

Crisol

N° 9 – 2005

Nouvelle Série

**Publication du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
de l'Université de Paris X - Nanterre**

**(Directeur : Thomas Gomez)
200, avenue de la République
92000 Nanterre Cedex**

***Directeur de la publication :*
*Thomas Gomez***

***Comité de rédaction :*
Jean Canavaggio – Marie-Claude Chaput
Bernard Darbord – Michèle Escamilla
Joseph Farré – Bernard Sicot
Amadeo Lopez – Jacques Maurice
Juan Paredes – Jeanine Potelet
*Bernard Sesé***

**Administration :
Université Paris X - Nanterre
Bât. F. 358 - 3^e étage
Tel : 01.40.97.56.68
E.Mail:gomez@u-paris10.fr**

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, 2006
ISSN : 0764-7611
ISBN : 2-85901-033-5

Couverture :
Michel le Stum

Sommaire

Claudia Poncioni et José Manuel Esteves <i>Avant-propos</i>	5
1^{ère} partie : Histoire et histoires du 25 avril	
Felipe Cammaert <i>La fiction face à l'histoire : le souvenir du 25 avril 1974 dans Fado Alexandrino et o Manual dos Inquisidores d'António Lobo Antunes</i>	11
Silvia Amorin <i>L'Histoire dans la fiction : dictature et Révolution dans l'œuvre de José Saramago</i>	35
Flávia Nascimento <i>Les entrelacements de l'Histoire, de la fiction et de la mémoire dans Alexandra Alpha, de José Cardoso Pires</i>	49
Teresa Sousa de Almeida <i>Histoire d'une ellipse : le 25-Avril dans l'œuvre de Mário de Carvalho</i>	61
Marie-Françoise Bidault <i>Vinte e zinco : chronique d'une non-date</i>	69
José Manuel Da Costa Esteves <i>Entretien avec l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues</i>	79
Conte d'Urbano Tavares Rodrigues <i>Tu viendras un beau matin, le soleil poindra</i>	105
2^{ème} partie : Cultures et littératures des mondes lusophones	
Marcelo Ridenti <i>Artistes et politique : Brésil, années 1960</i>	111
Graça dos Santos <i>Du corps physique au corps social. Les conditionnements du théâtre portugais au XX^e siècle</i>	129
Eden Viana Martin <i>L'éveil des sens dans les romans de Milton Hatoum</i>	139

Idelette Muzart-Fonseca dos Santos

*Ariano Suassuna et la poétique armoriale : éléments pour un
déchiffrement du Brésil* 149

Claudia Poncioni

Sargento Getúlio de João Ulbaldo Riberio : langue et pouvoir 167

Aleilton Fonseca

*La ville en images dans la poésie moderne brésilienne :
Mário de Andrade*..... 183

Avant-propos

CE NUMÉRO DE *CRISOL*, entièrement consacré aux littératures et sociétés de l'aire lusophone, se compose de deux parties.

La première, « Histoire et histoires du 25 avril », réunit cinq articles qui concernent le trentième anniversaire de la révolution des Œillets et le colloque international *Mémoires d'avril*, organisé par les Universités de Rennes 2 - Haute-Bretagne et Paris X - Nanterre, qui se tint du 27 au 31 avril 2004.

Les rapports et enlacements entre la fiction et cet événement marquant de l'histoire récente du Portugal sont tour à tour étudiés. Felipe Cammaert, dans « La fiction face à l'histoire : le souvenir du 25 avril dans *Fado Alexandrino* et *O Manual dos Inquisidores* » étudie la représentation de la révolution portugaise dans ces deux romans d'António Lobo Antunes, l'un des écrivains majeurs de la littérature portugaise contemporaine.

L'émergence de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de José Saramago, prix Nobel de littérature, est l'objet de l'analyse de Sylvia Amorin, dans « L'Histoire dans la fiction : dictature et Révolution dans l'œuvre de José Saramago ». Elle y étudie plus particulièrement la représentation de la dictature et celle de la révolution dans l'œuvre de l'auteur de *Levantado do Chão*.

Pour sa part, Flávia Nascimento reprend cette même thématique en y ajoutant l'angle de la mémoire qu'elle analyse dans « Les entrelacements de l'Histoire, de la fiction et de la mémoire dans *Alexandra Alpha* », cette œuvre de José Cardoso Pires si représentative de la période post-révolutionnaire et

dans laquelle l'auteur traite avec tant de pertinence la place de la femme dans la société portugaise d'alors.

Le 25 avril dans l'œuvre de Mário de Carvalho est le thème de l'article de Teresa Sousa de Almeida. L'analyse textuelle qu'elle réalise dans « Histoire d'une ellipse : le 25 avril dans l'œuvre de Mário de Carvalho » permet en effet, de dévoiler l'importance de cet événement – jusqu'alors apparemment absent – dans la production de cet auteur.

Puisque l'influence de la révolution des Œillets ne se limite pas à la société portugaise, et qu'elle fut déterminante pour l'avenir des colonies africaines, « *Vinte e Zinco*, chronique d'une non-date » de Marie-Françoise Bidault montre comment le 25 avril a été représenté dans cette œuvre du Mozambicain Mia Couto.

Enfin, un entretien de l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues, personnage central des lettres portugaises des cinquante dernières années, accordé à José Manuel Esteves, donne à connaître toute la portée des changements que la société portugaise a connus depuis le 25 avril 1974.

À travers un vaste tableau de la production littéraire portugaise des dernières années, Urbano Tavares Rodrigues bâtit un véritable portrait du Portugal d'aujourd'hui.

Grâce à l'aimable autorisation de l'auteur, nous avons le plaisir de publier son conte, *Tu viendras un beau matin, le soleil poindra*¹, traduit par Maria do Carmo Martins Pires.

La deuxième partie, « Cultures et littératures des mondes lusophones » comporte six articles sur le Brésil et le Portugal. Marcelo Ridenti ouvre la série avec « Artistes et politique : Brésil années 1960 » en y étudiant la littérature et la chanson engagées sous les premières années du régime militaire que le Brésil connut entre 1964 et 1985.

À son tour Graça dos Santos d'expliquer dans « Du corps physique au corps social. Les conditionnements du théâtre portugais au XX^e siècle », comment sous l'*Estado Novo* portugais, le corps physique pouvait être la métaphore du corps social, aussi bien au *Teatro de Revista* que sur la scène nationale du Théâtre D. Maria II.

¹ Extrait du volume, *A Estação Dourada*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, Lisbonne, 2003.

Le rôle joué par les sens dans la perception d'un univers aussi exotique que l'espace amazonien et libano-amazonien et son importance dans l'économie de l'œuvre de Milton Hatoum est mis à jour par Eden Viana Martin, dans « L'éveil des sens dans les romans de Milton Hatoum ».

Pour sa part, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos dans « Ariano Suassuna et la poésie armoriale : éléments pour un déchiffrement du Brésil », fournit des clefs pour comprendre le rôle joué par l'histoire personnelle de l'écrivain dans son processus créatif. Elle souligne la mutation et la réécriture permanentes de l'œuvre de Suassuna. L'importance, l'originalité et surtout l'immense liberté de l'auteur de *O Auto da Compadecida*, sont ainsi mis en exergue.

Dans « Langue et pouvoir : *Sargento Getúlio* de João Ubaldo Ribeiro » Claudia Poncioni explique comment la complexité et la violence des rapports sociaux dans le Nord-est brésilien prennent forme dans cette œuvre à travers les liens qui existent entre la langue portugaise pratiquée par les Brésiliens instruits et celle parlée par les exclus du système scolaire.

Le dernier article de cette deuxième partie, « La ville en images dans la poésie moderne brésilienne : Mário de Andrade », de Aleilton Fonseca, nous ramène à l'univers urbain de São Paulo et aux rapports privilégiés qu'entretient l'auteur de *Paulicéia Desvairada* avec sa ville natale.

La ville est également présente dans le compte-rendu que José da Costa présente de *Uma volta pela cidade*, livre de poèmes que Sara Monteiro a présenté aux étudiants de Nanterre en 2004.

Nous voudrions remercier Michel le Stum et Manuela Valente pour le travail graphique qui illustre la couverture de ce volume. Son édition n'aurait été possible sans le soutien infailible du directeur de la publication, Monsieur le professeur Thomas Gomez. Dès le départ, il a accueilli avec enthousiasme l'idée de ce numéro consacré au monde lusophone et nous a accordé toute sa confiance.

Nanterre, le 19 décembre 2005

Claudia PONCIONI
José Manuel ESTEVES

1^{ère} partie :
Histoire et histoires du 25 avril

*La fiction face à l'histoire :
le souvenir du 25 avril 1974
dans Fado Alexandrino
et O Manual dos Inquisidores
d'António Lobo Antunes*

L'ŒUVRE d'António Lobo Antunes est incontestablement traversée par la thématique de la révolution des œillets. L'auteur fut d'ailleurs l'un des premiers à publier, quelques années après la chute du salazarisme, des romans qui abordent frontalement cet événement majeur du XX^e siècle pour l'Histoire Portugaise. Mais la journée du 25 avril en tant que telle occupe une place relativement discrète dans son univers fictionnel. Cela se doit, en grande partie au fait que, pour Lobo Antunes, le Portugal dont il est question dans ses romans est un Portugal de fiction, comme il se plaît à rappeler lorsqu'on l'interroge à ce sujet.

Il est cependant indéniable que l'écrivain demeure extrêmement lucide quant aux implications profondes de la révolution des capitaines d'avril pour l'Histoire de son pays. Dans un entretien avec la journaliste Maria Luisa Blanco, il confie :

En ese momento toda la gente quería ser libre y uno no sabía lo que era la libertad, nunca la habías tenido. (...) La gente pasó de una represión y un sometimiento atroces a que, de un día para otro, todo estuviera permitido.

(...) La gente no sabía qué hacer con la libertad porque ésta llegó súbitamente, de un día para otro, y eso no es fácil de asimilar¹.

C'est justement dans cette dualité propre au sentiment de liberté que Lobo Antunes puise pour construire une image hétéroclite, voire conflictuelle, de la révolution des œillets.

Nous allons nous circonscrire ici à l'étude de deux chapitres appartenant à deux romans dans lesquels la journée du 25 avril est retracée dans une perspective fictionnelle. Nous considérerons le 25 avril en tant qu'événement singulier dans la chronologie portugaise, plutôt que comme le symbole d'un moment historique général. Notre objectif principal est donc d'examiner l'image de la révolution des œillets telle qu'elle est déployée dans les romans *Fado Alexandrino*, publié en 1983, et *O Manual dos Inquisidores*, qui date de 1996². Il est ici question d'une représentation multiforme, qui est loin d'être univoque, dans laquelle la contradiction est la règle générale. Dans ces deux textes, il n'y a pas une image unique de la révolution, mais au contraire une multitude d'images qui se superposent sans pour autant s'annuler.

Du point de vue narratif, cela est possible en partie grâce au phénomène de la polyphonie, décrit par Mikhaïl Bakhtine pour expliquer l'existence, et notamment le dialogue, de plusieurs consciences au sein d'un même texte. Chez Lobo Antunes, la structure polyphonique s'insère par ailleurs dans une structure plus englobante, celle de l'écriture remémorative, selon laquelle le récit se présente comme la transcription fidèle de la conscience qui se souvient.

En outre, la représentation de cet épisode historique dénote une esthétique carnavalesque, à la manière de celle que Bakhtine a décrit pour l'œuvre de Dostoïevski. Le monde et son envers y sont dépeints ; le renversement est l'action qui détermine la forme de la narration. La révolution des Œillets est une situation qui s'encadre parfaitement dans cette logique carnavalesque, dans la mesure où elle fonctionne elle aussi sur la base d'un retournement. Par ailleurs, l'idée de bouleversement qui surplombe la révolution des Œillets s'étend également à d'autres sphères, particulièrement celle de l'intimité. On a donc une sorte de « révolution intérieure » qui se produit à l'image du coup d'état politique.

¹ Maria Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes*, Madrid, Siruela, 2001, p. 58.

² Voici les éditions de référence :
– *Fado Alexandrino*, Lisboa, Dom Quixote, 1983. Cité par la suite : *FA*.
– *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Dom Quixote, 1996. Par la suite : *MI*.

Le traitement de l'Histoire, et plus particulièrement l'approche de l'épisode précis du soulèvement des capitaines ce jour du printemps de 1974, résulte ainsi profondément marqué par les deux phénomènes narratifs. Nous étudierons à présent la manière dont les deux stratégies narratives que sont la polyphonie et l'esthétique carnavalesque contribuent à façonner une image très particulière de la révolution des Œillets, dans laquelle l'univers de la fiction se retrouve souvent confronté à la réalité historique.

I. Roman polyphonique et écriture remémorative : le mosaïque des souvenirs du 25 avril

Dans *Fado Alexandrino* et *O Manual dos Inquisidores* la forme qu'adopte la narration joue un rôle de premier ordre dans la représentation de l'épisode historique du 25 avril 1974. Le premier élément qui interpelle le lecteur est la prolifération de voix au sein du récit. Cette polyphonie narrative détermine profondément la manière dont se déroulera le récit de la journée du soulèvement militaire, en ceci que la structure narrative s'apparente à celle d'une poupée russe : la multiplicité de narrateurs fait que l'instance narrative³ reste indéterminable, au profit d'un foisonnement de voix qui font irruption dans l'histoire.

De plus, la narration possède un caractère remémoratif indéniable, ce qui fait que les événements relatés surgissent, au fur et à mesure que l'intrigue avance, dans un ordre distinct de celui de la logique chronologique. Nous assistons en effet à une situation dans laquelle la mémoire du narrateur apparaît fragmentaire, éclatée, voire incongrue. Ceci provoque des conséquences capitales pour ce qui est de la représentation historique, dans la mesure où le bouleversement narratif semble faire écho au bouleversement historique dont il est ici question.

I.1. La construction polyphonique et la confluence des consciences

Sans crainte d'aller trop loin dans l'interprétation, il s'avère possible d'appliquer la célèbre catégorisation de Mikhaïl Bakhtine sur le roman polyphonique à ces deux romans antuniens. En ce sens, nous sommes face à un type de récit conçu à la lumière du principe du dialogisme de l'unité, ce qui signifie qu'il est « ... construit non pas comme l'unité d'une seule conscience qui aurait absorbé, tels des objets, d'autres consciences, mais comme l'unité

³ Rappelons que, pour Gérard Genette, l'instance narrative est « l'instance productrice du discours narratif ». Voir : Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1972, p. 226.

d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement l'objet pour l'autre. »⁴ En effet, dans le cas présent, la conscience de l'auteur disparaît en quelque sorte au profit de celle des personnages qui se partagent la narration. Il est indéniable que la polyphonie propre à l'œuvre de Lobo Antunes semble toutefois plus facile à identifier par rapport à celle que Bakhtine identifie chez Dostoïevski, notamment lorsque l'alternance des voix implique le partage de la fonction narrative⁵.

Le roman *Fado Alexandrino* se construit autour des récits de cinq anciens combattants de la guerre d'indépendance du Mozambique. Le livre se divise en trois parties, respectivement intitulées « Antes da revolução », « A revolução » et « Depois da revolução ». Le chapitre qui nous intéresse, dans lequel est décrit minutieusement le soulèvement des capitaines, est le premier de la deuxième partie du livre, « A Revolução ». L'évocation du 25 avril est faite par le soldat, lequel travaille dans l'entreprise de déménagements de son oncle Ilídio au moment du coup d'état contre le régime salazariste. Dans ce chapitre, outre la voix du soldat qui mène l'intrigue, apparaît notamment celle de l'oncle, véritable pivot de la narration. À ces deux voix s'ajoute celle des militaires et de la foule sortis dans les rues au moment de la prise de pouvoir.

O Manual dos Inquisidores compte également une grande variété de voix au sein de la narration. En tout, dix-neuf narrateurs interviennent au cours des cinq parties qui composent le roman. Le chapitre qui aborde directement l'épisode de la révolution des Œillets appartient à la deuxième partie du roman, intitulée « Segundo relato ». Dans ce chapitre, la fonction narrative est assumée par Titina, gouvernante du domaine du Ministre. Ce dernier est présenté comme le bras droit de Salazar, mais également comme figure emblématique du pouvoir sous l'Estado Novo. Tel qu'il arrive dans *Fado Alexandrino* avec l'oncle Ilídio, la voix du Ministre s'impose comme contrepoids au discours du narrateur. Par ailleurs, d'autres personnages prennent brièvement la parole : ce sont tous des visiteurs du domaine directement liés au Ministre, que ce soit la femme du sergent, les militaires à ses ordres, ou encore Marcelo Caetano en personne.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil (coll. Points), 1970, p. 51. Édition originale : *Problemy tvortchestva Dostoïevkogo*, Leningrad, Priboï, 1929.

⁵ À défaut d'approfondir à présent sur cette question capitale, nous soulignerons simplement la présence de deux types de polyphonie chez Lobo Antunes : le premier, que nous appellerons la *polyphonie narrative*, fait référence à la multiplicité de narrateurs au sein d'un même récit. Le deuxième type, la *polyphonie temporelle ou remémorative*, se présente lorsque les voix appartenant au souvenir font irruption dans le récit, évoquées par le souvenir du narrateur. Dans les chapitres que nous étudions ici, il sera question tantôt de l'un, tantôt de l'autre.

Pour en revenir à la question de la théorie polyphonique, nous observons que les personnages dont la voix est matérialisée au sein de la narration sont « ...non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant. »⁶ Cela veut dire que, dans les deux romans, la figure de l'auteur demeure éclipsée par les discours des personnages, non seulement en raison du fait que leurs paroles sont directement rapportées (en discours direct, introduit par un tiret «-»), mais surtout parce que le contenu de ces discours paraît manifestement contradictoire. On ne pourrait donc pas attribuer à l'auteur la responsabilité d'une vision unique et cohérente, concrétisée au niveau du discours. La stratégie polyphonique s'impose donc comme le meilleur moyen de rompre avec l'univocité dans le rapport de la fiction à l'Histoire.

En ce sens, la multiplicité de voix dont se compose la narration antunienne répond parfaitement au postulat bakhtinien de l'interaction des consciences dans la sphère des idées, formulée ainsi par le théoricien russe :

... la conscience ne se suffit jamais à elle-même, mais se trouve toujours dans un rapport extrêmement attentif et tendu avec une autre conscience. Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui, mais en tout cas jamais concentrée exclusivement sur son propre objet ; toutes s'accompagnent d'un regard perpétuel sur autrui⁷.

Dans cette interaction des consciences, nous commençons à deviner par ailleurs l'ébauche d'un dialogue atemporel entre le narrateur et le reste des personnages, sur lequel nous reviendrons par la suite. Cette situation de communication très particulière est évidente lorsque le soldat de *Fado Alexandrino* fait référence à la détresse de son oncle en assistant au soulèvement des Forces Armées, ou bien lorsque Titina évoque la stupeur du Ministre en apprenant au téléphone l'insurrection des capitaines.

Dans cet ordre d'idées, la multiplication des voix est nécessairement un prétexte pour la prolifération des points de vue. En mettant en scène toute une panoplie de consciences dotées d'une voix au sein du récit, Lobo Antunes cherche à créer une situation dans laquelle les multiples visions de la révolution des œillets coexistent et interagissent sans pour autant s'annuler. Ainsi, le caractère polyphonique des romans est renforcé, dans la mesure où

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 35.

⁷ *ibid.*, p. 70.

la multiplicité des points de vue entraîne la confrontation, au niveau du personnage, des multiples visions du soulèvement militaire. Ceci correspond parfaitement à ce que Bakhtine nomme « la conscience de soi du personnage », selon laquelle ce dernier possède une perspective des choses et une capacité d'autocritique à l'image de celle de l'auteur réel⁸.

La structure narrative à caractère polyphonique présente dans *Fado Alexandrino* et *O Manual dos Inquisidores* assure d'emblée un statut particulier de la représentation littéraire du 25 avril 1974, en ceci que l'image du jour de la chute de l'Estado Novo s'inscrit sous le signe de la multiplicité, voire de la diversité. Nous aurons donc non pas *une image unique* de la révolution, mais *une pluralité d'images*, et ce sera au lecteur d'entreprendre un travail personnel d'interprétation visant à rassembler les visions divergentes afin de pouvoir tirer une leçon de cette singulière stratégie narrative.

1.2. L'écriture remémorative et le souvenir de la révolution des Œillets

Nous aborderons à présent un autre aspect concernant la structure narrative des deux romans, lequel vient s'ajouter au phénomène de la polyphonie. Il s'agit du caractère remémoratif de la narration et des conséquences qui en découlent pour la représentation de l'Histoire du soulèvement militaire. La représentation de la journée du 25 avril est en effet placée sous le signe de la mémoire, à tel point que nous pouvons qualifier ces textes de « récits remémoratifs » selon la terminologie de Dorrit Cohn⁹. La narration se compose donc de fragments de mémoire qui s'alignent sur la page comme s'il s'agissait de la transcription fidèle d'une situation d'oralité dans laquelle le locuteur revit « à voix haute » ses souvenirs personnels concernant le 25 avril.

Dans les chapitres de *Fado Alexandrino* et de *O Manual dos Inquisidores* qui nous intéressent, la question du « *qui parle ?* » s'avère du plus grand intérêt. Cela s'explique non seulement en raison de la multiplication des points de vue inhérente à la structure polyphonique du récit, mais aussi par

⁸ *ibid.*, p. 91.

⁹ Rappelons la définition de Cohn : « Il y a, inversement, des textes de fiction qui s'en tiennent à un mode de présentation tout à fait traditionnel, mais qui se soumettent à un ordre déterminé non pas par la chronologie d'une existence, mais par les associations fournies par la mémoire. » Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1981, p.208. Édition originale : Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 182.

la manière dont l'image de la révolution parvient à s'imposer, teintée d'un trait mnésique indéniable.

L'identification du narrateur dans le chapitre de *Fado Alexandrino* qui met en scène les souvenirs du soldat sur la révolution des Œillets est pour le moins problématique. L'entité qui assume la fonction de narrateur premier de ce récit est celle du capitaine, récepteur de la confession du soldat. Le capitaine s'exprime à la troisième personne la plupart du temps, et rapporte le discours du soldat à l'aide des marqueurs classiques d'oralité tels que le tiret, ou bien en insérant les paroles du soldat directement dans le corps du récit, sans signes particuliers, à l'exception des verbes d'action prévus à cet effet (dire, penser, etc.)¹⁰. Au fur et à mesure que l'histoire avance, on assiste à une confusion manifeste entre le récit du capitaine et le discours du soldat. Cela se produit plus précisément au moment où, devant la caserne de la Guarda, le soldat se mêle à la foule qui demande la reddition du Général Spínola :

... um fulano, munido de uma alcofa, distribuía cravos, e de repente o soldado lembrou-se. A casa da minha avó era aqui perto, naquela rampa onde se vê o Tejo, e surgiu-lhe, intacto na memória, o idoso, quase miserável primeiro andar da velha... (FA, p. 226)

L'apparition soudaine de ce souvenir d'enfance, associée par ailleurs à l'image emblématique de la distribution des œillets, marque ainsi l'avènement du rôle du soldat comme narrateur premier de l'histoire, circonstance qui se prolongera encore quelques pages. Or, les fonctions narratives assumées par le soldat ne se limitent pas uniquement à narrer le souvenir de la maison de la grand-mère, mais elles retombent également sur les événements révolutionnaires. Si la narration devient donc momentanément à la première personne, la situation de dialogue ne disparaît pas, puisque des références à l'interlocuteur persistent au sein du récit : le soldat, s'étant approprié la sphère du récit, continue donc à interpeller son interlocuteur (« meu capitão »), et de ce fait la situation d'oralité demeure préservée. Par ailleurs, le retour à la situation narrative initiale se fait presque imperceptiblement, toujours au niveau du récit :

... acabámos por convencer **o meu tio** a regressar a casa e havia imensa gente a conversar nos passeios ou de varanda a varanda, **deixámos** à

¹⁰ Seulement à une reprise le discours du capitaine « glisse » momentanément de la troisième à la première personne : « - E foi a primeira vez, **contou-me o soldado**, que chegámos juntos ao armazém, esbofeteados ao longo das travessas por centenas de telefonias aos gritos. » (FA, p. 217. Je souligne).

contabilista na paragem do autocarro, debaixo de um toldozinho verde de metal, **e o soldado topou** nos olhos do tio a dificuldade, o desespero, a angústia de se afastar dela, Aconteceu-lho o mesmo que a mim, **calculou ele** ... (FA, p. 229 ; je souligne)

Lorsque le capitaine reprend les rennes du récit, la description du déroulement du coup d'état s'est enrichie considérablement. Si, dans la logique narrative, le narrateur premier qu'est le capitaine cède momentanément ses fonctions au soldat, cela montre l'intention de l'auteur de livrer à son lecteur une version de première main d'un des témoins directs de la révolution des œillets.

