 1992. Son dernier roman, *O Mar de Madrid* date de 2005.

cas le plus célèbre est celui d'Álvaro Cunhal¹ avec son livre *Até amanhã, camaradas !* Mais il y en a beaucoup d'autres. Sur la guerre, je cite, entre autres, Carlos Coutinho², António Modesto Navarro³, Carlos Vale Ferraz⁴. *Autópsia de um mar em ruínas*⁵ de João de Melo, publié dans les années 1980, est un récit beaucoup plus approfondi quant à la réflexion et à l'intention littéraire. Il bâtit un monde onirique qui coexiste avec le monde réel, où l'on cherche deux langues, celle de l'occupant et celle des guérilleros, ceux qui pratiquaient, comme on disait à l'époque, le terrorisme des patriotes angolais ou mozambicains.

Cette littérature de témoignage touche également aux romans sur l'immigration. Les premiers comme *A Floresta em Bremerhaven*⁶, de Olga Gonçalves ont été écrits par des écrivains portugais du Portugal. Mais très vite surgissent des romans, parfois très intéressants, écrits par des immigrés de deuxième ou troisième génération, c'est le cas de Luís Carmelo⁷, Maria Graciete Besse⁸,

1. Dirigeant du Parti Communiste portugais (1913-2005), ministre de plusieurs gouvernements provisoires après la Révolution, outre son intense activité politique, Cunhal a pendant toute sa vie dessiné, peint et écrit des romans, nouvelles et contes. Le roman cité, son premier livre, est publié en 1974 sous le pseudonyme de Manuel Tiago. Vingt ans plus tard Álvaro Cunhal rend public qu'il est l'auteur de ce roman.

2. Dramaturge, né en 1943, révélé surtout après la Révolution, avec des titres comme *Teatro de Circunstância*, 1976-1977, *Uma Noite na Guerra*, 1978.

3. Auteur de fiction et chercheur en sociologie, né en 1942, publie, entre autres, *Ir à Guerra*, 1974, *Retornar*, 1976.

4. Auteur des romans *Nó Cego*, 1983 et *De passo trocado* - ASP, 1984.

5. Roman paru à Lisbonne, en 1984.

6. Après quelques livres de poésie, Olga Gonçalves (1929-2004) se consacre au roman d'enquête qui met en valeur les nouvelles générations issues de la Révolution et l'émigration. Le titre cité ci-dessus, de 1975, a reçu le *prix Ricardo Malheiros* ; sur la même thématique l'écrivain a publié aussi, *Este Verão o Emigrante lá-bas*, en 1978, roman qui donne la parole à des émigrés avec un vécu en France. Pour mieux connaître d'autres facettes de cet écrivain, voir dans ce recueil l'article "*Ora esguardae* d' Olga Gonçalves: chronique d'un regard sur Lisbonne".

7. Né en 1954 à Évora, professeur à l'Université Autonoma de Lisbonne, il a vécu son expérience de l'immigration aux Pays Bas où il a fait ses études. Auteur de plusieurs essais dans les domaines de l'altérité et de la sémiotique, il publie, entre autres, les romans *As Saudades do Mundo*, 1999, et *O Trevo de Abel* (2000).

8. Professeur des universités à la Sorbonne/Paris IV, née à Costa da Caparica en 1951, auteur de plusieurs essais sur des auteurs portugais (notamment *Discursos de Amor e Morte : a Ficção de Urbano Tavares Rodrigues*, 2000) et sur l'écriture des femmes, *Percursos no Feminino*, 2001, son œuvre littéraire compte plus d'une dizaine

Manuela Degerine¹, et de tant d'autres provenant des Pays Bas, de Belgique ou d'ailleurs.

Dans les années 1980 nous avons été grandement influencés par le réalisme magique latino-américain. Celui-ci a joué un rôle évident dans la parution d'une littérature que nous pouvons désigner comme ethno-fantastique. J'emploie exprès le mot ethnographie, car ces auteurs en général parlaient de leur région natale, comme Lídia Jorge² dans *O Dia dos Prodígios*, João de Melo dans *O meu Mundo não é deste Reino, Gente Feliz com Lágrimas*³(qui a pour cadre l'archipel des Açores, sa terre natale) ou José Saramago⁴. Ce dernier fait souvent appel au fantastique

de titres. Citons notamment, *Incandescências*, (roman) 1991, *Errâncias*, (poésie), 1992 ; *Nas Margens do Exílio*, (roman), 1993 ; *Entre o país e o longe*, (roman), 1995 ; *Mediterrâneo : um nome de silêncios*, (poésie), 2000 et *a Ilha Ausente*, (poésie), 2007.

1. Née en 1957 à Lisbonne, après des études supérieures au Portugal, enseigne depuis quelques années en France. Auteur de plusieurs romans, dont l'action se passe souvent en France, citons pour exemples les titres suivants : *A Curva do O*, 1991, *A Dívida e o Riso*, 1997, *O Peixe Sol*, 2002.

2. Née à Boliqueime en 1946, elle est considérée comme une des grandes révélations de la littérature portugaise après la Révolution. Son œuvre est inaugurée, en 1979, avec ce roman et l'auteur n'a jamais cessé depuis d'écrire et de publier au Portugal et à l'étranger. Son œuvre est consacrée par plusieurs prix littéraires (*Município de Lisboa*, *Dom Dinis*) et récemment a même été adaptée au cinéma. Beaucoup de ses livres se trouvent, traduits en français, aux Éditions A.M. Métailié : *La forêt dans le fleuve*, 1988 ; *Le Rivage des murmures*, 1989, porté au cinéma en 2004 par Margarida Cardoso ; *La journée des prodiges*, 1991 ; *Le jardin sans limites*, 1998 ; *La couverture du soldat*, 1999. Son dernier roman est paru en 2007, *Combateremos a Sombra*.

3. Le premier titre est de 1983 et le deuxième de 1988. Celui-ci s'est vu attribuer le Grand Prix du Roman et de la Nouvelle de l'APE, l'association des écrivains portugais.

4. Né à Azinhaga en 1922, avec une œuvre partagée entre plusieurs genres, roman, contes, chronique, théâtre, journal, mémoires, poésie, consacré par le prix Nobel de la Littérature en 1998, est un des écrivains portugais, à côté de Camões, de Fernando Pessoa et d'António Lobo Antunes, de renommée mondiale avec des adaptations au cinéma, au théâtre, à la danse et à l'opéra (*Il Dissoluto Assolto*, d'Azio Corghi et José Saramago, en 2006). Une grande partie de ses œuvres sont disponibles pour le lecteur de langue française aux Éditions du Seuil, comme par exemple : *Le Dieu manchot*, Albin Michel, 1987 (roman traduit dans une vingtaine de langues), *Le radeau de pierre*, Seuil, 1990 ; *L'évangile selon Jésus-Christ*, Seuil, 1993 ; *L'aveuglement*, Seuil, 1997, *Tous les noms*, Seuil, 1998. En janvier 2008, l'Espagne (Lanzarote, Canaries, résidence de l'écrivain) a consacré une grande exposition à son œuvre *La Consistencia de los Sueños*, (commissaire Fernando Gómez Aguilera) où étaient montrés les manuscrits, les innombrables études critiques et ses deux cents quatre-vingts traductions.

dans son roman *Levantado do Chão* (1980) qui est à la fois, l'épopée de la réforme agraire avec l'occupation des terres, et un roman magique. On y voit marcher ensemble tous ceux, morts et vivants, qui avaient subi la tyrannie post - féodale des grands propriétaires terriens, dorénavant battus. Cette marche représente tous ceux qui occupaient les terres. Dans un autre roman, *Memorial do Convento* (1982), dont le titre en français est *Le Dieu manchot*, le fantastique est toujours présent. *La Passarola*¹ du Père Bartolomeu de Gusmão prend les airs alors qu'historiquement la machine n'a jamais volé. D'autres éléments et personnages fantastiques ponctuent le récit comme Blimunda Sete-Luas², la femme de Baltasar Sete-Sóis, qui avait le don d'attraper les âmes, le souffle de la vie de l'intérieur des êtres humains et sans que cela les empêche de vivre. Cette énergie conjuguée à d'autres éléments, dont la musique de Scarlatti, fait voler la *Passarola*.

Cette littérature fantastique est une sorte de vague qui a déferlé très fortement. Par la suite elle s'est estompée, mais elle a quand même laissé des graines, des semences, ce qui fait que notre littérature actuelle est encore très marquée par un certain onirisme. Moi-même j'ai écrit des livres très oniriques. Cependant beaucoup d'autres écrivains comme, par exemple, José Riço Direitinho³, avec *Breviário das Más Inclinações* (1994) ou *O Relógio do Cárcere* (1997), ou encore José Luís Peixoto⁴ qui, à trente ans, est

1. Machine volante inventée par le père Bartolomeu de Gusmão en 1709 qui consistait en un aérostat à air chaud qui ressemblait à un grand oiseau.

2. Personnage qui donnera son nom à l'adaptation du roman pour l'opéra du compositeur italien Azio Corghi, *Blimunda*, présenté au Théâtre la Scala de Milan, en 1990.

3. Né à Lisbonne en 1965, romancier. Son premier livre, *A Casa do Fim*, est de 1992. Il est inclu dans l'anthologie *Des Nouvelles du Portugal 1974-1999*, organisation de Pierre Légise-Costa, Paris, Métailié, 2000.

