

*L'autre Algarve :  
misère et grandeur du monde rural  
dans l'œuvre d'António Aleixo,  
poète populaire (1899-1949)*

Première partie

**Introduction**

IL NOUS FAUT TOUT D'ABORD JUSTIFIER NOTRE TITRE. « Misère » et « grandeur » sont des mots qui apparaissent tout naturellement dans l'œuvre d'António Aleixo, poète populaire d'Algarve ; repris parfois avec des acceptions différentes, ils nous renvoient immédiatement à la problématique sociale, c'est-à-dire aux inégalités sociales, aux abus de pouvoir et à l'exploitation effrénée de l'homme par l'homme, particulièrement criants dans le monde rural au temps du poète. Cependant, la misère matérielle, qui accule davantage au désespoir qu'à la révolte ceux qui en sont victimes, est compensée par une richesse, autrement dit par des qualités morales qu'António Aleixo attribue généreusement aux petites gens du monde rural pour leur rendre leur dignité et mieux faire ressortir, par contraste, les iniquités des riches et des puissants. En conséquence, son œuvre offre une vision contrastée, sans misérabilisme, du monde rural.

Si nous avons choisi l'expression « l'autre Algarve », c'est justement parce que l'Algarve d'António Aleixo, comme chacun l'aura compris, n'est pas l'Algarve touristique auquel nous pensons tous spontanément, avec ses hôtels de luxe, ses discothèques à la mode et ses terrains

---

<sup>1</sup> Cet article est le texte revu et largement augmenté d'une conférence faite le 26 novembre 2000 à l'occasion d'une quinzaine culturelle portugaise sur le thème du monde rural au Portugal, qui s'est déroulée à Grenoble du 8 au 26 novembre 2000.

de golf pour une clientèle étrangère aisée. Notons qu'au temps de ce poète, l'Algarve était déjà la vitrine touristique du Portugal, même s'il ne s'est tourné résolument vers l'activité touristique qu'à partir des années 60<sup>2</sup>. Vue de l'extérieur, cette région, reléguée à l'extrême sud du pays, était dépeinte, dans les guides touristiques de l'époque, comme une beauté exotique ; c'est ainsi que Doré Ogrizek présente l'Algarve dans son guide, lequel, soulignons-le au passage, fut réalisé sous les auspices et avec la collaboration du Secrétariat National d'Information, de Culture Populaire et de Tourisme du Portugal : « Et, de fait, l'Algarve est un monde à part, une sorte d'anomalie, que les Portugais eux-mêmes considèrent avec cette admiration nuancée de quelque méfiance qu'on a pour les beautés exotiques. »<sup>3</sup>. D'ailleurs, le nom même d'Algarve est exotique puisqu'il provient du mot arabe « el-gharb », qui signifie, rappelons-le, « l'occident », autrement dit « l'ouest ». Dans le guide touristique d'Ogrizek, publié au début de l'année 1950 – c'est-à-dire pratiquement au lendemain de la mort du poète, survenue le 16 novembre 1949 –, les Portugais sont décrits comme un peuple pittoresque qui, aux champs, travaille dur tout en chantant des airs populaires<sup>4</sup> ; la misère du peuple portugais y est donc occultée, comme on pouvait s'y attendre vu le soutien que l'administration salazariste a apporté à l'édition de ce guide de voyage. Dans l'œuvre d'António Aleixo il est également fait mention du chant à plusieurs reprises, car c'est un élément important de la culture populaire, mais on y chante sa douleur, à défaut de pouvoir la hurler : «Se pedir, peço cantando, / Sou mais atendido assim ; / Porque, se pedir chorando, / Ninguém tem pena de mim.» (vol. 1, 18, III)<sup>5</sup>.

C'est donc l'image touristique de sa région, au demeurant commode pour le pouvoir salazariste, que le poète cherche à battre en brèche de façon tout à fait consciente dans son œuvre, comme nous le verrons plus loin. Afin de ne pas trahir les siens – le double thème du mensonge et de la trahison<sup>6</sup> parcourt toute son œuvre –, il veut combattre cette vision édulcorée, paradisiaque même de l'Algarve, et partant de tout le Portugal, et montrer l'envers du décor : à l'éclatante lumière solaire de l'Algarve des cartes postales et des affiches touristiques, il oppose l'ombre menaçante de la misère et de la répression des petites gens. Par cette dialectique simple des contraires, à laquelle recourt António Aleixo qui sait qu'une chose se définit aussi par son contraire, il est question dans son œuvre du monde de l'ombre – le «mundo de misérias» (vol. 2,

---

2 Voir à ce sujet Christian Auscher, *Portugal*, Paris, Seuil (Points Planète), 1992, p. 196 ; voir aussi Isabel Raposo, *Alte na roda do tempo*, Alte, Casa do Povo de Alte, 1995, p. 63.

3 Doré Ogrizek, *Le Portugal*, Paris, Ed. Odé, 1950, p. 341.

4 *Ibid.*, p. 327-328, 342.

5 António Aleixo, *Este Livro que vos Deixo...*, Lisbonne, Editorial Notícias, 14<sup>e</sup> éd., 1999, vol. 1, p. 18 ; nous citerons à chaque fois, dans l'ordre, le numéro du volume, de la page et de la strophe ; le numéro de la strophe que nous indiquons peut ne pas correspondre à celui qui figure éventuellement sur la page car les strophes sont rarement numérotées. Toutes nos citations tirées du premier volume renverront à cette édition.

6 Judas, personnage biblique important, est convoqué à plusieurs reprises dans son œuvre, comme dans cette strophe assez pessimiste en ce qui concerne les relations humaines : «Para que te não iludas / Com amigos, pensa nisto : / Foi com um beijo que Judas / Levou à cruz Jesus Cristo.» (vol. 1, 75, II).

201, II)<sup>7</sup>, mais également du monde de la lumière – le «mundo de esp'ranças» (vol. 2, 199, I). C'est pourquoi il réclame une place au soleil pour les pauvres aussi : «Já o escravo se convence / A lutar por sua prol / Já sabe que lhe pertence / No mundo um lugar ao sol.» (vol. 2, 180, III) : la libération des exploités est désormais en marche, inexorablement, ainsi que le suggère l'adverbe « Já », lequel signale un changement inéluctable. D'ailleurs, le présent employé ici renvoie nettement à un futur déjà réalisé.

Dans son œuvre, António Aleixo se dresse contre le matérialisme insolent et cynique, autrement dit contre les valeurs sonnantes et trébuchantes de la bourgeoisie, laquelle court après «O oiro, a prata e os cobres, / Palácios, honras de nobres!...» (vol. 2, 64, III), mais il proclame des valeurs morales, qui ne se voient ni ne s'achètent, et qui confèrent à l'Homme dignité et grandeur d'âme, ces valeurs s'incarnant dans le petit peuple dont il a fait partie, et dans ceux qui lui viennent spontanément en aide, sans rien attendre en retour (vol. 2, 135, I et 207, II-III).

## I. António Aleixo : sa vie

Malgré l'énorme succès qu'a remporté son œuvre, António Aleixo, poète populaire sans doute le plus connu au Portugal (vol. 2, 33), ne figure pas dans tous les dictionnaires de littérature portugaise : par exemple, celui, très récent, qu'a dirigé Álvaro Manuel Machado, ne lui accorde aucune place<sup>8</sup>. Cette absence illustre la difficulté de ce genre de littérature à s'imposer dans le monde des lettres, tant la littérature dite cultivée accapare l'attention des critiques littéraires<sup>9</sup>. Manuel Viegas Guerreiro, grand spécialiste de la littérature populaire, explique cet oubli persistant par la distance qui sépare les hommes de lettres du peuple<sup>10</sup>.

Il convient donc de donner quelques repères biobibliographiques concernant António Aleixo. Né le 18 février 1899 à Vila Real de Santo António, il s'installera avec ses parents à Loulé en 1906 ; à l'âge de dix ans, il improvisait déjà des vers que ses camarades reprenaient en chœur. En 1912, il devient apprenti tisserand, puis gendarme à Faro en 1922. Il se marie en 1924 et, en 1928, il émigre en France où il travaillera comme manœuvre dans le bâtiment. La

---

<sup>7</sup> António Aleixo, *Este Livro que vos Deixo...*, Lisbonne, Editorial Notícias, 9<sup>e</sup> éd., 1998, vol. 2, p. 201. Toutes nos citations tirées du deuxième volume renverront à cette édition.

<sup>8</sup> Álvaro Manuel Machado, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, (sous la direction de), Lisbonne, Editorial Presença, 1996.

<sup>9</sup> Cf. Manuel Viegas Guerreiro : « Jusqu'à présent, la littérature populaire a été considérée comme une littérature de second ordre, de seconde classe – on parle même de sous-littérature, d'infra-littérature, de para-littérature. » (« Littérature populaire : autour d'un concept », Colloque *Littérature orale traditionnelle populaire*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 16).

<sup>10</sup> Cf. *idem* : « Il a même existé, à la Faculté des Lettres de Lisbonne, une chaire de 'Literaturas Marginais'. A quoi faut-il donc attribuer cette indifférence, ce rejet ? Je pense que c'est essentiellement à la distance qui sépare les hommes de lettres du peuple. Et aussi au fait que ceux qui y sont nés s'empressent de lui tourner le dos pour s'enfermer dans la couche de la société où ils sont désormais entrés, qui les accueille, les choie, les protège. C'est ainsi que peu à peu se perdent des éléments essentiels à la connaissance de l'homme et des sociétés. » (*ibid.*).

maladie l'empêchant de continuer à travailler, il rentre à Loulé en 1931. Il se mettra alors à vendre des cravates et des billets de loterie tout en déclamant ses vers : de foire en foire et de fête en fête, de l'Algarve au Bas-Alentejo, il ira jouer de la guitare et chanter ses strophes, qu'il vend à l'occasion sous forme de feuillets, moyen par lequel la littérature de colportage se faisait connaître.