Le statut de l'instance narrative dans *O Manual dos Inquisidores* s'avère quant à lui nettement moins équivoque. La coexistence de la narration à la première personne et à la troisième personne disparaît ici. Dans le chapitre qui revient sur l'insurrection militaire du 25 avril, Titina est le seul personnage-narrateur. Dans la mesure où elle ne participe qu'indirectement à la scène du renversement politique, son rôle est celui d'évoquer la figure du Ministre, véritable allégorie de la révolution des Œillets dans ce roman. L'incipit du chapitre constitue un bon exemple de la manière dont s'agencera par la suite la représentation du 25 avril par la voix de la gouvernante :

Não me lembro que dia da semana era mas lembro-me de ser dia de limpar a capela e ao passar pelo escritório do senhor doutor os estores encontravam-se subidos porque havia luz sob a porta e lá dentro o rádio aceso e a voz dele ao telefone

– Que história é essa homem que diabo de história é essa?

e o relógio da cozinha soou uma porção de badaladas e portanto amanhecia.

Não me lembro que dia era e todavia estávamos em Abril dado existirem gralhas novas no pomar e laranjeiras com pontinhos brancos... (MI, p. 165)

S'il est vrai que, dans *O Manual dos Inquisidores*, la narration des événements révolutionnaires se concrétise uniquement par le biais de l'évocation des souvenirs de Titina, ce qui exclue d'emblée la sensation de témoignage direct présente dans *Fado Alexandrino*, le choix narratif de Lobo Antunes semble néanmoins un atout majeur. En effet, en tant que récepteur du récit de la gouvernante, le lecteur perçoit deux points de vue différents : celui de la narratrice, focalisé sur ses souvenirs personnels de la journée du 25 avril, mais également celui du Ministre, qui développe son accablement en apprenant la nouvelle du soulèvement militaire.

En outre, le discours de Titina passe d'un événement du passé à un autre, plus éloigné, sans explication logique autre que celle imposée par l'acte

psychophysiologique du rappel. Ainsi, des références à des temps antérieurs stockées dans la mémoire de la gouvernante viennent s'insérer, de façon désordonnée, dans la narration de la journée du 25 avril. À l'image de ce qui arrive pour le soldat de *Fado Alexandrino* lorsque l'évocation de la foule sur la place lui rappelle la maison de sa grand-mère, dans *O Manual dos Inquisidores* Titina ne peut pas s'empêcher d'évoquer des souvenirs antérieurs au 25 avril 1974. Le récit est donc remémoratif, dans la mesure où l'ordre de la narration est entièrement déterminé par les associations fournies par la mémoire. Quoi qu'il en soit, le traitement des « mémoires d'avril » dans les deux œuvres en question insiste sur le fait que l'acte remémoratif est un effort à caractère résolument subjectif, dans lequel il est impossible de différencier ce qui appartient au côté affectif de ce qui relève de l'objectivité historique.

L'identification de l'instance narrative dans ces deux romans s'impose ainsi comme l'une des clés pour comprendre la représentation de l'Histoire. L'écriture remémorative dénote un phénomène d'emboîtement des différents niveaux de la narration. Chez Lobo Antunes, on a toujours affaire non pas à la *représentation directe* de la révolution sur le plan littéraire, mais plus précisément à la *représentation romanesque du souvenir* du 25 avril 1974, telle qu'elle est contenue dans la conscience des personnages. Cet emboîtement se matérialise, entre autres, par les digressions du soldat dans *Fado Alexandrino* concernant la maison familiale, ou bien par l'évocation focalisée du souvenir de la révolution présente dans *O Manual dos Inquisidores*.

1.3. La question de la subjectivité dans la représentation du 25 avril 1974

Dans *Fado Alexandrino* et dans *O Manual dos Inquisidores*, l'agencement polyphonique et le caractère remémoratif du récit contribuent à ébaucher une représentation très singulière de la révolution des œillets. L'image de l'épisode historique dérivée de ces deux textes est profondément marquée par ce choix narratif concret, que ce soit dans l'interaction de voix et de points de vue, ou bien dans la mise en scène d'une narration de la mémoire. En conséquence, la représentation de l'Histoire sera désormais placée sous le signe de la subjectivité.

La structure polyphonique, telle que nous l'avons présentée plus haut, introduit de façon manifeste la thématique de la multiplicité au sein du récit. De ce fait, la confluence des consciences dont parle Bakhtine renforce la question de la subjectivité. En ce sens, dans les deux cas nous avons une image de la révolution qui se situe dans la sphère personnelle de chaque personnage, en même temps qu'elle se distingue de la conscience de l'écrivain.

Cela ne signifie pas pour autant que la figure de l'auteur disparaisse ; elle demeure néanmoins aux sources de la création.

Dans le roman polyphonique, l'auteur doit non pas renoncer à soi et à sa conscience, mais l'élargir extraordinairement, l'approfondir, la reconvertir (dans une direction déterminée, il est vrai), pour être apte à englober les consciences à part entière d'autrui¹¹.

Cet élargissement de la conscience de l'auteur appliquée à l'écriture de Lobo Antunes, et plus particulièrement à la question de la révolution des Œillets, permet le dialogue d'une multiplicité de visions sur l'épisode du soulèvement au sein d'un même récit.

En outre, la subjectivité inhérente à l'écriture de la mémoire permet à l'auteur d'ébaucher une image très personnelle de l'épisode historique, en fonction de la conscience d'où elle surgit. L'approche de cette réalité sous l'angle de la remémoration introduit une dimension intime inusitée, dont le but est de signifier les différences du souvenir par rapport à la représentation historique. Le discours mnésique du personnage enferme ainsi l'idée d'une « révolution révolue » : le récit de la journée du 25 avril est ici abordé dans la perspective d'une remémoration du passé, ce qui a pour effet de superposer des références individuelles au récit objectif historique. Comme le signale Maria Alzira Seixo dans son étude critique sur *Fado Alexandrino*,

... não é da História, enquanto discurso dos factos engrandecidos, que Lobo Antunes nos fala, mas da pequena história do dia-a-dia que, neste caso, pertence a personagens distanciados da média do leitor culto e informado...¹²

Si la représentation d'un événement historique apparaît incontestablement conditionnée par la forme de la narration, comme c'est bien le cas de *Fado Alexandrino* et *O Manual dos Inquisidores*, cela s'explique par l'intention de l'auteur d'élaborer une écriture à l'image de la réalité qu'il cherche à représenter. Dans les deux extraits en question, le bouleversement narratif représentant la révolution des Œillets répond en quelque sorte au bouleversement politique qui la caractérise dans la perspective historique. Cet éclatement de la conception classique de représentation s'inscrit donc dans une vision carnavalesque de la révolution, dans le sens que Mikhaïl Bakhtine donne à cette notion dans l'univers romanesque de Dostoïevski.

¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 115.

¹² Maria Alzira Seixo, *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 126.

II. La vision carnavalesque du 25 avril : le monde à l'envers

Les modifications dans l'ordre narratif de *Fado Alexandrino* et *O Manual dos Inquisidores*, ainsi que leur influence sur l'image de la révolution des Œillets, expliquent en grande partie la manière dont le plus grand renversement politique du XX^e siècle au Portugal est dépeint par António Lobo Antunes. En effet, elles permettent l'instauration d'une vision très particulière de cet événement historique, à savoir l'avènement d'une vision carnavalesque du 25 avril 1974. Pour Bakhtine, le phénomène de carnavalisation consiste en la transposition, dans l'univers littéraire, des lois de fonctionnement du carnaval, plus précisément des comportements sociaux qui définissent cette manifestation populaire :

On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une *existence de carnaval*. Celle-ci pourtant se situe en dehors des ornières habituelles, c'est en quelque sorte une « vie à l'envers », « un monde à l'envers »¹³.

Nous examinerons par la suite les différentes figures du renversement présentes dans les chapitres qui retracent le déroulement de cette insurrection militaire. Cette thématique du renversement chère à l'esthétique carnavalesque permet donc de concevoir les deux faces opposées d'un même événement : un *endroit et un envers*. Par ailleurs, il semblerait que le retournement politique trouve aussi un écho dans la conscience des personnages, produisant ainsi un renversement intime. Nous verrons également que la pluralité inhérente à la logique carnaval met en évidence la polysémie du terme de « révolution », dans la mesure où ce dernier peut être compris dans son sens de changement politique, ou bien dans celui d'un mouvement axial circulaire.

II.1. L'endroit et l'envers de la révolution des Œillets

La nature polyphonique des deux romans assure d'emblée la coexistence de plusieurs points de vue, bien que ceux-ci soient parfois ouvertement contradictoires. Appliquée concrètement à la thématique de la révolution des Œillets, cette diversité de perspectives a pour effet de produire une confrontation ouverte entre les visions favorables à la chute de l'Estado Novo et celles qui s'y opposent. Sur ce point, on notera à quel point les

¹³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 180.

possibilités de la fiction se prêtent parfaitement aux manœuvres de retournement des réalités historiques réputées pour leur immuabilité.

La vision carnavalesque de l'Histoire passe avant tout par la représentation d'une double image de la révolution des œillets : les deux visages de cette dualité représentent en quelque sorte un *endroit* et un *envers* qui cohabitent simultanément. L'endroit correspondrait donc à la version historique prédominante de nos jours, autrement dit à la vision qui ferait de la chute du salazarisme un événement heureux et libérateur pour la société portugaise. La situation figurée dans l'envers des choses voudrait, elle, que le soulèvement des capitaines soit considéré comme un événement malheureux.

Dans *Fado Alexandrino* et *O Manual dos Inquisidores*, l'endroit de la situation se dessine de manière très similaire. Dans les deux textes, le jeu polyphonique permet en quelque sorte l'irruption d'une voix tout à fait particulière : il s'agit en effet de la chronique du soulèvement militaire révélée par les stations radiophoniques de Lisbonne (en particulier « Rádio Renascença ») tombés sous le contrôle des militaires putschistes.

Dans *O Manual dos Inquisidores*, Titina se souvient avec précision de cet éclat provenant du poste de radio dans le bureau du Ministre ce 25 avril 1974 : « ...lá dentro o rádio aceso e a voz dele ao telefone » (MI, p. 165). L'ambiance des rues y est également consignée par le biais de la radio : « ...o locutor a anunciar qualquer coisa acerca de tiros, das pessoas não andarem na rua e de evitarem combates » (MI, p. 173). Titina va même jusqu'à désapprouver le mouvement des capitaines, solidaire qu'elle est avec son patron, en fustigeant sévèrement les dépêches radiophoniques : « ...canções sem moral no rádio, o locutor a garantir que tomaram o aeroporto e a televisão e cercaram a polícia política, que Lisboa lhes pertencia... » (MI, p. 175). Aux côtés de la radio, le téléphone reste le seul moyen de communication du Ministre avec le monde extérieur. C'est en effet au téléphone que le Ministre apprend la défection des troupes salazaristes : « - As nossas tropas passaram-se para os comunistas diz você isto é alguma brincadeira de crianças isto é algum filme que bodega de tropas me arranjou general? » (MI, p.175). Plus tard, devant l'évidence de la fuite des représentants du gouvernement, le téléphone reste muet :

...o senhor doutor a ligar para o Ministério do Exército e nada, para o Ministério da Defesa e nada, a esquecer o orgulho e a ligar para o major e nada, os ministérios vazios, a secreta vazia, o telefone dos quartéis da Ajuda e do Carmo interrompidos... (MI, p. 175)

Le Ministre, après avoir constaté la débâcle, est victime d'un délire paranoïaque sévère ; il s'enferme dans son domaine en coupant tout contact

avec le monde extérieur. Cet espace clos que représente le domaine de Palmela contribue certainement à accentuer le rôle central joué par la voix de la radio dans la constitution de la version « officielle » de la révolution des Œillets. Si les dépêches des stations radiophoniques sont, dans ce roman, le principal moyen de présenter la vision des forces anti-salazaristes, la communication téléphonique sert, quant à elle, à traduire la défaite du pouvoir : au silence des interlocuteurs du Ministre se substituent donc les chants et proclamations révolutionnaires.

La vision heureuse des événements véhiculée par la radio est décrite avec davantage de précision dans le chapitre de *Fado Alexandrino*. Au début du chapitre, le soldat est réveillé au lever du matin par une clameur chaotique :

Da sala vinham marchas militares, guitarras, vozes de homem que cantavam, um locutor lia de tempos a tempos um pequeno discurso, e a seguir, após um breve silêncio interminável durante o qual o sangue estancava, suspenso nas veias, à espera, mais marchas, mais hinos, mais orfeões, mais música. (FA, p. 215)

Plus tard, lorsqu'il tente de sortir dans les rues de Lisbonne pour livrer des meubles, la radio est également allumée dans la camionnette des livraisons : « ... *as marchas e as cantigas à viola atroaram a cabina onde **tudo vacilava e vibrava, solto, prestes a uma explosão cataclísmica**, a música interrompeu-se, a voz da locutora recomeçou a falar...* » (FA, p. 218 ; je souligne). À l'intérieur du véhicule déglingué, l'éclat de la radio provoque une sorte de révolution en miniature, identique à celle qui se devine à l'extérieur, dans les rues débordantes de Lisbonne. Par la suite, la progression du mouvement d'insurrection est confirmée par les locuteurs radiophoniques, au service des forces putschistes : « ... *o locutor ia-se tornando, de comunicado para comunicado, mais optimista, mais vitorioso, mais triunfal, prometia a cada instante o derrube do Governo, a Democracia, a Liberdade...* » (FA, p. 220). Contrairement à ce qui arrive dans *O Manual dos Inquisidores*, *Fado Alexandrino* déploie une organisation spatiale plus ouverte : l'ambiance de la rue y est minutieusement décrite à travers la vision du soldat, qui se rend à maintes reprises sur la place publique. Dans ce roman, la voix de la radio opère comme un catalyseur de l'esprit révolutionnaire et contribue au succès du renversement politique.

Or, dans ces deux œuvres le sentiment anti-salazariste ne représente qu'une des plusieurs figures du renversement. Parmi les acteurs, il y en a qui se montrent foncièrement opposés à l'insurrection militaire. Le point de vue contraire à la chute de l'Estado Novo est, avant tout, personnifié par l'oncle

Ilídio dans *Fado Alexandrino* et, naturellement, par le Ministre dans *O Manual dos Inquisidores*. Ces deux personnages synthétisent, chacun à sa manière, la conformité de certains individus avec la vie de l'avant-25 avril. Le Ministre, pour des raisons plus qu'évidentes, s'oppose au renversement politique. Ilídio, quant à lui, semble réticent à toute idée de changement, sans importer d'où elle provienne. Ses premières réactions en écoutant les déclarations à la radio résument parfaitement son état d'esprit : « *Se atiram o Governo de pantanas não descansam até arranjar outro ainda pior e nos porém de tanga a pedir esmola (...) Olha para os gajos, olha-me só para a alegria deles, caneco, até parece que vão salvar o mundo...* » (FA, p. 217).

Nous développerons un peu plus tard le cas du Ministre et celui d'Ilídio, dans la mesure où ils s'inscrivent dans un mouvement particulier au sein de cette esthétique carnavalesque. Pour l'instant, l'attention sera portée sur deux personnages secondaires qui, placés aux côtés des partisans du renversement politique, constituent une manifestation très concrète de cet envers des choses propre à la vision carnavalesque du 25 avril 1974. Il s'agit du jardinier du domaine dans *O Manual dos Inquisidores*, lequel se trouve dans jardin adjacent au bureau du Ministre juste au moment du soulèvement, ainsi que du personnage du métis Isidoro, employé dans l'entreprise de déménagements de l'oncle Ilídio, contraint à suspendre son travail en raison de l'occupation des rues par les troupes rebelles.

Isidoro se trouve immobilisé dans l'entrepôt de déménagements au moment où la révolte militaire éclate. Le soldat, par le biais du narrateur, raconte que « *O mulato Isidoro brandia um rádio microscópico, informava aos gritos os restantes Têm tudo nas unhas, cercaram o presidente e os ministros no Carmo...* » (FA, p. 219). L'enthousiasme de ce personnage est probablement à la hauteur de sa condition de rejeton de la politique coloniale de l'Estado Novo : « *... Vão prender os ministros, anunciava o mulato Isidoro, que alisava o cabelo com quilos de brilhantina desesperada, vão misturá-los com os ursos e os macacos do Jardim Zoológico...* » (FA, p. 221). Pour Isidoro, la chute du gouvernement salazariste représente vraisemblablement la fin du sentiment de honte qu'il ressent en raison de ses origines africaines.

Le jardinier, quoique dépourvu de voix à proprement dire, incarne également la satisfaction des classes populaires devant la chute du régime dictatorial. Au moment où, à l'intérieur de la maison, le Ministre déplore l'insurrection, le jardinier exécute, dans le jardin, sa vengeance silencieuse : « *o jardineiro assobiando a rapar a vinha-virgem em tesouradas implacáveis e o assobio a flutuar no escritório numa alegria feroz enquanto os ramos tombavam um a um do outro lado dos caixilhos...* » (MI, p. 170). Titina, quant à elle, se

montre fortement agacée par l'action du jardinier : « *o assobio do jardineiro a calar o rádio, a calar o telefone, a ensurdecer-me de tal modo que me apetecia cobrir as orelhas com as palmas...* » (MI, p. 170). Le temps d'une seconde, les coups de ciseaux se superposent à la voix de la radio et à celle de l'interlocuteur du Ministre au téléphone, pour symboliser de cette façon le cri de « LIBERDADE » prononcé par le peuple portugais. Dans *O Manual dos Inquisidores*, le personnage du jardinier n'a pas besoin d'avoir une voix pour parvenir à exprimer, ne serait-ce que brièvement, la joie de tous ceux qui attendaient avec impatience la révolution des Œillets.

Le rôle joué à la fois par le métis Isidoro et par le jardinier s'encadre parfaitement dans l'idée de renversement chère à Bakhtine, pour qui

... on commence par renverser l'ordre hiérarchique et toutes les formes de peur qu'il entraîne : vénération, piété, étiquette (...) On abolit toutes les *distances* entre les hommes, pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : *un contact libre et familier*¹⁴.

L'abolition des distances qui découle de ce nouvel ordre est, en effet, ce qui permet l'interaction des personnages de milieux variés sur un même plan d'égalité. Par ailleurs, ce dysfonctionnement dans les relations entre les individus est l'élément qui assure la coexistence des deux visages de la révolution : un envers et un endroit, s'entrelaçant dans un mouvement continu et disparate propre à la logique du carnaval telle qu'elle a été décrite par Bakhtine. Or la notion de carnavalisation appliquée à la révolution des Œillets enferme l'idée d'une révolution non seulement au niveau politique mais aussi dans la sphère sociale, voire individuelle.

II.2. Un renversement intérieur à l'image du renversement politique

Nous avons vu que les personnages du Ministre et d'Ilídio représentent le point de vue de ceux qui, lors du soulèvement des capitaines, s'opposent à la chute de l'Estado Novo. Dans la perspective carnavalesque, cela correspond donc à l'envers de la situation que l'Histoire retiendra par la suite. Autrement dit, Lobo Antunes se propose de donner, à côté de la version heureuse d'une libération immortalisée par la voix de la radio, une image opposée de l'Histoire. Pour ces deux personnages que sont Ilídio et le Ministre on assiste à un véritable renversement intérieur qui s'opère à l'image du renversement politique.

¹⁴ *ibid.*, p. 180.

Dans *Fado Alexandrino*, le renversement intérieur vécu par Ilídio est brutal. Lorsque les premières nouvelles du soulèvement lui parviennent, il se montre profondément sceptique : « ...Isto é uma parvoíce pegada, caramba, se esses caralhos julgam que me impedem de trabalhar enganam-se... » (FA, p. 217). En quelque sorte, il tente de s'opposer à la révolte militaire et s'obstine à poursuivre normalement sa journée de travail. Mais lorsqu'il descend dans la rue, il constate l'envergure de la situation et semble pris d'un sentiment de peur : « ... o senhor Ilídio, estupefacto, nem abria a boca, (...) Vamos embora vamos embora vamos embora, sibilou o senhor Ilídio aterrado... » (FA, p. 218-219). Contraint de rentrer, il se rend donc à l'entrepôt de déménagements. Sa résignation et sa colère sont telles qu'il devient malade :

...o meu tio abriu a gaveta da secretária (...) alcançou finalmente um tubo de comprimidos, colocou uma rodela na língua, lançou as flores para o cesto de verga e bebeu a água da jarra a empurrar a pastilha, tombou sem fôlego, de olhos perdidos, numa cadeira de pau, mastigando deduções indecifráveis... (FA, p. 220)

L'état de crispation du vieil homme est tel que le soldat se livre à un diagnostic fulgurant de l'état physique et mental de son oncle :

... o meu tio convulso, de punhos na testa, levantou para mim um apavorado queixo que tremia, Chega lá fora depressa a saber o que há e vem-me aqui dizer (...) **o mundo de repente ao contrário, um dilúvio, um naufrágio, um cataclismo, uma ameaça tremenda, a vida, do avesso, impossível de viver-se**, a todo momento exumava a bomba do forro, encostava o tubinho de vidro às gengivas e pfffft pfffft pfffft, se calhar imaginava que o remédio metia outra vez tudo no lugar como era dantes... (FA, p. 220-221 ; je souligne)

Aux yeux du soldat, la révolution qui se vit dans les rues provoque une révolution d'une grande magnitude dans la tête de son oncle. Il n'hésite pas d'ailleurs à y voir une situation apocalyptique en vertu de laquelle le monde se présente à ses yeux complètement bouleversé, à l'envers. Cette vision d'horreur s'accompagne, chez l'oncle, d'un long délire sur l'avenir du Portugal après la chute du gouvernement salazariste, qui mériterait d'être cité *in extenso* mais dont nous reprenons ici que les principaux fragments :

Via o negócio lixado, a adornar, a afundar-se, a perder-se sem remédio, (...) as mudanças Ilídio sem encomendas nenhuma, em ruína, e não só as

mudanças Ilídio, meu capitão, bichas intermináveis para a carne, para os legumes, para o leite, gente magrinha mal vestida, com cara de fome, (...) A gasolina desaparecera, milicianos de aqui removiam os automóveis com guindastes ferozes, circulava-se em escavacados autocarros trémulos apinhados de viajantes aflitos e sérios, tropeçava-se em cadáveres mal cheirosos nas escadas das caves, nos vestíbulos, nas imediações das embaixadas, (...) E os hospitais inundados de feridos, cobertos de pensos e ligaduras sujas, milhares de pessoas aprisionadas nos estádios e nas praças de touros, pelotões de fuzilamento empurrando tipos de braços amarrados atrás das costas contra as peanhas das estátuas (...) russos e chineses por toda a parte, a darem ordens, a ocuparem o palácio do Governo, a passearem-se com ares de proprietários na cidade... (FA, p. 225).

Dans cet extrait, nettement marqué par la démesure propre à l'ambiance du carnaval, Lobo Antunes mène jusqu'à l'absurde les possibilités créatrices de la fiction. Le résultat est un mélange des plus profonds lieux communs de l'imaginaire collectif concernant les régimes dictatoriaux afin de présenter un envers de la situation sous Estado Novo qui, en définitive, coïncide avec beaucoup de réalités propres à la situation portugaise sous Salazar. Notons par ailleurs à quel point le passage momentané du participe présent à l'imparfait crée chez le lecteur l'impression d'assister au récit d'événements historiques qui ont réellement eu lieu. Dans l'évocation du souvenir du 25 avril, la mémoire du soldat lorsqu'elle reprend les paroles de son oncle, semble donc assimiler l'imagination d'une conscience délirante à un événement passé. À ce moment-là, nous pourrions dire que l'esthétique carnavalesque envahit la sphère historique dans la représentation de la révolution des Œillets.

Cependant, la fin du chapitre nous réserve un autre renversement, inscrit de nouveau sous le signe du carnavalesque, teinté davantage de comique. Le soir du 25 avril tombe à Lisbonne ; la révolte des capitaines a été un franc succès. Ilídio et son neveu se rendent dans un bar et boivent abondamment, entourés d'une clientèle euphorique qui discourt sur la démocratie et la liberté. Petit à petit, l'oncle, emporté par les effluves de l'alcool, adopte la position de ceux qui défendent le nouvel ordre, et finit par s'approprier les cris révolutionnaires. Dans un premier temps son approbation est timide, mais au fur et à mesure que le temps passe et l'ivresse augmente, elle se confirme :

... Viva a Democracia, viva a Liberdade, uivou o senhor Ilídio num uivozinho chocho, (...) o senhor Ilídio chamou o tasqueiro com o anzol do indicador,

ordenou Tinto para todos em nome da Revolução, e quase instantaneamente, sabe como é, mesmo levantado, mesmo desconfortável, mesmo constantemente sacudido pelos ombros, pelos flancos, pelas vozes, desatou a ressonar. (FA, p. 231-232)

À la fin du chapitre, les deux hommes rentrent chez eux en trébuchant, marmottant à l'unisson le cri de « LIBERDADE, LIBERDADE ».