4. Né à Galveias en 1974, lauréat avec plusieurs prix pour de jeunes créateurs, il est le premier écrivain portugais à résider à Ledig House, à New York. Sa première fiction, *Morreste-me*, 2000, a attiré l'attention du public et de la critique. Le roman *Nenhum Olhar*, 2000, traduction française *Sans un Regard*, Éd. Grasset, 2004, s'est vu attribuer le prix José Saramago. Il publie aussi, dans une sorte de duo, le roman, *Uma Casa na Escuridão*, 2002 et le livre de poésie *A Casa, a Escuridão*. À la fin de l'année 2005 à Paris, dans le cadre du prestigieux Festival d'Automne, José L. Peixoto fait son entrée en tant que dramaturge, puisque à la demande de la compagnie anversoise Tg STAN, il a écrit la pièce *Anathema* qui a été jouée par la troupe au Théâtre de la Bastille. Son dernier roman, *O Cemitério dos Pianos*, est paru en 2006.

déjà traduit en français, est l'un des meilleurs écrivains de sa génération, ont été marqués par cet onirisme. Ce dernier dans *Sans un regard*, montre l'Alentejo d'aujourd'hui, après la réforme agraire, après la récupération des terres par les anciens propriétaires. Il nous y livre un Alentejo triste, gris, désertifié sur de grandes étendues, qu'il présente avec les monstres qui habitent les êtres humains : des rêves, des géants, des démons, enfin des personnages qui se meuvent comme des êtres vivants mais qui en réalité sont des projections de l'être humain. Tous ces livres sont très marqués par le fantastique. Le deuxième roman de José Luís Peixoto, *Uma Casa na Escuridão*, (sorti en même temps qu'un recueil de poésie, quoique j'aime moins ces poèmes. Ils sont plus inégaux ; il y en a de très beaux, mais il y en a d'autres minimalistes, qui ne me touchent pas autant) montre son talent de grand prosateur et de narrateur. Il utilise beaucoup d'éléments poétiques et fantastiques dans son discours. Ce dernier roman est une métaphore de la guerre, il ne s'agit pas d'une guerre précise comme celle de l'Irak ou de l'Afghanistan, mais il y pense, car c'est de violence, de brutalité, d'occupation, de torture et de massacres qu'il s'agit.

Revenons au début des années 1990. Un aspect très important est à souligner : le rôle des femmes qui prennent le devant de la scène littéraire ; alors qu'elles étaient cependant connues dès les années 1960. De nombreuses femmes de talent ont écrit de très bons romans. Hélia Correia¹, dont l'écriture est très belle et parfois très poétique fut très marquée par la lecture de la *Bible* dans ses premiers livres comme *O Separar das Águas* (1981) et *O Número dos Vivos* (1982). Mais des isotopies très marquées surgissent aussi, comme celle de la folie dans son livre *Insânia* (1996), où le personnage d'un homme fou ou presque, provoque la panique dans un village endormi où des gens revenus de l'immigration vivaient une paisible vieillesse. Ils sont secoués par cette sorte d'ange, d'ange démon. Ce livre a le grand mérite de ne pas tout dévoiler, il propose des lectures différentes en sollicitant la participation du

1. Née à Lisbonne en 1949, romancière, poète et dramaturge. Ses derniers titres, le roman *Lillias Fraser* (où, à la fin, le protagoniste Lillias fait la rencontre étonnante du personnage Blimunda Sete-Luas créé par José Saramago dans *Le Dieu Manchot*, en pleine possession de ses pouvoirs surnaturels, celui de voir à l'intérieur des gens) et les récits *Fascinação e A Dama Pé-de-Cabra* sont respectivement de 2001 et 2004 .

lecteur. Cet aspect de compromis avec le lecteur est l'un des traits de cette nouvelle littérature qui transparaît aussi dans les livres de Teolinda Gersão¹. Dans son œuvre, la guerre coloniale joue un rôle important. Dans un livre comme *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982) la figure de la femme est présentée avec beaucoup de souffrance. Elle symbolise celles qui ne sont pas parties en Afrique et dont le mari ou le fils sont allés faire la guerre. Mais le livre le plus important écrit par une femme sur la guerre coloniale est, sans l'ombre d'un doute, *Le Rivage des Murmures* de Lídia Jorge. Il s'agit là d'une femme qui est sur le terrain, mais qui n'est pas une combattante. Elle reste à Lourenço Marques², le Maputo de nos jours, et son mari, un officier des *comandos*³ prend part à des massacres et à des opérations sanglantes, peu avant la fin de la guerre. Le roman raconte aussi l'histoire d'une liaison, entre cette femme et un journaliste métis, pendant l'absence du mari. Il ne s'agit pas d'une vengeance, mais d'une sorte de libération dont le lecteur appréhende le sens. À propos des femmes, je pourrais en citer beaucoup d'autres : Maria Isabel Barreno⁴ et Maria Velho da

1. Née à Coimbra en 1940, professeur des universités à Lisbonne, retraitée, essayiste, elle a publié une dizaine d'œuvres de fiction. Citons, à titre d'exemple : *O Cavalo de Sol* (roman), 1989, trad. française, *Le cheval de soleil*, Flammarion, 1992 ; *A Arvore das Palavras* (roman), 1997 ; *Os Anjos* (nouvelle), 2000, trad. française, *Anges*, Autrement, 2003 et *A mulher que prendeu a chuva e outras histórias* en 2007.

2. Nom de l'ancienne capitale du Mozambique pendant la colonisation portugaise.

3. Désignation des troupes d'élite de l'armée portugaise.

4. Née à Lisbonne en 1939, romancière, auteur de contes et essayiste, très engagée contre le régime salazariste ce qui la conduira devant la justice, avec ses consœurs, dans le célèbre procès 'des trois Marias' ; ses œuvres sont marquées par des préoccupations concernant la condition féminine mais aussi par un regard plus profond sur l'être humain et sa quête permanente d'interrogation du réel des choses. Le lecteur de langue française pourra découvrir cet écrivain avec les livres suivants : *La disparition de la mère*, Éd. des Femmes, 1983, *Le cercle vertueux* – cinq contes, Éd. Findakly, 1998 et *Les vêpres oubliées*, Éd. Findakly, 2004. Elle est aussi représentée dans l'anthologie *Des nouvelles du Portugal*, organisation de Pierre Léglise-Costa, Éd. Métailié, 2000. Maria Isabel Barreno a honoré de sa présence le colloque "Mémoires d'avril, trente ans de la révolution des œillets au Portugal 1974-2004" et a participé au deuxième volet de ce colloque qui a eu lieu à l'université de Haute Bretagne-Rennes 2, le 30 avril 2004. Dans un dialogue avec une des traductrices, Annick Moreau, Isabel Barreno a parlé de son vécu, de sa mémoire du 25 avril et de cette nouvelle (*Les vêpres oubliées*) qui retrace le parcours de trois personnages la veille du grand jour de la Révolution. Pour

Costa¹, de la génération des années 1960, très marquées à la fois par Mai 68 et par une écriture textuelle issue du structuralisme de Roland Barthes. Dans leur jeunesse avec Maria Teresa Horta², elle aussi poète et romancière, elles avaient écrit *Les Nouvelles lettres portugaises*³, par la suite, toutes sont devenues de grands écrivains. Maria Velho da Costa est l'un des écrivains portugais qui manie la langue de façon très novatrice, pleine de fantaisie, d'humour, de richesse et de poésie. Elle construit des romans admirables, quelquefois de lecture difficile. Mais cela est largement compensé par une écriture envoûtante, comme *Lucialima* (1983) ou *Irene ou O Contrato Social* (2000), son dernier roman qui a reçu un prix littéraire⁴. La mort, l'amour, la liberté, la douleur de vieillir, la mélancolie, tous ces thèmes caractérisent la littérature de Maria

approfondir la connaissance d'un de ces livres cités ci-dessus, lire dans ce recueil le chapitre 9.

1. Née à Lisbonne en 1938, essayiste, poète (*O Mapa Cor de Rosa*, 1984), dramaturge (*Madame*, 1999), auteur de contes, nouvelles et romans (*Casas Pardas*, 1977 ; *Missa in Albis*, 1988). Au-delà de *Les nouvelles lettres portugaises*, elle est aussi représentée en France dans l'anthologie indiquée dans la note précédente et dans la *Nouvelle Revue Française*, n°522/523, juillet/août, 1996 ; Les Editions L'Escampette, en 2000, ont publié trois nouvelles, sous le titre *L'oiseau rare et autres histoires*, traduction d'Eduardo Lourenço.

2. Née à Lisbonne en 1937, journaliste, poète et fictionniste, avec une littérature très marquée par la présence du corps, la sexualité et l'amour, a écrit, entre autres, *Minha Senhora de Mim* (poésie, 1971) ; *Minha Mãe, Meu Amor* (poésie, 1984) ; *Ema* (récit, 1985) ; *A Paixão Segundo Constança H* (récit, 1994). Trad. française : *Ana* (récit), Éd. des Femmes, 1983.