En 1939-1940, un de ses amis couche sur le papier quelques-uns de ses quatrains populaires : son premier livre, *Quando Começo a Cantar...*, est ainsi à l'état embryonnaire. En 1940, il subit une opération de l'estomac. En 1943, son premier livre est publié, ce dont la presse locale se fait l'écho, mais la même année sa santé se dégrade : tuberculeux, il est admis dans un sanatorium de Coïmbre. Dans cette ville, il rencontrera, entre autres, Tòssan et Miguel Torga, qui appréciera son talent d'improvisateur et de versificateur ; c'est là aussi qu'il écrit ses *autos*, qui ne sont que des ébauches de pièces de théâtre.

En 1949, à l'automne, il quitte le sanatorium de Coïmbre et rentre à Loulé, où il décède le 16 novembre 1949. Son œuvre, réunie aujourd'hui dans deux volumes<sup>11</sup>, a connu de nombreuses rééditions et elle nous est parvenue grâce surtout à l'inlassable travail de compilation mené par Joaquim Magalhães qui fut en quelque sorte son « secrétaire particulier » : «Não há nenhum milionário / Que seja feliz como eu: / Tenho como secretário / Um professor de liceu.» (vol. 1, 96, I), plaisante-t-il. Ce professeur du lycée de Faro, décédé le 17 octobre 1999, regrette de ne pas avoir retranscrit systématiquement tous les vers improvisés d'António Aleixo (vol. 2, 12), qui avait des difficultés en expression écrite (vol. 2, 29). Certaines pièces poétiques ont donc disparu, néanmoins Joaquim Magalhães s'est efforcé «de encontrar inéditos não registados por escrito, mas fixados de memória por testemunhas fidedignas» (vol. 2, 28). Celui qui révéla méthodiquement le talent d'António Aleixo, et qui fut aidé en cela par Ezequiel Ferreira (vol. 2, 46), considère, dans un avant-propos daté de septembre 1990, que l'essentiel de l'œuvre du poète populaire d'Algarve est maintenant édité<sup>12</sup>. Enfin, notons qu'en 1999 la célébration du centenaire de la naissance du poète s'est déroulée, sous les auspices de la Fondation António Aleixo, de Loulé, dans plusieurs grandes villes portugaises, son œuvre obtenant ainsi officiellement la reconnaissance du monde des lettres.

---

11 Le deuxième volume suffit à donner une vision d'ensemble de l'œuvre d'António Aleixo. En effet, la contestation y devient plus virulente, plus explicite aussi. Dans ce deuxième volume, où l'autoreprésentation est plus marquée, on découvre un António Aleixo plus féroce, plus engagé politiquement, mais aussi plus touchant ; sa lucidité se fait ici plus cruelle, plus désespérée et donc plus désespérante, ce qui n'exclut d'ailleurs pas l'espoir qui naît d'une conscience politique clairement affirmée.

12 Cf. Joaquim Magalhães : «Como advertência também se julga que a descoberta de mais inéditos parece pouco provável. A memória dos raros contemporâneos do poeta, ainda vivos, não será sempre muito fiel. Daí o cuidado em não abusar dessa fonte de informação. // De todo o modo, a qualidade do que se contém nos dois volumes desta edição não fica afectada pela mais que natural perda, no anonimato característico da chamada poesia popular, de muitas e muitas quadras que não foram registadas [...]» («Advertência», in António Aleixo, *op. cit.*, vol. 2, p. 5).

## II. La poésie d'António Aleixo et le refus du lyrisme facile

La poésie constitue l'essentiel de l'œuvre d'António Aleixo. Il est à remarquer que ce poète populaire a composé des sizains, et de nombreuses gloses<sup>13</sup>, qui sont d'ailleurs issus, les uns comme les autres, de la poésie savante. Mais António Aleixo est surtout connu pour ses *quadras populares*, qu'il improvisait, art dans lequel il excellait tout particulièrement. Il s'agit de quatrains bien portugais, rimés et composés d'heptasyllabes. Dans l'œuvre du poète, les vers sont liés par des rimes croisées, le plus souvent en abab, et, plus rarement, en abba. Généralement, la deuxième ou la troisième et, bien sûr, la septième syllabes sont accentuées. D'ailleurs, le vers de sept syllabes – la *redondilha maior* –, que La Fontaine employa d'ailleurs beaucoup<sup>14</sup>, est très usité : on le retrouve très fréquemment dans le théâtre de Gil Vicente ou de Camoëns, et il est le mètre préféré des poètes du peuple qui composent des couplets populaires<sup>15</sup>.

On peut d'ailleurs s'interroger sur le fait que la *redondilha maior* est le mètre par excellence de la poésie populaire traditionnelle. Si l'inspiration d'António Aleixo s'exprime spontanément dans le quatrain populaire<sup>16</sup> – la *quadra popular* –, c'est parce que cette strophe brève à la rime souple se prête bien à l'improvisation, dont il fut un virtuose. De plus, contrairement à l'alexandrin pour lequel on prévoit une pause, une césure de l'hémistiche, l'heptasyllabe est un vers qu'on peut tout à fait réciter sans aucun repos<sup>17</sup>, ce qui favorise la spontanéité de l'expression orale ; c'est en quelque sorte un pur souffle, une simple respiration qui s'incarne aisément dans ce type de vers : «É assim que me saem os versos, a conversar [...]», explique António Aleixo (vol. 2, 16).

Les quatrains populaires, composés d'heptasyllabes, sont donc faciles à mémoriser, à déclamer et à chanter, d'où, sans doute, leur fréquence dans la poésie populaire traditionnelle, très souvent chantée et mise en musique. Par conséquent, le choix du mètre – la *redondilha maior*, mais aussi la *redondilha menor* – dans ce genre de poésie tient à son mode d'énonciation traditionnel, à savoir l'oralité. Notons également que l'heptasyllabe est quasiment omniprésent dans les *autos* d'António Aleixo, et tout particulièrement dans les tirades, ce qui assure plus de

13 Cf. António Coimbra Martins : «A poesia obrigada a mote deve ser de origem palaciana. [...] O Romantismo, avesso a sujeições, desprezou a poesia obrigada a mote. Entretanto, o processo fora tão popular, o género lançou raízes tão profundas, que, em concursos poéticos, ainda hoje é modalidade frequente.» («Glosa», in *Dicionário de Literatura*, dirigé par Jacinto do Prado Coelho, 3<sup>e</sup> éd., Porto, Livraria Figueirinhas, 1987, vol. II, p. 369).

14 Voir à ce sujet Louis Cayotte, *Dictionnaire des rimes*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette, 1908, p. IV.

15 Cf. José Correia do Souto : «Para a quadra popular, o número tradicional de sílabas métricas é de sete.» (*Dicionário da Literatura Portuguesa*, Porto, Lello & Irmão, s. d., vol. IV, p. 73).

16 Cf. Joaquim Magalhães : «[...] o esquema rimático [é] quase sempre cruzado, a-b-a-b, e ainda o de a-b-b-a.» («Esboço de Retrato do Poeta Aleixo», in António Aleixo, *op. cit.*, vol. 2, p. 24).

17 Les vers qui comptent au moins neuf syllabes nécessitent une pause, ou même plusieurs ; voir Louis Cayotte, *op. cit.*, p. IV, XX, XXI.

vivacité aux dialogues ; c'est par conséquent un mètre qui convient aux textes prévus pour être récités : il n'est donc pas surprenant qu'il soit si répandu dans le théâtre et la poésie populaires. Ainsi donc, cette structure poétique – la *quadra popular* composée d'heptasyllabes – favorise naturel et spontanéité, répondant de la sorte aux exigences de la littérature orale, dont l'un des traits distinctifs les plus évidents, nous rappelle Paul Zumthor, est la brièveté<sup>18</sup>.

Revenons à la poésie d'António Aleixo, qui composa des quatrains populaires sur les modes lyrique, comique parfois, et, surtout, satirique. On constate qu'il était rétif au lyrisme facile, pathétique<sup>19</sup>, ce qui est sans doute le reflet de la pudeur paysanne et, surtout, de la vie rude qu'il a menée. Dans sa poésie, l'amour et les rapports entre les hommes et les femmes sont plutôt tournés en dérision ; dans le deuxième volume, on trouvera, réunies sous le titre «Eróticas, Burlescas e Satíricas», des strophes encanaillées et parfois machistes, où la sexualité l'emporte sur l'amour : le discours misogyne y est suscité par le personnage de la femme légère, volontiers assimilée à la femme citadine, et de la veuve encore désirable «A pedir outra vindima» (vol. 2, 69, V). Ainsi, l'inspiration des poètes du peuple s'empare tout naturellement du thème de la sexualité dans les milieux populaires dominés traditionnellement par les hommes ; ce thème est traité sur le mode comique et de manière très imagée, fausse pudeur oblige. Il est à noter que ces strophes grivoises nous renseignent au passage sur le contexte de leur énonciation : elles montrent en effet que le poète était surtout entouré d'hommes pour lesquels le sexe est un sujet de plaisanterie. Au reste, on remarquera dans une glose, où le poète explique comment il venu au monde, que seuls des hommes – ses ascendants – sont convoqués : le grand-père, le père, l'oncle, les enfants et Aleixo lui-même (vol. 2, 87-88) ; dans cette pièce poétique, et la suivante (vol. 2, 89-90), l'acte sexuel est évoqué avec des images fort suggestives tirées de la vie quotidienne : le pinceau, objet phallique s'il en est, et la peinture dont le réceptacle sera le bol ou, dans une autre composition poétique, une simple boîte. L'idée de réceptacle, du désir masculin, fait de la femme un objet sexuel : « É pena servires de caixa / A tantos engraxadores » (vol. 2, 68, III), regrette le poète moralisateur qui s'adresse à la femme qui se laisse facilement séduire. On découvre ainsi, dans ces vers salaces au goût populaire, une autre facette du poète, un António Aleixo plus rieur, ce qui est rare.