Pour le cas du Ministre de *O Manual dos Inquisidores*, le renversement intérieur prend ses racines bien des années avant la révolution du 25 avril. Titina mentionne le mécontentement de son patron lorsque le Président du Conseil a préféré Marcelo Caetano au poste de Président du Conseil : « – *Se não for para me nomear Presidente do Conselho não estou* », ordonne-t-il à sa gouvernante (MI, p. 166). Éloigné du pouvoir, il conspire avec d'autres militaires pour renverser le pouvoir. Mais la scène est ouvertement pathétique : des militaires malades se rendent au domaine pour préparer en secret l'insurrection, soupçonnant à tout moment d'être surveillés par les services de renseignements. Le Ministre prédit néanmoins un grand renversement : « – *A Pátria vai dar uma grande volta meninas* » (MI, p. 168), annonce-t-il aux femmes qui l'accompagnent.

Or, le jour du 25 avril arrive, et la surprise au domaine de Palmela est générale. Le grand retournement tant espéré par le Ministre se produit effectivement, mais il est mené par le camp adverse. Le Ministre, comme il arrive pour l'oncle Ilídio dans *Fado Alexandrino*, éprouve un malaise lorsqu'il apprend que ce ne sont pas ses troupes qui se soulèvent, et se voit obligé de prendre des comprimés pour reprendre le calme :

... ele entornado na poltrona, a enrodilhar a casaca
- Traz os comprimidos do quarto Titina
de dedos a bailarem incapaz de segurar no remédio, de desrolhá-lo, a entornar água nos joelhos (...) e o senhor doutor de repente lilás, a fazer-me sinais para que lhe batesse nas costas num mugido rouco
- Ficou-me engasgado Titina (MI, p. 170).

Le médicament, comme par ailleurs la nouvelle de l'insurrection des capitaines, s'avèrent difficiles à avaler. Le motif du renversement atteint ici son plus haut point : dans son for intérieur, le Ministre passe de conspirateur à victime d'une conspiration.

Dans ce roman, on assiste aussi à une vision apocalyptique de la situation postérieure à la chute de l'Estado Novo, qui s'inscrit également sur le compte du délire. C'est Titina qui divague sur l'avenir politique du Portugal en ces termes :

... imaginei logo bombas, canhões, chacinas, cadáveres amontoados no Terreiro do Paço, o assobio do jardineiro, mais longe, destruía goivos e túlipas na tranquilidade sem remorso dos carrascos, eu preocupada que o jardim se tornasse numa vala comum de flores defuntas... (MI, p. 173).

Quoique plus modérée par rapport à celle de l'oncle Ilídio, cette description dantesque présente l'intérêt d'assimiler les coups de ciseaux du jardinier aux actions « destructrices » des forces rebelles. Dans l'espace clos du domaine, le jardin représente pour Titina le pays qu'elle imagine en proie à la barbarie. Le bouleversement intérieur dont fait preuve le Ministre est également partagé par la gouvernante, très fidèle à son patron.

Dans ces deux exemples, Lobo Antunes pousse jusqu'au paroxysme l'image carnavalesque de la révolution des Œillets, tout en se préservant d'imposer une version univoque des faits. La structure polyphonique s'avère ainsi le meilleur moyen de réussir à dessiner cette mosaïque des souvenirs du 25 avril. Ainsi, nous avons non pas une, mais plusieurs images de la révolution.

II.3. Les deux sens de la révolution

De cette tentative de carnavalisation de l'Histoire dans *Fado Alexandrino* et *O Manual dos Inquisidores* se dégage donc une image la révolution des Œillets qui contient deux sens distincts. D'une part, nous avons le concept politique et historique de révolution, entendu comme le « *renversement brusque et violent d'un régime politique, qui amène des profondes transformations dans les institutions d'une nation* » (*Grand Larousse de la Langue Française*). D'autre part, nous sommes face à une notion de révolution apparentée davantage au langage des sciences exactes, et décrite comme le « *mouvement circulaire par lequel une planète (...) revient à son point de départ sur l'orbite* », ou encore comme le « *mouvement autour d'un axe, d'une figure mathématique, de forme invariable* » (*Grand Larousse de la Langue Française*).

Fado Alexandrino répond justement à cette deuxième acception du terme « révolution », transposée du domaine de la physique à la perspective historique grâce, en partie, à la carnavalisation que nous avons signalée. Selon cet état d'esprit, l'Histoire du 25 avril pourrait être considérée à la lumière de cette idée de retour au point de départ. Les choses auraient donc certainement changé transitoirement, mais dans une perspective plus absolue l'événement s'inscrirait dans une vision de circularité. Rappelons par ailleurs qu'un des épigraphes de ce roman est une chanson de Paul Simon, dans laquelle le refrain rappelle : « *After changes we are more or less the same* ».

Felipe Cammaert

Dans le chapitre en question, le soldat avoue qu'après la chute de l'Estado Novo la vie est demeurée à peu près la même qu'avant :

... mas não houve execuções, meu capitão, não houve sangue, não houve uma revolta a sério, os que mandavam antes ocupam o poleiro outra vez, depois de uns anitos de exílio, depois de umas semanas de cadeia, de forma que continuamos na mesma nesta terra de merda, (...) e continuámos até hoje o negociozito das mudanças, e isto há quase dez anos e eis-nos de novo na estagnada, serena, cadavérica, imutável tranquilidade de outrora. (FA, p. 224)

Le point de vue du soldat vient donc confirmer l'esthétique du retournement propre à la situation carnavalesque. Celle-ci laisse transparaître une image de la révolution comme mouvement autour d'un axe. À ce propos, Maria Alzira Seixo note :

Daí que possamos entender revolução, aqui, também no sentido que o termo tem em física, isto é, enquanto acção giratória de um corpo que alcança a posição contrária ao seu estado anterior mas volve ao seu ponto de partida, uma vez efectuada a sua órbita, o que, na mundividência de Lobo Antunes, preenche de ironia e ambivalência a ordem histórica aceite na sua linearidade pretensamente definida...¹⁵

La question de la circularité de l'Histoire, outre sa justification dans une logique carnavalesque, trouve un écho particulier dans la forme remémorative de la narration, dans la mesure où, au sein de l'évocation des souvenirs, les notions d'« avant » et d'« après » semblent ne pas signifier la même chose que dans une vision linéaire de l'Histoire.

En revanche, le type de révolution présenté dans *O Manual dos Inquisidores* reprend le sens commun de ce terme lorsqu'il s'agit d'événements politiques. Pour le Ministre, le soulèvement des capitaines marque la fin de son règne. Victime d'un délire, il expulse tous ses employés car il les soupçonne de sympathiser avec la cause révolutionnaire. Le chapitre se termine sur l'évocation, faite par Titina, du moment où le Ministre la met à la porte :

- Quero toda a gente fora daqui para fora Titina
expulsando-me juntamente com o pessoal, o tractorista, o caseiro,

¹⁵ Maria Alzira Seixo, *Os romances de António Lobo Antunes*, op. cit., p. 128.

estalando a culatra e disparando para os cedros numa revoada de corvos
– Rua comunistas (MI, p. 177)

À partir de ce moment, Titina se voit obligée de vivre dans une maison de retraite. Le Ministre, quant à lui, subit paradoxalement le même sort que sa gouvernante bien des années plus tard. Il mourra d'ailleurs, oublié et solitaire dans un hospice de vieux. Pour les personnages de ce roman, le changement qu'apporte la révolution des Œillets est brutal. Le basculement est sans appel. Néanmoins, cela n'empêche pas Titina de rêver à un retournement de situation qui restitue « l'ordre naturel des choses », pour reprendre le titre d'un des romans du propre Lobo Antunes. Il lui arrive même de songer à un retour triomphal de son patron, qui viendrait la chercher pour rentrer au domaine de Palmela :

... e não vou ficar muitos meses nem muitas semanas a bordar papagaios diante dos quintais dos mendigos de África e dos pilares do viaduto dado que mais dia menos dia, talvez já amanhã, talvez já logo à noite, o senhor doutor vem buscar-me de carro, abrir-me a porta para eu entrar, contornar o automóvel, instalar-se ao guiador, e com as minhas colegas nas cortinas levar-me de regresso a Palmela, levar-me de regresso ao que é meu. (MI, p. 177)

Cette manière de clore l'un des seuls chapitres de son œuvre qui abordent directement la question du 25 avril dénote la volonté de l'auteur de placer l'idée du renversement au centre de son récit. Bien qu'il provienne d'une femme âgée, visiblement troublée, le déni de l'Histoire s'encadre parfaitement dans l'ambiance carnavalesque immanente à l'univers antunien. Le renversement imaginé par Titina, consistant à espérer le retour à l'état des choses de l'avant-25 avril, pourrait par ailleurs être lu comme reflétant une vision « sébastianiste » de l'Histoire portugaise, en vertu de laquelle le peuple serait toujours dans l'attente d'une figure libératrice capable de lui redonner la gloire de jadis, enfouie dans la mémoire.

L'étude comparative de ces deux chapitres romanesques, effectuée à la lumière des théories de Mikhaïl Bakhtine relatives au fonctionnement de la narration, nous aura permis de mieux cerner la problématique historique de la révolution des Œillets dans l'œuvre d'António Lobo Antunes. En effet, la structure alambiquée de *Fado Alexandrino* et de *O Manual dos Inquisidores* répond incontestablement au désir de l'auteur de représenter l'image du 25 avril 1974 dans toute sa diversité. De plus, la nature remémorative de la

narration, marque par excellence de l'écriture antunienne, semble renforcer le sentiment d'éclatement dans la représentation du monde extérieur.

L'approche littéraire de l'Histoire portugaise contenue dans l'œuvre romanesque de Lobo Antunes sous-tend une confrontation ouverte entre deux ordres : l'Histoire d'une part, et la fiction d'autre part. Il est évident que l'auteur privilégie clairement le second d'entre eux, dans la mesure où il n'hésite pas à s'éloigner de la vérité historique au profit de la liberté fictionnelle. Ce parti pris s'appuie donc sur trois aspects fondamentaux :

– *Primo* : le phénomène polyphonique opère comme un préambule pour que la vision carnavalesque de la révolution des œillets puisse se déployer pleinement. La coexistence de plusieurs points de vue, mais surtout la possibilité de leur confrontation au sein du récit, dénotent une première contradiction avec la version officielle manifestement bienveillante colportée par l'Histoire. De ce fait, la conscience de l'auteur réussit à s'éclipser au profit d'une multitude de consciences, ce qui élimine d'emblée la possibilité de porter un jugement lapidaire et exhaustif sur les croyances de l'auteur vis-à-vis de cet événement capital pour l'Histoire portugaise.

– *Secundo* : la confusion des principaux éléments de l'univers fictionnel au sein de l'écriture remémorative, que ce soit au niveau de l'identité du narrateur ou bien au niveau des réalités spatio-temporelles, contribue sans aucun doute à l'avènement d'une vision subjective de l'Histoire. Le caractère intime propre à la narration de souvenirs semble ainsi trouver dans la composition polyphonique un écho à sa mesure, grâce auquel il est désormais possible de représenter un bouleversement narratif à l'image du bouleversement politique (ou vice-versa).

– *Tertio*, l'esthétique carnavalesque permet de concevoir l'idée d'un « monde à l'envers » inhérent à la révolution des Œillets. Or, pour le cas de Lobo Antunes, ce nouvel ordre des choses suit en quelque sorte le principe de multiplicité propre à la logique polyphonique : la voix intime du personnage et la voix officielle de l'Histoire confluent sans pour autant s'annuler. Cette circonstance ouvre la possibilité à l'idée de concevoir l'image non pas d'une mais de multiples révolutions des Œillets ancrées dans l'imaginaire collectif portugais.

Somme toute, nous sommes face à deux cas dans lesquels la narration puise librement dans la réalité historique afin d'imaginer des situations fictionnelles qui interrogent certains aspects immuables des dogmes historiques. En ce sens, António Lobo Antunes ne serait pas, comme certains ont pu le croire, foncièrement pessimiste vis-à-vis des répercussions

historiques de l'épisode du 25 avril 1974. Il tenterait simplement de signifier, dans ses univers romanesques, la complexité propre au plus légendaire mot d'ordre de la révolution des CEillets : LA LIBERTÉ.

Felipe CAMMAERT
Université Paris X - Nanterre

L'Histoire dans la fiction : dictature et Révolution dans l'œuvre de José Saramago

Introduction

JOSÉ SARAMAGO, particulièrement sensible à la façon dont s'écrit l'Histoire, ne pouvait manquer d'intégrer dans son œuvre les moments forts qui ont marqué le Portugal, notamment les événements d'Avril 1974. Son intérêt pour cette époque se manifeste à travers une série de textes publiés entre la fin des années soixante-dix et le milieu des années quatre-vingts. En effet, l'auteur présente l'émergence de la dictature salazariste dans le roman *O Ano da Morte de Ricardo Reis*¹, il évoque la mort du dictateur Salazar dans le conte « A Cadeira »² et le 25 avril 1974 (dans la pièce de théâtre *A Noite*³ et dans le roman *Manual de Pintura e Caligrafia*⁴). Enfin, d'une manière plus générale, il décrit la vie d'une famille de travailleurs agricoles de l'Alentejo des années 1910 jusqu'à la Révolution dans le roman *Levantado do Chão*⁵.

1 José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1998 (14^e éd. ; 1^{ère} éd. : Lisboa, Caminho, 1984).

2 José Saramago, « A Cadeira », in *Objecto Quase*, Lisboa, Caminho, 1998 (4^e éd. ; 1^{ère} éd. : Lisboa, Moraes, 1978).

3 José Saramago, *A Noite*, Lisboa, Caminho, 1987 (2^e éd. ; 1^{ère} éd. : Lisboa, Caminho, 1979).

4 José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Caminho, 1998 (5^e éd. ; 1^{ère} éd. : Lisboa, Moraes, 1977).

5 José Saramago, *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho, 2000 (15^e éd. ; 1^{ère} éd. : Lisboa, Caminho, 1980).

La diversité des textes et des genres (théâtre, conte, roman) révèle la multitude de chemins possibles pour explorer, par la littérature, une période historique déterminée. À travers ces textes, ce sont autant de points de vue et de vécus différents des mêmes événements qui s'expriment. En tant que fictions et représentations, ces textes font sens grâce à leur dimension souvent ironique et à la distance critique qu'ils instaurent en problématisant le passé tout en le faisant dialoguer avec le présent et la fiction. En effet, José Saramago va au-delà du sens partagé de l'événement historique pour conduire le lecteur à réfléchir à diverses questions comme, par exemple, la façon d'envisager le passé, la place de chacun dans le processus historique ou la nature du pouvoir.

Dans les pages qui suivent, je considérerai ces différents aspects en essayant de montrer comment l'auteur nous invite à méditer sur la façon de faire l'Histoire et élargit notre présent et notre futur en se penchant sur le passé.

I. Le 25 Avril ou la parole libérée

La thématique de la dictature et de la Révolution portugaises traverse, de façon plus ou moins explicite, une partie de l'œuvre de José Saramago. Il semble donc pertinent de s'interroger sur cet intérêt particulier de l'auteur et sur la façon dont cette période de l'Histoire est abordée dans l'œuvre. Ainsi, j'ai choisi de partir d'un ensemble de textes qu'il s'agit de parcourir brièvement afin d'entamer une réflexion sur la représentation littéraire du 25 Avril.

Commençons par *Manual de Pintura e Caligrafia* qui, parmi les œuvres choisies, est la première dans l'ordre chronologique. On remarque avec intérêt que ce roman, qui est l'un des premiers de José Saramago, débouche sur la Révolution des Œillets. Effectivement, à la dernière page, les deux personnages, H et M, apprennent la nouvelle d'un coup d'État. Ils ouvrent alors grand leur fenêtre qui donne sur la ville de Lisbonne, sur le jour qui se lève et, de façon symbolique, sur le futur. Le roman s'achève au moment où triomphe la Révolution, dans un contexte d'enthousiasme général, comme l'illustre cet extrait du dernier chapitre (c'est le narrateur-personnage, H, qui s'exprime) :

Le régime est tombé. Un coup de force de l'armée, comme on s'y attendait. Je suis incapable de décrire ce qui se passe aujourd'hui : les soldats, les

chans de combat, le bonheur, les embrassades, les exclamations de joie, la nervosité, la jubilation pure⁶.

Après un long processus de maturation de son art, de réflexion sur sa vie et sur son rôle dans la société, H se transforme. Le roman commence au moment où ce peintre conformiste entre en crise et entame son apprentissage d'une véritable activité artistique. Lui qui, au départ, avait une pratique académique de la peinture finit par trouver sa voie dans l'écriture, dans une prise de conscience politique et dans la rencontre amoureuse avec une femme, M. Le personnage devient artiste et prend enfin la parole pour dire ce qu'il pense, pour décrire le monde tel qu'il est et tel qu'il le voit.

Parallèlement, c'est José Saramago lui-même qui s'initie au roman post-révolutionnaire, en faisant émerger un narrateur, des personnages, une imagination et un style neufs. *Manual de Pintura e Caligrafia* se présente comme un roman de la préparation du futur, définitivement tourné vers l'avenir, et préfigure les autres œuvres du même auteur. Le titre lui-même évoque l'apprentissage puisqu'il s'agit d'un « manuel » où s'exerce la parole libre ou libérée.

On peut dire qu'avec *Manual de Pintura e Caligrafia* le projet artistique de José Saramago et son écriture se lient définitivement à la Révolution du 25 Avril. Celle-ci apparaît comme une étape nécessaire dans le parcours artistique et littéraire de l'auteur portugais. C'est un point de départ, une ouverture, la possibilité de s'exprimer sur un mode autre que celui de la censure, du secret et de la clandestinité.

On peut rapprocher ce roman de la première pièce de théâtre écrite par José Saramago, intitulée *A Noite*. Ce premier contact avec le genre dramatique est, lui aussi, placé sous le signe de la Révolution des Œillets puisque l'action se déroule dans la rédaction d'un journal de Lisbonne dans la nuit du 24 au 25 avril 1974. Il s'agit d'une pièce néo-réaliste qui met en évidence différents camps qui s'affrontent, déterminés par la hiérarchie rigide qui existe au sein du journal. En effet, une opposition très nette se dessine entre, d'un côté, les dirigeants du journal, Figueiredo (l'administrateur) et Máximo Redondo (le directeur) ; d'un autre côté, la rédaction, avec en particulier les deux figures de proue, Valadares et Torres ; enfin, les employés de la typographie, avec, entre autres, Jerónimo. A ces oppositions de classes sociales, qui représentent en miniature celles qui existent dans la société portugaise d'alors, viennent s'ajouter des divergences politiques entre les partisans de l'ordre établi

⁶ José Saramago, *Manuel de peinture et de calligraphie* (traduit du portugais par Geneviève Leibrich), Paris, Seuil, 2000, p. 254.

(représentés par la direction du journal) et ceux qui rêvent de changement comme, par exemple, Torres et Jerónimo. Ces derniers sont également animés d'une conscience professionnelle et d'un désir d'indépendance dans leur travail qui les rendent très amères vis-à-vis de l'activité journalistique telle qu'on la pratique alors. On retiendra en particulier une réplique de Jerónimo qui met en évidence sa frustration (il s'adresse à Torres, entré en conflit avec le chef de la rédaction) :

Laisse donc, ne te fais pas autant de souci. Le verbe est toujours le même : j'obéis, tu obéis, il commande. Et pourquoi ? Pour faire une chose qui n'a de journal que le nom et le papier...⁷.

Comme dans *Manual de Pintura e Caligrafia*, la censure est au centre de l'œuvre et c'est autour d'elle que se concentrent les tensions⁸. En effet, la pièce met en évidence le pouvoir de manipulation de la presse (l'épigraphe du livre est d'ailleurs très significative de ce point de vue : « Ce journal est une force, mon cher Valadares, une force »⁹). Cette tension est exacerbée au moment où commence à courir le bruit d'un éventuel soulèvement militaire. Ceux qui sont à la tête du journal, et favorables au régime, ne veulent pas ébruiter la nouvelle d'une révolution. Conscients de l'enjeu considérable que représente la presse, ils savent que leur pouvoir, en tant que journalistes, est de contribuer à tuer dans l'œuf tout mouvement insurrectionnel en manipulant l'information. En refusant de publier la nouvelle du coup d'État militaire dans la première édition du 25 avril 1974, les dirigeants du journal se donnent également un délai pour pouvoir changer de camp à tout moment. L'objectivité et l'impartialité dont les responsables du journal se prévalent constamment sont dénoncées, tout au long de la pièce, comme étant pure hypocrisie. Cependant, grâce à l'intervention d'une partie de la rédaction et des employés les plus modestes, la nouvelle du coup d'État éclate au grand jour et le journal peut enfin jouer son rôle d'organe d'information. Ce bouleversement des hiérarchies à l'intérieur fait écho à l'agitation qui règne dehors : ce qui n'est au départ qu'une sorte de frémissement dans l'ambiance lourde du journal (il est question de rumeurs, d'indiscipline, d'anarchie)

⁷ José Saramago, *A Noite*, *op. cit.*, p. 24 (je traduis).

⁸ À propos de la censure dans *A Noite*, voir les analyses de Horácio Costa, *José Saramago, O Período Formativo*, Lisboa, Caminho, 1997, pp. 117-132.

⁹ Cette épigraphe (que je traduis) reprend une réplique du directeur du journal (José Saramago, *A Noite*, *op. cit.*, p. 19).

devient, à la fin de la pièce, une rébellion, tandis que dehors la nouvelle du coup d'État se confirme.

Nous venons de voir que dans l'une de ses premières expériences d'écriture romanesque ainsi que dans sa première œuvre dramatique, José Saramago s'est penché sur la Révolution du 25 Avril. C'est également le cas lorsqu'il étrenne ce qui est pour lui un genre nouveau, le conte. Dans « A Cadeira » (« La Chaise »), l'auteur raconte, à sa façon, les signes précurseurs de la fin du régime, en décrivant la chute du dictateur António de Oliveira Salazar. Celui-ci est effectivement tombé de sa chaise alors qu'il prenait du repos dans le Fort de São João do Estoril, en septembre 1968. Cela lui vaudra une hémorragie cérébrale qui va l'écartier de la scène politique jusqu'à sa mort en 1970. Cette chute, bien qu'elle ne mette pas fin immédiatement à la dictature, possède une forte charge symbolique et préfigure la chute du régime.

Le conte consiste en une description détaillée du moment où Salazar tombe de sa chaise. Le mouvement et le temps sont décomposés de manière à produire l'illusion d'images au ralenti et les *flash-back* se multiplient, si bien que l'instant de la chute occupe l'ensemble du conte. Le lecteur ne peut échapper au moindre détail et il est contraint de passer au crible toute la scène. Le narrateur analyse minutieusement les fibres du bois à l'endroit où le pied de la chaise cède, il présente longuement l'insecte qui ronge le meuble depuis des années, il se transforme quasiment en légiste pour examiner le cerveau de l'homme à l'endroit du choc. Ironiquement, l'auteur souligne la disproportion entre, d'un côté, des causes qui appartiennent à la sphère de l'infiniment petit et trivial (l'insecte qui ronge le bois), et d'un autre côté, des conséquences qui influencent le contexte historique et politique global du pays.

Même les œuvres qui peuvent sembler éloignées de cette thématique de la Révolution du 25 Avril portent son empreinte. Pour ne citer qu'un exemple, j'évoquerais *Memorial do Convento* dont l'action se situe pourtant au XVIII^e siècle. Le narrateur y fait un clin d'œil aux révolutionnaires d'Avril lorsqu'il déclare – à propos des bouquets d'œillets portés par les aumôniers lors de la procession de la Fête-Dieu à Lisbonne – « ah le destin des fleurs, un jour on en coiffera le canon des fusils »¹⁰. L'œuvre de José Saramago semble définitivement tournée vers cet événement: que l'on regarde à partir du passé

¹⁰ José Saramago, *Le Dieu manchot* (traduit du portugais par Geneviève Leibrich), Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, p. 185 (Première édition : Paris, Albin Michel, 1987. Edition originale: *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho, 1982).

ou du présent, c'est vers le 25 Avril que convergent les regards, comme un jalon incontournable, un moment clé du destin portugais.