3. Traduction française de *Novas Cartas Portuguesas* (Ed. du Seuil, 1976) écrites en collaboration par 'les trois Marias', sans qu'on sache qui a écrit quoi : Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, et publiées au Portugal sous le régime fasciste de Marcelo Caetano en 1972. Il s'agit d'un récit épistolaire écrit en dialogue avec les fameuses *Lettres de la religieuse portugaise* (1669) attribuées à la sœur de Beja, Mariana Alcoforado. Ce livre a été considéré comme subversif par le régime en ce qui concerne la dénonciation de la condition féminine, l'affirmation du corps et de la sexualité de la femme. Condamnées à un procès devant la justice elles ont attiré l'attention des féministes et intellectuelles étrangères ce qui a ralenti le procès car les autorités portugaises n'ont pas apprécié être au centre de polémiques à l'étranger. Il sera complètement abandonné avec les événements du 25 avril. Ce livre est tout un symbole, montrant comment la littérature peut à elle seule ébranler et mettre en cause un régime autoritaire.

4. Maria Velho da Costa a reçu, en 1997, pour l'ensemble de son œuvre le *prix Vergílio Ferreira* de l'université d'Évora et le *prix Camões*, en 2002, le prix le plus important attribué à un auteur de langue portugaise.

Velho da Costa. Et je pourrai citer tant d'autres femmes écrivains... Inês Pedrosa¹, très moderne, parfois marquée par le journalisme, car elle exerce cette activité, et cela n'a rien de dévalorisant. Elle manie une langue très riche, pleine de sens poétique, elle connaît très bien la vie portugaise, avec ses jeux, la situation des femmes, les relations entre les êtres humains. Dans ses romans et dans ses chroniques publiées régulièrement dans les journaux, elle prend souvent position sur des questions brûlantes, comme l'IVG ou la situation de ces femmes condamnées à des peines de prison pour avoir pratiqué l'avortement. Dans l'un de ces meilleurs romans, *Nas Tuas Mãos* (1997), elle aborde avec beaucoup de finesse et de sensibilité la question de l'homosexualité. Il s'agit d'une histoire qui met en scène des femmes de trois générations. La première se marie avec un homosexuel et ne s'en rend compte que beaucoup plus tard. Elle vit presque dans un ménage à trois, avec son mari, l'amant de ce dernier qui devient à son tour son amant à elle. À la troisième génération surgit une jeune femme lesbienne, elle prouve qu'elle suit de près tout ce qu'il y a de nouveau dans la société portugaise contemporaine avec un esprit d'ouverture envers la différence de l'autre. Ce sentiment de compréhension profonde est une marque de la littérature d'Inês Pedrosa.

Parmi les écrivains les plus récents, je voudrais souligner aussi l'apparition d'un jeune écrivain, Jacinto Lucas Pires², très lié au théâtre, à la télévision, très visuel et descriptif. Il a écrit de beaux livres, dans une très belle langue. Parmi eux un livre de contes magnifique, très minimaliste, *Para Averiguar do Seu Grau de Pureza* (1996) et dernièrement des pièces de théâtre et des

1. Née à Coimbra en 1962, elle a fait des études de journalisme, activité qu'elle exerce dans des journaux ou des revues culturelles comme *JL*, *Ler* ou encore dans l'hebdomadaire *Expresso*. Pendant trois ans elle dirige la version portugaise de la revue *Marie Claire*. Son entrée dans le monde du roman se fait en 1992 avec la publication de *A Instrução dos Amantes*. Un de ses derniers romans, *Fazes-me Falta*, 2002, a été édité quatorze fois.

2. Né à Porto en 1974, après avoir fait des études en droit, il a suivi une formation en cinéma à la New York Film Academy. Son activité s'étend au théâtre pour lequel il a écrit plusieurs fois : *Universos e Frigoríficos*, 1997, *Escrever*, *Falar* (2001), il a aussi écrit des scénarios pour des courts-métrages, *Dois filmes e algo de algodão*, 1999 et actuellement lui-même commence une activité de réalisateur de ses scénarios : *Cinemaamor* et *Nome Próprio*.

scénarios pour le cinéma. Son roman, *Do Sol* (2002), est peut-être son meilleur livre. Il s'agit d'un roman politique qui dévoile le côté à la fois dérisoire et méchant de ces gens incompetents qui sont entrés dans le gouvernement de Santana Lopes¹, en attendant les prochaines élections. Il parle de ceux qui font carrière dans la politique, qui sont très médiatiques, qui cherchent à se montrer à tout moment à la télévision, à donner des interviews à la radio, et qui, au fond, se servent de la politique, alors qu'ils ne cherchent qu'à faire carrière. Cet aspect, qui est un triste aspect de la société portugaise actuelle, est très bien saisi dans ce roman.

J'aimerais encore souligner une caractéristique de la littérature portugaise actuelle : sa 'poéticité'. Maria Velho da Costa est poète aussi dans ses romans ; João de Melo l'est très souvent aussi, moi-même, je crois avoir une composante poétique assez forte et en cherchant bien on peut trouver beaucoup d'écrivains dont la prose est marquée par cette écriture, très analogique, qui accepte souvent, sans en abuser, la métaphore. Je viens juste de parler d'écrivains qui ont commencé à publier quelques années avant le 25 avril. Toutefois un écrivain comme Augusto Abelaira² a écrit après la révolution quelques-uns de ses meilleurs romans. Son dernier livre est un exemple saisissant, *Nem Só, mas Também*³ parce qu'il reprend tout ce que Abelaira avait dit avant. Avec une grande

1. Pedro Santana Lopes, a été premier ministre du 16^e gouvernement constitutionnel portugais, de juillet à novembre 2004, suite à la démission de Durão Barroso quand celui-ci a accepté la fonction de président de la Commission Européenne. Le 30 novembre 2004, le Président de la République, Jorge Sampaio, a décidé de dissoudre l'Assemblée de la République et de convoquer des élections législatives anticipées le 20 février 2005. Le gouvernement de Santana Lopes assume la gestion des affaires courantes jusqu'aux élections.

2. Né à Ançã (1926-2003), il est romancier, dramaturge, chroniqueur, traducteur et a exercé l'activité de journaliste notamment dans le *JL* et *O Jornal*. Appartenant à la génération de 1950 avec Urbano T. Rodrigues, (José Cardoso Pires, Fernanda Botelho, Carlos de Oliveira), il transfère les préoccupations de l'engagement social du néo-réalisme vers celles de l'existentialisme. Son œuvre est traversée par des moments de pessimisme devenant une forme d'interrogation et de questionnement du monde et de notre civilisation. Ce scepticisme s'étend à tous les domaines : la politique, les relations affectives ou l'écriture elle-même. Principaux titres : *A Cidade das Flores*, 1959, *Bolor*, 1968, *Sem Tecto*, *Entre Ruínas*, 1978, *O Triunfo da Morte*, 1981, *Deste Modo ou Daquele*, 1990.

3. Il s'agit d'un roman posthume, publié en 2004, un an après la mort de l'écrivain, reproduit selon ses instructions.

profondeur et une apparente légèreté, avec beaucoup d'esprit et d'humour, il réfléchit sur la vie. Nous avons perdu José Cardoso Pires¹ qui avant le 25 avril nous avait donné un livre admirable, *O Delfim*², où il analysait les grandes luttes de cette société portugaise, un peu féodale, machiste, profondément enracinée dans la terre. Palma Bravo, *le dauphin*, est un propriétaire terrien très riche, il pratique plusieurs sports, aime les voitures de luxe, va à la chasse, humilie sa femme qui finit par le trahir, parce qu'elle est délaissée. Il fréquente les bordels, comme souvent c'était le cas sous l'ancien régime, sous ce fascisme portugais corporatiste. Le même Cardoso Pires nous a donné, après la Révolution, un autre roman formidable *Alexandra Alpha*³. Il parle justement des temps qui vont du 25 avril aux premières grandes déceptions. Alors deux personnages, dont l'un est un catholique de gauche, prennent un petit avion, sans doute pour fuir la réalité d'en bas et s'en vont vers la mort ou vers l'oubli. Le personnage, Alexandra Alpha, est en apparence une jeune fille légère. De bonne famille, c'est une intellectuelle, qui travaille dans la publicité et change d'amant comme on change de chemise. Mais en réalité, elle est beaucoup

1. Né à Beira Baixa (1925-1998), Cardoso Pires appartient à la même génération que Urbano T. Rodrigues. Auteur d'essais, théâtre, chroniques et mémoires, c'est dans la fiction qu'il s'affirma comme un grand 'classique' de la littérature portugaise contemporaine. Influencé par le Nouveau roman et sa vision du monde, Cardoso Pires pratique des satires sociales, un roman de caractère éminemment politique où il analyse, avec un esprit très aigü, et démonte les stéréotypes d'une société fossilisée et archaïque. Il pratique l'intertextualité de façon magistrale, une pluralité de registres du langage et le tout avec un humour qui devient corrosif et destructeur. Le lecteur français pourra le lire dans les œuvres indiquées dans les notes ci-dessous ainsi que dans : *L'Invité de Job* (Éd. Gallimard, 1967), *Ballade de la plage aux Chiens* (Éd. Gallimard, 1986), *L'ange épinglé* (Éd. Sylvie Messinger, 1990) et *La République des Corbeaux* (Gallimard, 1992). Citons encore son œuvre *De Profundis, Valsa Lenta*, de 1997, préfacée par João Lobo Antunes, écrite après un long coma et *Lavagante, encontro desabitado* de 2008, publié dix ans après sa mort par décision de ses ayants-droits.