En réalité, son lyrisme s'oriente spontanément vers l'expression de la souffrance, la sienne mais surtout celle des exploités, ses compagnons d'infortune avec qui il vivait dans l'Algarve profond : «Quadras bonitas ou feias, / Ricas ou mais pobrezinhas, / Choram as dores alheias / Mais do que choram as minhas.» (vol. 2, 106, IV). Il veut être le plus fidèle porte-parole des opprimés, des sans voix et des sans terre, d'où cette interrogation : «[...] Mas não

---

18 Voir à ce sujet Paul Zumthor, « Le discours de la poésie orale », *Poétique*, novembre 1982, p. 396-397.

19 Cf. Joaquim Magalhães: «O seu lirismo não se inclinava para os temas tradicionais do nosso feito lusitano mais ou menos lamechamente amoroso. Se algumas quadras se registavam com essa cariz ou aspecto, quase podemos ter a certeza de que houve pedido de algum moço amigo em mal de amores ou para atender a motivação alheia.» («Esboço de Retrato do Poeta Aleixo», in António Aleixo, *op. cit.*, vol. 2, p. 24).

sei / Se interpretei justamente / O sentir de toda a gente / Tal qual como o desejei!...» (vol. 2, 206, II). Et ainsi obéit-il à une éthique de l'écriture qui prône l'authenticité et la sincérité, et qui rejette le clinquant : «Só quando sinceramente / Sentimos a dor de alguém, / Podemos descrever bem / A mágoa que esse alguém sente.» (vol. 1, 48, I) ; sa poésie ne doit donc pas être une littérature pour des esthètes détachés des dures réalités sociales. Et c'est par sa capacité à nous communiquer, sans mièvrerie, la douleur de ceux qui souffrent et avec laquelle il communique fraternellement, que ses vers acquièrent un grand pouvoir cathartique : «Só um peito cheio de amor, / Só uma alma assim boa, / Sente a dor que outros magoa / Como a sua própria dor!» (vol. 2, 146, III).

Il exprime toutefois son refus d'une poésie romantique trop souvent larmoyante en ces termes : «Meus versos sem poesia, / Que lhe dou, sem mos pedir, / guarde-os, que, talvez um dia / Se orgulhe de os possuir.» (vol. 2, 109, IV). Il se proclame donc d'une poésie sans artifice, sans sentimentalisme bon marché, sachant que l'âme lusitanienne se nourrissait d'une poésie volontiers lyrique, voire élégiaque, d'où cette précaution oratoire à l'adresse de son public.

C'est le thème prosaïque de la misère qu'il traitera, comme une urgence, dans sa poésie qui s'offre comme un témoignage brutal, sans concession sur la dureté de la vie en milieu rural archaïque ; pour ce faire, il adoptera un style âpre, dépouillé, simple et lapidaire : «Tu já viste a 'poesia' / Que há numa casa sem ceia, / Nem azeite na candeia, / Nem luz, se morre a do dia? ...» (vol. 1, 89, I). Provocateur, il va jusqu'à se présenter comme l'interprète de la parole de Dieu ; celui-ci lui inspirerait ses vers cinglants, lesquels trouveraient ainsi une légitimité indiscutable : «Deus que estes versos me inspira / Para eu bater nos perversos, / Se são filhos da mentira / Que não me inspire estes versos.» (vol. 2, 215, V). D'une certaine manière, les petites gens constitueraient le peuple de Dieu persécuté sur terre par les pervers, et le poète populaire inspiré serait son prophète, son berger<sup>20</sup>. Cette représentation fantasmatique, chargée d'affectivité, du peuple opprimé et du poète populaire pourrait bien être l'expression d'une sensibilité et d'un imaginaire populaires.

António Aleixo trouvera dans la violence du style une réponse à la violence exercée sur les petites gens, dont il fait partie, d'où la justesse du ton qu'il emploie dans ses strophes satiriques qui renferment une vérité à la fois consternante et terriblement accusatrice :

Sem ter chicote nem vara  
Manda-me a minha razão  
Atirar versos à cara  
Dos que me roubam o pão.

---

20 Cf. Graça Silva Dias : «A palavra torna-se o sinal do mago, do sacerdote, do que tem o poder de transmitir, daquele que se sente incumbido de uma missão. Esta atitude, laicizada, é assumida por toda a poesia tradicional, portanto transmissora dos valores herdados.» («António Aleixo – Problemas de uma Cultura Popular», *Revista de História das Ideias*, vol. I, 1977, p. 432 ; voir aussi p. 435).

João Carlos V. Pereira

As quadras mal acabadas,  
Sem terem regra nem norma,  
São beijos, são chicotadas,  
Que não sei dar doutra forma.

A quadra tem pouco espaço ;  
Mas eu fico satisfeito,  
Quando numa quadra faço  
Alguma coisa com jeito. (vol. 2, 107, I-III)

Il assigne donc à son œuvre une fonction moralisatrice, ce qui est un trait marquant de la littérature populaire, comme le rappelle Daniel Lacerda<sup>21</sup>, et c'est dans sa fonction de critique sociale que sa poésie trouve sa justification, et surtout son efficacité, ce qu'il laisse entendre dans la dernière strophe. C'est justement parce que les quatrains populaires sont une forme brève, condensée que la critique est plus virulente, car ils exigent de celui qui les compose une adresse toute particulière : la flèche que l'on décoche doit être bien acérée et le tir infaillible si l'on veut atteindre sa cible ; António Aleixo n'a donc pas à s'excuser de son choix.

Lucide, il sait aussi que l'art à lui seul ne peut réformer les hommes, et partant la société. En revanche, en touchant ces derniers il peut les amener à réfléchir sur les injustices et à vouloir changer les choses, d'où l'appel à la raison qui le pousse, lui, à dénoncer l'exploitation éhontée des pauvres, privés de tout, y compris des moyens de survivre, comme le suggère l'image saisissante du pain qu'on leur vole. S'élevant contre la trahison et le mensonge étatiques, il donnera, dans un autre quatrain, la primauté à la raison : «Que importa perder a vida / Em luta contra a traição, / Se a Razão, mesmo vencida, / Não deixa de ser Razão?» (vol. 1, 25, V) : la raison d'Etat n'est donc pas la Raison, ose-t-il suggérer sous Salazar.

Ainsi, on sent parfois s'agiter en lui une poussée de liberté, un mouvement de révolte contre les injustices sociales criantes, ce qui ressort nettement des strophes réunies sous le titre «... E o Mundo », dans le deuxième volume. C'est aussi par le biais du rire qu'António Aleixo cherche parfois à toucher le public : « Podemos ouvir carpir / Um pranto, que ninguém sente; / E há coisas ditas a rir / Que fazem chorar a gente.» (vol. 1, 89, IV). Par le rire caustique et la satire, il renoue avec la lointaine tradition des troubadours du Moyen-Âge ; à ce propos Joaquim Magalhães écrit :

Sei que era cantando por feiras e por festas, como um jogral-trovador do nosso tempo, cantando ao desafio ou à guitarra, em conversa com amigos ou conhecidos, em ceias e

---

<sup>21</sup> Voir Daniel Lacerda, «António Caetano, poeta popular emigrante», *Latitudes*, n° 5, avril-mai 1999, p. 54.



petiscadas, que ele atendia aos adversários eventuais ou aos companheiros que o estimavam e lhe estimavam a companhia.<sup>22</sup>

Et il précise :

O seu processo era este : aproveitar das circunstâncias do momento, com esta agudeza de observação e esta espontaneidade repentista sem par. Compreende-se que tenha sido um temível adversário em cantigas à desgarrada e ao desafio com outros.<sup>23</sup>

Comme le fait remarquer Georges Le Gentil, les *cantos à desgarrada* sont une survivance de cette poésie des troubadours : selon lui, ces joutes poétiques « continuent de faire partie intégrante des divertissements populaires »<sup>24</sup>. Les poètes populaires pérennisent donc cette tradition littéraire, comme le laisse entendre également Elviro Rocha Gomes lorsqu'il fait allusion aux *cantigas de escárneo e mal dizer*, c'est-à-dire aux chansons de raillerie et de médisance : «O versejar assim, à maneira de quem conversa, já desde o princípio da nacionalidade é ocorrente.»<sup>25</sup>

Il faut souligner, car on peut s'en étonner, que la censure salazariste n'a pas tenté de faire taire ce poète populaire contestataire qui, dans sa poésie comme dans son théâtre, a essentiellement cultivé le genre satirique. Ce fait témoigne sans doute de l'indifférence, voire du mépris que les classes dominantes vouaient à la littérature populaire traditionnelle ; si l'œuvre d'António Aleixo n'a pas été considérée comme dangereuse par le régime salazariste<sup>26</sup>, c'est aussi parce que cette littérature n'est pas censée toucher un vaste public, et encore moins un public éclairé, critique, c'est-à-dire doté d'une certaine conscience politique.

Pourtant, Aleixo, poète populaire très mature, sait que le sens en littérature est à rechercher parfois entre les lignes, ce qui fait que celle-ci peut devenir très subversive : «Nos versos que se improvisem, / Os poetas sabem ler, / Para além do que eles dizem, / Tudo o que querem dizer.» (vol. 2, 108, II) ; à ce sujet, il écrit aussi : «Nas quadras que a gente vê, / Quase sempre o mais bonito / está guardado pr'a quem lê / O que lá não 'stá escrito.» (vol. 1, 37, IV). La poésie peut agir subversivement comme le révélateur de ce dont certains n'ont pas conscience, d'un sens parfois volontairement caché : «Ser artista é ser alguém! Que bonito é ser

---

22 Joaquim Magalhães, «Esboço de Retrato do Poeta Aleixo», in António Aleixo, *op. cit.*, vol. 2, p. 24.

23 *Ibid.*, p. 20.