Dans *Levantado do Chão*, il est question de l'oppression subie par les travailleurs agricoles de l'Alentejo, une oppression ancestrale qui se reproduit indifféremment de génération en génération. Le roman permet de suivre, en particulier, la vie des Mau-Tempo entre les années 1910 et la Révolution des Oeillets. Cette famille, que l'on accompagne sur trois générations, représente la catégorie des paysans pauvres confrontés aux différentes figures de l'oppression. Celles-ci s'incarnent dans trois instances particulières qui restent inchangées au fil du temps : l'Église, les propriétaires terriens et les représentants de l'État. Sur la période couverte par le roman, la République remplace la Monarchie, la dictature s'installe, les guerres mondiales passent. Or, pour ces paysans, les choses ne changent guère: la société est figée, elle n'offre aucune perspective d'ascension sociale, ni d'amélioration des conditions économiques. En fait, tout le roman finit par se focaliser sur la Révolution avec l'espoir et la perspective de changement qu'elle fait naître après des siècles d'oppression : le 25 Avril apparaît alors comme un aboutissement, une fin heureuse. En outre, on observe, dans le dernier chapitre, une sorte d'effet rétroactif de la Révolution : les générations précédentes, qui avaient rêvé d'une société meilleure, se lèvent finalement victorieuses et réhabilitées. En faisant marcher côte à côte vivants et morts, le romancier salue tous les anonymes qui, un jour ou l'autre, ont lutté pour la liberté. Cette idée de rétablir une forme de justice et de corriger les oublis de l'Histoire est chère à José Saramago.

Ce roman, ainsi que les différentes œuvres abordées jusqu'à présent, sont des sortes d'antithèses d'un autre roman, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. L'auteur y raconte la dictature fasciste en reconstituant, avec grande richesse de détails, le contexte portugais et européen de l'année 1936. À travers la conscience du personnage principal, Ricardo Reis, le lecteur a accès à la presse, aux émissions radiophoniques, aux ouvrages de propagande de l'époque. Il partage également un certain nombre d'expériences vécues par le personnage (un interrogatoire au poste de police, une participation à un meeting, la fréquentation de témoins directs des événements). Ainsi impliqué, malgré lui, alors qu'il ne souhaitait être que spectateur, et confronté à une réalité plurielle et équivoque, Ricardo Reis vit une crise. Fidèle à lui-même, l'hétéronyme de Fernando Pessoa voulait «se contenter du spectacle du monde» (comme il le laisse entendre dans l'un de ses poèmes) or, José Saramago – pour qui cette indifférence est difficilement acceptable – jette ironiquement le poète dans le tumulte de l'Europe des années trente. Le

malaise du personnage, divisé entre l'engagement politique et le désir de distance, est communiqué au lecteur et fait sens dans l'œuvre. Roman de la crise de la paternité et de la crise identitaire, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* fait écho à la crise plus profonde subie par le Portugal soumis à la dictature. De plus, le sentiment de culpabilité qui émerge de la passivité du personnage et la mort de ce dernier à la fin du roman symbolisent la torpeur générale face à la manipulation exercée par le régime dictatorial. La montée en puissance du salazarisme (et des autres dictatures européennes) est décrite, et les formes les plus insidieuses de manipulation sont dénoncées (en particulier celles qui touchent aux médias).

À l'ouverture, à l'espoir, à la perspective d'un avenir meilleur, ce roman oppose un horizon bouché, un pays qui se referme sur lui-même. La phrase de clôture du roman est d'ailleurs révélatrice de ce repli : « Ici, où la mer finit, et où la terre attend »¹¹. Ce détournement du vers de Camões, « onde a terra se acaba e o mar começa »¹² (fr. « où la terre finit et où la mer commence »), clôt toute perspective de départ, de découverte, d'aventure, et confirme le statut anti-épique du roman. La terre s'est endormie, elle attend, et le lecteur sait qu'elle attend le 25 Avril, le réveil. Une fois de plus, la date est présente en filigrane dans l'œuvre et devient sa condition première: le lecteur sait que sans le 25 Avril le roman qu'il vient de lire n'aurait sans doute jamais été écrit. La Révolution est ainsi montrée comme un élément constitutif essentiel du moment présent.

On le voit à travers ce parcours rapide, la diversité des textes et la multiplicité des approches des mêmes événements sont, en soi, significatives. Les représentations de la dictature et de la Révolution sont multiples et hétérogènes car ce passé ne peut être saisi que dans la diversité des vécus ainsi suggérée. Cependant, le point commun à ces différentes représentations est peut-être la façon d'envisager la révolution comme possibilité d'expression et comme libération de la parole (et ce, dans tous les domaines, qu'il s'agisse de la sphère artistique, personnelle ou professionnelle).

L'écriture même de José Saramago porte les signes de cette parole libérée, avec ce narrateur ironique, à la voix grinçante, dont les discours semblent déborder du cadre du texte. Les énumérations, digressions et commentaires (souvent subversifs) se multiplient, la conscience des subtilités du langage et du discours produit est aiguisée. La suppression de certains

¹¹ José Saramago, *L'année de la mort de Ricardo Reis* (traduit du portugais par Claude Fages), Paris, Seuil, 1988, p. 378.

¹² Luís de Camões, *Os Lusíadas* (III, 20, 3), éd. org. par Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1997, p. 134.

signes de ponctuation est également révélatrice de cette libération, avec l'idée de se rapprocher d'un langage oral permettant d'échapper à certaines contraintes de l'écrit.

II. Critique du discours autoritaire

a) *Le discours des média : de la manipulation à la libération*

Comme illustration de cette libération de la parole, comparons deux extraits qui mettent en évidence l'antagonisme manipulation/libération. Les deux passages, respectivement extraits de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* et de *A Noite*, révèlent les enjeux et le pouvoir du discours journalistique. Je propose d'abord un extrait où le personnage Ricardo Reis discute avec Lídia qui est femme de chambre dans un hôtel :

[...] j'ai lu aussi que les bolcheviques ont crevé les yeux d'un prêtre âgé, qu'ils l'ont ensuite arrosé d'essence et brûlé, c'est Tomé Vieira, un journaliste auteur de nombreux ouvrages, qui l'affirme. Je ne le crois pas. C'est dans le journal, je l'ai lu. Je ne mets pas votre parole en doute, monsieur le docteur, mais mon frère dit qu'on ne doit pas toujours croire ce que racontent les journaux. Je ne peux tout de même pas me rendre en Espagne pour constater *de visu* ce qui s'y passe, il faut bien que je croie ce qu'on me dit, un journal ne peut pas mentir, ce serait le plus gros péché du monde. Vous êtes instruit, monsieur le docteur, et moi je suis presque analphabète, mais je sais une chose, c'est qu'il y a plusieurs vérités, qu'elles sont toutes opposées les unes aux autres, et que tant qu'elles ne luttent pas entre elles, on ne peut savoir de quel côté se trouve le mensonge¹³.

Dans ce passage, la confiance que suscite le texte journalistique est frappante, y compris chez une personne aussi éclairée que peut l'être Ricardo Reis, un médecin. Par contre, Lídia, pourtant naïve et peu instruite, se révèle étonnement lucide. En effet, elle écoute les différentes versions des événements et ne se contente pas de ce que dit la presse. Et pour cause. Cette presse soumise au pouvoir en vigueur empêche la confrontation des points de vue, privant ainsi le lecteur de son libre arbitre et de toute possibilité de choix.

Les journaux enchaînés se libèrent le 25 Avril, comme en témoigne le dénouement énergique et bruyant de *A Noite*. La parole est libérée, les rotatives se mettent en action pour imprimer, enfin, une vraie nouvelle que l'on ne va ni taire ni manipuler: celle de la Révolution en marche. Comme

¹³ José Saramago, *L'année de la mort de Ricardo Reis*, *op. cit.*, pp. 354-355.

l'indique l'auteur dans les didascalies, le bruit de la rotative va *crescendo* et, simultanément, les voix des différents groupes s'affrontent. Voici les dernières répliques de la pièce :

- La machine est déjà en marche !
- Elle s'arrêtera ! Elle s'arrêtera ! Elle s'arrêtera ! Elle s'arrêtera !
- Marcher ! Marcher ! Marcher ! Marcher !
- Et si elle s'arrête ? Et si elle s'arrête ?
- Elle recommencera à marcher !¹⁴

Les enjeux suscités par la presse sont révélateurs d'une manipulation plus générale qui passe avant tout par le discours. L'auteur met constamment en relief le pouvoir du langage et lutte, à travers ses textes, contre les formes de manipulation dont il est le siège. En effet, il ne cesse de dénoncer ou de détruire les discours qui exercent un quelconque ascendant sur leurs destinataires en vue de les manipuler, ou qui présentent un caractère dogmatique. D'ailleurs, il se sert souvent de ces mêmes discours, sur le mode de la parodie, et les retourne ainsi contre eux-mêmes afin de démonter leurs mécanismes, de dévoiler leurs failles ou de les ridiculiser.

L'œuvre littéraire, et en particulier le roman, se prête particulièrement à cette forme de critique et de déconstruction car elle peut intégrer divers discours et les miner de l'intérieur – notamment grâce à l'ironie – afin d'enrayer leur capacité à séduire, à convaincre, à manipuler. Par ailleurs, la fiction de José Saramago offre un regard sur l'Histoire qu'elle questionne en permanence en tant que texte faisant autorité. Ce sont ces deux points que je propose d'aborder ci-après.

b) Critique de la manipulation du/par le discours

Dans sa thèse sur la lecture de l'Histoire dans les romans de José Saramago, Mioara Caragea affirme très justement que « Saramago est un écrivain autoréflexif, particulièrement intéressé par le processus de fabrication de son œuvre elle-même, ainsi que par l'activité d'interprétation que celle-ci induit »¹⁵. La genèse, la construction et l'interprétation de son propre texte sont constamment montrées, au point de devenir la matière principale de l'œuvre. Or, l'un des points fondamentaux mis en avant par l'auteur est le lien

¹⁴ José Saramago, *A Noite*, *op. cit.*, pp. 115-116 (je traduis).

¹⁵ Mioara Caragea, *A Leitura da História nos romances de José Saramago*, Bucarest, Editura Universității din București, 2003, p. 24 (je traduis).

existant entre ce qu'il écrit et d'autres discours, d'autres genres, d'autres registres préexistants et, en principe, identifiables par le lecteur. José Saramago dialogue avec ces autres textes et, simultanément, il s'en nourrit et les exhibe, souvent à des fins critiques. Ainsi, la dimension autoréflexive de l'œuvre (et surtout métatextuelle) est l'une des principales modalités du fonctionnement critique du texte saramaguien. L'idée étant de faire prendre conscience du pouvoir de manipulation de certains discours, la mise en scène de ces derniers – qu'ils émanent des autorités ou des médias, qu'ils soient politiques ou religieux – permet d'instaurer une distance qui ouvre la voie à la dénonciation, à la déconstruction, voire à la destruction.

Dans *Levantado do Chão* et *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, les critiques plus ou moins explicites à l'encontre d'une forme de manipulation par le discours se multiplient. Uniquement à titre d'illustration, voici la réaction de Ricardo Reis lorsqu'il achève la lecture d'un ouvrage de propagande salazariste :

Les quatre derniers chapitres et l'épilogue suffisent à la douce mais walkyrienne Marília pour sauver l'étudiant de la prison et de la **lèpre politique**, pour corriger son père qui abandonne définitivement son **vice de conspirateur**, et pour proclamer que grâce à la solution corporatiste, les problèmes peuvent être résolus sans mensonges, ni haine ni révoltes, que la lutte des classes est terminée, [...] ce n'était finalement pas la peine que Dieu nous chasse de son paradis puisque nous avons mis si peu de temps à le reconquérir. Ricardo Reis a refermé le livre lu d'une traite, les meilleures leçons doivent être brèves, concises, fulgurantes, Quelle idiotie¹⁶.

Le livre lu par Ricardo Reis est ainsi complètement ridiculisé et directement attaqué à la fois par le narrateur et par le personnage. On remarque également la parodie efficace du style et du vocabulaire du discours de propagande (voir les passages soulignés).

Par ailleurs, dans *A Noite*, le directeur du journal rédige et lit à haute voix un éditorial qu'il souhaite voir publié dans l'édition du lendemain. Or, on apprend, grâce à une note de l'auteur, que celui-ci a réellement été écrit et publié dans le journal *Época* en avril 1973¹⁷. Horácio Costa considère cet éditorial comme un « emblème » de la mentalité contre laquelle la Révolution s'est élevée¹⁸. Cependant, dans la pièce, cet éditorial est retiré à la dernière

¹⁶ José Saramago, *L'année de la mort de Ricardo Reis*, *op. cit.*, pp. 131-132 (je souligne).

¹⁷ Cf., José Saramago, *A Noite*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸ Cf., Horácio Costa, *op. cit.*, p. 128.

minute de l'édition du 25 avril 1974 à cause du coup d'État. Cette absence symbolise la ruine de ce type de discours et de ces idées qui, vaincues, disparaissent.

Ces différentes attaques et l'ironie à laquelle a largement recours José Saramago ont l'avantage de ne pas admettre de réponse ou de défense, on ne peut leur opposer aucun argument et, même *a posteriori*, elles sont efficaces. Avoir la parole aujourd'hui offre une sorte de seconde chance à ceux qu'on a fait taire tout au long des années d'oppression. José Saramago profite largement de cette opportunité, notamment dans « A Cadeira » où l'idée est d'attaquer la figure de l'ancien dictateur, portant ainsi une atteinte fatale à son image. Le fait même de ne pas nommer Salazar dans le conte est ironique : la seule évocation de l'homme qui tombe de sa chaise suffit à identifier le dictateur. Celui-ci perd son statut d'homme de pouvoir pour devenir un vieillard qui tombe (il est d'ailleurs constamment appelé « o velho » fr. « le vieux » et présenté dans une situation dégradante). De plus, le narrateur introduit quelques détails qui lèvent les derniers doutes possibles quant à son identité et possèdent également un caractère ironique (par exemple, l'invocation d'une sainte, « Santa Comba » (p. 25), qui est également le nom de la ville natale du dictateur). L'ironie vient aussi de l'insistance sur la disproportion entre l'homme (avec tout ce qu'il a représenté dans l'Histoire et dans l'imaginaire collectif) et l'insecte invisible qui finit par le tuer : un coléoptère de la famille des anobiidés, dit-on. L'auteur emploie une série de métaphores qui transforment l'insecte en une sorte de héros national. Celui-ci devient le principal ennemi du régime puisqu'il est responsable de la chute (d'ailleurs, les mots « maquinação » fr. « machination » et « atentado » fr. « attentat » apparaissent, pp. 30 et 33). L'auteur se moque ainsi de l'atmosphère suspicieuse, voire paranoïaque, propre à la dictature et d'un certain type de vocabulaire qui lui est inhérent.

c) Critique de l'historiographie

Le second type de discours dénoncé par José Saramago en raison du caractère autoritaire qu'il peut parfois revêtir est celui de l'historien.

À travers sa métafiction historiographique¹⁹, José Saramago évoque l'Histoire tout en la prenant pour sujet sur le mode de la réécriture, de l'altération et de la variation du point de vue, dans une attitude que l'on

¹⁹ J'emprunte le terme de Linda Hutcheon, lui-même utilisé par Mioara Caragea pour qualifier certains romans de José Saramago. Cf., Mioara Caragea, *op. cit.*, p. 17.

pourrait qualifier de post-moderne²⁰. L'Histoire devient objet et matière de réflexion, et elle est envisagée essentiellement en tant que texte dont le romancier est susceptible d'écrire de nouvelles versions. Par conséquent, l'autorité qui peut émaner du discours de l'historien est constamment discutée et l'auteur instaure le doute relativement à cette parole en apparence irréprochable et véridique. Les éléments historiques sont ainsi mêlés à la fiction et éclairés par celle-ci²¹. Cette démarche est liée à une vision de l'Histoire proche de celle inaugurée par l'École des Annales, selon laquelle il est impossible d'atteindre une réalité objective à travers l'Histoire puisque celle-ci est une construction narrative dont il n'existe pas qu'une seule version (la présentation de Paul Ricoeur, dans *Temps et Récit*, de cette évolution de l'historiographie est particulièrement éclairante car l'auteur évoque notamment l'aspect narratif, la « mise en intrigue », que suppose toute écriture de l'Histoire, et la nouvelle façon d'envisager l'événement historique²²). En revanche, approcher l'Histoire à travers la fiction permet l'ouverture, la multiplication des points de vue et des vécus. La complexité du passé, tel qu'il est montré par José Saramago, fait écho à la complexité du présent et élargit celui-ci en modifiant notre façon de l'appréhender. Ainsi, la littérature écrit une multitude d'autres versions possibles de l'Histoire, ouvrant de nouveaux chemins vers le passé. Le présent peut alors être lu et compris, à la lumière de ces nouvelles versions, comme une conséquence ou une somme de celles-ci. Ces versions ne s'opposent pas forcément à l'historiographie (qui joue le rôle d'un « premier livre », d'un point de repère par rapport auquel l'auteur écrit sa propre version²³) mais comblent ses failles par le recours à l'imagination. Il s'agit souvent de donner la parole aux anonymes, à ceux qui ont fait l'Histoire mais dont on a oublié ou omis l'existence, ou de critiquer ce qui est susceptible de l'être, rétablissant ainsi, *a posteriori*, une forme de justice. Ce passé, revu par José Saramago, semble ainsi plus proche de notre présent car il fait vivre des gens qui nous ressemblent. En définitive, le lien entre passé et présent est renforcé.

20 Cf., *id.*, pp. 16-23.

21 Cette relation d'interdépendance et d'éclairage mutuel de la fiction et de l'Histoire a été étudiée de manière approfondie, notamment par Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *José Saramago : entre a História e a Ficção, Uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Dom Quixote, 1989. Et également par Adriana Alves de Paula Martins, *História e ficção, Um diálogo*, Lisboa, Fim de Século, 1994.

22 Cf., Paul Ricoeur, *Temps et Récit* (t.1), Paris, Seuil, 1983.

23 Cf., Mioara Caragea, *op. cit.*, p. 78.

Conclusion - Histoire et fiction : la mémoire mise en commun

En fait, il ne s'agit pas de faire revivre un passé qui existerait en tant que tel, figé et préexistant, mais de le réinventer constamment grâce à la fiction, dans des formes qui sont susceptibles de l'organiser et de lui donner un sens. À travers le texte littéraire, surgissent de nouvelles versions possibles du passé qui se dévoilent mutuellement en se confrontant et qui constituent autant d'accès au vécu.

Ainsi, en ce qui concerne le 25 Avril, José Saramago donne de nouvelles versions qui viennent s'ajouter aux autres déjà connues et au vécu de chacun, à la mémoire de chacun²⁴. En réalité, elles font davantage que s'y ajouter, elles dialoguent avec elles et les éclairent. Ce dialogue – dialogue de la mémoire de José Saramago avec la mémoire de chacun de ses lecteurs – est une façon de faire revivre différemment le passé en l'imprimant autrement en chacun. Il s'agit peut-être là d'un principe général de l'art : mettre en présence des mémoires différentes.

Silvia AMORIN
Université Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis

²⁴ Cf., *id.*, pp. 24-26.

*Les entrelacements de l'Histoire,
de la fiction et de la mémoire
dans Alexandra Alpha,
de José Cardoso Pires*

ALEXANDRA ALPHA, cinquième roman de José Cardoso Pires, fut publié treize ans après la Révolution des Œillets. Avec les quatre romans qui le précèdent, il forme un ensemble homogène, dont un des traits distinctifs est la préoccupation avec l'identité portugaise dans le contexte du Portugal salazariste¹. Ce roman, qui est cependant le seul de l'auteur dans lequel l'action se prolonge au-delà du 25 avril 1974, est un objet esthétique particulièrement complexe, à multiples facettes, dans lequel se trouve accomplie au plus haut degré la polyphonie propre à la forme romanesque moderne, d'où la difficulté pour entamer son étude.

Dans le cadre de ces journées commémoratives, il nous semble utile de commencer par préciser les jalons spatio-temporels à l'intérieur desquels se déroule son action. Celle-ci débute au Brésil, plus exactement à Rio de Janeiro, avec le récit énigmatique du vol, de la chute et de la mort d'un « ange blond »² en delta-plane, pour prendre fin également par le survol d'une ville – Lisbonne, cette fois-ci –, la chute d'un avion et la mort de l'héroïne qui

¹ Maria Luiza, V. Scher Pereira, « Espaço em questão: Portugal no romance de Cardoso de Pires », in www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_17.html. Les autres romans sont: *O Anjo Ancorado* (1958), *O Hóspede de Job* (1963), *O Delfim* (1968) et *Balada da praia dos cães* (1982). *Alexandra Alpha* paraît en 1987.

² Cardoso Pires, José, *Alexandra Alpha*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999 (1987), p. 9. Dorénavant, pour les citations de cet ouvrage, nous ne donnerons que les pages.

donne nom au roman. La date exacte de ce premier fait raconté n'est pas explicitée, mais le lecteur averti remarquera, un peu plus loin, la mention du 14 novembre 1961, et saura ainsi qu'à cette date-là³, Alexandra se trouvait déjà à Rio. La date de l'accident qui clôt le roman est le 14 novembre 1976. Le temps romanesque se dédouble ainsi en deux étapes distinctes, qui reprennent l'agencement classique et évident de l'historiographie : un avant et un après Révolution avec, au milieu, bien entendu, la journée extraordinaire du 25 avril. Il est toutefois possible de reconnaître à ce découpage du temps une unité, car ces jalons temporels sont extrêmement précis : quinze années de la vie de l'héroïne comptées jour pour jour. Elles forment comme un cycle bien circonscrit dans le continuum de l'Histoire, et renvoient indirectement au processus de décolonisation : 1961⁴ est l'année du début de la guerre en Angola et de l'intégration des territoires de Goa, Damão e Diu à l'État fédéral de l'Inde ; l'année 1976, à l'autre bout de la ligne du temps raconté dans ce roman, est l'an I d'un Portugal sans colonies, puisque la proclamation d'indépendance la plus tardive – celle de l'Angola – n'eut lieu que le 11 novembre 1975⁵.

Ces repères spatio-temporels constituent le vaste chronotope du roman de Cardoso Pires. Cette notion, au sens que lui donne Bakhtine, exprime la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Dans le chronotope, le temps et l'espace romanesques sont indissociables, en lui se condensent les marques d'un temps historique précis, sur lequel viennent se superposer le temps biographique et le temps quotidien de nombreux personnages. Tout cela est fondu dans les indices d'une époque qui

3 Précisons tout de même que cette date est antérieure à celle de l'accident mentionné.

4 Le choix de la date du début, couplé à une action démarrant au Brésil, est pour le moins intrigant. 1961 est l'année du détournement du paquebot portugais *Santa Maria* par le capitaine Henrique Galvão, qui essayait ainsi de dénoncer au monde le régime portugais. À la demande de Salazar, le paquebot a été intercepté dans la mer des Caraïbes par la marine américaine, mais contrairement à ce que demandait le dictateur, l'extradition du capitaine ne fut pas obtenue. Jânio Quadros, le président brésilien de l'époque, qui était un ami personnel du général Humberto Delgado – persona non grata au Portugal de Salazar – est intervenu à la demande de celui-ci pour que Galvão soit libéré. Et c'est ainsi que le *Santa Maria* est venu accoster dans la ville brésilienne de Fortaleza, où il fut reçu par le général Humberto Delgado, en exil au Brésil. L'opération de Galvão a réussi, car il y fut reçu par des dizaines de journalistes de diverses nationalités, ce qui a contribué à attirer l'attention du monde sur le régime salazariste. Aussi à partir de 1961 une pression plus forte sur les puissances coloniales européennes – Portugal et France – qui refusaient encore la décolonisation, devient tangible ; cette année-là, au Conseil de sécurité des Nations Unies, les États-Unis votèrent pour la première fois contre le Portugal. V. Jean-François Labourdette, *Histoire du Portugal*, Paris, Fayard, 2000, pp 601-602.

5 Après les indépendances du Cap-Vert, de São Tomé e Príncipe (également en 1975) et de la Guinée-Bissau (septembre 1974).

devient, tangiblement, un sujet littéraire⁶. Ici l'action commence à l'étranger, pour se passer ensuite, la plupart du temps, à Lisbonne, non sans quelques incursions du narrateur vers d'autres régions du pays. Certes, l'espace central est la capitale portugaise, mais les jalons spatio-temporels amplifient le champ de l'objet représenté : il ne s'agit pas uniquement du Portugal, mais aussi, plus largement, du Portugal *dans* le monde, à un moment précis de son Histoire. Le fait que le roman commence et finisse par des vues aériennes, apparaît d'ailleurs comme une astuce formelle qui incarne le don d'ubiquité d'un narrateur dont l'ambition est de saisir une époque et un pays dans leur totalité.