2. Ce roman est publié en 1961. En 1970 paraît aux Éditions Gallimard, *Le Dauphin*, la traduction française, de Robert Quemserat. Il s'agit d'un roman d'enquête sur un crime passionnel dans un village fictif, près d'une lagune qui devient le symbole d'une société en décomposition et en transformation. Le roman a été adapté au cinéma par Fernando Lopes, en 2001.

3. Roman paru en 1987 qui a reçu le Prix Spécial de l'Association des Critiques Brésiliens. La traduction française de Michel Laban, est parue aux Éd. Gallimard, en 1991.

plus complexe. En lisant attentivement le roman on se rend compte qu'il s'agit de la femme des années 1970. D'une jeune femme typique de cette période de la Révolution où tout est permis, où l'on traverse une sorte de parenthèse de la vie enivrante de l'émancipation de la femme. Avec la Révolution, la femme acquiert des droits qu'elle n'avait pas auparavant, elle peut demander le divorce et peut enfin prendre sa vie en main.

Ce sujet est aussi très présent dans votre dernier livre de contes, Estação Dourada¹, par exemple dans le conte " O Dia Último e o Primeiro " ² où vous retracez cette ambiance de fête originelle, cette nouvelle vie de liberté qui commence. Jusqu'à maintenant vous avez beaucoup parlé de la littérature portugaise, de ses auteurs et de ses principales tendances, mais j'ai l'impression que beaucoup de ces caractéristiques sont valables aussi pour votre œuvre. Votre écriture est très ancrée dans le réel, très enracinée dans la terre comme celle de Cardoso Pires ou de Carlos de Oliveira³. Dans votre cas, il s'agit d'une terre très particulière,

1. Ce recueil de contes publié en 2003 (Publ. Europa-América, Mem-Martins), a obtenu le *Prix Camilo Castelo Branco* de l'Association Portugaise d'Ecrivains - APE. Grâce à l'auteur, nous présentons après cet entretien une traduction d'un de ces contes, " Tu viendras un beau matin, la soleil poindra ".

2. Ce livre a été publié une première fois dans la collection « Caminho de Abril », une initiative des Editions Caminho lors des commémorations des vingt-cinq ans de la Révolution des Œillets (1999).

3. Né à Belém, au Brésil (1921-1981), deux ans plus tard il va au Portugal avec ses parents, qui s'installent dans la région de Cantanhede, Gândara, où son père va exercer la médecine. Tout son œuvre, en prose ou en vers, est la reconstitution de l'espace de son enfance, la Gândara. Son œuvre est constituée par quatre romans auxquels le lecteur français pourra avoir accès: *Une abeille dans la pluie* (Éd. José Corti, 1989), *Petits bourgeois*, (Éd. José Corti, 1991), *Finisterra. Paysage et Peuplement* (Éd. Passage du Nord, 2003), *La Maison sur la dune* (Éd. José Corti, 2007). L'ensemble de son œuvre poétique se trouve dans les recueils *Trabalho Poético I e II*, publiés à Lisbonne en 1976. Les vingt-quatre poèmes qui composent le poème " Stalactite " du livre *Micropaisagem (in Trabalho Poético I)* sont parus dans *Variations autour de la poésie. Hommage à Bernard Sesé*, volume I (dir. et édition de Thomas Gomez) CRIIA, Nanterre, 2001, dans la traduction de Michel Chandeigne et de José Manuel Esteves, article inclus dans ce recueil sous le titre " La poésie de Carlos de Oliveira: une bombe prête à exploser". Pour une plus grande connaissance sur l'auteur voir aussi les articles: " *La Maison sur la dune* de Carlos de Oliveira : les yeux en feu de Mariano Paulo ou l'impossibilité de compréhension de l'Histoire " et " Paysage et silence dans *Une abeille dans la*

celle de vos racines, l'Alentejo, mais aussi de Lisbonne et d'une façon plus globale, de l'attachement des hommes à leur terre. Mais vous parlez aussi de notre planète et des hommes qui y habitent et qui luttent au jour le jour pour un meilleur avenir. Car votre œuvre est traversée par tous ces thèmes à caractère social. Toutefois elle est traversée par une autre caractéristique importante, et cela depuis le début, la dimension fantastique, onirique et quelquefois insolite.

En effet, déjà dans *A Porta dos Limites* (1952), ma première œuvre, l'Alentejo est présent. Mais je refoulais un peu cette volonté de m'écarter du réalisme stricte. Ce n'est que plus tard, après avoir donné tout ce que je pouvais à la Révolution des Œillets, que je me suis permis d'écrire des livres plus oniriques. C'est le cas de *Filipa Nesse Dia* (1989) où le réel et le rêve s'entremêlent. Le voyage dans l'Alentejo est la métaphore du voyage lui-même vers les recoins les plus profonds de l'être humain. Ce roman, mais aussi *Violeta e a Noite* (1991)¹ et *Deriva* (1993)² constituent un triptyque où la dimension du rêve est très présente. L'onirisme est partout. Ainsi la montagne de Sintra, dans *Deriva* est à la fois un paysage réel et un paysage fantastique où beaucoup de choses appartiennent au monde des rêves. Dans *Filipa*, je fais appel aux mythes, ainsi Hippolyte devient Hélios, Thésée devient Túlio et Phèdre devient Filipa. C'est une tragédie empreinte d'onirisme qui a lieu dans un Alentejo mythique. Ses personnages rappellent ceux des romans de chevalerie. Lorsque Hélios s'arrête à l'auberge, il s'agit en fait du château. Certaines rencontres peuvent être associées à des duels ; le bricoleur avec sa boîte à outils est un personnage magique, il devient ainsi sorcier, voit le diable, voit l'assassin, dont les mains portent les traces du sang de sa victime. Pourtant l'Alentejo est partout, avec ses chevaux blancs, ses auberges, ses lagunes. Le roman commence par un voyage en voiture dans une aube brumeuse. Et, dans cette aube de brume, les phares de la voiture inventent le paysage, un paysage d'irréalité, d'effroi, dans un monde nocturne.

pluie de Carlos de Oliveira et sa transposition cinématographique par Fernando Lopes (1971).

1. *Prix Fernando Namora*.

2. *Prix Littérature et Ecologie du Lyons Clube d'Aveiro*.

*Vous êtes présent dans la vie littéraire portugaise depuis plus de cinquante ans¹. Votre œuvre est très riche, vous avez publié plus d'une soixantaine de titres, sans tenir compte des innombrables essais, préfaces et participations à des ouvrages collectifs. Votre œuvre depuis le départ comporte les grandes lignes qui vont orienter vos récits au fil des années : les rapports avec le monde, les hommes, les questions sociales. Il me vient à l'esprit, à propos de votre œuvre, une phrase des poètes de la revue *Árvore*,² elle parle de la "fidélité à l'humain". Lorsque je pense à cette expression, c'est vous qui me venez à l'esprit. Même s'ils étaient dissidents du néo-réalisme, ils étaient conscients de la réalité politique du pays, ils se battaient contre le régime salazariste, ils connaissaient très bien la littérature existentialiste et ils ont su trouver un espace d'expression entre la lutte sociale et la quête d'une nouvelle conception de la poésie.*

En effet, mon œuvre se trouve à un carrefour, elle se place entre l'existentialisme et le néo-réalisme, elle parle de l'être humain, de ses profondeurs et de ses contradictions. Elle comporte aussi une composante surréaliste plus évidente, car j'ai fréquenté très tôt les surréalistes. Cependant, je connaissais moins les auteurs portugais que les Français, tels Aragon, Éluard, Desnos, que j'ai connus dans les années 1930-40. Je connaissais, bien sûr, les textes d'Alexandre O'Neill, Mário Cesariny de Vasconcelos, Herberto Helder et Natália Correia³ qui appartiennent déjà à une troisième vague du

1. Urbano Tavares Rodrigues a commémoré en 2003 ses cinquante ans de vie littéraire. Plusieurs événements ont signalé cette date, notamment la publication du catalogue, *Urbano Tavares Rodrigues, 50 anos de Vida Literária*, Lisbonne, Éd. Asa, qui retrace son parcours bio et bibliographique.

2. En 1951, cinq jeunes poètes ont créé cette revue de poésie (José Terra, António Ramos Rosa, Luís Amaro, Luís Moita et Raul de Carvalho), et malgré sa courte période de durée avec la publication de quatre numéros, elle a ouvert de nouvelles voies d'expression, là où dominait la poésie néo-réaliste, elle a donné un nouveau souffle à la poésie portugaise par son désir d'aspiration et d'élévation. Voir à ce propos l'article de ce recueil: "La poésie de José Terra: l'acte créateur comme acte libérateur".

3. Alexandre O'Neill, né à Lisbonne (1924-1986) est un des fondateurs du surréalisme au Portugal. En français on peut trouver la traduction faite par lui-même, *L'Ampoule miraculeuse*, Cadernos Surrealistas, 1953. Mário Cesariny de Vasconcelos, né à Lisbonne (1923-2006), peintre et poète est aussi un des fondateurs du groupe surréaliste portugais; une anthologie de ses poèmes a été publiée aux Editions L'Escampette, *Labyrinthe du chant*, Bordeaux, 1994. Herberto Helder est né à Funchal

surréalisme, malgré leurs caractéristiques personnelles très fortes. Pourtant, dans mon œuvre, l'influence du surréalisme est moins forte que celle de l'existentialisme ou du néo-réalisme mais avant toute chose, j'appartiens à l'Alentejo. Cet aspect est fondamental car mon imaginaire puise dans les sources *alentejanas*. Je suis un homme du vent, de la plaine, des étoiles, du fleuve, je suis cet homme que le fleuve Guadiana longe.