24 Georges Le Gentil, *La littérature portugaise*, Paris, Armand Colin, 1935, p. 7.

25 Elviro Rocha Gomes, «António Aleixo», in *Poetas e Prosadores Algarvios*, Faro, Algarve em Foco Editora, 1999, p. 40.

26 Cf. *idem* : «Porque não foi, então, Aleixo considerado perigoso pelas autoridades fascistas de então, empenhadas em 'abafar' a corrupção da alta burguesia onde essas autoridades se inseriam? Porque este cauteleiro repentista era aparentemente inofensivo! Além disso era interessante, divertido, segundo elas queriam supor, para darem a impressão de condescender magnanimamente com o insólito [...]» (*ibid.*, p. 49).

artista... / Ver as coisas mais além / Do que alcança a nossa vista!» (vol. 1, 63, III). Et, posant une fois encore le problème de la réception de son œuvre, le poète précise qu'il souhaiterait surtout que son public ressente vraiment ce qu'il a lui-même éprouvé : «Meus versos são dos piores; / Não sou poeta distinto... / Mas talvez fossem melhores, / Se os lessem como eu os sinto.» (vol. 2, 106, III) ; l'émotion transmise est donc parfois plus importante que le sens. Ainsi, comme tout auteur, il rêve d'un public idéal, qui le comprenne et ressente les choses comme lui.

Son ambition serait aussi de contribuer, par ses vers moralisateurs, à réformer les cœurs pervers et endurcis : «Não quis que me engrandecessem / Os meus tão humildes versos; / Fi-los p'ra que convertessem / Alguns corações perversos.» (vol. 1, 39, II). Toutefois, le bon sens paysan et le pragmatisme lui font dire qu'un livre n'a jamais transformé le monde : «Lê-se um livro com carinho / E, ao deixá-lo, a visão passa ; / E ninguém segue o caminho / Que a moral dos livros traça.» (vol. 1, 87, I). Cette contradiction, de circonstance, montre que le poète s'abandonnait par moments au découragement, et même au désespoir face à un monde qui lui paraissait voué au Mal : «Tanto papel se tem 'scrito / P'ra corrigir o alheio, / P'ro mundo ser mais bonito / E ele continua feio.» (vol. 2, 216, IV) ; un mal ontologique, qui le contamine donc lui aussi, d'où ce sarcasme nihiliste : «Porque o mundo me empurrou, / Caí na lama, e então / Tomei-lhe a cor, mas não sou / A lama que muitos são.» (vol. 1, 19, IV). Comme on le voit ici, même le désarroi ne l'empêche pas d'avoir des sursauts d'énergie et de révolte. Pauvre et très malade de surcroît (vol. 2, 118, I), on peut comprendre qu'il se laisse parfois gagner par un pessimisme radical : «Descreio dos que me apontem / Uma sociedade sã: / Isto é hoje o que foi ontem / E o que há-de ser amanhã.» (vol. 1, 25, I).

On remarquera qu'António Aleixo, poète populaire quasi analphabète, dévalorise très souvent son œuvre, qui appartient plutôt à la littérature orale et traditionnelle. Le fait qu'il revienne à plusieurs reprises sur son manque d'instruction montre qu'il en souffrait : «Peço à altas competências / Perdão, porque mal sei ler, / P'ra aquelas deficiências / Que os meus versos possam ter.» (vol. 1, 17, I). Contrairement à ses prédictions pessimistes, son œuvre passera bel et bien à la postérité, notamment en raison de la participation subjective, émotionnelle qu'elle suscite chez le public populaire qui recherche aussi la simplicité : «Compreendo que envelheci / E que já daqui não passo, / Como não passam daqui / As pobres quadras que faço.» (vol. 1, 17, IV). Dans la partie intitulée «A Arte», dont nous avons déjà reproduit quelques strophes, on écouterait justement l'aveu de simplicité, d'humilité, voire d'ignorance qu'exprime très souvent l'œuvre d'António Aleixo.

Ce complexe d'infériorité, aggravé par une culture de l'écrit à laquelle il n'a pas eu accès, est compensé par une cruelle expérience de la vie riche d'enseignements sur la société, les hommes et les relations que ces derniers entretiennent entre eux : «Eu não tenho vistas largas, / Nem grande sabedoria, / Mas dão-me as horas amargas / Lições de filosofia.» (vol. 1, 19, V). Dans cette autre strophe, il opposera implicitement le savoir livresque à l'expérience et à la confrontation avec la dure réalité : «Diz que viver é sofrer... / Concorde. Mas não

compreendo / Que ninguém ouse dizer / Quanto se aprende sofrendo!» (vol. 1, 44, I). Il a donc beaucoup appris sur les bancs de la vie, d'où ses vers pénétrants, ce qui rend bien peu pertinente l'opposition entre littérature populaire et littérature cultivée, ainsi que le souligne Manuel Viegas Guerreiro<sup>27</sup>. Au reste, il défend souvent la littérature populaire, qu'il cherche à réhabiliter, traduisant ainsi indirectement l'ostracisme dont elle fait l'objet : «Não é só na grande terra / Que os poetas cantam bem: / Os rouxinóis são da serra / E cantam como ninguém.» (vol. 1, 89, II). Familière pour des gens de la campagne, l'image du rossignol, « chanteur remarquable, renommé pour son chant crépusculaire »<sup>28</sup>, participe nettement de la volonté d'António Aleixo de valoriser son art, car on reconnaît traditionnellement à cet oiseau, « son caractère aimable ainsi que ses qualités de poète »<sup>29</sup>. Par le biais de cet oiseau du terroir, il oppose la littérature cultivée, associée à la ville et donc à la culture urbaine<sup>30</sup>, à la littérature populaire, laquelle ne démerite pas à ses yeux. Mais la meilleure manière de conférer à la poésie populaire ses lettres de noblesse consiste à la présenter éloignée de toute considération commerciale, ce qui fait la grandeur des poètes du peuple, qui ainsi ne trahissent pas leur classe : «Poeta, não, camarada, / Eu sou também cauteleiro; / Ser poeta não dá nada / Vender jogo dá dinheiro.» (vol. 1, 94, IV), dit-il à un vendeur, comme lui, de billets de loterie. En outre, un poète ne doit tirer aucune gloire de son art, considéré comme un don qu'il faut faire partager : «Um poeta de verdade, / Se se souber compreender, / Não deve de ter vaidade / De o ser, porque o é sem qu'rer.» (vol. 1, 63, II).

Si António Aleixo, de son vivant, a été apprécié par les siens en tant que poète populaire, il n'a jamais recherché la fortune ou la gloire à travers son art, auquel il se vouait de manière désintéressée, même s'il l'a finalement aidé à faire face à ses dépenses :

E cada quadra pedida  
Rende muita gargalhada.  
Há muita palma batida,  
Mas lá dinheiro é que nada !

---

27 Cf. Manuel Viegas Guerreiro : « S'imaginer que le peuple chante, comme si les vers lui venaient instinctivement, spontanément, sans y avoir pensé, sans la lucidité intellectuelle qui préside à toute création artistique, c'est une erreur due à l'ignorance, à l'éloignement du quotidien populaire. // Le poème qui sort de la bouche du peuple a parfois été précédé d'une longue méditation. [...] // L'antinomie littérature populaire – littérature cultivée est également fautive. La culture n'est pas l'apanage de certains. Chaque classe a la sienne [...] » (*art. cit.*, p. 15).

28 Thierry Charnay, « Les motifs du 'rossignol' et du 'coucou' », *Colloque Littérature orale traditionnelle populaire*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 144.

29 Éloïse Mozzani, *Le livre des superstitions – Mythes, croyances et légendes*, Paris, Ed. France Loisirs, 1999, p. 1546 ; voir aussi Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, éd. rev. et augm., Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 826.

30 L'expression « grande terra » désigne chez Aleixo l'espace urbain opposé à la « serra », qui n'est autre que l'espace rural (voir vol. 1, 28, IV).

Vá mais uma p'ra o desfecho,  
P'ra tão generosas almas,  
Que até pensam que o Aleixo  
Pode viver só das palmas. (vol. 2, 114, IV-V)

Ces strophes, où l'on sent percer une auto-ironie amère, ne doivent laisser planer aucune ambiguïté en ce qui concerne la vision qu'António Aleixo avait de son art, qu'il voulait dénué de toute intention basement matérialiste, intention qu'on ne rencontre pas nécessairement chez les auteurs cultivés : «De nós, os filhos da Arte, / O melhor não está à vista... / 'stá num mundo muito à parte / Do mundo materialista.» (vol. 2, 109, III). Par l'art, il accédait donc au monde immatériel et noble des idées et des grands sentiments ; dans ce quatrain, il fait au passage un pied de nez aux gens cultivés qui ont tendance à penser que ce monde élevé est hors de portée des gens simples, comme lui, et une critique de la société bourgeoise matérialiste.

En réalité, la poésie fut chez lui une vocation précoce : «Era ainda muito novo, / Já tinha grande vontade / De ser um poeta do povo / – Ainda com pouca idade.» (vol. 2, 114, II) ; la fréquentation d'autres poètes, populaires ou non, auxquels il dédicace parfois ses vers, a sans doute renforcé son goût pour la poésie. Il reste que son souci majeur en tant que poète populaire a toujours été, nous semble-t-il, de rester proche des préoccupations de sa classe sociale pour pouvoir s'en faire l'écho le plus fidèlement possible, souci maintes fois exprimé de manière plus ou moins explicite dans son œuvre.