Le cadre historique, nous le voyons, est bien délimité, mais le processus de représentation, dans ce roman, se caractérise par une dissonance au niveau de l'articulation de la fiction à l'Histoire. Le texte est précédé d'une courte note dans laquelle l'auteur explique que feu Alexandra Alpha a laissé, dans les archives notariales de Beja, quelques notes de lecture et plusieurs notes personnelles enregistrées sur cassette magnétique ; et que de cet ensemble, intitulé « Papiers de Alexandra Alpha », l'auteur aurait transcrit et adapté quelques références dans son roman. L'avertissement, daté de février 1987 (année de publication de l'ouvrage), est signé par les initiales « J.C.P. ». Cet expédient formel, souvent utilisé en fiction comme caution de plausibilité, contribuera dans le cas présent à semer un trouble. Tout d'abord parce qu'il pose certaines questions : qui est Alexandra Alpha ? Aurait-elle vraiment existé ? Et le signataire « J.C.P. » ? Serait-il José Cardoso Pires, l'auteur en chair et en os que nous connaissons ? Le lecteur n'aura pas les réponses à ces questions. De plus, il découvrira dès le début avoir affaire à un narrateur absolument omniscient. Or, le choix d'un stratagème formel garant de crédibilité, ajouté à celui d'une narration en troisième personne, peu soucieuse d'accorder au récit des apparences de vraisemblance, établit dès le départ une dissonance profonde qui marquera le roman d'un bout à l'autre.

Cette dissonance primordiale se renouvellera, en effet, à maintes reprises, par d'autres moyens tels que l'utilisation de la mise en abîme et du simulacre. Le recours au simulacre convie incessamment le lecteur à se souvenir que les frontières entre le réel et le fictif peuvent être floues et difficilement identifiables, en même temps qu'il introduit dans le roman une réflexion sur la représentation et sa raison d'être. Évoquons l'exemple d'un long extrait⁷ où un personnage montre à ses amis des photographies de villes, dont il a

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp 237-238.

⁷ pp 51-60.

l'intention de faire un album. Pendant qu'il expose sa collection de photos – objet emblématique des arts imitatifs s'il en est⁸ – diverses citations faites par les personnages font incursion dans le texte. Ces fragments importés d'ailleurs, apparaissent comme autant de réponses possibles aux questionnements implicites, dans ce roman, sur la mimésis : ainsi une phrase de Kafka explique que « les gens prennent les choses en photo pour les éloigner de leur esprit »⁹, alors que pour Roland Barthes, « photographe c'est nous regarder nous-mêmes à l'échelle de l'Histoire »¹⁰, et que pour Pessoa, enfin, « photographe c'est perdre des pays »¹¹.

En ce qui concerne la mise en abîme, il est utile de rappeler qu'il s'agit d'un expédient qui consiste à montrer une œuvre « à l'intérieur d'une autre qui en parle, lorsque les deux systèmes signifiants sont identiques : récit dans le récit, film dans le film, peinture représentée dans une peinture »¹². Ce n'est pas tout à fait ce qu'il se passe dans *Alexandra Alpha*. À un moment donné, par exemple, Alexandra est chez elle devant un miroir, elle écoute sa propre voix enregistrée sur magnétophone, en réfléchissant sur ce que cette voix a pu dire, en même temps qu'elle se rappelle un jour où, lors d'un voyage de retour au Portugal, à « neuf mille mètres au-dessus de l'océan », elle s'est réveillée dans son fauteuil d'avion devant le petit écran en voyant un autre avion – celui-ci du film alors projeté – qui se propulsait contre elle »¹³. Il s'agit là d'une structure de mise en abîme, mais décalée, en quelque sorte, car le récit ne contient pas un autre récit dont il parle directement, mais il semble plutôt servir de support matériel à un assemblage composite créé, en fin de compte, à sa propre image : comme les poupées gigognes, dans *Alexandra Alpha* les innombrables petites poupées de la fiction vont s'emboîter toutes à l'intérieur de la grande poupée qu'est l'Histoire.

C'est ainsi qu'au long des 450 pages de ce roman, défileront les vies d'une foule de personnages très hétérogènes, parmi lesquels le plus important est Alexandra, publicitaire travaillant dans la succursale portugaise d'une agence américaine de marketing, jeune femme aux mœurs libres, en réalité une provinciale de l'Alentejo devenue lisboète cosmopolite – elle a vécu au

8 V. à ce propos les essais de Susan Sontag réunis in *Sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

9 V. p. 52 : « As pessoas fotografam coisas para as afastar do espírito. »

10 V. p. 57 : « Fotografar é vermo-nos a nós próprios à escala da História. » (cité, à son tour, par un personnage du roman, Bernardo, donc mise en abîme encore une fois).

11 V. p. 60 : « 'Fotografar, perder países', já lá dizia o Pessoa. »

12 D'après la définition du *Petit Robert*.

13 pp. 49-51.

Brésil et aux États Unis –, fille d'un anticommuniste féroce qui avait lutté aux côtés des troupes franquistes. Autour d'elle évoluent quelques-uns de ses parents et des amis plus ou moins proches, tels que Maria, son amie d'enfance, enseignante et militante de gauche¹⁴, Sophia Bonifrates, assistante sociale, citadine qui a sillonné les campagnes portugaises en quête d'idées pour un renouveau du théâtre infantile de marionnettes¹⁵, Bernardo, Amadeu et Diogo, intellectuels amateurs des discussions de café de commerce bien arrosées. Citons aussi João C. Rosa (John C. Rose/Cirrhose), un Portugais immigré à Los Perros, Californie, en visite de condoléances au pays après la mort de Salazar, par lui considéré comme « un exemple »¹⁶ pour tous ses compatriotes; il y a encore le prêtre Miguel, l'architecte Nuno, le fakir Rama Siva, et Sebastião Manuel, originaire du Nord du Portugal, figure réactionnaire, qui « parle comme Salazar »¹⁷, homme plein d'un savoir « nortenho » exprimé souvent par les proverbes de sa région, parfois récités dans le dialecte *mirandês*, et qui est défini par le narrateur comme « lisboète grâce au sort et *trasmontano* par conviction »¹⁸; Sebastião est surnommé « Opus Night » en raison de son attachement à la vie nocturne et ses envoûtements éthyliques. Ajoutons à ces exemples d'autres personnages plus ou moins épisodiques, certains très insolites comme un surprenant chanteur de fado muet, ou le jeune médecin en partance pour la guerre, des paysans effrayés par le communisme, des immigrés portugais de France en vacances au pays, et tant d'autres encore...

Dans *Alexandra Alpha*, Cardoso Pires fait parler ainsi un spectre extrêmement large de la société portugaise¹⁹, et toutes ces « paroles d'autrui »

14 Elle adhère au parti communiste aux lendemains de la Révolution. Contrairement à Alexandra, Maria est d'origine modeste ; elle fut élevée dans un quartier prolétaire, mais son père avait été, pendant toute sa vie, un officier subalterne de la « G.N.R. » (Guarda Nacional Republicana), « obrigado a cavalgadas de porrada nos camponeses se fosse preciso » (p. 410).

15 p. 36.

16 p. 167.

17 C'est ce qui dit de lui son ami Nuno (pp. 141-142).

18 V. pp. 88-89 : « lisboeta por fadário e trasmontano por convicção ».

19 Bakhtine disait que ce qui est caractéristique dans le roman ce n'est pas tant l'image de l'homme, mais plutôt *l'image de son langage*. Par conséquent, ce qui compte dans le roman c'est le locuteur, l'homme qui parle. Celui-ci est toujours un idéologue, et ses paroles sont des *idéologèmes*, car chargées d'un sens historique qui représente un point de vue spécial sur le monde et prétend à une signification sociale. Le prosateur-mancancier est celui qui procède à une « stratification du langage en genres, professions (...), visions du monde, orientations, individualités », et utilise « des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, dans toutes leurs formes, et avec tous leurs mots » (op. cit., pp 153-156).

créent un système littéraire plurivocal dans lequel l'emploi de certains indices binaires n'est pas gratuit. Plusieurs personnages ont un double visage : Opus Night a deux mémoires, l'une nocturne, alcoolisée et précise, l'autre diurne, sombre et imprécise ; Miguel, prêtre et aumônier de l'Aviation nationale, est en même temps ingénieur et aviateur; il est vu tantôt comme un sempiternel enfant obstiné, « qui pleurait en lisant Edmond d'Amicis²⁰ », tantôt comme « un type tourné vers la réalité ouverte, les pieds sur terre ». Sophia Bonifrates souffre aussi d'un dédoublement de la personnalité, en nourrissant une pseudo-grossesse... Et même Alexandra, surnommé à plusieurs reprises « Mana Xana », fait pendant à Maria, surnommé « Mana Maria », en compagnie de laquelle elle meurt dans l'accident d'avion qui clôture le roman²¹.

D'autres indices binaires sont identifiables dans le corps du texte, comme le montre cet exemple : par une belle nuit de mai, les deux amis Nuno et Opus Night sortent de Lisbonne en prenant l'autoroute du nord, pour se rendre au relais « Shell », proche de l'aéroport, où le deuxième souhaite aller boire. En y arrivant, les deux hommes s'installent, et bientôt viennent les rejoindre deux prostituées habituées du lieu. La conversation entre les quatre, ponctuée par des gauloiseries, est aussi marquée par des allusions à la guerre. L'architecte Nuno avait un plâtre au bras, à cause d'un accident de voiture, mais Opus Night, cynique, dit aux femmes qu'il s'agissait là d'un « accident de guerre », raison pour laquelle les deux s'en allaient à la Cova da Iria afin de prier pour le Noir responsable d'un tel dommage. La femme, qui nourrit une profonde détestation des Noirs, revient sur le sujet, un peu plus loin, en demandant si cela s'était passé au Mozambique. C'est alors qu'arrive au relais un car de pèlerins en route pour le sanctuaire de Fátima. La scène est aussi drôle que cruelle avec les dévots :

(...) un car bondé de pèlerins qui chantaient des hymnes sacrés est arrivé. Il s'était à peine arrêté qu'illico dans un remue-ménage en sont descendus des vieilles et bossus, des vieilles-filles et chrétiens estropiés et dames aux mantilles, et tous à l'unisson ont envahi le bar en route vers les chiottes, avec le conducteur et deux bonnes sœurs au commandement. L'une des sœurs, on ne savait pas si elle courait pour soulager la vessie ou pour se

20 Cette allusion devient d'autant plus significative si l'on pense qu'Edmond d'Amicis (1846-1908) fut l'auteur d'une œuvre qui incarne les valeurs morales et sociales telles que le devoir, l'honneur, le patriotisme, le travail, toutes ces qualités indispensables pour convertir définitivement l'Italie en un pays moderne.

21 L'auteur lui-même a affirmé que son roman était peuplé de personnages à doubles visages. V. l'entretien concédé à Artur Portela (extrait) in www.citi.pt/cultura/literatura/romance/cardoso_pires/pro_alpha1.html

délivrer d'un chien qui lui avait attrapé avec les crocs le chapelet qui lui pendait à la taille. Quel tapage, quel raffut. La petite sœur gigotait, le chien mordait et Opus Night rayonnait dans un éclat de rire de frère jacobin.

(...) chegou um autocarro de peregrinos a entoarem hinos sagrados. Parou, e acto contínuo saltou lá de dentro numa aflição de velhas e corcundas, solteironas, cristãos estropiados e senhoras de mantilha, e todos à uma invadiram o bar a caminho das retretes, com o motorista e duas freiras no comando. Uma delas não se sabia se corria para aliviar a bexiga, se para se livrar dum cão vadio que lhe tinha filado com os dentes o rosário que ela trazia à cinta. Um estardalhaço, uma desorientação. A irmãzinha esperneava, o cachorro mordía e o Opus Night iluminava-se em gargalhadas jacobinas²².

Au rassemblement biscornu des prostituées et des pèlerins viendront s'ajouter d'autres éléments, car un peu plus loin, le narrateur dira :

Ce qui était vraiment prometteur (...) c'était certains signes qu'à partir de cette date-là seraient révélés aux yeux des croyants et des non croyants avec une ironie terrifiante. C'était, à peu de kilomètres de là (du relais Shell), le Saint Père en personne en train de répandre ses bénédictions dans le sanctuaire e, plus au Nord, juste derrière lui, un commando de révolutionnaires en train de braquer une agence de la Banque du Portugal et de s'en aller par les airs comme une clique de chérubins visiteurs.

O que realmente prometia (...) eram certos sinais que a partir dessa data iriam ser revelados aos olhos dos crentes e não crentes com uma ironia de estarrecer. Era, a poucos quilómetros (...), o Santo Padre em pessoa a espalhar bênçãos no santuário e, mais ao norte, nas costas dele, um comando de revolucionários a assaltar uma agência do Banco de Portugal e a sumir-se pelos ares como um bando de querubins visitantes²³.

D'autres couplets y apparaissent : « croyants-non-croyants », « Saint Père-révolutionnaires », tout cela sur un fond de guerre coloniale, lutte contre le fascisme, beuverie, propos licencieux, haine des Noirs et dévotion religieuse. Cet extrait, qui condense bien des antinomies de la réalité portugaise d'alors, ne se réduit pas pour autant à elles, car il figure aussi la marche inexorable de l'Histoire: pendant que les uns s'en vont en visite pieuse, d'autres vont aux

²² p. 97.

²³ p. 99.

putes, mais la Révolution se prépare tout de même, et c'est bien cela qui constitue, pour le narrateur, « les signes vraiment prometteurs » de cette soirée de mai.

Tout cela nous instruit aussi, une fois de plus, sur la façon dont se fait, dans ce roman, l'entrelacement de l'Histoire à la fiction. Or il s'agit là d'une certaine nuit de mai, plus précisément d'un 12 mai²⁴, et cette information est indiquée sobrement par le narrateur au tout début de l'extrait qui nous occupe. Cependant il n'informe pas de quelle année il s'agit, mais les allusions aux pèlerins, à la Cova da Iria et, plusieurs pages plus loin²⁵, au Saint-Père, donnent au lecteur la possibilité de la découvrir : il s'agit de la nuit qui a précédé la seule visite jamais faite jusqu'alors par un pape au sanctuaire de Fatima, car en effet Paul VI s'y est rendu le 13 mai 1967. À côté de la visite papale, il y a la référence au braquage de la Banque du Portugal par un commando révolutionnaire, fait réel, également, rapporté en détails, d'après le narrateur, par la radio Portugal Libre, d'Alger, et dont « les journaux du monde entier ont parlé »²⁶: ce que le narrateur ne précise pas, mais les annales nous en informent, c'est que le 17 mai de la même année, l'organisation clandestine Liga de Unidade e Ação Revolucionária (L.U.A.R.) exécutait en effet cette action à Figueira da Foz²⁷. C'est donc en puisant dans l'histoire événementielle d'une période historique bien délimitée que Cardoso Pires construit la charpente de son roman ; ensuite il y emboîte ses personnages fictifs, en forgeant ce que l'on a pu appeler « la vérifiction », c'est-à-dire, un univers fictionnel inséré dans un environnement documentaire²⁸. Mais non sans se donner du mal pour bien brouiller les pistes, car le narrateur fait exploser le continuum de la chronologie des faits, en les présentant par des interruptions constantes. De plus, il ne dévoile pas entièrement les faits réels mentionnés, qui se montrent ainsi au lecteur presque comme des devinettes : à celui-ci de certifier (ou non) leur véracité, en recourant à son propre souvenir ou à la souvenance collective. Et c'est ainsi

24 p. 90.

25 p. 99.

26 p. 99.

27 V. Antonio Simões Rodrigues (sous la dir. de), *História de Portugal em datas*, Temas e Debates, Lisboa, 1996, p. 370. Celle-ci fut la première opération menée à bout avec succès par cette organisation de lutte contre le régime fasciste portugais; cette action, destinée à financer l'organisation, fut commandée par Palma Inácio.

28 Maria Lúcia Lepecki, *O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1984, p., 16.

que ce « mentir-vrai » – pour reprendre les mots d'Aragon – finit par convoquer dans ses jeux la mémoire.

La remémoration du passé retentira en effet dans le texte, dès que le moment de la Révolution sera arrivé. Il faudra pourtant attendre presque la fin du livre, car le récit de la journée révolutionnaire n'interviendra qu'à la 339^{ème} page de l'ouvrage, et n'occupera que 13 pages. La centaine de pages restantes, enfin, sera consacrée à la période post-révolutionnaire. Il y a ainsi un parfait accord entre le fonds et la forme : un long récit pour les 13 années pre-révolutionnaires, un très court récit pour la journée du 25 avril et un récit de longueur moyenne pour les deux années ultérieures à la Révolution. Ces aspects quantitatifs sont intéressants, car la répartition inéquitable du temps figure l'immobilisme du pays sous Salazar et la lente et pénible avancée vers le grand tournant²⁹, alors que la brièveté du récit du 25 avril exprime le caractère extraordinaire et même extravagant³⁰ de cette journée et enfin, la durée assez courte du récit de la période post-révolutionnaire instaure une banalisation de la vie qui s'en suit.

Cette répartition du temps a un caractère binaire – nous l'avions déjà noté –, la journée révolutionnaire ne pouvant point être considérée comme un troisième temps, en raison même de son caractère hors du commun. Un autre détail, et non de moindre importance d'ailleurs, l'indique. Lors du récit de la journée d'avril, le narrateur omniscient qui nous avait guidés tout au long des premières pages du roman se dépouille de son masque, pour céder la place à quelqu'un d'autre : un surprenant « nous ». Ainsi tous les artifices jusqu'alors employés dans l'entrelacement de la fiction à la réalité cessent, puisque ce narrateur inattendu apparaît non seulement comme témoin direct des événements du 25 avril 1974, mais aussi comme son participant, et il est d'autant plus autorisé à en faire le récit. D'une « focalisation zéro » nous passons à une « focalisation interne » (G. Genette), et ce changement de point de vue figure l'arrêt du temps, la Révolution elle-même. C'est ainsi que le prosateur-romancier et son narrateur omniscient s'éclipsent, afin qu'un narrateur engagé dans les faits racontés prenne le devant de la scène, avant de disparaître à nouveau.

Alexandra Alpha serait donc un roman ou un récit ? L'éditeur et l'auteur l'ont qualifié de roman, désignation que nous avons d'ailleurs reprise. Mais si

29 À cet égard, quelques vers de Ruy Belo, cités à plus d'une reprise, sont particulièrement significatifs de la période ante-révolutionnaire : « No meu país não acontece nada... » (« Dans mon pays rien ne se passe... »), v. le roman, p. 156 et 277.

30 Au sens du droit canon : « non incorporé dans les recueils canoniques », et aussi en ce sens moderne : « ce qui est à la fois extraordinaire et déraisonnable ». *Petit Robert*.

nous acceptons l'opposition qu'a établie entre ces deux termes Walter Benjamin³¹, dans son essai sur le narrateur, nous devrions dire qu'il s'agit plutôt d'un récit. Pour le penseur allemand, la différence essentielle entre le récit et le roman tient à la notion de transmission de l'expérience, que seul le vrai narrateur (au sens benjaminien du terme) peut accomplir, car il est le seul à même de la capter et de la transmettre (sa propre expérience ou celle des autres), de génération à génération, par l'histoire qu'il raconte. Qui dit transmission de l'expérience dit mémoire, et celle-ci est définie par Benjamin comme « la capacité épique par excellence ». L'auteur rappelle par ailleurs que parmi les Grecs, la muse du genre épique en général était précisément Mnémosyne, Celle-qui-se-souvient, la personnification de la mémoire.

La discussion sur le statut ambigu d'un genre littéraire aussi hybride et protéiforme que le roman dépasse, bien entendu, nos propos. Quoi qu'il en soit, il est un héritier de l'épopée³², comme d'ailleurs l'est aussi l'historiographie. Par ces rapprochements, il nous intéressait seulement de souligner comment, dans *Alexandra Alpha*, les jeux de la fiction et de l'Histoire, en faisant appel au témoignage d'un narrateur engagé dans les événements, sous-tendent le devoir de remémoration et, par conséquent, celui de transmission d'une expérience. L'ambition la plus secrète de ce roman – ou récit – dans lequel s'opère une fictionalisation de l'Histoire, serait ce que Paul

31 Ces idées sont développées dans l'essai « O Narrador », in *Walter Benjamin, Textos escolhidos*, coleção « Os Pensadores », São Paulo, Abril Cultural, pp 57-74.

32 V. aussi Stalloni, Yves, *Les Genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997, pp 49-66. De l'épopée, le roman a hérité notamment l'utilisation de certaines formes de l'oralité, comme le recours à l'hyperbole, à l'accumulation, à la parataxe, la narration d'épisodes énumérés en catalogue, l'usage des répétitions et des formules lapidaires, autant de procédés largement employés dans *Alexandra Alpha* (et je pense spécialement à l'abondante utilisation des dictons portugais). Admettre cet héritage présuppose l'acceptation de la perspective aristotélicienne. Il faut rappeler ici une différence entre Platon et Aristote : pour le premier la *mimésis* n'existe que quand le poète s'efface pour donner l'illusion d'une imitation parfaite, comme cela se passe dans le théâtre ; dans le cas contraire, quand le poète parle en son nom, nous sommes dans la *diégesis*. Cette distinction ne se retrouve plus chez Aristote pour qui toute création littéraire qui représente des actions est par essence mimétique. Les deux philosophes sont cependant d'accord pour considérer Homère comme l'exemple le plus représentatif du mode narratif et, à travers lui, d'un type d'œuvre particulier qui en relève, l'épopée. Le roman, qui est apparu beaucoup plus tard, appartient à la forme littéraire appelée « narration », une autre forme de *mimésis* opposée à la dramatique (distinction binaire, aristotélicienne), mais aussi écrite en vers, ce qui nous éloigne beaucoup des formes narratives modernes, il est vrai ; cependant, quelques principes directeurs concernant le genre du récit s'y trouvent déjà, entre autres : une représentation décalée (et non directe comme au théâtre), la présence de la voix du narrateur et une énonciation variable selon que le poète parle en son nom propre ou se confond avec la parole d'un personnage. Y. Stalloni rappelle que des traces « d'inspiration épique sont encore perceptibles aux XIX^e et même XX^e siècles (chez Zola, Péguy, Romain, Saint-John Perse, Aragon...) mais il s'agit plus d'une tonalité stylistique ou thématique que de véritables épopées qui se présentent comme telles ».

Ricoeur a appelé la « refiguration du temps », objectif d'ailleurs que partagent le récit de fiction et le récit historique³³. D'après ce philosophe, quand la fiction fusionne avec l'Histoire, elle ramène celle-ci à leur origine commune, qui est l'épopée³⁴. Ajoutons que ce mot grec, composé du substantif *épos*, qui veut dire « ce qui est exprimé par la parole », et d'un dérivé du verbe *poïen*, dont le sens est « faire, fabriquer », serait ainsi traduisible par « ce qui est fabriqué avec ce qu'exprime la parole ». Or l'éclairage de l'étymologie peut bien rejoindre l'approche de Bakhtine, pour qui le roman est un phénomène pluristylistique, plurilingual et plurivocal³⁵.

La foisonnante polyphonie de « paroles d'autrui »³⁶ de *Alexandra Alpha* a en effet quelque chose d'épique. Bien entendu, nous sommes ici très loin de la forme canonique de l'épopée, mais ce roman – ou récit – n'en garde pas moins des parentés : il prend ancrage dans l'histoire récente d'un pays, il fournit sous certains aspects la chronique de l'itinéraire du peuple portugais durant une période de quinze ans, au centre de laquelle se trouve la plus extraordinaire des journées. Les distorsions par rapport au canon sont néanmoins porteuses de sens : il n'y a pas ici de chef remarquable – tel un Énée, tel un Ulysse – qui conduise son peuple vers la libération et le bonheur collectif. L'héroïne qui donne titre à l'œuvre porte un imposant double nom grec légèrement dissonant par rapport à sa destinée : rappelons au passage que la première lettre de l'alphabet grec, l'alpha, est en portugais un terme de l'astronomie, qui désigne l'étoile principale d'une constellation. Cette étoile s'éteint au bout de l'histoire sans avoir reçu les lauriers d'une quelconque consécration, contrairement à ce qui se passe avec les grands héros épiques. Au cœur de cette épopée moderne ne se trouve en vérité aucun personnage, mais un de ces événements que les anglophones dénomment *epoch-making*. L'expérience de ce « qui fait époque », de « qui fait date » doit être remémorée par l'écriture. D'autant plus que, comme le remarquait tristement un des

33 V. Ricoeur, Paul, *Temps et récit. Le Temps raconté* (tome 3), Paris, Éditions du Seuil, 1985. L'histoire a des traits qui favorisent la fictionalisation, car elle se sert de la fiction pour « refigurer le temps », en même temps que « la fiction se sert de l'histoire dans le même dessein » (p. 331). En témoigne le fait que nous pouvons lire un livre d'histoire comme un roman (p. 337). Le récit de fiction, quant à lui, « imite d'une certaine façon le récit historique », car « raconter quoi que ce soit (...) c'est le raconter *comme* s'il s'était passé » (p. 343).