On parle souvent de vous comme d'un citoyen exemplaire. Vous vous êtes engagé contre le fascisme, contre tous les systèmes d'oppression. Au début de cet entretien, vous nous avez brossé un portrait très lucide du Portugal d'aujourd'hui et du monde contemporain en proie au libéralisme triomphant. Toutefois, certains critiques signalent dans votre œuvre, un peu plus peut-être dans vos derniers livres, un certain désenchantement, une certaine angoisse, une vision sombre. Partagez-vous ces opinions ?

Je crois que c'est vrai. Óscar Lopes¹ a écrit un jour à propos d'Augusto Abelaira et de moi-même, que nous avions en commun le doute systématique de l'espoir. Je suis un homme d'espoir, mais il y a toujours un doute dans mon adhésion à l'utopie ; je me pose des questions, je m'interroge tout le temps. J'interroge l'avenir, la vie et les possibilités de changement. J'ai toujours lutté pour le changement et je continue à le faire, et je trouve qu'on peut vivre dans un monde moins mauvais que celui-ci. Je doute qu'il puisse exister un monde parfait. Pourtant l'homme ne peut pas vivre sans rêve ni utopie, car notre monde est terrible.

en 1930, poète et auteur de fiction. Il présente un univers très particulier où l'étrangeté va de pair avec une sorte de réalisme qui se dégage d'un fantastique objectif de caractère cosmologique ; parmi ses œuvres sont disponibles en français: *La Cuiller dans la bouche*, La Différence, 1991, *Les pas en rond*, Arléa, 1991, *Science ultime*, Lettres Vives, 1993; Natália Correia, née à São Miguel (1923-1993) est poète, romancière, dramaturge et essayiste. Elle exploite les pouvoirs magiques du verbe en renouant avec les valeurs alchimistes du langage. Ces derniers livres présentent une dimension prophétique où elle s'interroge sur le destin de la patrie et de l'Occident. Ces trois poètes sont inclus dans l'*Anthologie de la poésie portugaise contemporaine (1935-2000)*, choix et présentation de Michel Chandeigne, Paris, Gallimard, 2003.

1. Óscar Lopes né à Leça da Palmeira en 1917 est critique littéraire, linguiste, essayiste et professeur des universités. Parmi ses innombrables titres, citons *A História da literatura portuguesa*, en collaboration avec António José Saraiva, qui a dix-sept éditions depuis 1953.

Votre livre Estação Dourada présente à mon avis une sorte de bilan. On y trouve pratiquement tous vos thèmes récurrents.

L'Alentejo, la vie politique, la poésie, l'amour et la mort. Dans le conte éponyme, un homme va mourir, ce personnage fait ses adieux à la vie à travers l'amour qu'il éprouve envers sa femme, la nature, les animaux, les arbres, tout ce qui peut le réconcilier avec la vie au moment de l'adieu. Mon idée initiale, c'était d'écrire un conte sur la mort d'un personnage âgé de trente-quarante ans. J'ai compris après, qu'*Estação Dourada* était bien plus que cela, c'était la vie.

Nous avons parlé de votre conte "O Dia último e o primeiro " à propos du 25 avril, ce moment magique, de grande plénitude et d'énergie pour tous les Portugais.

C'est le plus beau jour de ma vie. Tout comme le personnage de mon conte, bien qu'à mon avis il ne soit pas autobiographique. Je ne me suis pas couché de deux heures du matin le 25 avril jusqu'au surlendemain. J'ai vécu très intensément l'heure du changement.

Et maintenant quels sont vos projets d'écriture ?

J'ai en plusieurs. J'ai un roman qui doit paraître en avril ou mai 2005, *O Eterno Efêmero* et j'ai aussi un livre de poèmes en prose, qui est prêt, *Rostos da Índia e alguns sonhos*. J'ai même un troisième roman encore dans le tiroir, *Ao Contrário das Ondas*¹.

Vous n'avez jamais été tenté d'écrire vos mémoires ?

J'ai été tenté d'écrire des fragments de mémoire, mais en ce moment je n'éprouve aucune difficulté à écrire des romans ou des contes. Ma mémoire flanche parfois et cela m'effraie. On m'a déjà demandé de raconter des événements lointains, je l'ai fait et je me suis rendu compte qu'il y a des erreurs et des omissions graves même dans ces fragments. J'ai été ébloui par un livre d'Amos Oz,

1. Ces titres annoncés sont tous parus : *O Eterno Efêmero*, Dom Quixote, octobre 2005, *Rostos da Índia*, Asa, juillet 2005, *Ao Contrário das Ondas*, novembre 2006 (Lire à ce propos l'article de Maria Graciete Besse, " A Expressão do Desejo em *Ao Contrário das Ondas* de Urbano Tavares Rodrigues ", in *Latitudes.Cahiers Lusophones*, n° 30, septembre 2007, p. 81-82). En 2007 est publiée la nouvelle *Os Cadernos Secreiros de D. António Prior do Crato*, traduite en français en 2008.

l'écrivain israélien. Mon frère Miguel¹ fait cela très bien. Il a écrit un livre qui s'appelle *O Espaço e o tempo em que eu vivi*. Il a, lui, une mémoire qui n'est pas du tout affectée, elle demeure limpide et claire, tandis que la mienne a beaucoup de trous.

J'aimerais vous poser une autre question : vous avez été professeur et donc vous avez été en contact avec les nouvelles générations. Nous avons parlé ici de mémoire, et pas seulement en tant que genre littéraire. Nous vivons dans une société où nous perdons un peu cette dimension, elle devient trop éphémère puisque nous avons l'illusion de pouvoir assister à tout en direct. Alors comment voyez-vous ce rapport de nos jeunes avec la mémoire, notamment avec la Révolution des Œillets ?

Leur rapport avec ces événements est lointain. Il y a quelques jeunes qui regrettent de ne pas avoir vécu le 25 avril ; ce sont naturellement des progressistes. Par contre, il y en a d'autres, qui sont complètement indifférents. Peut-être il y a aussi des progressistes parmi ces derniers, cela dépend aussi de leurs familles, de ce qu'on leur a raconté ou de ce qu'ils ont lu. La majorité n'a plus de grande attache avec cette partie de notre histoire. Quand nous faisons un défilé pour fêter le 25 avril dans *l'Avenida da Liberdade*, je constate avec un peu de mélancolie qu'il n'y a pas beaucoup de jeunes parmi ceux qui défilent ou regardent le défilé. Cette révolution nous a permis de construire une démocratie avancée, la plus avancée de l'Europe, que la Constitution de 1976 a instituée. Elle a instauré les libertés, la réforme agraire, beaucoup d'entreprises étaient soumises au contrôle ouvrier, les fonctionnaires et les ouvriers participaient aux décisions dans les administrations et les usines. De nos jours, tout cela a disparu. Toutefois, je suis convaincu que cela servira de modèle à l'avenir. Presque toutes les entreprises ont été nationalisées. Je conçois parfaitement que dans l'avenir il y aura un secteur public assez fort pour assurer la santé, l'éducation, la culture, mais qu'il y aura aussi un secteur privé, qui ne devra pas être monopoliste ni prendre la forme d'une ploutocratie, de sorte

1. Il s'agit du journaliste et écrivain Miguel Tavares Rodrigues, né en 1925, frère d'Urbano, qui a publié deux volumes de mémoires, Campo das Letras, Porto, 2002 et 2004.

qu'on puisse créer de façon originale beaucoup de choses et apporter un peu de variété et de charme à la vie. Rien ne prouve d'ailleurs qu'une entreprise publique ne puisse pas être moderne et productive. Ceux qui disent le contraire, disent des balivernes. Je ne sais pas quel sera le socialisme de l'avenir, mais j'en ai la certitude : l'avenir sera socialiste.

Nous sommes passés d'une génération à une autre de façon très rapide. Nous constatons chez les jeunes Portugais qui vivent en démocratie et qui n'ont pas connu le fascisme, qu'il y a un manque de conscience et donc de mémoire. Ce que nous vivons aujourd'hui est tout récent et peut-être considèrent-ils l'instauration de la démocratie comme déjà lointaine, alors qu'on sait qu'elle est fragile qu'il faut la construire chaque jour. Sont-ils conscients que c'est aux luttes de leurs parents qu'ils la doivent?

Nous sommes en train de penser à un univers d'étudiants et de fonctionnaires. Mais si nous pensons encore au monde de la misère et de l'exclusion, beaucoup reste à faire au Portugal pour ces gens-là, qui ne croient à rien. Ils ont cessé de croire à la démocratie, ils ne votent pas, ils n'aiment pas les agents de la politique ni les politiques, ils voient partout des opportunistes. Ils se trouvent face à un système auquel ils ne croient pas, qui les laisse tomber dans l'abandon et dans la misère. Donc ils haïssent le système politique dans son ensemble. En effet, cette réalité existe partout : aux États Unis, en Europe, au Portugal. Dans le monde sous-développé, la question ne se pose même pas, parce qu'ils ne connaissent que la misère. Actuellement, au Portugal il y a une réaction très forte contre le système et je ne sais pas quelle direction elle va prendre. Il s'agit peut-être d'une contestation contre le capitalisme néolibéral, car même si ces mots n'ont pas beaucoup de sens pour eux, ils le subissent dans leur chair.