C'est pourquoi António Aleixo est un poète simple, modeste, spontané, authentique, qui affirme les valeurs du monde rural dans une œuvre dont le style et le contenu sont ceux de la littérature populaire, à la réhabilitation de laquelle il a voulu contribuer ; sa fierté de poète réside d'ailleurs dans le fait que celle-ci n'est pas artificielle. Sa poésie ne sera donc ni hermétique ou savante, comme celle de Pessoa, son contemporain, ni excessivement sentimentale, comme celle qu'affectionnent les Portugais qui ont un penchant pour le lyrisme larmoyant. Ce sera une poésie simple, qui recourt volontiers aux clichés<sup>31</sup>, aux stéréotypes<sup>32</sup>, et emprunte ses images endogènes à la vie quotidienne en milieu rural, et en particulier à la nature ; ces images fort suggestives, loin de traduire un manque d'inspiration, ont une vertu pédagogique car, bien que simples, elles évoquent immédiatement quelque chose à un public populaire. Par conséquent, le critère esthétique qui semble guider les poètes populaires, c'est la communicabilité plutôt que la littérarité.

Certaines strophes d'António Aleixo s'en prennent d'ailleurs clairement à l'art pour l'art, à la littérature conçue, pour des initiés, comme un concours d'éloquence ou de froide rhétorique ; Aleixo, on l'a vu, assigne à son art une fonction sociale. Quant à la langue du

---

31 Par exemple, dans la partie intitulée «Coimbra» du deuxième volume, l'évocation de Coïmbre va de pair avec l'évocation du monde étudiant et du fado.

32 Le riche, bien sûr, a un gros ventre (vol. 1, 20, IV).

peuple, qu'il utilise, elle n'empêche en rien l'expression profonde des sentiments, bien au contraire. S'il défend la littérature populaire traditionnelle, c'est parce qu'il sait qu'elle est plus proche des gens simples que la littérature dite cultivée ; elle parle en effet leur langue et elle décrit avec une grande vérité leurs problèmes et leurs conditions de vie : la distance entre cette littérature et son public naturel est alors abolie. Ainsi, l'œuvre d'António Aleixo se présente comme la peinture, au temps de la dictature salazariste, du monde rural, et plus particulièrement d'un Algarve dur et violent au plan social, que l'Algarve actuel du tourisme de luxe a tendance à effacer de nos mémoires. Elle nous transmet parfois une vive émotion parce qu'elle contient un vrai témoignage, une vraie mémoire de ce que fut l'Algarve profond sous Salazar, mémoire que les images des cartes postales venaient contredire déjà à cette époque-là.

Au plan stylistique, António Aleixo se distingue aussi par son sens de la formule sans appel, son goût pour l'aphorisme, d'où le ton volontiers sentencieux qu'il emploie, et pour les contrastes percutants : «Tu és feliz, vives na alta, / E eu de rastos como a cobra. / Porquê? Porque tens de sobra / O pão que a tantos faz falta.» (vol. 1, 34, III). Il n'ignore pas non plus le chiasme, parfois subtil comme dans ce vers où il ne se contente pas d'inverser les termes : «[...] a falsa caridade, / Que bem no fundo é só vaidade pura, / Se acaso houver pureza na vaidade.» (vol. 2, 193, II). Il sait aussi recourir à l'hyperbole et à l'antithèse saisissante («Tudo é miséria dourada.» ; vol. 1, 27, V), afin de dénoncer le mensonge et l'illusion, et à la métaphore filée (vol. 2, 177, III).

En somme, António Aleixo possède un véritable savoir-faire poétique, ce qui contrarie en définitive l'image que d'aucuns pourraient se faire du poète populaire. Orienté vers la satire, il préfère la caricature, le sarcasme, le trait piquant, l'ironie, voire l'auto-ironie particulièrement grinçante : «Fui polícia, fui soldado, / Estive fora da Nação... / Vendo jogo, guardo gado / – Só me falta ser ladrão!» (vol. 2, 113, I). Au portrait tout en nuances se substitue une typologie des personnages sommaire, stéréotypée, où un trait de caractère seulement est mis en exergue : c'est ainsi que le riche, par exemple, est présenté caricaturalement comme un « milionário » (vol. 2, 213, I), ou comme quelqu'un qui a un gros ventre, mais qui n'a rien dans la tête : «Fala quanto te apeteça, / Mas desculpa que eu te diga / Que te falta na cabeça / O que te sobra em barriga.» (vol. 1, 20, IV). Naturellement, l'excès avec ses formules parfois à l'emporte-pièce, au demeurant au goût populaire, est au service de la satire, comme nous le verrons plus loin.

### III. Le théâtre d'António Aleixo dans le sillage de Gil Vicente

Le théâtre d'António Aleixo s'inscrit dans une longue tradition satirique à laquelle les Portugais sont restés attachés. C'est l'artiste António Fernando dos Santos, plus connu sous le nom de Tòssan, hospitalisé comme lui au sanatorium de Coïmbre où il lui viendra en aide<sup>33</sup>, qui lui donnera le goût du théâtre. Aleixo lui dédicacera son *Auto do Curandeiro* et lui rendra un

---

33 Voir Joaquim Magalhães, «Esboço de Retrato do Poeta Aleixo», in António Aleixo, *op. cit.*, vol. 2, p. 15.

hommage appuyé (vol. 1, 137) ; il nous laissera quatre *autos*, qui ne sont que des ébauches de pièces de théâtre.

On s'accorde à dire que le théâtre d'Aleixo rejoint le courant satirique et moralisateur vicentin. Ses *autos*, par leur critique des mœurs et leur caractère caustique, font penser au théâtre vicentin, comme le souligne Elviro Rocha Gomes<sup>34</sup>. Pour étayer cette affiliation littéraire, ce critique s'appuie notamment sur l'*Auto da Vida e da Morte* :

Faz lembrar o Auto Vicentino :

- 1.º – no seu intuito social e moralizador ;
- 2.º – nas personagens, as quais, como no *Auto da Alma*, são abstractas e simbólicas : Vida Fútil, Vida Útil, Tempo, Morte ; no de Mestre Gil temos a Alma, a Santa Madre Igreja e a Mesa Mística, como principais personagens ;
- 3.º – na medida do verso : redondilha maior ;
- 4.º – na precisão e concisão do conceito ;
- 5.º – na espontaneidade das falas.<sup>35</sup>

Outre ces personnages emblématiques, qui rappellent les personnages allégoriques du théâtre vicentin, on pourrait noter également dans le théâtre, comme dans la poésie, d'António Aleixo la remise en cause de la justice des hommes et la critique des notables, ce que l'on retrouve aussi chez Gil Vicente. Ce dernier est cité dans une composition poétique qu'Aleixo intitule prosaïquement «Apresentação do T.E.U.C.» ; il s'agit ici du Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, qui à cette époque-là contribua beaucoup à la divulgation de l'œuvre vicentine, et notamment de l'*Auto da Barca do Inferno*<sup>36</sup>, raison pour laquelle Aleixo, qui, rappelons-le, séjourna dans la célèbre ville universitaire portugaise, rend hommage à cette troupe théâtrale, et à son maître Gil Vicente : «Da arte só diria Gil Vicente... / Porque a sentiui, amou e compreendeu. / Mas em breve o teatro aqui presente / Vos dirá dela muito mais do que eu!» (vol. 2, 205, III).

Dans cette courte étude, il nous paraît opportun de présenter brièvement les *autos* d'António Aleixo, dans l'ordre chronologique de leur création. Pour ce qui concerne la chronologie, nous nous en tiendrons à ce que l'auteur dit lui-même à ce sujet dans sa dédicace à Tòssan, datée d'août 1949 : «A ti portanto devo não só a criação desta pequena peça [*Auto do Curandeiro*], como o me teres aberto o caminho para a publicação do '*Auto da Vida e da Morte*'

---

34 Cf. Elviro Rocha Gomes : «O Poeta Aleixo, como Mestre Gil, dedicou-se exaustivamente a castigar pela sátira os corruptos [...] e, quanto a mulheres, corroborando ainda Gil Vicente, as adúlteras e as vaidosas.» (*op. cit.*, p. 40).

35 *Ibid.*

36 Cf. Maria Idalina Resina Rodrigues : «Nesses anos 40 e 50, porém, a vulgarização da peça ficou a dever-se sobretudo ao Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra.» (*Estudos Ibéricos – Da Cultura à Literatura (Séculos XIII a XVII)*), Lisbonne, I.C.A.L.P., 1987, p. 87 ; voir aussi p. 88). Voir également Graça Silva Dias, *art. cit.*, p. 64-65.

– trabalho posterior a este – e do 'Ti Joaquim', auto ainda incompleto.» (vol. 1, 137) ; ces trois *autos* figurent dans le premier volume. Puisqu'il ne mentionne pas dans cette dédicace à son ami Tòssan son quatrième *auto* connu, *Farmácia de Aldeia*, on peut supposer que celui-ci fut le dernier à être composé ; on le trouvera dans le deuxième volume.

### **1. *Auto do Curandeiro***

L'*Auto do Curandeiro* dénonce les effets désastreux de l'obscurantisme incarné par le personnage du guérisseur, important dans la culture populaire, qui est dépeint comme un charlatan cupide sévissant dans un village. Un jeune homme souffrant de violents maux de ventre s'adresse à lui. Le guérisseur, recourant notamment à la croyance populaire aux sorcières, prétend, grâce à l'aide de Dieu, chasser les maux que celles-ci sont censées infliger au jeune garçon, qui serait aussi, pour faire bonne mesure, sous l'influence maléfique de Satan (vol. 1, 148).