34 Comme exemple de modalité de fictionalisation de l'histoire, P. Ricoeur parle de ces récits de fiction créés à partir d'« événements qu'une communauté tient pour marquants, parce qu'elle y voit une origine ou un ressourcement », des événements capables d'engendrer des sentiments intenses, aussi bien dans le registre de la « commémoration fervente » que dans celui de l'exécration (p. 339).

35 Bakhtine, *op. cit.*, p. 87.

36 Idem, p. 158.

Flávia Nascimento

personnages, en marchant dans les rues d'une Lisbonne post-Révolution, déjà pleine d'affiches déchirées et couvertes de dessins obscènes qui cachaient le mot Liberté, au fur et à mesure que les jours passent, il devient de plus en plus clair que l'oubli – « a desmemória » – est la sclérose des révolutions³⁷.

Flávia NASCIMENTO
Université de Rennes 2 – Haute Bretagne

³⁷ V. p. 442: "Miguel fazia uma ideia muito por alto do que seriam os rituais do Crocodilo: kitsch político, o charme perverso com que a burguesia substituiu os pecados do passado por um humor ingénuo e demodé. Mais concretamente ainda: o saudoso perfume das agora tão caluniadas flores do mal. Ao longo das ruas ele via cartazes esfarrapados, um pénis a cobrir a traço grosso a palavra Liberdade, teriam os povos a desmemória que se dizia? Miguel, à medida que os dias passavam, sentia cada vez com maior clareza que a desmemória era a esclerose das revoluções."

Histoire d'une ellipse :
le 25 avril
dans l'œuvre de Mário de Carvalho

IL YA des auteurs qui ne cessent d'écrire le même livre. On peut penser à Proust, à Kafka, voire à Rousseau dont l'œuvre semble tourner autour d'un centre dont il faudrait s'approcher progressivement en quête d'une sorte d'absolu. Au contraire, il y a des écrivains qui aiment le mouvement et la différence. Tout en essayant plusieurs genres et plusieurs styles, ils savent au départ que le monde est constitué par un assemblage de fragments qui ne peuvent jamais être réunis dans une totalité. C'est le cas de l'écrivain portugais Mário de Carvalho, né en 1944, auteur d'une œuvre qui comprend des contes, des nouvelles, des romans, des pièces de théâtre et des chroniques.

Dans une première phase de sa carrière, cet auteur unique nous a offert une série de contes fantastiques et ironiques qui ont introduit une sorte de sourire dans la littérature portugaise jusque-là plutôt sérieuse et vouée à l'auto-contemplation. Ses premiers recueils (*Contos da Sétima Esfera* et *Casos do Beco das Sardinheiras* de 1981 et *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* de 1983¹) nous présentent en général des personnages communs qui doivent faire face à l'inconnu parce qu'il y a toujours quelqu'un (une muse qui s'endormit, un chimpanzé qui se met à écrire un roman sentimental ou un dieu qui veut chasser tous les autres) qui provoque une sorte de désordre dans un monde familier et régi par des lois connues. Ayant un registre comique, ces premiers livres de Mário de Carvalho installent déjà une sorte d'inquiétante

¹ Ces livres ne sont pas traduits en français à l'exception du conte « Le rêve » de *Contos da Sétima Esfera* qui a paru à *La Nouvelle Revue Française*, 530, mars, 1997, pp. 59-65 (traduction du portugais par Marie-Hélène Piwnick).

étrangereté, comme c'est le cas de la littérature fantastique. Disparue la menace et établie la normalité, les lois qui régissent le monde s'avèrent fragiles et précaires. Le narrateur utilise un stratagème à plusieurs fonctions qui consiste à établir une sorte de pacte avec un lecteur qui sait souvent beaucoup plus que les personnages. Ainsi, dans le cas de « L'in vraisemblable guerre de l'avenue Gago Coutinho »², nous savons depuis le début que Clio, la muse de l'histoire, s'est endormie en provoquant le mélange des temps, ce qui fera apparaître les berbères à l'heure de pointe dans la Lisbonne du XX^e siècle. Au contraire, les automobilistes, pris dans un embouteillage, et l'armée partie à la conquête de la ville ne peuvent comprendre ce qui se passe. Chacun essaie d'expliquer à sa manière les faits, mais le narrateur n'épargne pas la police qui « voit » une « manifestation non autorisée », en manifestant au contraire une certaine tolérance envers le peuple qui profite l'occasion pour se venger des forces de l'ordre. Autrement dit, ayant un caractère apparemment léger, la fiction de Mário de Carvalho opère une déconstruction des fondements de la société occidentale : l'armée, la police, l'église, l'université sont mises en cause parce qu'elles veulent régler ou expliquer ce qui ne peut être ni ordonné ni même compris. Pour Mário de Carvalho, le monde est régi par des lois mystérieuses et probablement chaotiques. Par conséquent, tous ceux qui veulent l'ordonner selon des principes rationnels ou même éthiques finissent par en souffrir les conséquences.

Comme Osvaldo Manuel Sivestre l'a remarqué, il y a un autre aspect de cet auteur, révélé avec la nouvelle *Le jeune homme, la forteresse et la mort*³ de 1986 et les deux romans *Un dieu dans le souffle du jour*⁴ et *Le fond des choses*⁵ de 1994 qui est une méditation morale sur l'homme en tant qu'animal politique⁶. Le premier livre raconte l'histoire d'un jeune comte qui à la suite d'un crime de jeunesse est exilé dans une forteresse lointaine. Tout seul, il

2 Nous adoptons la traduction proposée par Marie-Hélène Piwnick dans l'avant-propos à *Un dieu dans le souffle du jour*, Paris, C. Bourgois, 2002.

3 Mário de Carvalho, *Le jeune homme, la forteresse et la mort*, trad. du portugais par Marie-Hélène Piwnick, Paris, 1992. La première édition portugaise, *A paixão do Conde de Fróis*, a été publiée en 1986.

4 Mário de Carvalho, *Un dieu dans le souffle du jour*, trad. du portugais par Marie-Hélène Piwnick, Paris, C. Bourgois, 2002. La première édition portugaise, *Um deus passeando pela brisa da tarde*, a été publiée en 1994.

5 Mário de Carvalho, *Le fond des choses*, trad. du portugais par Marie-Hélène Piwnick, Paris, Gallimard, 1999. La première édition portugaise, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, a été publiée en 1995.

6 Osvaldo Manuel Sivestre, « Mário de Carvalho : revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente » (<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk1/ensaio/carvalho.html>). Consulté le 17 mars 1998.

décide de prendre sa punition au sérieux, en accomplissant son devoir jusqu'aux dernières conséquences. La situation du jeune homme qui défend une forteresse qui n'avait aucun intérêt militaire renvoie au roman suivant qui fait aussi le portrait d'un homme seul et coincé⁷. *Un dieu dans le souffle du jour* est un roman de longue haleine, écrit à la première personne par un romain du temps de Marc Aurèle, exilé dans la campagne, parce qu'il a pris des décisions politiques qui n'ont pas tenu en compte les intérêts locaux. Structuré par des valeurs éthiques romaines mises en cause par l'invasion des Maures et par la naissance du christianisme, ce livre est immédiatement suivi par un autre – *Le Fond des choses* – qui fait un portrait implacable du Portugal des années quatre-vingt. L'histoire se base sur une idée simple : un homme déçu par sa vie professionnelle et familiale décide d'adhérer au parti communiste, ce qui ne s'avère pas facile, étant donné son passé douteux en tant que militant social-démocrate. Le rire du narrateur n'épargne pas la nouvelle génération de jeunes loups, symbolisée dans la figure d'une journaliste ignorante, mais il se transforme dans un sourire complaisant quand il analyse le comportement des militants communistes plutôt adaptés à la nouvelle situation démocratique du pays : un célibataire endurci et un divorcé traumatisé qui se nourrit de bouillie pour enfants. Mais le personnage qui paraît échapper le plus à cette critique est Vera, dont la vie extraordinaire est une empreinte de la dictature :

Si je devais raconter toute sa vie, un livre comme celui-ci n'y suffirait pas et il me serait difficile de garder un ton léger parce que le sujet exige de la gravité, fait appel à des souvenirs douloureux. Je me contenterai de dire que Vera a commencé à comprendre que la vie n'était pas faite de clandestins d'un côté avec le peuple, et de la PIDE par l'autre avec des capitalistes en chapeau haut de forme, quelques années après le 25-Avril. La complexité des choses est longue à imaginer, plus longue encore à apprendre. Dans tout cela, il y a eu aussi une arrestation, la torture, et une peine de cinq ans à purger à la section féminine de l'établissement carcéral de Caxias⁸.

Dans un certain sens, le monde presque oublié de la répression se dévoile. Dans le Portugal issu de la Révolution du 25-Avril, il y a des gens qui ont une histoire inimaginable. Le monde de la clandestinité réapparaît et la

⁷ Cf. Marie-Hélène Pivnick, « Avant-propos à *Un dieu dans le souffle du jour*, éd. cit., p. 13 : « Le duumvir Lucius Quincius est seul contre tous comme l'était le comte de Fróis devant l'ennemi ».

⁸ *Le fond des choses*, éd. cit., pp. 200-201.

bonté innocente de Vera paraît échapper au rire subversif qui touche tous les personnages.

Un autre personnage échappe aussi à la démolition. Jorge est un homme généreux dont les convictions désormais presque inutiles le conduisent à écrire des pièces de théâtre qu'il ne veut pas publier. Sa vie est rapidement évoquée par le narrateur :

Il faut savoir que Jorge Matos fut arrêté par la Pide en 1972, et torturé. Et qu'en 1974 il se laissa pousser la barbe, se maria (...), et fut un activiste entreprenant, inventeur d'une méthode parfaitement novatrice de collage d'affiches. Record : quatre secondes⁹ !

La révolution devient donc une sorte d'activité fébrile, précédée par la répression brutale de la police politique et suivie, selon le roman, par un divorce et par plusieurs changements dans sa vie professionnelle jusqu'à une sorte de stabilité grise qui peut faire penser à ce que l'on pourrait appeler l'anti-chambre d'une retraite. On ne peut raconter la révolution qu'en la résumant à quelques faits épars et significatifs. *Le Fond des Choses* est un livre comique, mais son rire subversif ne cache pas la défaite d'une génération qui a perdu sa révolution, transformée dans des objets décoratifs d'une maison de la périphérie de Lisbonne :

Dans le couloir, quand on entrait on se trouvait nez à nez avec un Karl Marx hérissé au mélancolique regard de plâtre. Sur la porte de la salle de bain à l'intérieur était collée quelque peu défraîchie, les coins écornés par la vapeur, une reproduction de Che Guevara. Serré entre les livres d'une autre bibliothèque ingénieusement construite avec des briques en des planches, selon une technique artisanale qui se perd, souriait un Lénine en buste, d'aspect un peu étrange, plus gros que d'habitude, car fabriqué en Chine¹⁰.

En même temps, le 25-Avril semble condamné au silence. On peut écrire sur ce qui s'est passé avant ou sur ce qui s'est passé après, mais on ne peut décrire cet événement en le réduisant à une seule phrase : « La révolution aussi s'en vint et s'en fut »¹¹. Cette sorte d'ellipse place la révolution du côté de ce qui ne peut être représenté qu'à travers ses débris, étrangement dégradés et par le temps et par leur inadéquation fondamentale au présent.

⁹ *Le fond des choses*, éd. cit., p. 56.

¹⁰ *Le fond des choses*, éd. cit., p. 56.

¹¹ *Le fond des choses*, éd. cit., p. 65.

Ces romans dont nous venons de parler posent le problème du politique dans l'œuvre de Mário de Carvalho. Dans un premier temps, l'écrivain choisit le roman historique pour en parler, mais le passé renvoie au présent et aux signes inquiétants qui annoncent un futur qui devient de plus en plus noir. Curieusement, le politique est toujours l'affaire d'un homme seul : le jeune comte, exilé et têtue, le vieux duumvir qui écrit ses mémoires. Par le biais d'une vie ou d'une conscience lucide, le narrateur pose le problème de la théorie et de la pratique, du droit et de la justice, de la civilisation et de la barbarie. Le bilan n'est jamais fait, le politique étant par excellence ce qui échappe au contrôle des actions individuelles. L'exception se trouve du côté des opportunistes, de ceux qui n'ayant pas de scrupules peuvent toujours y gagner quelque chose. L'Histoire est implacable envers toute sorte d'idéalisme.

Le 25 avril 1974 fêtait ses 25 ans et la maison d'édition Caminho a invité plusieurs auteurs à écrire un conte. Nous allons parler du choix de Mário de Carvalho. Comment parler de la Révolution, après avoir écrit un roman sur sa mort?

Apuros de um pessimista em fuga (« Les troubles d'un pessimiste en fuite ») est un conte écrit à la première personne qui raconte vingt-quatre heures de la vie d'un fugitif. Un homme fuit la police politique qui frappe à sa porte le 24 avril 1974 à six heures trente du matin en espérant pouvoir retrouver un camarade le lendemain à sept heures. Que fait-il ? D'abord, il déambule dans les rues de Lisbonne, en demandant de l'aide à plusieurs personnes qui la refusent malgré leur obligation morale ou politique. On ne sait pas très bien pourquoi il voit toute sorte de solidarité refusée : les arguments sont différents, mais le résultat est le même. Cet homme est seul devant sa destinée, comme les héros des deux romans historiques. On pourra conclure que pour Mário de Carvalho un homme est un être qui se confronte avec une sorte de solitude essentielle. Seules les femmes peuvent dans les moments de détresse être des témoins silencieux dans les moments de détresse, comme Mara dans *Un dieu dans le souffle du jour*.

Pendant ces vingt-quatre heures, cet anti-héros anonyme a l'impression de ne pas exister, d'être un « phantasme », quelqu'un qui a été chassé de la vie « normale » avant de renaître dans une vie peut-être clandestine. Le temps est suspendu et les minutes passent lentement. Dans tous les visages, il voit un ennemi (un agent de la police politique). Soudain Lisbonne subit une transformation, en connaissant une cartographie plutôt politique : la gare Santa Apolónia devient un lieu dangereux (il y a toujours quelques agents de la police politique), le centre ville paraît plus sûr. Chez Mário de Carvalho il y a toujours une obsession avec la capitale qui est conçue comme une sorte de

feuille blanche qui a le pouvoir de recevoir les empreintes du temps. Autrement dit, l'espace est un signe, un symbole et un témoin. Dans ce conte il devient la projection d'un regard effrayé, la peur étant défigurante et créative. Derrière quelques visages, on peut voir la menace imaginaire d'un policier déguisé.

La nuit, ayant déjà perdu l'espoir d'être aidé par quelqu'un qui aurait pu le recueillir, il essaie de dormir dans sa voiture près du Tage, mais il est abordé par un policier. Alors, il décide de faire un tour aux alentours de Lisbonne. Comme Fabrice del Dongo, dans la bataille de Waterloo, il voit la colonne militaire qui se dirige vers Lisbonne et il ne sait point interpréter ce qui se passe. Il regrette le sort de ces hommes qui, selon lui, étaient destinés à combattre dans la guerre coloniale. Il est devant l'Histoire, mais il ne la comprend pas. L'homme est un être voué à l'ignorance et il ne sait jamais ce qui l'attend. Le conte se termine par une interrogation angoissée, le contact n'étant pas apparu à l'heure fixée.

Le jeu est complexe. Le temps de l'écriture coïncide avec le temps vécu, ce qui est seulement possible grâce à l'hypotypose, telle qu'elle est définie par Du Marsais :

C'est lorsque dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux¹².

En effet, on ne peut écrire et fuir la police en même temps. Cependant, le narrateur utilise la première personne du présent de l'indicatif, ce qui crée un effet surprenant surtout à la fin du conte, quand le personnage se demande : « Tout échoue, tout se passe mal. Maintenant, que vais-je faire de moi ? » Comme il arrive souvent dans la fiction de Mário de Carvalho, la réponse ne peut être donnée que par le lecteur qui est renvoyé au contexte (et au paratexte) étant obligé à relire le conte une deuxième fois. Autrement dit, la réponse est donnée hors du texte. D'ailleurs, c'est souvent le cas de cette fiction qui suppose une complicité active avec un lecteur averti.

Le conte débute d'une manière énigmatique, incompréhensible pour qui ne connaît pas l'histoire portugaise avant le 25-Avril ou les caractéristiques d'un système totalitaire. Les premières phrases paraissent incohérentes, prononcées par un être qui se sent complètement perdu et sans points de repère. On

¹² Du Marsais, *Traité des Tropes*, suivi de Jean Paulhan, *Traité des Figures ou La Rhétorique décryptée*, Paris, le Nouveau Commerce, 1977, p. 110.

comprend qu'il s'agit de quelqu'un qui doit attendre sept heures et quatre cent vingt minutes jusqu'à un moment où quelque chose arrivera. Cependant, une courte référence à la torture du sommeil et aux hallucinations qu'elle provoque peut être facilement décodée par un lecteur familiarisé avec les procédés odieux d'une dictature. Autrement dit, ce texte s'adresse à des lecteurs particulièrement avertis : il faut savoir que la police politique arrivait toujours très tôt le matin, qu'elle envahissait les maisons particulières et qu'il fallait manger les papiers suspects pour qu'ils ne puissent pas être découverts. Si l'on ne possède pas ce savoir, on aura beaucoup de difficultés à comprendre le texte. C'est seulement à la page 48 (le conte a exactement 77 pages) que nous savons que nous sommes peu avant la Révolution des Œillets, à travers une référence au coup avorté des *Caldas da Rainha* qui a eu lieu en mars 1974. Dans ce cas là, nous devons croire à la vérité de l'histoire qui nous est racontée. Est-il possible de lire une histoire en y cherchant la vérité des faits ? Le lecteur y est conduit dans la dernière page du conte, quand cet homme anonyme dont il a partagé les peines vérifie la date de son rendez-vous : jeudi, le 25 avril, à sept heures. Les jeux sont faits ! Cependant, la date exacte – 1974 – n'est jamais citée.

Il faut dire que le conte est identifié par son paratexte : il fait partie d'une collection de onze contes qui ne peuvent être vendus séparément et qui ont été publiés pour fêter les 25 ans du 25-Avril, comme l'éditeur nous l'explique dans la première page. Autrement dit, avant de lire le conte, le lecteur sait que le texte a comme sujet la Révolution des Œillets. Dans ce cas, la lecture qui s'ensuit est une illustration d'un sujet prédéterminé, la subversion consistant à éviter ce qui paraît évident. En même temps, en racontant ce qui précède la révolution et non ce qui la suit, le narrateur choisit de mettre en relief l'anxiété d'un militant qui craint et la prison et les tortures qui l'attendent. Ce texte s'adresse donc à un lecteur (ou à une lectrice) qui a connu de près la militance clandestine. On peut l'analyser comme un hommage à ceux ou à celles qui ont pu se réjouir de la destruction d'une dictature. Dans ce cas, la Révolution symbolise la fin d'un cauchemar, c'est-à-dire, d'une vie qui pouvait être rapidement détruite si la police politique décidait d'intervenir. Nous reprenons l'un des thèmes préférés de cet écrivain qui aime mettre en scène le désarroi des personnages qui voient leur monde menacé quand quelqu'un de plus puissant qu'eux décide d'intervenir, comme c'est le cas de la première phase de son œuvre.

D'un autre point de vue, on peut analyser ce conte comme une allégorie de l'aveuglement des hommes face à l'Histoire, ce qui est un thème récurrent chez Mário de Carvalho. Par exemple, le roman *Un dieu dans le souffle du jour*

Teresa Sousa de Almeida

se termine avec un esclave qui dessine un poisson sur le sable, ce qui est un signe de l'avènement du christianisme c'est-à-dire de la fin de la civilisation romaine. La tranquillité du personnage s'oppose au savoir du narrateur (et du lecteur), ce qui subvertit le sens de ses affirmations rassurantes :

Dernièrement ce petit esclave m'a inquiété, je le reconnais, qui dessinait un poisson dans le sable. Aujourd'hui je me sens à nouveau tranquille. En fait, le gamin ne savait pas ce que voulait dire ce signe. Il n'avait jamais entendu parler, et n'entendra plus jamais parler, c'est sûr, de ce dieu qui se promenait au jardin, dans le souffle du jour¹³.

L'histoire ne se donne pas à voir, même quand nous sommes en train de la regarder : une colonne militaire annonce une révolution, un signe dessiné par un enfant sur le sable (quoi de plus éphémère ?) inscrit la destruction d'un empire.

Teresa SOUSA DE ALMEIDA
Université Nouvelle de Lisbonne

¹³ *Un dieu dans le souffle du jour*, éd. cit., p. 396.

Vinte e zinco : *chronique d'une non-date*

“ Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento.

Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir ”.

Fala da adivinhadora Jessumina¹

EN 1974, le monde européen a été fortement marqué par un événement historique communément appelé Révolution des œillets dont l'annonce a éclaté comme un coup de tonnerre, portant un coup final à l'un des derniers régimes autoritaires en Europe occidentale.

En ce petit matin d'avril le bulletin d'information d'une radio française qui nous apprit l'événement provoqua des surprises, presque l'incrédulité pour les amis du Portugal. Au-delà des réactions à chaud modulées ensuite par une connaissance plus précise de la situation et du déroulement des faits, de nombreux ouvrages, essais ou témoignages ont traité de la question.

À l'initiative de *Caminho* qui souhaitait organiser une collection pour marquer le vingt-cinquième anniversaire de l'événement un groupe d'écrivains, habituellement publiés par cette maison d'édition, furent sollicités « a escrever um texto de ficção que tivesse como tema, de forma directa ou indirecta, o 25 de Abril de 1974 »².

Toute latitude était donc donnée aux auteurs pour composer l'œuvre de leur choix autour du thème proposé.

¹ Mia Couto, *Vinte e zinco*, Lisboa, Ed.Caminho, 1999, p.11.

² *ibid.*, p.3.

Sur l'ensemble des onze ouvrages qui ont vu le jour à cette occasion nous ne retiendrons, dans un premier temps, que les deux livres produits par des auteurs africains, chacun à leur manière, Germano Almeida pour le Cap-Vert et Mia Couto pour le Mozambique.

Différents tant par le fond que par la forme les deux récits nous donnent une vision bien diversifiée d'une situation relatée d'une façon personnelle.

Germano Almeida a choisi un style allègre pour retracer des événements vécus à Lisbonne avant, pendant et après le 25 avril. Joyeusement intitulé *Dona Pura e os Camaradas de Abril* ce récit truculent est bardé d'épisodes aux références historiques authentiques teintées d'un humour un tantinet corrosif et qui prend ses distances avec certains comportements opportunistes.

Dans l'œuvre de Mia Couto l'option retenue est tout autre. Aucune information liée directement aux événements lisboètes. Mais plutôt à des milliers de kilomètres de là, une vie qui s'écoule, se dilue dans un quotidien apparemment lisse, figé qui ne laisse rien pressentir ou presque du coup d'éclat qui va l'atteindre de plein fouet ; rien ne sera plus comme avant.

C'est cette réalité bien vivante qui explique, sans doute, le choix du titre *Vinte e Zinco*, titre sibyllin mais en même temps explicite. L'énoncé rappelle, de prime abord, une date importante pour la métropole, une date de référence, celle de la libération d'un peuple ; toutefois la transformation en *Vinte e Zinco* change la connotation en métissant l'expression par un habile jeu lexical. Le chiffre *cinco* passe d'un concept abstrait à une matière concrète *zinco*, le zinc des toits des bidonvilles de Maputo dans la ville de *caniço* faite de paillotes de roseaux ou de planches de bois dont une version « améliorée » est dotée d'une toiture en zinc et qui se distingue de la *cidade de pedra e cal*, la ville européenne, en dur.

Métissage du titre mais aussi de l'œuvre entière par son imprégnation africaine, ses rites ancestraux qui perdurent malgré un système colonial étouffant, une influence renforcée par la langue si particulière, si caractéristique de l'auteur qui s'appuie sur des néologismes jamais gratuits mais au contraire empreints d'authenticité, de sens caché.