La société portugaise est très marquée par le phénomène de l'émigration, souvent de caractère économique. Aujourd'hui le Portugal, à son tour, est devenu un pays d'immigration. Est-ce que vous assistez à une mutation de notre société, des mentalités. Y-a-t-il une ouverture réelle vis-à-vis de l'autre ?

Il y a une ouverture envers ces immigrés, qu'ils proviennent d'Afrique, qu'ils soient Russes, Moldaves ou Ukrainiens. Quelques

fois on trouve même des réactions fraternelles et de sympathie. Je peux le constater en Alentejo. Là-bas, cette main-d'œuvre ne va pas, en principe, s'emparer des postes de travail qui devraient revenir aux gens du pays. Cela s'est déjà produit, lorsque quelques intermédiaires peu scrupuleux, avaient fait venir des Asiatiques qu'ils payaient avec des salaires de misère. En Alentejo, il y a beaucoup d'Ukrainiens, et même s'ils sont un peu moins payés que les ouvriers portugais, ils sont si bien accueillis que je crois qu'un jour ils deviendront portugais. Par contre, dans les grandes villes, c'est différent. Comme beaucoup ne trouvent pas de travail, ils tombent soit dans une misère extrême soit dans la criminalité. Il y a une grande tension. La grande masse des immigrés, au Portugal, est constituée de ceux de la troisième génération, originaires de l'Angola, du Cap-Vert ou de la Guinée, pour eux l'intégration est plus difficile et problématique.

J'aimerais ajouter un mot sur ces gens qui travaillent dans les grandes surfaces. Souvent, ils sont très exploités, n'ont que des CDD de trois ou de six mois. Puis ils sont licenciés et auront beaucoup de mal à retrouver du travail. Ils n'ont pas de conscience sociale et l'auront difficilement car à la moindre protestation ils sont tout de suite renvoyés. Le jour où ces gens se mobiliseront politiquement, la situation va changer.

Revenons à la société et à la littérature portugaise, par rapport à votre expérience d'écrivain. Au niveau de l'écriture comment avez-vous vécu le fait de passer du jour au lendemain d'un système où il fallait être attentif à la censure, trouver les bonnes formules pour y échapper, à un régime de totale liberté ?

Parmi mes livres des années 1960 certains de leurs titres sont nettement engagés. Ils peuvent être très connotés, comme *Terra Ocupada* (1964), *Imitação da Felicidade* (1966), *Casa de Correção* (1968), tout comme celui de ma pièce de théâtre, *As Torres Milenárias* (1971). J'ai choisi la métaphore, mais très souvent, j'affrontais la censure. Ainsi, métaphoriquement, mon conte "*Tio-Deus*" (le premier conte du recueil de *Casa de Correção*), présente un oncle à l'image de Salazar. Il exerce un pouvoir discrétionnaire et violent, sur ses neveux, avec la complicité de l'Église représentée par le personnage du prêtre.

Dans vos souvenirs comment, au moment du 25 avril, cette transformation au niveau de l'écriture, s'est-elle effectuée ? Vous êtes-vous dit que vous alliez écrire différemment ou la question ne s'est même pas posée ?

Les procédés de création sont assez étranges. Il y a une partie d'intention et une partie très importante de demi-inconscience. J'ai toujours été dominé par mes obsessions les plus profondes : l'amour, la mort, le sexe, la fraternité ; ce sont tous des élans très forts. Toutefois la préméditation artistique existe. J'ai conçu *Imitation du bonheur* comme une allégorie du fascisme, allant jusqu'où je pensais pouvoir aller. La bonne de la maison d'hôtes, où descendent les deux personnages, vend une bague à un imposteur qui l'avait convaincue que, en lui donnant cet argent, il pourrait éviter à son fils de partir faire la guerre coloniale. Cette bague, ensuite, sera volée. Mais l'épisode précédent a provoqué l'appréhension du livre par la censure.

Trois de mes livres ont été saisis par la censure. Pourtant, selon les mêmes critères, beaucoup d'autres de mes livres auraient dû l'être aussi. Lorsque les archives de la censure ont été ouvertes, on a trouvé des rapports sur des livres qui n'avaient pas été saisis, mais qui portaient l'indication " très nuisible ". Cependant, peut-être que le fait de saisir était plus grave encore, car il déclenchait des vagues d'indignation et de toute façon les livres finissaient par circuler par d'autres moyens. Ils préféraient donc d'autres solutions : ils allaient dans les librairies, conseillaient aux employés de ne pas mettre trop en évidence certains auteurs, de présenter leurs livres le plus discrètement possible. Ces livres étaient toutefois vendus en cachette, même ceux qui avaient été saisis par la censure.

Un critique, José Pires Campaniço a écrit dans un livre, Urbano Tavares Rodrigues, escritor da fraternidade (1979) que vous êtes un écrivain rebelle, ce qui me paraît une très belle définition de votre œuvre. Votre insoumission a peut-être un rapport avec le désenchantement et la poétique de la frustration dont parle Maria Graciete Besse.

En effet, j'ai été très marqué par les lectures de Sartre, l'homme qui à tout moment s'interroge sur ses choix et par celles de Camus qui pose le problème de la justice et de ses limites ; ce sont des

idées qui sont venues tellement à la rencontre de mes inquiétudes, qu'elles sont présentes dans mes livres, du premier au dernier.

Est-ce que par cette quête permanente du bonheur, ce regard assez critique et lucide sur le monde et les hommes, et par les thèmes qui traversent l'ensemble de votre œuvre, vous êtes un écrivain romantique ?

Il y a quelque chose de cela dans mon livre *Os Insubmissos* (1961). Il s'agit d'un roman qui est basé sur une histoire réelle. Elle est arrivée à mon frère Miguel, quand il était rédacteur en chef du *Diário Ilustrado*. À ce moment-là, ils croyaient pouvoir faire un journal indépendant dans un système capitaliste. Ce qu'ils n'ont pas réussi à faire. Ils se sont donc tous retrouvés au chômage. De cette histoire, j'ai fait un roman à clef. Pourtant, les personnages ont pris un autre chemin. C'est à partir de cela que mon ami Mário Dionísio¹ m'a accusé d'être un peu romantique. Il me disait que les gens dans la vie réelle sont bien plus égoïstes que les personnages de mon roman.

Pour clore ce long entretien, pensons à nos étudiants, que vous avez rencontrés à l'université de Paris X Nanterre, auriez vous envie de leur adresser un message?

Je leur dirai un grand merci pour m'avoir écouté avec une si évidente sympathie et curiosité. Quand je prends contact avec la communauté portugaise en France, je le fais avec une sorte d'amour et de solidarité. Je les écoute, et je m'efforce de les connaître. J'ai essayé de saisir cette réalité dans quelques-uns de mes contes de *Viamorolência* (1976) et de *As Pombas são Vermelhas* (1977) en travaillant sur le langage de ces gens, sur leur parole. En 1975, j'ai été l'un des candidats du Parti communiste aux élections pour l'Assemblée constituante. J'ai profité de ce moment privilégié pour mieux connaître les communautés portugaises éparpillées de par le monde.

1. Mário Dionísio est né à Lisbonne (1916-1993). Poète, essayiste et peintre, il est le chanteur et le plus important théoricien du néo-réalisme portugais.

Notre conversation s'est déroulée sous le signe des mémoires d'avril, trente ans de la révolution des Œillets. Est-ce que dans votre mémoire, ces œillets sont toujours vivants ?

Ils sont toujours très rouges et vivants, ils ne sont point fanés.

Lisbonne, le 21 janvier 2005

Biographie : Urbano Tavares Rodrigues

Né à Lisbonne en 1923, il est romancier, poète, chroniqueur, (brève incursion dans le théâtre), essayiste, journaliste, traducteur (Hervé Bazin, Boccace, Alain Robbe-Grillet, Camus, entre autres), chercheur en littérature portugaise et française (domaine contemporain). Études de Lettres à l'université de Lisbonne, d'où il est éloigné pour des raisons politiques, vers la fin des années 1940. La Révolution de 1974 permet sa réintégration, puis en 1984 il y soutient sa thèse de Doctorat : *Manuel Teixeira Gomes : o discurso do desejo*. Entre 1949 (année de son mariage avec l'écrivain Maria Judite de Carvalho) et 1955, il fut successivement lecteur de portugais aux universités de Montpellier, Aix-en-Provence et Paris-Sorbonne.

De retour au Portugal, il enseigne dans la section française du Lycée Charles Lepierre car il est interdit d'enseignement dans le système éducatif portugais. Professeur émérite depuis 1993, il est membre effectif de l'*Academia das Ciências* de Lisbonne et membre correspondant de l'*Academia Brasileira de Letras*. Il écrit régulièrement dans plusieurs journaux et revues, parmi lesquels *JL*, *Vértice*, *Colóquio Letras*. Son œuvre, très prolifique, atteint une soixantaine de titres traduits en plusieurs langues (allemand, bulgare, espagnol, français, grec, italien, polonais, roumain, russe, tchèque) et a été consacré par l'attribution de plusieurs prix littéraires, dont : *Prémio de Ensaio Jacinto do Prado Coelho do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários* (1993) *Prémio Vida Literária de l'APE* (2002), *Prémio Camilo Castelo Branco de l'APE* (2003). Urbano Tavares Rodrigues figure aussi dans de nombreuses anthologies. Les préfaces qu'il a écrit, et continue d'écrire, pour présenter les œuvres d'écrivains consacrés ou celles de jeunes débutants se comptent par dizaines. Son activité de conférencier est aussi prolifique que son œuvre.