Mais c'est la médecine – science particulièrement proche de l'Homme –, à laquelle António Aleixo devait beaucoup, qui sera mise en avant. En effet, les maux de ventre s'aggravent, le guérisseur abandonne précipitamment le jeune homme à son triste sort, et c'est un médecin de campagne vraiment désintéressé qui le sauvera. Les voisins imputeront la guérison à l'intervention de Dieu (vol. 1, 157). Le frère du malade, esprit éclairé, condamnera sans ambages le charlatanisme qui exploite l'ignorance du peuple et certaines peurs archaïques, d'où la référence aux sorcières et aussi à l'enfer. Les bigotes superstitieuses, réfractaires au progrès et au changement, le tiennent, bien sûr, pour «um descrente, um ateu» (vol. 1, 153). L'*auto* s'achève sur un message d'espoir, délivré par le frère du malade, qui s'en prend à l'obscurantisme et prône l'instruction des masses. Dans le monde bipolaire d'Aleixo, il est naturel que la science, incarnée par le médecin, affronte son rival, l'obscurantisme représenté par le guérisseur.

### **2. *Auto da Vida e da Morte***

L'*Auto da Vida e da Morte*, avec ses personnages allégoriques, accuse nettement l'influence de Gil Vicente. Il met en scène, de manière symbolique, deux sentiments contraires qui provoquent chez l'homme un grave conflit intérieur : le goût de vivre, en dépit des difficultés et des frustrations inhérentes à la condition humaine, et le découragement, voire le désespoir morbide. Ainsi, la Mort, qui, d'après une didascalie, doit apparaître conventionnellement sur scène sous la forme d'un squelette, symboliserait les forces trompeuses et destructrices du Mal, et la Vie les forces salvatrices et créatrices du Bien. Mais l'auteur, qui cherche à donner une leçon de vie, opère aussi une distinction entre la Vie Futile et la Vie Utile, qui se livrent un combat. La leçon philosophique, très pragmatique, qui se dégage de cet *auto* reflète la sagesse populaire : dans la vie, le plus important est de ne pas commettre les mêmes erreurs, et le plus intéressant reste à faire ; c'est seulement quand la vie arrive à son terme qu'on

peut véritablement dresser un bilan. C'est du moins ce qu'enseigne le Temps, manifestation de l'expérience, de la confiance face à l'avenir, de la constance et de la permanence, opposées à la futilité qui est éphémère par essence : «Sou eu que faço e desfaço / P'ra tornar a construir. / O meu fim é atingir / Deste mundo a perfeição.» (vol. 1, 121) ; et il ajoute, en s'adressant à la Vie Futile : «Saibas que neste processo / De fazer e desmanchar, / Consigo com paciência, / Encontrar o teu progresso, / Onde vou também buscar / Razão p'ra tua existência.» (vol. 1, 122). Mais malgré la grande menace que la Mort représente, la Vie Futile ne tire aucun profit des sages conseils du Temps, qui fait ce constat accablant : «E tão pouco aproveitaste / Do caminho percorrido, / Que até já tens repetido / Os erros que praticaste.» (vol. 1, 121) ; jusqu'au bout, elle restera sourde aux conseils de prudence que lui prodiguent le Temps et la Mort : «Viram como sucumbiu?... / A vida dos artificios, / Das ilusões e dos vícios, / Como era falsa, caiu.» (vol. 1, 129). La Mort la traîne alors jusqu'à sa tombe (vol. 1, 128) et le Majordome, qui incarne les préjugés sociaux et dont le rôle est de flatter la vanité des hommes, connaîtra le même sort (vol. 1, 128-129). Finalement, la Vie Utile, et donc vertueuse, l'emporte sur la Vie Futile :

Eu sou a vida a seguir,  
Escola da humanidade ;  
Sou aquilo que a vaidade  
Não conseguiu destruir.

Sou a vida ; vou seguindo  
Com vontade e persistência,  
Aos vindouros transmitindo  
Todo o bem quanto a ciência  
P'ra o mundo for produzindo. (vol. 1, 130)

Par conséquent tout finit bien et la morale traditionnelle est sauve.

### **3. *Auto do Ti Joaquim***

L'*Auto do Ti Joaquim*, du reste incomplet, se présente comme une tragédie de la misère en milieu rural. Le personnage principal, Ti Joaquim, est un vieux maçon de soixante-dix ans, qui, au contact de la misère, a acquis une grande lucidité sur le monde qui l'entoure : «Sabes quem me ensinou tanto? / – A miséria, o mal passar...» (vol. 1, 167), confesse-t-il. En raison de son âge, il sera victime d'un système matérialiste intraitable qui veut qu'un homme ne vaille que par ce qu'il produit ; or il ne trouve plus de travail car il n'est plus assez productif : «Já não lhe dão que fazer / Já não merece o dinheiro, / Como costumam dizer.» (vol. 1, 169) dira un client du barbier, chez qui la scène se passe. Par conséquent, l'exclusion sociale l'accule à la mendicité en ville, première étape de sa déchéance : «Vive como não merece, / Implorando a caridade / Lá



p'las ruas da cidade / Onde ninguém o conhece. / É isto que lhe acontece: / É triste, mas é verdade.» (vol. 1, 169), explique le barbier compatissant.

António Aleixo, qui se montre ici éminemment critique, décrit très bien les effets pervers du système capitaliste fondé sur le profit. En effet, la logique capitaliste conduit les patrons à recruter les jeunes en priorité : «E os novos estão primeiro.» (vol. 1, 169), rappelle le barbier. Même s'il y a du travail pour tout le monde, on préférera en donner à ces derniers car ils sont plus rentables, comme l'affirme le régisseur du village : «[...] tenho quem me faça / O dobro por igual preço.» (vol. 1, 173).

C'est ainsi qu'au nom du profit se met en marche l'effroyable machine à broyer les plus faibles. Exclu du monde du travail uniquement parce qu'il n'est plus assez productif, Ti Jaquim, confronté à la honte de devoir mendier pour survivre, sombrera dans l'éthylisme, deuxième phase de son avilissement. L'alcoolisme traduit chez lui une dépression, une perte de confiance, alors qu'au début de la pièce il se montrait résolument optimiste : «Rapaz, isso é desalento / De quem já não quer viver: / Toda a vida é movimento, / Parar seria morrer.» (vol. 1, 166), dit-il au barbier. Ce changement d'attitude face à la vie, ce désespoir qui l'envahit met en évidence la brutalité du système économique inique qui accélère impitoyablement sa descente aux enfers. Il boit pour oublier la misère qui le ronge, explique un étudiant (vol. 1, 178). Le premier acte s'achève sur une longue et poignante tirade du personnage principal qui explique pourquoi il s'adonne à la boisson :

O álcool, com seus efeitos,  
Sabe atirar, por capricho,  
Vaidades e preconceitos  
Para o caixote do lixo.

Quando estou embriagado,  
Vejo tão diferente a vida  
Que zombo do desgraçado  
Que sou, livre da bebida.

[.....]

É doido o mundo se ri  
Dos defeitos que me deu ;  
Se sou um produto seu  
Não ri de mim, ri de si.  
Quando bebo, consigo facilmente  
Transportar-me do pranto à gargalhada,

Pondo o mundo a dançar na minha frente  
E a rir da sua louca fantochada. (vol. 1, 185)

Ti Jaquim accuse par conséquent la société qu'il rend responsable de l'exclusion sociale qui le frappe si durement ; il boit d'ailleurs pour la supporter.

La dégradation inexorable de Ti Jaquim arrive à son terme dans le deuxième et dernier acte. On apprend en effet par la bouche d'une villageoise le suicide de Ti Jaquim (vol. 1, 197), qui s'est pendu dans une grange où il avait pris l'habitude de dormir (vol. 1, 199), forme de suicide plutôt campagnarde. Sa voisine rapporte qu'il avait dû vendre tous ses biens (vol. 1, 200) ; cette notation et d'autres, que nous avons relevées dans le texte et qui remplissent une fonction de critique sociale, mettent en lumière sans équivoque le caractère social de ce suicide. Le désespoir et le dénuement absolu macérés dans l'alcool expliquent le geste fatal du personnage principal.

On remarquera qu'on ne voit pas le corps du suicidé, scène probablement jugée trop dégradante. On est en fait informé du suicide de Ti Jaquim par l'intermédiaire d'un personnage et cette mise à distance accentue l'indifférence quasi générale de l'entourage du vieux maçon et la profonde solitude de ce dernier : un tel procédé évite chez le spectateur une réaction purement émotionnelle et subjective, mais incite celui-ci à l'indignation, et même à la révolte, à laquelle l'étudiant donne libre cours. Il est en effet le seul personnage de *l'auto* à dépasser le stade de la pitié pour se ranger ouvertement du côté de Ti Jaquim et critiquer de manière véhémente la société injuste qui l'a conduit au suicide ; quant aux personnages qui incarnent le pouvoir, ils s'accommodent fort bien d'un dénouement aussi tragique, qui les débarrasse d'un individu encombrant : «Matou-se, desapareceu, / Fez o que tinha a fazer.» (vol. 1, 202), lâche Rosa, un bourgeois parvenu. Ce dernier va jusqu'à dire qu'il ne faut pas regretter sa mort car il ne servait plus à rien : «Porque o hão-de lamentar? / Já cá não fazia nada.» (vol. 1, 201) ; quelqu'un qui ne produit pas et qui ne consomme pas – Rosa est un commerçant – ne vaut rien.

Cet *auto*, le plus long de tous, s'en prend donc violemment, par la bouche notamment de l'étudiant et du suicidé, à un ordre social inique qui engendre l'exclusion sociale que d'aucuns justifient par la recherche frénétique du rendement, et partant du profit.