Vinte e Zinco est un petit ouvrage de 139 pages composé de douze textes ou plutôt de douze segments pour ne pas parler de chapitres qui correspondent chacun à un jour entre le 19 et le 30 avril d'un mois que tout porte à croire être en 1974 même si la précision n'est jamais clairement formulée. Pour renforcer cette impression un unique œillet rouge en couverture ponctue la connotation avec la métropole, l'imaginaire populaire de la Révolution des Œillets à Lisbonne. On retrouve la même couverture dans tous les ouvrages

de la collection. Ce n'est pas un journal écrit à la première personne car un narrateur y occupe une place de choix pour communiquer des informations entrecoupées de dialogues dans lesquels s'expriment personnellement les protagonistes.

Une trame invisible pour un microcosme bien vivant

Le décor est planté. L'action se décline autour de la vie quotidienne d'un inspecteur de la police politique, la trop célèbre PIDE, Lourenço de Castro et de celle de ses proches. C'est une société mozambicaine composite qui vit sous nos yeux avec ses divers éléments qui, parfois s'entrechoquent, parfois s'entrelacent. Européens et assimilés s'y côtoient selon un code implicite imposé par la colonisation. La maison coloniale se dresse comme un îlot isolé de son entourage immédiat, préservé du monde extérieur. « Aquela luminosidade, como pele de África, está impedida de atravessar o cinzento mundo dos Castros. As cortinas cumprem uma missão vital : fronteira entre o fora e o dentro »³. Les rares sorties se font pour aller à l'église ou retrouver la communauté portugaise. A son arrivée, Irène, la sœur de Margarida, la maîtresse de maison, fraîchement débarquée du Portugal, se conforme aux exigences de son rang. « Frequentou missa e o clube, sempre na reserva de si, calada com seus domésticos pensamentos ; Margarida a conduzia, braço no braço, com orgulho de mais velha. Em Pebane, onde os brancos mais abundavam, de Irene se tirava proveito – o bom exemplo da moça lusitana »⁴.

On reste entre soi, entre blancs, entre gens de bonne compagnie. C'est seulement au moment de sa visite à Jessumina la guérisseuse que Margarida se rend compte qu'elle n'a jamais eu de contacts avec le monde des Africains. « Vinte anos de África e nunca trocara confidências com uma negra »⁵.

Ce monde des blancs est d'ailleurs extrêmement réduit en nombre : Lourenço, avec son assistant Diamantino, le garant de l'ordre, l'administrateur parti en métropole, le curé pointilleux sur la répression exercée par la PIDE et le médecin « suspeito, como todos, aos olhos de Castro »⁶ sans parler d'Irène et de D. Margarida mais il est puissant car il représente les institutions coloniales.

Les trois piliers du régime sont bien présents : l'administration, l'Église et la santé. La relation entre le régime colonial et les Africains est fondée sur

3 *ibid.*, p. 97.

4 *ibid.*, p. 102.

5 *ibid.*, p. 6.

6 *ibid.*, p. 106.

un système coercitif. L'autorité administrative règne en maître, les ordres sont les ordres et Custódio le mécanicien n'a d'autre recours que de s'y soumettre. « O exército colonial requeria que ele se dedicasse a todo o tempo a reparar as viaturas militares. Mudasse seu xitolo lá para o quartel, transferisse alma e ferramenta »⁷.

Il s'exécute sans sourciller n'y voyant d'autre solution malgré l'opposition de son neveu Marcelino. Il paiera de sa vie cette obéissance puisque, contraint et forcé, il tombe malade sans motif apparent. « Simplesmente deixou de comer, sem apetite nem para água, luz ou ar. Se rumorejou : um estado tal era obra de encomenda »⁸.

Le corollaire de ce système est la répression inévitable contre toute forme de délit d'opinion. Les opposants sont impitoyablement poursuivis, traqués, et souvent emprisonnés. Les prisonniers connaissent des sévices divers : projetés à la mer du haut d'un hélicoptère par Joaquim de Castro ou soumis à la torture selon les bonnes règles de la police salazariste appliquées par son fils. Ce ne sont jamais des condamnés de droit commun, manifestement ils sont incarcérés pour leurs opinions politiques.

Mais ce système apparemment bien huilé a aussi ses failles. Le ver est dans le fruit.

Dans cette société si bien corsetée par la dictature, l'usure se fait sentir et peu à peu, malgré les difficultés quasi insurmontables, la résistance clandestine se fait une place sans encore mettre en péril le régime.

Curieusement, un des éléments à la conséquence inattendue est le service militaire imposé aux africains pour défendre une patrie qu'ils ne reconnaissent pas comme la leur. À titre d'exemple Marcelino y prend conscience de la réalité, d'une réalité qui le fait réfléchir. « O homem tinha ingressado nas tropas coloniais – em vez de cumprir fidelidades à pátria lusitana ele encontrou lá uma outra pátria : Moçambique. Veio contaminado por essa doença—sonhar com futuros e liberdades »⁹.

La guerrilla n'apparaît jamais *directement* présente, seuls en toile de fond quelques détails l'évoquent par petites touches, ainsi ce canon à la porte de l'église pour se protéger des guerrilleros annoncés par la rumeur et qui n'a jamais été enlevé ou ce coup de feu que Lourenço croit entendre alors qu'il ne s'agit que d'un orage. Les activités de la résistance politique sont plus marquées au long de l'œuvre, principalement du fait de la population

⁷ *ibid.*, p. 53.

⁸ *ibid.*, p. 55.

⁹ *ibid.*, p. 74.

assimilée en proche contact avec le système colonial. Ainsi c'est le cas de Marcelino, véritable militant de la cause du Frelimo qui lutte infatigablement contre le pouvoir en place et rêve d'indépendance. Il ne s'agit pas d'une lutte stérile pour le pouvoir mais bien d'un projet de société « para dar melhor vida a meus filhos »¹⁰.

De façon un peu plus surprenante Custódio se laisse gagner par les idées de liberté défendues par son neveu Marcelino et profite de son travail dans les locaux de l'armée pour soustraire des documents utiles à la résistance.

Résistance qui va aussi bénéficier du rôle efficace d'Irène qui joue de sa situation familiale pour détourner des documents au profit du Frelimo à l'instigation de Marcelino, son amoureux métis. Ainsi les trois races unissent-elles leurs efforts et leurs convictions dans une même perspective d'avenir, la libération du peuple du joug colonial.

Après le 25 avril, les événements se précipitent. Il n'y a pas de directives officielles, d'annonces politiques mais la foule se déchaîne. Il n'y a pas de nouveau pouvoir ; en apparence, l'ancien reste en place. Dans un premier temps la réalité du changement n'est guère tangible pour l'inspecteur de la Pide qui évoque « o desacontecimento do 25 de Abril, como já lhe deitamos nome »¹¹. Et pourtant, quand il fait le décompte des blancs de la localité il n'y a plus d'administrateur de district, celui-ci est parti en métropole régler une affaire délicate depuis la mi-mars ; le bruit court que le curé a rejoint les guerrilleros, quant au médecin il semble être resté sur place mais Lourenço sait qu'il ne peut pas compter sur lui. D. Margarida s'apprête à fuir avec l'aide de Jessumina et Irène, pour sa part, dans une scène surréaliste, « segue avançando, em demorado naufrágio, até submergir por completo na lagoa »¹². Le bilan dressé par Lourenço n'est guère optimiste. Il n'y a pas de règlement de compte politique mais plutôt une action spontanée, un mouvement de foule incontrôlé auquel se mêlent les prisonniers échappés de la prison. A l'intérieur le spectacle est affligeant. Les bureaux ont été mis à sac, mais il y a pire encore. La vindicte populaire s'est acharnée sur le collaborateur africain de Lourenço qui gît sur le seuil de la salle de torture. Et quand Andaré, l'aveugle poursuivant sa route, pénètre dans la salle Kula, le lieu des tortures, une phrase lapidaire nous frappe au visage « no chão, estendido está Lourenço de

¹⁰ *ibid.*, p. 52.

¹¹ *ibid.*, p. 105.

¹² *ibid.*, p. 136.

Castro »¹³. Pas de description minutieuse, pas de détails parlants, encore moins de scènes crues ou violentes mais une interrogation lancinante pour l'aveugle « O cego fica só, com essa dúvida roendo-lhe a mente. Quem matara Lourenço de Castro ? »¹⁴

En ce dernier jour d'avril, dans une atmosphère de fin de règne, une atmosphère de mort, surgit malgré tout une lueur sinon d'espoir, d'apaisement. Andaré Tchuvisco, le peintre aveugle retrouve ses gestes de toujours pour effacer, à grands coups de pinceaux sur les murs de la prison toute trace des événements.

« **Antes de tudo a vida** »¹⁵

Cette tranche de vie réduite à 12 jours (19-30 avril) est riche non pas d'événements historiques vécus de près mais de quotidien, d'échanges individuels, de réactions face à une situation en fermentation.

Au-delà de la trame globale évoquée précédemment, la vie quotidienne apporte ses pans de réalité concrète, ses éléments, ses détails de vie.

Dans ce monde cosmopolite, au-delà de son appartenance à un type social la personnalité de l'individu revêt toute son importance.

Si l'œuvre débute d'entrée de scène dans une famille coloniale quelque part en Afrique par un échange verbal entre une mère et son fils qui peut apparaître comme un des personnages centraux de cette œuvre de fiction, très vite d'autres personnages apparaissent comme autant de morceaux d'un patchwork qui se défait progressivement sous les coups de l'usure du temps. Quand les coutures auront lâché. Il ne restera plus qu'à le reconstituer en disposant les pièces différemment pour en faire un nouveau motif plus solide et plus esthétique.

Lourenço, inspecteur de la PIDE, est un être névrosé (il dort avec un lange qu'il suce) obsédé par le sang qu'il voit partout et qui souffre d'un trouble obsessionnel du comportement l'amenant à se laver constamment les mains pour en effacer les traces réelles ou imaginaires. Capable d'une violence extrême, en particulier envers Marcelino, l'amant métis de sa tante Irène, Lourenço torture le malheureux mais ne va pas jusqu'au meurtre comme le faisait son père

Il est entouré d'un assistant blanc Diamantino, toujours prêt à intervenir sans pitié, devant même son chef et de Chico Soco-Soco au nom prédestiné

¹³ *ibid.*, p. 137.

¹⁴ *ibid.*, p. 38.

¹⁵ Titre d'une entrevue accordée par Mía Couto au *Jornal de Letras*, 10 de Março de 1999.

ou bien est-ce un simple surnom qui donne vie au personnage du *cipaio* dévoué à son maître ? Il sera massacré par la foule après le 25 avril pour avoir collaboré avec le colonialisme.

Mais derrière le rôle officiel affleure la véritable personnalité de ces individus, ainsi la couardise de Lourenço qui, paralysé par la peur, ne porte pas secours à son père quand celui-ci, victime d'un mouvement de révolte des prisonniers, est jeté à la mer depuis un hélicoptère.

Que dire de ce même père, fonctionnaire modèle, respecté, inspirant la peur, voire la terreur, de cet être machiavélique qui fait régner une loi implacable dans sa maison et qui apparaît sous un jour nouveau à travers les confidences de l'aveugle Andaré quand celui-ci nous révèle les abus sexuels qu'il a commis sur des prisonniers africains ?

Et pourtant le 26 avril en ce jour anniversaire de la naissance de Lourenço qui fête ses 42 ans, tout a changé, y compris sa mère D. Margarida. Jusque là épouse soumise et mère attentive elle est comme libérée par ce coup d'état venu de si loin et provoque la stupéfaction de son fils qui s'approche pour la consoler en se réjouissant de la situation nouvellement créée.

Irène, jeune femme atypique venue de métropole rejoindre sa sœur Margarida, est à l'opposé de celle-ci. Au début de son séjour au Mozambique elle se plie aux attentes de ses proches et se comporte en jeune fille de bonne famille. Mais bientôt elle abandonne sa retenue et provoque la critique de son entourage en partageant les croyances des Africains et, comble de scandale, entame une relation amoureuse avec Marcelino, le mécanicien métis qui va la convaincre d'aider le Frelimo dans sa lutte pour une société meilleure.

Tous ces motifs provoquent l'hostilité de son neveu qui, en même temps, sans vouloir se l'avouer, est fasciné par cette tante hors normes dont il est secrètement amoureux. Dans une scène à la violence contenue il transgresse les interdits, « A mão se apressava para lugares mais íntimos, descia por dentro das roupas de Irene, penetrava os mais fundos recantos. De repente, ele sentiu um líquido escorrendo entre os dedos. Não era o molhado do corpo dela, era um líquido mais espesso, preguiçoso. Se ergueu de um salto. Contemplou, enojado, a própria mão. Sangue ? »¹⁶

Pour les femmes noires, Graça, sœur de Custódio le garagiste et mère de Marcelino, le portrait est plus nuancé, plus conformiste. Elle est mère d'un enfant métis, fils d'un colon portugais qui l'a abandonnée et pour sauvegarder les apparences elle fait état d'un mari absent même si personne n'est dupe. Femme perspicace, pleine de bon sens, elle nous livre de savoureuses réflexions

¹⁶ *ibid.*, p. 91.

révélatrices de la mentalité de la société à propos de l'assimilation par exemple "O calçado é um passaporte para ser reconhecido pelos brancos, entrar na categoria dos assimilados. – *Existe dois tipos de pretos : os calçados e os pretos*"¹⁷. La plus typée de ces femmes noires est, sans aucun doute Jessumina, attachant personnage de femme guérisseuse mais aussi devin aux pouvoirs surnaturels, imprégnée de la sagesse et de la culture de la tradition africaine.

Bien que scolarisée dans son enfance, elle a gardé l'authenticité de sa culture d'origine et ne refuse pas ses conseils à D. Margarida venue la solliciter pour son fils. C'est près d'elle qu'Irène s'initie aux secrets des croyances des Africains. Visionnaire, elle est aussi réservée sur l'avenir. Si, pour elle, les événements marquent la fin d'un univers négatif, elle n'en est pas pour autant euphorique ni optimiste pour le futur. Il faudra du temps pour connaître un véritable changement, une transformation radicale de la société.

Dans cette galerie de portraits on compte aussi les victimes directes ou indirectes du régime colonial en place en ce mois d'avril. Andaré, le noir aveugle en est un exemple même si un doute plane sur les causes de sa cécité. Une première version lui attribue une origine surnaturelle, avant même sa naissance mais une autre fait état de la vengeance de Joaquim de Castro qui craint le témoin de ses turpitudes sexuelles avec les prisonniers. Au-delà du handicap sa cécité lui donne un pouvoir de visionnaire « Indiferente a tudo, Tchuisco se dava a metafísicas :-Vocês vêem os vivos, eu vejo a vida »¹⁸.

Custódio est un personnage presque ambigu. Il se coulerait plutôt dans le moule, cédant aux sirènes coloniales pour améliorer le sort de sa famille, mais ce n'est qu'en apparence car, bien que contraint de collaborer avec l'armée, il passe à l'ennemi en lui procurant des documents volés aux Portugais.

La palme revient toutefois à Marcelino, militant actif de la résistance qui s'oppose de toutes ses forces au régime en place. C'est au cours de son service militaire dans l'armée coloniale qu'il trouve sa voie, se découvre une raison d'être et donne un sens à sa vie. Il s'emploie à libérer son peuple du joug portugais et rêve de jours meilleurs au sein d'une nation nouvelle, dans une autre société plus humaine, mieux équilibrée et plus juste.

Foncièrement rebelle au système en place il ira jusqu'au bout, choisissant la mort plutôt que la prison avec une force de caractère peu commune.

¹⁷ *ibid.*, p. 47.

¹⁸ *ibid.*, p. 38.

Victime de la répression Marcelino va mourir, vidé de son sang, en martyr de la cause pour laquelle il s'est toujours battu.

Un double regard sur le mirage colonial

L'ouvrage se déroule sur une période de 12 jours successifs selon une structure apparemment linéaire. Mais au-delà d'une relation de faits ou d'événements historiques il s'agit bien d'une œuvre de fiction construite selon un rythme ascendant jusqu'au 25 avril pour se poursuivre à une allure moins rapide à partir de cette date en opposition avec les événements qui se précipitent. En effet aux deux premiers textes de 8 et 10 pages succèdent pour chacune des journées des 22, 23 et 24 avril une quinzaine de pages qui font monter en pression l'action par l'abondance de détails qui en créent l'atmosphère. La tension croît insidieusement sans qu'on sache réellement pourquoi ni sur quoi elle va déboucher et quel sera le motif de la déflagration.

Seules six petites pages sont consacrées au point d'orgue historique du 25 avril traité ici sobrement, sans emphase en contraste avec l'importance de l'événement. Aux yeux de Lourenço de Castro le premier choc se produit quand il apprend que sa tante est enceinte ce qui provoque une immense stupeur teintée d'incrédulité. Quant à l'annonce brutale d'un coup d'état dans la lointaine métropole il se refuse à y croire, en plein déni d'une réalité qui le dérange. Le coup de grâce lui est donné par sa mère qui se réjouit de la nouvelle situation et soudain délivrée, lui assène : « Até que enfim, aconteceu ! Deus seja louvado »¹⁹.

Un rythme moins rapide (entre 8 et 10 pages) scande les derniers jours jusqu'au 30 avril traduisant ainsi une sorte d'expectative face à l'avenir.

Malgré les apparences la journée du 25 avril occupe une place importante dans l'architecture du texte mais plutôt en creux qu'en relief.

Dans cette succession de jours les menus faits du quotidien sont articulés selon une double trajectoire qui transparaît en filigrane.

Un premier mouvement descendant se dessine pour les blancs dont la société architecturée de façon positive, stable pour eux va s'effondrer. Lourenço de Castro en a bien conscience quand il nous apprend, dans un soliloque révélateur, que pour lui le régime c'était Salazar qui lui servait de père et de mentor. Maintenant il n'a plus rien, il ne sait plus où il en est, il a perdu son identité en même temps que son autorité.

Les puissants d'hier seront les vaincus de demain.

¹⁹ *ibid.*, p. 93.

Marie-Françoise Bidault

À l'inverse, la montée croissante des résistants du Frelimo se poursuit lentement dans la clandestinité mais, malgré l'explosion populaire, le 25 avril n'apporte aucune certitude.

Même si la mise en place d'un nouveau régime, d'une nouvelle société se fera progressivement, dans la difficulté, il faut garder espoir comme l'affirme Jessumina dans une phrase prémonitoire : « Este vinte e cinco ainda não é nada. Hão-de- vir outros vinte e cinco, mais nossos, desses em que só há antes e depois »²⁰.

Marie-Françoise BIDAULT
Université de Rennes 2 - Haute-Bretagne

²⁰ *ibid.*, p. 119.

Entretien avec l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues

NOUS AVONS CÉLÉBRÉ à l'Université de Nanterre les trente ans du 25 avril sous le titre générique « Mémoires d'avril : les trente ans de la révolution des Œillets au Portugal 1974-2004 ». 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 Gusmão¹ déclarait, en citant l'auteur de « Les Lusiades » lors d'un entretien publié par la presse portugaise, que le Portugal 30 ans après la révolution vit dans une morne, sombre et ville tristesse². Est-ce que vous partagez le sentiment de votre collègue et ami ?

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

¹ 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 arquitectura do Mundo*, 1990 et *Mapas. O Assombro a Sombra*, 1996) et traducteur.

² In Luís de Camões, *Les Lusiades*, (traduction par Roger Bismut) Paris, Ed. 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 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.

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 qu'on n'en avait pas l'habitude. Alors les plus jeunes, comme par exemple, António Lobo Antunes³, ont su tout de suite se mettre à la hauteur de cette nouvelle

3 António Lobo Antunes né à Lisbonne en 1942, est un des auteurs majeurs des lettres portugaises, de renommée mondiale. 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, à 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 présente tout de même 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*, Métaillié 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.

demande. Mais nous, les écrivains du passé, nous avons dû passer par 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 Melo⁴ en est un exemple. D'autres récits de militaires, qui n'étaient pas des officiers, ont aussi été publiés. Le cas le plus célèbre parmi les romans de résistance est celui d'Álvaro Cunhal⁵ avec son livre *Até amanhã, camaradas !* Mais il y en a beaucoup d'autres. Sur la guerre, je cite, entre autres, Carlos Coutinho⁶, António Modesto Navarro⁷, Carlos Vale Ferraz⁸. *Autópsia de um mar em ruínas*⁹ de João de Melo, publié dans les années 80, 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, on 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*¹⁰, 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

4 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, auteur de plusieurs essais, c'est comme romancier qu'il s'est fait reconnaître 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 qu'il a vécue lui-même. Ici Urbano T. Rodrigues parle de son premier livre (contes) paru en 1975, quand l'auteur est âgé de 26 ans. Son roman *Gente Feliz com Lágrimas* (1988) a été traduit en français, *Des gens heureux parmi les larmes*, aux Editions Actes-Sud, Arles, 1992.

5 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.

6 Dramaturge, née en 1943, révélée surtout après la révolution, avec des titres comme *Teatro de Circunstância*, 1976-1977, *Uma Noite na Guerra*, 1978.

7 Auteur de fiction et chercheur en sociologie, née en 1942, publiée, entre autres, *Ir à Guerra*, 1974, *Retornar*, 1976.

8 Auteur des romans *Nó Cego*, 1983 et *De passo trocado* - ASP, 1984.

9 Roman paru à Lisbonne, en 1984.

10 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.

deuxième ou troisième génération, c'est le cas de Luís Carmelo¹¹, Maria Graciete Besse¹², Manuela Degerine¹³, et de tant d'autres provenant de France, des Pays Bas, de Belgique ou d'ailleurs.

Dans les années 80 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 Jorge¹⁴ dans *O Dia dos Prodígios*, João de Melo dans *O meu Mundo não é deste Reino, Gente Feliz com Lágrimas*¹⁵ (qui a pour cadre l'archipel des Açores, sa terre natale) ou José Saramago¹⁶. Ce dernier fait souvent appel au fantastique dans son roman *Levantado do Chão* (1980) qui est à la fois, l'épopée de la révolution agraire avec l'occupation des terres, et un roman magique. On y voit marcher ensemble tous ceux,

¹¹ 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 sémiotique, il publie, entre autres les romans *As Saudades do Mundo*, 1999, et *O Trevo de Abel* 2000.

¹² 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*, Campo das Letras, 2000) et sur l'écriture des femmes, a une œuvre littéraire avec plus d'une dizaine de titres. Citons entre autres, *Errâncias*, (poésie), 1992 ; *Nas Margens do Exílio*, (roman), 1993 ; *Entre o país e o longe*, (roman), 1995 ; *Mediterrâneo : um nome de silêncios*, (poésie) 2000.

¹³ 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 à titre d'exemple les titres suivants : *A Curva do O*, 1991, *A Dúvida e o Riso*, 1997, *O Peixe Sol*, 2002.

¹⁴ 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 même récemment a été adaptée au cinéma. Beaucoup de ces livres se trouvent, traduits en français, aux Éditions A.M. Métailié : *La forêt dans le fleuve*, 1988 ; *Le Rivage des murmures*, 1989, portée au cinéma en 2004 par Margarida Cardoso ; *La journée des prodiges*, 1991 ; *Le jardin sans limites*, 1998 ; *La couverture du soldat*, 1999.

¹⁵ 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. Voir note 4.

¹⁶ Né à Azinhaga en 1922, avec une œuvre partagée entre plusieurs genres, roman, contes, chronique, théâtre, journal, poésie, consacrée par le prix Nobel de la Littérature en 1998, José Saramago 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. 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.

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 »¹⁷ 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-Luas,¹⁸ 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 Direitinho¹⁹, avec *Breviário das Más Inclinações* (1994) ou *O Relógio do Cárcere* (1997), ou encore José Luís Peixoto²⁰ qui, à 30 ans, est 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 révolution 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

17 Machine volante inventée par le père Bartolomeu de Gusmão en 1709 qui consistait dans un aérostat à air chaud qui ressemblait à un grand oiseau.

18 Personnage qui donnera son nom à l'adaptation du roman à l'opéra par le compositeur italien Azio Corghi, *Blimunda*, présenté au Théâtre la Scalla de Milan, en 1990.

19 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*, org. de Pierre Lèglise-Costa, Paris, Métailié, 2000.

20 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*, Ed. 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*. A 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.

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 90. Un aspect très important est à souligner : le rôle des femmes qui prennent le devant de la scène littéraire, alors qu'elles y étaient apparues dès les années 60. De nombreuses femmes de talent ont écrit de très bons romans. Hélia Correia²¹, 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 y 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 lecteur. Cet aspect de compromis avec le lecteur est l'un des traits de cette nouvelle littérature qui transparait aussi dans les livres de Teolinda Gersão²². 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 Jorge²³. Il s'agit là d'une femme qui est sur le terrain, mais qui n'est pas une combattante. Elle reste à

21 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 créée 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 de 2001 et 2004 respectivement.

22 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 Árvore das Palavras* (roman), 1997 ; *Os Anjos* (nouvelle), 2000, trad. française, *Anges*, Autrement, 2003.