Héritier de l'existentialisme des années 1950, tout son œuvre littéraire est traversé par de grandes préoccupations d'ordre éthique, social et politique, parcourant trois espaces fondamentaux et fondateurs de son univers : l'Alentejo de ses origines, où il prit conscience de la réalité de la vie des paysans pauvres et spoliés par les grands propriétaires terriens. - cet Alentejo qui n'est pas un simple espace géographique, mais plutôt le paysage d'un univers littéraire avec ses lieux, ses thèmes, ses personnages, son imaginaire -, Lisbonne, espace de l'engagement politique et la France, terre d'accueil et de liberté.

La Révolution des Œillets n'a modifié de façon substantielle ni son univers, ni la perspective de l'écrivain, même si, à un certain moment, il a écrit des œuvres où s'exprime une exaltation militante déclenchée par les événements de 1974. Dans son parcours esthétique, se révèlent les grands

thèmes de toute littérature : l'amour, la mort, la solitude, le social, l'espoir et la frustration. Le recours au fantastique met en relief un monde onirique, où les rêves, l'insolite, l'absurde créent un univers qui tend à abolir les limites du monde. Dans son écriture se croisent et se rencontrent les techniques du Nouveau roman, les fondements de la thématique existentielle et une 'poéticité', un registre lyrique qui trouve ses racines dans les origines de la littérature portugaise et dans une veine sociale imprégnée d'un fort ancrage dans le roman néo-réaliste.

Urbano Tavares Rodrigues nous conduit à travers un monde fascinant, illuminé par l'imagination et l'intelligence, où scintille la langue portugaise travaillée avec rigueur, sans facilité, avec un vocabulaire d'une très grande richesse ce qui le place aux côtés de grands écrivains portugais tels que Camilo Castelo Branco, Aquilino Ribeiro ou Vitorino Nemésio.

Nous ne pourrions terminer ce bref parcours de l'écrivain, sans évoquer l'homme intègre, sincère, fidèle à ses principes et à ses amis. Aussi bien comme intellectuel que comme citoyen, il est le symbole de la rigueur, de l'éthique, des résistances politique et morale dans un pays brisé pendant les années sombres du fascisme, pays qui l'a conduit à deux reprises en prison, a censuré son œuvre et lui a interdit de travailler. Sa voix, à travers ses livres et son exemple de citoyen, nous fait prendre conscience de la réalité d'un régime absurde qui envoyait ses fils combattre dans des guerres injustes et laissait partir de façon hypocrite ses hommes et ses femmes pour travailler dans des contrées lointaines. Ecrivain rebelle dans le passé comme au présent, sa voix est toujours à côté des laissés-pour-compte de la société de consommation libérale ; sa voix se trouve toujours là où se livre un combat pour la liberté et la libération de l'homme.

Bibliographie choisie :

Contes, nouvelles, récits :

A Porta dos Limites, 1952
A Noite Roxa, 1956
Uma Pedrada no Charco, 1958
Terra Ocupada, 1964
Dias Lamacentos, 1965
Imitação da Felicidade, 1966
Contos da Solidão, 1970
Estórias Alentejanas, 1977
Fuga Imóvel, 1982
O Adeus à Brisa, 1998
Os Campos da Promessa, 1998
Estação Dourada, 2003.

Romans :

Bastardos do Sol, 1959
Os Insubmissos, 1961
Dissolução, 1974
Desta Água Beberei, 1979
Vaga de Calor, 1986
Violeta e a Noite, 1991
A Hora da Incerteza, 1995
O Ouro e o Sonho, 1997
Nunca Diremos Quem Sois, 2003
O Eterno Efêmero, 2005.
Ao Contrário das Ondas, 2006
Os Cadernos Secretos do Prior do Crato, 2007 (nouvelle).

Voyages et chroniques :

Jornadas do Oriente, 1956
Roteiro de Emergência, 1966
Tempo de Cinzas, 1968
Deserto com Vozes, 1971
Redescoberta de França, 1973
Perdas e Danos, 1974
Diário de Ausência e textos de presença activa, 1975
A Luz da Cal, 1996.

Essais et critiques :

O Mito de Don Juan e o Donjuanismo em Portugal, 1960

O Romance Francês Contemporâneo, 1964

A Condição da Mulher Portuguesa, 1968

Ensaio de Escrever, 1971

Uma Etapa da Revolução, 1975

Ensaio de Após-Abril, 1977

O Gosto de Ler, 1980

Um novo olhar sobre o Neo-Realismo, 1981

Teixeira Gomes e a Cultura Francesa, 1983

Luandino Vieira : uma língua de autor, 1985

A Horas e Desoras, 1993

O Texto sobre o Texto, 2001

30 poemas de Abril para 30 Anos de Abril, 2004

Os Poemas da Minha Vida, 2004.

Titres traduits en français :

Bâtards du soleil, Trad. de Robert Quemserat, Paris, Denoël, 1969

Imitation du bonheur, Trad. de Joaquim Vital, Paris, La Différence, 1999

Vague de chaleur, Trad. de Françoise Laye, Paris, La Différence, 1989
rééd. 1991

Les oiseaux de la nuit, Trad. de Françoise Laye, Paris, La Différence,
1991

Tu ne tueras point, Trad. de Marie-Hélène Piwnik, Paris, La Différence,
2000

Terres Promises, Trad. de Marie-Hélène Piwnik, Paris, La Différence,
2000

L'or et le rêve, Trad. de Françoise Laye, Paris, La Différence, 2000

Violeta et la nuit, Trad. de Marie Hélène-Piwnik, la Diférence, 2006

La Fleur de l'Utopie, Trad. de João Carlos Vitorino Pereira, L'Harmattan,
2008

Les Carnets secrets de António du Portugal, prieur du Crato, Trad. de
Marie-Hélène Piwnik, 2008.

Tu viendras un beau matin, le soleil poindra

Conte d'Urbano Tavares Rodrigues

Tu viendras un beau matin, le soleil poindra dans la brume rose. Je ne sais ni quand, ni comment, ni pourquoi. Je sais seulement que tu viendras. Car mon désir de te voir, de te récupérer est si fort qu'il transcende la logique, le possible, le probable.

Tu t'annonceras discrètement, avant de sonner à la porte. J'entendrai tes pas sur le sable, peut-être le frôlement de ton corps fragile sur les grappes de la glycine qui grimpent en un feu violet le long du mur. Un doux incendie qui me fera ouvrir les yeux. La brise, la phosphorescence des persiennes, elles aussi, m'y aideront.

Je mettrai à la hâte mes chaussons, j'enfilerai très vite ma robe de chambre, et j'irai en chancelant t'ouvrir, t'accueillir dans mes bras, coller ton visage contre le mien, en silence, dehors, une harpe cristalline résonnera si pure, entre nos retrouvailles et les klaxons de la ville de plus en plus proches.

Quand tu avais treize ans, je t'emmenais faire une promenade, en voiture, sur la route de la côte – ta mère venait de mourir et notre vie était froide, presque gelée – tu me demandais avec insistance : “ plus vite, plus vite ! ”, comme si tu ne pouvais supporter ce qui, dans le silence de notre deuil, était si blanc, si arrêté.

Maintenant c'est moi qui te dis à l'avance : “ Plus vite, ne perds pas de temps à imaginer des fautes et des méprises ou à ressasser ce qui n'est plus. Je suis là à t'attendre, je suis le même tout en étant un autre, peut-être, dans ce même corps. ” Je sais que tu viendras.

Parfois je me demande à quel point fut vraiment décisive ton intervention au moment le plus difficile et exaltant de ma vie, lorsqu'Interfocus commença à trembler, que les licenciements se succédaient à un rythme très rapide, le tout jusqu'aux scènes honteuses, inhumaines, qui précédèrent la délocalisation de l'entreprise. Je reste convaincu que tôt ou tard j'aurais fini par me joindre aux ouvriers malgré l'offre avantageuse de la direction qui me proposait de partir en préretraite. Mais tes paroles enflammées (tu vivais alors ta phase citoyenne très engagée) furent certainement décisives. Te souviens-tu que je mis de côté toute considération matérielle, que je fus entraîné dans la

grève, dans les déclarations à la radio et à la télé, dieu seul sait dans quel état d'anxiété, ne parvenant pas à trouver les mots justes ?

Tu étais là de temps à autre à mes côtés, en particulier le jour où nous nous opposâmes au déménagement des machines. Tes yeux d'adolescente gâtée brillaient si fort en découvrant ce monde : l'exploitation en vrai. Je me plais à croire qu'à ce moment-là tu t'es sentie fière de moi.

Mais après, bizarrement, comme je me retrouvais plus pauvre que je ne l'étais, à part en soutien moral (bien provisoire), tu ne tardas pas à me voir au jour le jour, je crois bien, comme un pauvre bougre... D'ailleurs, tu étais déjà passée, tout naturellement, je le reconnais, à des choses pratiques : ton travail (cette fois-ci, c'était le tien), un logement, que tu mis un certain temps à trouver. Et tu laissais déjà ton premier amour pour un deuxième, laissant échapper quelques bribes de confidences, sans attendre de moi bien entendu ni approbation ni conseil.