#### **4. Farmácia de Aldeia**

*Farmácia de Aldeia* est le fragment d'un *auto* qui montre comment deux notables cyniques, des pharmaciens en l'occurrence, de deux villages voisins se livrent une guerre commerciale pour préserver non pas la santé des villageois, mais leur intérêt personnel, et, en définitive, pour exploiter au maximum la population que chacun tente d'attirer à lui en pratiquant momentanément les prix les plus bas. Les épiciers leur emboîteront le pas en se livrant à une concurrence déloyale : «Isto é guerra declarada...» (vol. 2, 167), conclut le régisseur du village où se passe la scène. Naturellement, les pertes provisoires sont limitées, ce qui laisse entendre que les marges bénéficiaires étaient très importantes : «Uma pequenina

guerra, / Que deite o homem por terra, / Mas sem eu nada perder.» (vol. 2, 164), confie le pharmacien au curé du village. Ce dernier, paradoxalement plus soucieux des affaires (vol. 2, 163) que de la moralité du pharmacien, ne réprovoe pas, au nom de la morale chrétienne, cette stratégie impitoyable car, dit-il pour la légitimer, elle profitera aux villageois : «Compreendo... acho natural... / O truque é até decente... / Porque, se a um fazes mal, / fazes bem a muita gente!», (vol. 2, 165) ; ce qu'il oublie de dire, c'est qu'elle ne leur profitera que dans un premier temps.

En quatre petites scènes particulièrement féroces, Aleixo nous montre, à travers un aspect très concret de la vie quotidienne – le prix des médicaments –, comment on exploitait le peuple tout en l'endormant ; l'exploitation est des plus chocantes puisque les pharmaciens cherchent à tirer scandaleusement profit de la santé des petites gens. Ainsi, si l'auteur a mis en scène des pharmaciens, et aussi des épiciers qui, avant de se faire concurrence, pratiquaient également des prix excessivement élevés (vol. 2, 167), c'est pour dénoncer avec force l'exploitation sacrilège dont souffrait le peuple car ces deux professions renvoient à ce qui est essentiel pour survivre, c'est-à-dire, respectivement, à la santé et à la nourriture. On remarquera, enfin, que dans cet *auto* apparaissent presque exclusivement des personnages issus des classes dirigeantes : un pharmacien, un épicier, un curé, un régisseur et un grand propriétaire qui se plaint lui aussi ; le seul personnage représentant le peuple fait pratiquement de la figuration. En somme, la perspective change puisque le thème de l'exploitation n'est plus abordé à partir des victimes mais des exploités, dont le cynisme devient ainsi insoutenable. De plus, Aleixo révèle de la sorte la collusion entre les tenants du pouvoir, son *auto* mettant en scène un règlement de comptes indigne entre notables doublé d'une sorte de complot des riches et des puissants, dont les petites gens feront finalement les frais.

#### **IV. La misère du monde rural**

Le monde d'António Aleixo est placé sous le signe de la pauvreté, de la souffrance et du désespoir, mais aussi de la révolte sourde. Ce qui domine dans l'œuvre de ce poète, c'est l'idée d'un monde voué au mal souverain : «Ai de quem não tem defesa / Contra os maus, os perversos... / – Anda debaixo da mesa / Como o cão, sempre aos caídos.» ; et d'un monde à l'envers : «Num mundo de imperfeições, / Aos tortos, chamam direitos, / E os poucos que são perfeitos / São tidos por aleijões...» (vol. 2, 137, I, V). Aux difficultés matérielles s'ajoute donc, pour le peuple, une angoisse existentielle qui naît du sentiment qu'il a de vivre dans un monde absurde, illisible et donc incontrôlable, d'où le malaise exprimé dans ces strophes. C'est la stupidité qui, en définitive, gouverne un tel monde : «Há tantos burros mandando / Em homens de inteligência, / Que às vezes fico pensando / Que a burrice é uma ciência!» (vol. 2, 137, IV) ; ces vers particulièrement sarcastiques visent à n'en pas douter le régime salazariste.

Le poète dépeint en outre une société toujours coupée en deux dans laquelle on est nécessairement victime ou bourreau : «Já quando um homenzinho, é que senti / O dilema terrível que me impôs / A torpe sociedade onde nasci: / – De ser vítima humilde ou ser

algez...» (vol. 2, 191, III) ; les victimes sont donc toujours les mêmes : il s'agit «dos famintos, dos nus» (vol. 2, 222, III), et donc des faibles, des pauvres et des souffrants. Aleixo se sentait d'ailleurs voué à la souffrance : «Que feliz eu era então e que alegria... / Que loucura a brincar, santo delírio!... / Embora fosse mártir, não sabia / Que o mundo me criava p'ra o martírio!» (vol. 2, 191, II).

Cette société est par conséquent perverse et violente car elle consacre la loi du plus fort, d'où les métaphores récurrentes et antithétiques de l'aigle et de la poule d'une part (vol. 1, 86, IV), du loup et de l'agneau d'autre part (vol. 1, 81, I, V). Les images conventionnelles du rapace et du loup désignent la « fera humana » (vol. 1, 83, II) qu'est l'homme, lequel est toujours «O lobo do outro homem.» (vol. 1, 81, V). Ainsi, Aleixo fait écho au sentiment des petites gens qui se sentent toujours menacés par les puissants, perçus comme des prédateurs, et qui doivent lutter constamment pour survivre dans un univers ressenti comme particulièrement hostile : «Tirar a presa ao leão / É difícil nesta selva.» (vol. 1, 28, III) ; ainsi, le monde d'António Aleixo est une jungle.

Quant à la critique d'António Aleixo, elle s'exerce dans tous les domaines : économique, social, religieux et, comble de l'irrévérence et de la contestation, dans le domaine politique aussi. Le poète dénonce de manière très concrète la «pobreza nua» (vol. 2, 182, I), c'est-à-dire la misère dans laquelle les classes dirigeantes maintiennent le peuple.

Concrètement, le peuple c'est «os que vivem da enxada» (vol. 2, 215, III), c'est l'«operário / Que morreu a trabalhar.» (vol. 2, 215, III) et la «Costureirinha bonita» (vol. 2, 157, I). Aleixo rend ainsi hommage aux «pobres trabalhadores» (vol. 2, 64, III), autrement dit à tous ceux qui vivent honnêtement de leur travail, et notamment à ceux qui travaillent la terre, car, ne l'oublions pas, il décrit essentiellement l'Algarve rural ; au reste, le mot «enxada», dans son œuvre, désigne métonymiquement le monde paysan, qui est le sien. En tout cas, il met à l'honneur le travail manuel qui rend les mains calleuses : «Gosto de apertar a mão / Áspera dos calos que tem; / Também as côdeas de pão / São ásperas, mas sabem bem.» (vol. 1, 84, V). Il est conscient que le prolétariat rural est particulièrement exploité, raison pour laquelle il est convaincu qu'un jour «De uma vez p'ra sempre a pena / Fará justiça à enxada.» (vol. 2, 213, IV) ; confiant, il ajoute, recourant encore au futur prophétique : «Será p'ra os burros de carga / Depois pela vida fora, / A vida menos amarga / Do que tem sido até agora.» (vol. 2, 213, V). S'il insiste, c'est parce qu'il sait que les bourgeois valorisent l'activité intellectuelle, bref le travail des «doutores» (vol. 2, 67, III). Ces quelques vers se réfèrent explicitement à l'injustice sociale, à l'exploitation et aux conflits dans le monde du travail, et, principalement, aux conflits autour de la terre.

Aux antipodes du monde paysan se trouve le monde des riches, celui des «Doutores nobres e ricos» (vol. 2, 67, III) ; d'autres termes, parfois caricaturaux, servent à les désigner et sonnent comme une accusation à leur égard : «ricaço» ou «patrão» (vol. 1, 88, III), «milionário» (vol. 2, 213, I) ou encore «nababo» (vol. 2, 150, IV). Certaines expressions, parfois caustiques, renvoient à des rapports sociaux d'un autre âge, mettant en évidence les

inégalités sociales qui perdurent dans un monde qui semble figé : ces «nobres» (vol. 2, 157, III), qui au XX<sup>e</sup> siècle perpétuent la «alta aristocracia» (vol. 2, 214, III), appartiennent en réalité, d'après le cinglant Aleixo, à une «nobreza postiça» (vol. 2, 180, II). Quant aux parvenus ridicules et vaniteux qui veulent à toute force faire partie de la «sociedade dos ricos» (vol. 2, 71, III), ils ne parviennent pas, malgré le soin qu'ils apportent à leur tenue vestimentaire, à masquer «as misérias / Dos seus modos de pensar.» (vol. 2, 74, III), c'est-à-dire leur misère intellectuelle.

### ***1. La misère matérielle : la faim et la souffrance***

Néanmoins, la misère qui s'abat sur le peuple est réelle : une antithèse frappante illustre sans fioriture et sans mièvrerie l'injustice sociale dont il est la victime résignée : «Ao rico, mil esplendores, / E aos pobres trabalhadores, / Nem pão, nem lar, nem camisa [...]» (vol. 2, 64, III) ; le contraste est ici saisissant : à la richesse indécente des uns, rendue par une expression hyperbolique, s'oppose le dénuement complet des autres, exprimé par la négation «nem» maintes fois répétée. Aleixo multiplie ce genre d'antithèses qui laissent transparaître sa révolte : «Metade do mundo come / À custa de outra metade; / Viver com honestidade / É abrir portas à fome...» (vol. 2, 136, IV). La misère matérielle, c'est donc «A fome, a dor, a tristeza» (vol. 2, 136, I)

Ainsi, la faim entraîne naturellement la souffrance, qu'un symbolisme chrétien vient souvent souligner, à travers des mots récurrents comme «cruz», «calvário» ou «mártir», ou encore «martírio», et même «fado» (vol. 2, 106, V), bien sûr ; l'image, empruntée au monde paysan, de la roue du moulin renvoie à une souffrance qui inexorablement broie la vie des pauvres : «A pedra branca, polida, / Que mói o trigo, indiferente, / É como a roda da vida / Que mói a vida da gente.» (vol. 2, 138, II). Par la souffrance patiemment endurée, ces derniers deviennent en quelque sorte des élus de Dieu : «Só o mártir do Calvário / Soube justiça fazer / Aos que choram por não ter / O pão que a outros sobeja» (vol. 2, 219, I). Ainsi, selon la conception chrétienne de l'existence, la vie est souffrance.