Tu viendras, je m'en doute pas, ne serait-ce que pour une visite de papillon. Un seul instant de toi, c'est du miel pour ma solitude. Je ne peux ni ne veux imaginer ce que tu apporteras avec toi. Un drame ou une insignifiance, peu importe. Tu viendras.

Il m'arrive de penser que tu as détruit ma vie. Et c'est peut-être vrai. Quand Idalia vint vivre avec moi, c'est-à-dire, avec nous, il ne me fallut que quelques jours pour comprendre que vos relations allaient être difficiles. Jamais tu ne serais parvenue à la détruire à mes yeux. Tu choisis donc de faire de sa vie un enfer avec tes caprices et tes sautes d'humeur, que moi seul peux tolérer ou aimer même.

Tu n'as pas compris ce qu'Idalia représentait pour moi : ma dernière chance, une sorte de cadeau de la providence à l'automne de ma vie, lumineuse et chaude comme une fleur éclore, la tendresse et l'amour possibles, la fulgurance permanente de ses yeux qu'il m'aurait fallu mériter chaque jour. Sœur d'un ami d'enfance, je l'avais rencontrée, mais oui (jamais tu n'as voulu le croire), au hasard d'un dîner chez d'anciens camarades où elle s'était retrouvée à côté de moi et où nous avions découvert que tous deux adorions Beethoven et aimions la poésie, ce qui n'est pas si courant.

Mon cœur, mon estomac et mon corps tout entier me font encore mal quand je me souviens du moment où Idalia, après six mois, me posa sans ambages la question, d'un ton à la fois meurtri et dur, que je ne lui connaissais pas. Un regard blessé, mais implacable. Il me fallait choisir : c'était toi ou elle.

Comment pouvais-je choisir, puisque je vous voulais toutes les deux ?

Je lui demandai un peu de temps, pour réfléchir, pour prendre ma décision. " Je ne veux pour rien au monde te perdre ", lui dis-je. Oui c'est exactement ce que je lui dis. Et c'est ce que je ressentais, je l'avoue. Elle était *mon double*, toute ma joie. La joie de chaque réveil.

Mais je ne pris aucune décision. Je ne voulais pas me séparer de toi, de la petite fille que j'adorais déjà dans le beau ventre de ta mère tellement enceinte, et que j'avais aidé à élever, que j'avais vu grandir, dont j'avais supporté les colères et les coups de pied, aveuglé par mon amour. Que j'avais consolée lors de ses premières chutes, de ses obscures bouderies.

Tu vois, je restai seul. Et là, dépossédé de presque tout, naviguant en rêve entre le néant et ce verger d'espérance où jamais on arrive, mais qui éclaire la fin de notre voyage, je continue d'écouter les bruits du jardin et de la rue, immobile dans cette tristesse résignée, en pensant que tu viendras. Tu es tout ce qu'il me reste.

Peut-être viendras-tu aujourd'hui encore. Ou demain. Alors que le printemps s'annonce. Le soleil commencera certainement à poindre, à déchirer la brume rose.

Ce serait trop injuste si tu ne venais pas.

Je vis aujourd'hui presque sans émotions, sans jugements de valeur sur ce qui dans ma vie en grande partie est tombé et s'est défait. Mots, gestes, ressentiments s'éloignent de plus en plus.

J'en viens même à m'interroger : Idalia fut-elle un rêve ou une réalité, un film où j'étais entré par erreur et dont j'étais tout de suite sorti ? J'ai brûlé ses photos pour qu'elles-mêmes ne me brûlent pas les yeux. Un sacrilège, je le sais bien. Je garde, c'est vrai, quelques blessures d'amour-propre, très secrètes, qui brillent parfois dans l'obscurité comme des pierres précieuses. Mais en voie d'extinction. Pourtant mon sang chantera encore quand il reconnaîtra le bruit de tes pas qui fouleront la pelouse du jardin, les cailloux, le sol de ton enfance.

Cette fois, c'est bien la sonnette qu'on entendra ? Voilà ce que j'espère. Ou une fois encore le seul défi du vent dans le matin somnambule ?

Traduction de Maria do Carmo Martins Pires

Ce conte est extrait du livre *A Estação Dourada*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 2003, aimablement cédé par l'auteur pour cette traduction française parue dans la revue *Crisol*, n° 9, 2005.

ORIGINE DES TEXTES

- “La poésie de Carlos de Oliveira : une bombe prête à exploser”, in *Variation autour de la poésie. Hommage à Bernard Sesé*, vol. I, Nanterre, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université Paris X/Nanterre, CRIIA, direction de Thomas Gomez, 2002, p. 149-170.
- “*Casa na Duna* de Carlos de Oliveira : os olhos incendiados de Mariano Paulo ou impossibilidade de compreensão da História”, in *Revue Les Langues Néo-Latines. Journée de réflexion sur les auteurs des programmes des Concours d’Agrégation et de Capes de portugais*, supplément au n° 315, Paris, 2000, p. 89- 112.
- “Paisagem e silêncio na colmeia dos Silvestres em *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira (1953) e sua transposição cinematográfica por Fernando Lopes (1971)”, in *Diálogos Lusófonos : Literatura e Cinema. Literatura, Cinema e Multiculturalismo no Mundo Lusófono 2006-2007*. (Coordenação e organização de Anabela Branco de Oliveira, Fernando Torres Moreira, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos e José Manuel Da Costa Esteves), Centro de Estudos em Letras, UTAD, Vila Real, 2008, p. 101-115.
- “*Tanta Gente Mariana...* de Maria Judite de Carvalho : solidão, temporalidade e morte”, in *Les Langues Néo-Latines. Journée de réflexion sur les auteurs des programmes des Concours d’Agrégation et de CAPES de Portugais*, Paris, Supplément au n-º 315, 2001, p. 197-217.
- “ ‘Você espicou minha imaginação’ : cartas de Lygia Fagundes Telles a Maria Judite de Carvalho ” in *Au carrefour des Littératures portugaise et brésilienne – Actes du colloque international* (organisation de Claudia Poncioni et José Manuel Esteves), Paris, Éd. Lusophone, 2006, p. 227 – 248.
- “La poésie de José Terra : l’acte créateur comme acte libérateur”, in *Árvore (1951-1953) et la poésie portugaise des années cinquante*. Actes du colloque organisé par Maria Helena Araújo Carreira, Paris, Éditions Lusophone, 2003, p. 81 – 98.

- “*Ora esguardae* de Olga Gonçalves: chronique d’un regard sur Lisbonne”, in *Cahier du Crepal. La ville : exaltation et distanciation. Etudes de littérature portugaise et brésilienne*, n° 4, direction de Anne-Marie Quint, Paris, CREPAL, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 117-125.

- “La démystification de l’État Nouveau ou les clairons de la mémoire : présentation du roman de Mário Cláudio, *Tocata para dois Clarins*”, in *De la révolution des Œillets au 3^e millénaire. Portugal et Afrique Lusophone : 25 ans d’évolutions(s)*, direction de Maria Helena Carreira Paris, Université de Paris 8/Saint-Denis, 2000, p. 263-274.

- “*Le Cercle Vertueux* de Maria Isabel Barreno : L’acte de raconter en tant que processus en devenir ”, in *Cahier du Crepal. Les voies du conte dans l’espace lusophone*, N° 7, direction d’Anne-Marie Quint, Paris, CREPAL, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 53-63.

- “Entretien avec l’écrivain Urbano Tavares Rodrigues”, in *Revue Crisol*, n° 9, nouvelle série, (direction de Thomas Gomez, coordinateurs du numéro consacré aux “ Sociétés et littératures lusophones ”, Claudia Poncioni et José Manuel Esteves), CRIIA, Université de Paris X-Nanterre, 2005, p. 79-107.

TABLE DES MATIERES

Préface	7
Introduction	11
 <i>Chapitre 1</i>	
La poésie de Carlos de Oliveira : une bombe prête à exploser.....	13
 <i>Chapitre 2</i>	
<i>La maison sur la dune</i> de Carlos de Oliveira : “ les yeux en feu ” de Mariano Paulo ou l’impossibilité de compréhension de l’Histoire.	33
 <i>Chapitre 3</i>	
Paysage et silence dans <i>Une abeille dans la pluie</i> de Carlos de Oliveira et sa transposition cinématographique par Fernando Lopes	53
 <i>Chapitre 4</i>	
<i>Tous ces gens, Mariana...</i> , de Maria Judite de Carvalho : solitude, temporalité et mort	71
 <i>Chapitre 5</i>	
“ Vous avez piqué mon imagination ” : lettres de Lygia Fagundes Telles à Maria Judite de Carvalho	91
 <i>Chapitre 6</i>	
La poésie de José Terra : l’acte créateur comme acte libérateur .	111
 <i>Chapitre 7</i>	
<i>Ora esguardae</i> de Olga Gonçalves: chronique d’un regard sur Lisbonne	129
 <i>Chapitre 8</i>	
La démystification de l’État Nouveau ou les clairons de la mémoire : <i>Tocata Para Dois Clarins</i> de Mário Cláudio.....	139

Chapitre 9

<i>Le Cercle Vertueux</i> de Maria Isabel Barreno : l'acte de raconter en tant que processus en devenir	151
---	-----

Chapitre 10

Entretien avec l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues.....	163
Biographie	186
Bibliographie choisie.....	188
Conte	190

Origine des textes de cet ouvrage.....	193
--	-----

Table des matières	195
--------------------------	-----