Et la souffrance, il l'éprouve dans sa chair et dans son âme, stoïquement : «Tuberculoso! ... Mas que triste sorte! / Podia suicidar-me, mas não quero / Que o mundo diga que me desespero / E que me mato por ter medo à morte...» (vol. 2, 192, II). Comme ses compagnons d'infortune, il porte sa croix : «Pobre de mim, aos frangalhos, / Arrastando a minha cruz, / Carregado de trabalhos, / Vou dar um livrinho à luz!» (vol. 2, 145, IV) ; les soucis l'accablent. De plus, en raison de la tuberculose qui le fait atrocement souffrir, il se sent «desesperado, / Preso nas garras do mal» (vol. 2, 117, II). En associant de la sorte la souffrance au mal, il prend malgré tout quelque distance avec le conformisme moral ambiant car la religion trouve une justification à la souffrance. Selon lui, l'Eglise ne devrait pas la justifier : «A doutrina deles diz: / 'Oferece a Deus teus tormentos!' / – Qual é o deus que é feliz / Com os nossos sofrimentos?!...» (vol. 2, 183, I).

Mais cette souffrance n'a rien d'abstrait. C'est pourquoi il expose fidèlement les préoccupations concrètes des petites gens. Les journaliers, par exemple, ont bien du mal à

joindre les deux bouts et, par conséquent, ils n'arrivent pas à épargner pour assurer leurs vieux jours : «Um homem ganhando a dias / O que costuma pagar / Mal lhe chega para passar, / Não consegue economias / P'ra quando não trabalhar!» (vol. 2, 156, I). Les ouvriers, quant à eux, ne sont pas mieux lotis. Les bas salaires ne permettent pas, en effet, de vivre décemment, de payer un loyer et de nourrir une famille nombreuse :

Anda cá se queres ver,  
Nesta casa imunda e fria,  
Como se pode viver  
Com cinco escudos por dia

Como sustenta um operário  
Sete filhos e mulher,  
Paga casas de aluguer  
Com tão pequeno salário. (vol. 2, 218, IV-V)

António Aleixo dépeint avec précision les misérables conditions de vie des paysans. Dans son livre consacré à l'architecture traditionnelle d'Alte, village de l'Algarve, Isabel Raposo a recueilli de nombreux témoignages qui confirment les propos d'Aleixo ; dans une sous-partie intitulée «O Estado Novo e a 'Campanha do Trigo'», on peut lire :

Estas populações [les ouvriers agricoles] são obrigadas a vender a sua força de trabalho por salários cada vez mais baixos acentuando-se as contradições com a burguesia local, que vive das rendas da terra, da exploração do trabalho agrícola e do esparto, bem como do comércio.<sup>37</sup>

Dans un autre sous-chapitre intitulé «A propriedade agrícola e os grupos sociais na primeira metade do século XX», Isabel Raposo ajoute : «Os lavradores médios da região [...] vendem no mercado os seus frutos mas, em geral, com famílias numerosas, os rendimentos que aí auferem não lhes permitem uma vida desafogada [...]»<sup>38</sup>. Le spectre de la famine pousse donc ces hommes à aller chercher du travail ailleurs, notamment dans l'Alentejo voisin :

Na primeira metade do século XX, os pequenos lavradores constituem o grupo dominante, com pequenas explorações [...] e muitos filhos. [...] O que semeiam quase nunca chega para o gasto da família e muito menos para a colocação no mercado. Quando falta comida em casa, 'com medo da fome, que ela estava sempre batendo à porta' (Joaquim Santos, Águas Frias), são obrigados a ir trabalhar em terra alheia em troca de pão.<sup>39</sup>

---

37 Isabel Raposo, *op. cit.*, p. 41-42.

38 *Ibid.*, p. 43.

39 *Ibid.*, p. 44.

Ainsi, «A situação de dependência destes trabalhadores do campo em relação aos proprietários locais é grande.», conclut Isabel Raposo<sup>40</sup>.

## **2. La misère morale : l'avilissement et la servilité**

La misère matérielle se double parfois d'une misère morale lorsqu'elle conduit certains à perdre leur dignité ou à devenir malhonnêtes. La femme, vouée dans l'œuvre d'António Aleixo à la domination masculine, si elle est pauvre de surcroît, peut être exploitée économiquement et sexuellement, ce que dénonce l'auteur :

Doutores nobres e ricos,  
Homens de grandes valores !...  
As criadas – aos penicos,  
Também lhes chamam "doutores" !

As rameiras que passaram,  
E que nasceram donzelas,  
São filhas que os pais criaram  
P'ra outros se rirem delas. (vol. 2, 67, III-IV)

Les riches et les puissants ont donc tendance à abuser des femmes qu'ils emploient et qu'ils considèrent comme des bonnes à tout faire ; l'aliénation, due en grande partie à la misère, les conduit à ne pas se rendre compte de l'exploitation dont elles sont victimes, si bien qu'elles traitent avec déférence, en les appelant « docteur », ceux-là même qu'elles devraient mépriser.

António Aleixo ose parler ouvertement de la façon dont les patrons sans scrupules abusaient de leur pouvoir sur les jeunes femmes, pratique sociale contre laquelle il s'insurge :

Ser criada de um ricoço,  
Desses que temos a rodos,  
É dar o primeiro passo  
P'ra ser criada de todos.

Roubou-lhe o primeiro beijo  
O patrão, que a iludiu...  
Hoje o seu corpo é sobejo  
Da casa aonde serviu.

Perdida de canto a canto,  
Dormindo em qualquer portal ;

---

40 *Ibid.*

Se era rica, causa espanto,  
Se era pobre... é natural. (vol. 1, 88, II-IV)

Les femmes du peuple perdent donc plus facilement que les femmes riches l'honneur féminin, qui consiste à préserver sa vertu ou sa virginité, et qui dans une société traditionnelle est un bien social sur lequel veille toute la communauté, et en particulier les hommes. Aleixo est donc conscient de la double exploitation dont sont victimes les femmes des milieux populaires, même s'il se montre parfois sévère à l'égard des femmes qui se perdent<sup>41</sup>.

Mais les hommes aussi courbent l'échine et ôtent leur chapeau devant les notables : «O povo [...] / Curva-se, tira o chapéu» (vol. 2, 182, II) ; la déférence devient donc vite servilité, ainsi que le suggère la double référence à des attitudes obséquieuses. De telles relations humaines révèlent l'extrême dépendance des pauvres à l'égard des riches, et renvoient à une société très hiérarchisée où la mobilité sociale n'existe quasiment pas. Pour échapper à la misère et gagner de l'argent, le pauvre devra exploiter et tromper les gens de son propre milieu social, mais il restera toujours sous la domination de ceux qui sont plus puissants et plus riches que lui : «Ai daquele que precisa / Ser vigarista forçado!... / Mesmo quando vigariza / Sai sempre vigarizado.» (vol. 2, 136, V). La solidarité serait donc plus payante à long terme que l'individualisme effréné et la trahison de sa classe sociale.

Provocateur, Aleixo établit d'ailleurs une corrélation entre la misère et la criminalité dans laquelle glissent certains. C'est ainsi qu'il trouve des circonstances atténuantes à un bandit de grand chemin – le *quadrilheiro* Manuel Domingos Louzeiro, comparé au célèbre *cangaceiro* Lampião (vol. 1, 53, II) –, et qu'il accuse lapidairement les riches de voler les pauvres en toute impunité :

Desse rei dos criminosos,  
Direi, aos que o conheceram :  
[.....]  
Para a justiça só são  
Os seus crimes dois ou três,  
Mas coisas que ele não fez  
Contam-se mais de um milhão.

Por alguns sítios passava,  
Onde há só gente honradinha,  
Que roubava à vontadinha  
E que ninguém acusava ;  
Tudo Domingos pagava,  
E ele às vezes nem sabia

---

41 Voir à ce sujet Graça Silva Dias, *art. cit.*, p. 443-444.



Que à sombra vivia  
Gente que passa por justa,  
Fazendo crimes à custa  
Dos roubos que ele fazia. (vol. 1, 54, II-III)

Ce brigand est en réalité dépeint comme un bouc émissaire, comme un paravent derrière lequel les puissants s'abritent pour spolier librement le menu peuple, des puissants cyniques qui, dans *l'Auto do Ti Joaquim*, n'hésitent pas à faire arrêter un enfant pauvre qui a volé des fruits (vol. 1, 190-194). Le bandit de grand chemin, qui malgré tout fascine la population, d'où l'appellation de « rei dos criminosos » servant à le qualifier, est une figure importante en milieu rural archaïque<sup>42</sup> et il incarne, dans l'imaginaire populaire, l'opprimé rebelle : « P'las coisas que o povo diz, / O tal Domingos tem sido / P'ra uns, terrível bandido, / P'ra outros, grande infeliz. » (vol. 1, 54, I). A travers le personnage ambivalent du bandoulier, comme on l'appelait autrefois, les petites gens expriment leur révolte sourde face à l'oppression qui les écrase.

*Deuxième partie dans CRISOL n° 6.*

**João Carlos V. PEREIRA**  
*Université de Paris X - Nanterre*

---

42 *Ibid.*, p. 456-459.