23 Voir note 14.

Lourenço Marques²⁴, le Maputo de nos jours, et son mari, un officier des « comandos »²⁵ 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 Barreno²⁶ et Maria Velho da Costa²⁷, de la génération des années 60, 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 Horta²⁸, elle aussi poète et romancière, elles avaient écrit *Les Nouvelles lettres portugaises*²⁹. Par la suite, toutes sont devenues de grandes écrivains.

24 Nom de l'ancienne capitale du Mozambique pendant la colonisation portugaise.

25 Désignation des troupes d'élite de l'armée portugaise.

26 Née à Lisbonne en 1939, romancière, auteur de contes et essayiste, très engagée contre le régime salazariste 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*, Ed. des Femmes, 1983, *Le cercle vertueux – cinq contes*, Ed. Findakly, 1998 et *Les vèpres oubliées*, Ed. Findakly, 2004. Elle est aussi représentée dans l'anthologie *Des nouvelles du Portugal*, org. de Pierre Lèglise-Costa, Ed. 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 vèpres oubliées*) qui retrace le parcours de trois personnages la veille du grand jour de la révolution.

27 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, dans la *Nouvelle Revue Française*, n°522/523, juillet/août, 1996 ; Les Éditions L'Escampette, en 2000, ont publié trois nouvelles, sous le titre *L'oiseau rare et autres histoires*, traduction d'Eduardo Lourenço.

28 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) ; *Ena* (récit, 1985) ; *A Paixão Segundo Constança H* (récit, 1994). Trad. française : *Ana* (récit), Ed. des Femmes, 1983.

29 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 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'aimaient pas être au centre de polémiques à l'étranger. Il sera

Maria Velho da Costa est l'un des écrivains portugais qui manie la langue de façon très innovatrice, 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 littéraire³⁰. La mort, l'amour, la liberté, la douleur de vieillir, la mélancolie, tous ces thèmes caractérisent la littérature de Maria Velho da Costa. Et je pourrai citer tant d'autres femmes écrivains... Inês Pedrosa³¹, 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 Pires³², très lié au théâtre, à la télévision,

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.

30 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.

31 Née à Coimbra en 1962, elle a fait des études de journalisme, activité qu'elle exerce dans des journaux ou revues culturels 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.

32 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

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 scénarios pour le cinéma. Son dernier 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 incompétents qui sont rentrés dans le gouvernement de Santana Lopes³³, en attendant les prochaines élections. Il parle de ceux qui font carrière dans la politique, qui sont très médiatiques, qui recherchent 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 Abelaira³⁴ a écrit après la révolution quelques-uns de ses meilleurs romans. Son dernier livre est un exemple saisissant, *Nem Só, mas Também*³⁵ parce qu'il reprend tout ce que Abelaira avait dit avant. Avec une grande profondeur et une apparente légèreté, avec beaucoup d'esprit et

actuellement lui même commence une activité de réalisateur de ses scénarios : *Cinemaamor* et *Nome Próprio*.

33 Pedro Santana Lopes, a été premier ministre du 16^{ème} 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 2005, 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.

34 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 50 avec Urbano T. Rodrigues, (José Cardoso Pires, Fernanda Botelho, Carlos de Oliveira), il transfère les préoccupations de l'engagement social du néo-réalisme pour celles de l'existentialisme. Son œuvre est traversée par des moments de pessimisme, 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.

35 Il s'agit d'un roman posthume, publié en 2004, un an après la mort de l'écrivain, reproduit selon ses instructions.

d'humour, il y raisonne sur la vie. Nous avons perdu José Cardoso Pires³⁶ qui avant le 25 avril nous avait donné un livre admirable, *O Delfim*³⁷, 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, pratique du sport, aime les voitures de luxe, va à la chasse, humilie sa femme qui finit par le trahir, parce que 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*³⁸. 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 plus complexe. En lisant attentivement le roman on se rend compte qu'il s'agit de la femme des années 70. 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.

36 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* (Ed. Gallimard, 1967), *Ballade de la plage aux Chiens* (Gallimard, 1986), *L'ange épinglé* (Ed. Sylvie Messinger, 1990) et *La République des Corbeaux* (Gallimard, 1992).

37 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 que devient le symbole d'une société en décomposition et en transformation. Le roman a été adapté au cinéma par Fernando Lopes, en 2001.

38 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 Ed. Gallimard, en 1991.



Urbano Tavares Rodrigues entouré de José Manuel Esteves à gauche et Bernard Darbord à droite lors de la rencontre qui eut lieu à Paris X - Nanterre le 27 avril 2004

Ce sujet est aussi très présent dans votre dernier livre de contes, « Estação Dourada »³⁹, par exemple dans le conte « O Dia Último e o Primeiro »⁴⁰

³⁹ Ce recueil de contes publié en 2003 (Publ. Europa-América, Mem-Martins), a obtenu le Prix Camilo Castelo Branco de l'Association Portugaise d'Écrivains – APE. Grâce à

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 Oliveira⁴¹. Dans votre cas, il s'agit d'une terre très particulière, 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)⁴² et *Deriva* (1993)⁴³ constituent un triptyque où la dimension du rêve est très présente. L'onirisme y est partout. Ainsi la montagne

l'auteur, nous présentons après cet entretien une traduction d'un de ces contes, *Tu viendras un beau matin, la soleil poindra*.

40 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). Voir à ce propos dans ce numéro de *Crisol* l'article de Marie-Françoise Bidault, sur le livre *Vinte e zinco* de Mia Couto, un des auteurs qui a participé à cette collection.

41 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. Toute 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* (Ed. José Corti, 1989), *Petits Bourgeois*, (Ed. José Corti, 1991), *Finisterra. Paysage et Peuplement* (Ed. Passage du Nord, 2003). 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 éd. de Thomas Gomez) CRIA, Nanterre, 2001, en traduction de Michel Chandeigne et José Manuel Esteves.

42 Prix Fernando Namora.

43 Prix Littérature et Écologie du Lyons Clube d'Aveiro.

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 Hippolithe devient Hélio, 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 Hélio 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.

Vous êtes présent dans la vie littéraire portugaise depuis plus de cinquante ans⁴⁴. 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 »⁴⁵, 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,

44 Urbano Tavares Rodrigues a commémoré en 2002 ses 50 ans de vie littéraire. Plusieurs événements ont signalé cette date, notamment la publication du catalogue, *Urbano Tavares Rodrigues, 50 anos de Vida Literária*, Lisboa, Ed. Asa, qui retrace son parcours bio et bibliographique.

45 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 4 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.

je connaissais moins les auteurs portugais que les Français, tels Aragon, Eluard, Desnos, que j'ai connu dans les années 30-40. Je connaissais, bien sûr, les textes d'Alexandre O'Neill, Mário Cesariny de Vasconcelos, et même ceux d'Herberto Helder et Natália Correia⁴⁶ qui appartiennent déjà à une 3^{ème} vague du 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 tout 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 un homme de la Terre que le 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 aux proies avec le 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 Lopes⁴⁷ a écrit un jour à propos d'Augusto Abelaira et de moi-même, que nous avons 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

⁴⁶ 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 en 1923, peintre et poète est aussi un des fondateurs du groupe surréaliste portugais; une anthologie de ses poèmes a été publiée aux Éditions L'Escampette, *Labyrinthe du chant*, Bordeaux, 1994. Herberto Helder est né à Funchal en 1930, poète et auteur de fiction. Il présente un univers tout 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, *Le 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.

⁴⁷ 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 17 éditions depuis 1953.

monde parfait. Pourtant l'homme ne peut pas vivre sans rêve ni utopie, car notre monde est terrible.

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 entre 30 et 40 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 entre 2 heures du matin le 25 avril et le 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*⁴⁸.

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

⁴⁸ Parmi ces titres annoncés sont parus : *O Eterno Efêmero*, Dom Quixote, octobre 2005 et *Rostos da Índia*, Asa, juillet 2005.

un livre d'Amos Oz, l'écrivain israélien. Mon frère Miguel⁴⁹ 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 cette question : vous avez exercé le magistère 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 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 peut 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.

⁴⁹ 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 en 2002 et 2004.

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 déjà lointaine, alors qu'on sait qu'elle est fragile car il faut la construire à 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 et 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 néo-libéral, 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 pays un 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 si 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, en 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 60 certains de leurs titres sont nettement engagés. Il 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 précédant 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 Besse⁵⁰.

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, depuis le premier jusqu'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 fasciste. 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 Dionísio⁵¹

⁵⁰ Voir à ce propos la note 12.

⁵¹ Mário Dionísio est né à Lisbonne (1916-1993). Poète, essayiste et peintre, il est le chantre et le plus important théoricien du néo-réalisme portugais.

José Manuel Da Costa Esteves

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, et ayant une pensée pour nos étudiants, que vous avez rencontrés à l'université de Nanterre, auriez vous envie de leur envoyer un message ?

Je leur dirais 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 un 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 de la République. J'ai profité de ce moment privilégié pour mieux connaître les communautés portugaises éparpillées de par le monde.

Notre conversation s'est faite sous le signe des mémoires d'avril, 30 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

Note

Nous tenons à remercier chaleureusement Urbano Tavares Rodrigues de nous avoir accordé cet entretien et de nous 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 le fait 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, et après avoir été présenté par José Manuel Esteves, l'écrivain portugais nous a livré son témoignage sur l'histoire, la société et la littérature contemporaines de son pays.

Brève notice sur 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 fut éloigné pour des raisons politiques, vers la fin des années 40. 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.

Après avoir été éloigné de l'université, il enseigna dans la section française du Lycée Charles Lepierre car il était interdit d'enseigner dans le système portugais. Professeur émérite depuis 1993, il est membre effectif de l'Academia das Ciências de Lisboa 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 fut consacrée par l'attribution de plusieurs prix littéraires. Parmi lesquels : *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 et les préfaces qu'il écrivit pour présenter les œuvres d'écrivains consacrées ou de jeunes débutants se comptent par dizaines. Son activité de conférencier est aussi prolifique que son œuvre.

Hériter de l'existentialisme des années 1950, toute son œuvre littéraire est traversée 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

José Manuel Da Costa Esteves

imaginaire, Lisbonne, espace de l'engagement politique et la France, terre d'accueil et de liberté.

La révolution des Œillets n'a pas modifié de façon substantielle ni son univers, ni la perspective de l'écrivain, même si, à un certain moment, il a écrit des œuvres d'exaltation militante déclenchées 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. Son écriture est une rencontre entre les techniques du Nouveau roman et les présupposés de la thématique existentielle et une *poéticité*, un registre lyrique qui trouve ses racines dans les fondements 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, dans lequel scintillent l'imagination et l'intelligence, où brille la langue portugaise travaillée avec rigueur, sans facilités, dotée d'une grande richesse de vocabulaire qui le placent à côté d'écrivains comme 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 qui l'a conduit, par deux reprises, à la prison, a censuré son œuvre et lui a interdit de travailler. Sa voix, par ses livres ou par son exemple de citoyen, nous a fait prendre conscience, nous lecteurs, du régime absurde qui envoyait ses fils combattre dans des guerres injustes et laissait partir de façon hypocrite les hommes et les femmes pour travailler dans des contrées lointaines. Écrivain rebelle par le passé et par le 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 manifeste un combat pour la liberté et la libération de l'homme.



Urbano Tavares Rodrigues, chez lui à Lisbonne le jour de notre entretien

José Manuel Da Costa Esteves

Titres choisis

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.

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
Ensaios de Escrever, 1971
Uma Etapa da Revolução, 1975
Ensaios de Após-Abril, 1977
O Gosto de Ler, 1980
Um novo olhar sobre o Neo-Realismo, 1981
Teixeira Gomes e a Cultura Francesa, 1983

Entretien avec l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues

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
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.
Imitation du bonheur, Trad. de Joaquim Vital, Paris, La Différence, 1999
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

Entretien et notes
José Manuel DA COSTA ESTEVES
Chaire Lindley Cintra – Paris X - Nanterre

Conte d'Urbano Tavares Rodrigues
Tu viendras un beau matin,
le soleil poindra

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 alors 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 perd 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 retrouvai 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 n'en ai aucun doute, 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 éclose, 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

Tu viendras un beau matin, le soleil poindra

retrouvée à côté de moi et où nous avons 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 vue 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 ?

Conte extrait du livre *A Estação Dourada*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 2003.

**Traduction de Maria do Carmo MARTINS PIRES
Université Paris X - Nanterre**

2^{ème} partie :
Cultures et littératures des mondes lusophones

*Artistes et politique : Brésil, années 1960**

CET ARTICLE présente l'hypothèse de l'existence d'une « structure de sentiment » de la brésilienneté révolutionnaire, forte jusqu'à 1968, en réponse à des changements dans la société, et en consonance avec l'idéologie, qui deviendrait célèbre sous le nom de tiers-mondisme, de libération des États nationaux du colonialisme et de l'impérialisme. D'innombrables intellectuels, en particulier des artistes, s'identifiaient à l'État brésilien et à l'ordre constitué avant le coup d'État militaire de 1964. Après le coup, ils ont commencé à remettre en cause l'État de la dictature militaire et ont constitué l'une des principales forces d'opposition.

Structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire des années 1960

Partir des réflexions de Raymond Williams sur les « structures de sentiment » est une approche théorique possible, en particulier pour ce qui est des arts, pour traiter du surgissement d'un imaginaire critique dans les milieux artistiques et intellectuels brésiliens des années 1960, puis de sa transformation et (ré)insertion institutionnelle à partir des années 1970. Nous pourrions donc parler de la création d'une « structure de sentiment » partagée par d'amples secteurs d'artistes et d'intellectuels brésiliens à partir de la fin des années 1950. Williams reconnaît que « le terme est difficile, mais le choix du mot “sentiment” cherche à marquer une distinction d'avec des concepts plus formels comme “vision du monde” ou “idéologie” », qui font référence à

* Traduction d'Alain François. Texte présenté et débattu lors des Rencontres brésiliennes de Nanterre, le 6 décembre 2004.

des croyances selon un mode formel et systématique, alors qu'une structure de sentiment rendrait compte de « significations et de valeurs telles qu'elles sont senties et vécues activement ». La structure de sentiment ne s'oppose pas à la pensée, mais cherche à exprimer « la pensée telle qu'elle est sentie et le sentiment tel qu'il est pensé : la conscience pratique d'un type présent, dans une continuité vivante et en corrélation », qui, pour cela même, est une hypothèse culturelle toute pertinente pour l'art et la littérature¹.

Selon Maria Elisa Cevasco, Williams a forgé cette expression pour « décrire comment nos pratiques sociales et habitudes mentales se coordonnent avec les formes de production et d'organisation socioéconomique qui les structurent en termes du sens que nous assignons à l'expérience du vécu. »² Pour elle, « il s'agit de décrire la présence d'éléments communs à plusieurs œuvres d'art de la même période historique qui ne peuvent pas être décrits seulement de manière formelle ou paraphrasés comme des affirmations sur le monde : la structure de sentiment est l'articulation d'une réponse à des changements déterminés dans l'organisation sociale »³.

Le caractère d'expérience vécue que le concept de structure de sentiment essaie de cerner fait que cette structure ne soit pas toujours perceptible pour les artistes au moment où ils la constituent. Néanmoins, elle devient claire avec le passage du temps qui la consolide – mais la dépasse, la transforme et la surpasse également. Comme le disait Williams, « quand cette structure de sentiment a été absorbée, ce sont les connexions, les correspondances, et même les similitudes d'époque, qui sautent le plus aux yeux. Ce qui était alors structure vécue, devient structure enregistrée, qui peut être examinée, identifiée et même généralisée. »⁴

Dans ce sens, de nos jours l'on peut discerner clairement qu'une structure de sentiment a traversé une bonne partie des œuvres d'art brésiliennes à partir de la fin des années 1950. On pourrait la nommer de différentes manières – nécessairement restrictives, car une dénomination synthétique serait difficilement capable de rendre compte de la complexité et de la diversité du phénomène. Sans exclure d'autres possibilités, nous proposerons donc de l'appeler « structure de sentiment de la brésilienneté (romantico-) révolutionnaire. »

1 Raymond Williams, *Marxismo e literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, pp. 134-5.

2 Maria Elisa Cevasco, *Para l^{er} Raymond Williams*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 97.

3 Maria Elisa Cevasco, *ouvr. cité*, p. 153.

4 Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, London, The Hogarth Press, 1987, p. 18-19.

Cette expression nous remet à un autre concept, utile pour comprendre la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire : celui de « romantisme », tel que Löwy et Sayre le formulent⁵. Pour ces auteurs, le romantisme ne serait pas un simple courant artistique né en Europe à l'époque de la révolution française et qui n'aurait survécu au XIX^e siècle. Beaucoup plus que cela, il s'agirait d'une vision de monde ample, d'« une réponse à cette transformation plus lente et profonde – d'ordre économique et social – qu'est le surgissement du capitalisme », dans le monde entier, et ce jusqu'à nos jours⁶.

Une critique à partir d'une vision romantique du monde verrait la modernité comme totalité complexe, qui mettrait en jeu les relations de production (centrées sur la valeur d'échange et l'argent, sous le capitalisme), les moyens de production et l'État. Ce serait une « autocritique de la modernité », une réaction formulée depuis son intérieur même, et non pas de l'extérieur, et « caractérisée par la conviction douloureuse et mélancolique de ce qu'il manque au présent certaines valeurs humaines essentielles qui ont été aliénées » dans le passé et qu'il faudrait récupérer⁷.

Le romantisme serait alors un phénomène vaste, adoptant diverses expressions artistiques et politiques, ce qui permettrait de constituer une typologie, « qui irait, *grosso modo*, de la droite à la gauche » : romantisme restitutionniste, conservateur, fasciste, résigné, réformateur et révolutionnaire ou utopique. Ce dernier viserait à « instaurer un futur nouveau, dans lequel l'humanité retrouverait une partie des qualités et des valeurs qu'elle avait perdues avec la modernité : communauté, gratuité, donation, harmonie avec la nature, travail comme art, enchantement de la vie. Néanmoins, cette situation implique de remettre radicalement en cause le système économique basé sur la valeur d'échange, le profit et le mécanisme aveugle du marché : le capitalisme. » Dans ce cas, « le souvenir du passé sert comme une arme pour lutter pour le futur. »⁸

L'hypothèse que je propose dans mon livre *Em busca do povo brasileiro* (À la recherche du peuple brésilien) est que l'épanouissement culturel et politique des années 1960 et du début des années 1970, dans la société

5 Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

6 Michael Löwy et Robert Sayre, *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1995, p. 33-36.

7 Löwy et Sayre, *ouvr. cité*, 1995, p. 38-40.

8 Löwy et Sayre, *ouvr. cité*, 1995, p. 325 et 44.

brésilienne, peut être caractérisé comme romantico-révolutionnaire⁹. L'on y valorisait par-dessus tout la volonté de transformation, l'action pour changer l'Histoire et construire l'*homme nouveau*, comme le proposait Che Guevara, qui récupérait le jeune Marx. Mais, paradoxalement, le modèle de cet *homme nouveau* se trouvait dans le passé, dans l'idéalisation d'un homme du peuple authentique, avec des racines rurales, de la campagne, du « Brésil profond », que l'on supposait n'être pas contaminé par la modernité urbaine capitaliste.

L'on discernait une alternative de modernisation qui n'impliquait pas la soumission au fétichisme de la marchandise et de l'argent, générateurs de déshumanisation. La question de l'identité nationale et politique du peuple brésilien se posait à nouveau, et l'on cherchait en même temps à récupérer ses racines et à rompre avec le sous-développement, ce qui, en fait, représentait un dédoublement à gauche de la dite « époque Vargas », qui proposait le développement national sur les bases de l'intervention de l'État.

Caractériser la culture et la politique d'une partie significative des gauches des années 1960 comme romantico-révolutionnaire est polémique car le romantisme est généralement associé à la réaction, pas à la révolution¹⁰. Ce concept est toutefois intéressant de par son ambiguïté même – qui est probablement en parallèle avec celle de notre objet d'étude. Dans le contexte social, économique, politique et culturel brésilien, à partir de la fin des années 1950, récupérer le passé à contre-courant de la modernité était indissociable des utopies de construction du futur, qui s'inscrivaient sur l'horizon du socialisme. Voilà pourquoi il faut relativiser quelques analyses, comme celle de Sérgio Paulo Rouanet, pour qui le peuple des gauches « des années 60 avait très souvent une ressemblance gênante avec le *volk* du romantisme allemand [...] : la nation comme individualité unique, représentée par le peuple, comme singularité irréductible. »¹¹ Néanmoins, pour nous, cette ressemblance ne serait pas embarrassante, car il ne s'agissait pas de la même chose, bien que ces deux notions aient quelques aspects semblables comme la récupération des idées de peuple et de nation pour aller à contre-courant du capitalisme. Dans ce contexte brésilien, la valorisation du *peuple* ne créait pas des utopies anticapitalistes passéistes, mais progressistes ; elle impliquait le paradoxe de chercher dans le passé (les racines populaires nationales) les bases pour

⁹ Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro, Record, 2000.

¹⁰ Cf. Roberto Romano, *Conservadorismo romântico – origem do totalitarismo*. São Paulo : Brasiliense 1981.

¹¹ Sérgio Paulo Rouanet, « Nacionalismo, populismo e historismo », *Folha de São Paulo*, caderno D, 12 de março, 1988, p. D-3.

construire le futur d'une révolution nationale modernisatrice qui, quand ce processus prendrait fin, pourrait abattre les frontières du capitalisme.

Artistes : entre la critique et l'ordre

Ceux qui avaient en commun la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire maintenaient une relation ambiguë avec l'ordre établi d'avant 1964, principalement avec le gouvernement Goulart, qui comptait sur l'appui de divers artistes et intellectuels. À l'époque se diffusait un dualisme révélant la superposition d'un Brésil moderne sur un autre arriéré. La « raison dualiste » – pour reprendre le terme de Francisco de Oliveira¹² – était disséminée par les théoriciens de l'*Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB - Institut supérieur d'Études brésiliennes), par la *Comissão Econômica para a América Latina* (CEPAL – Commission économique pour l'Amérique latine), L'Organisation des Nations unies, et par le Parti communiste brésilien (PCB), dont la théorie des deux étapes de la révolution brésilienne était incorporée de manière diffuse et diverse par les artistes qui partageaient cette structure de sentiment. Selon la version du dualisme du PCB, la campagne connaîtrait encore des restes féodaux ou semi-féodaux qu'il faudrait éliminer par une révolution bourgeoise, nationale et démocratique qui unirait toutes les forces intéressées par le progrès de la nation et par la rupture avec le sous-développement (la bourgeoisie, le prolétariat, les secteurs des couches moyennes mais également les paysans – avec une forte participation de l'État dans la conduite du processus révolutionnaire), contre les forces intéressées à maintenir ce sous-développement brésilien, notamment l'impérialisme et ses alliés internes, les latifundistes et les secteurs des couches moyennes proches des intérêts multinationaux. La révolution socialiste ne serait possible que dans une deuxième étape – dans un temps plus ou moins proche, selon les courants internes du parti¹³.

Dans ce sens, la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire n'est pas née du combat contre la dictature, mais s'est forgée avant, durant la période démocratique de 1946 à 1964, spécialement sous le gouvernement Goulart, quand plusieurs artistes et intellectuels se croyaient à la pointe de la révolution brésilienne en cours. La fin des espoirs, avec le coup d'État de 1964, – d'autant plus qu'il n'a rencontré aucune résistance – a aussi eu un effet dévastateur sur les milieux artistiques et intellectualisés, comme l'atteste

¹² Francisco de Oliveira, « Economia brasileira : crítica à razão dualista », São Paulo, *Estudos CEBRAP* (2), 1972.

¹³ Cf. Caio Prado Jr., *A revolução brasileira*, São Paulo, Brasiliense 1966.

l'article classique de Roberto Schwarz, publié pour la première fois en 1970, en France¹⁴.

Comme exemples expressifs de la structure de sentiment romantique et révolutionnaire – pour regrouper en un seul terme les propositions de Williams, Löwy et Sayre – développée au Brésil au début des années 1960, nous pouvons citer : a) la trilogie classique du début du cinéma nouveau, films tournés en 1963 et sortis sur les écrans après le coup d'État : *Vidas Secas* (Sécheresses), de Nelson Pereira dos Santos ; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Le Dieu noir et le Diable blond), de Glauber Rocha ; e *Os Fuzis* (Les fusils), de Ruy Guerra ; b) la dramaturgie du *Teatro de Arena* de São Paulo (avec des auteurs comme Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis et Oduvaldo Vianna Filho, dit « Vianinha »), et également de dramaturges comme Dias Gomes ; c) la chanson engagée de Carlos Lyra et Sérgio Ricardo ; d) l'*agitprop* des Centres populaires de Culture (CPCs) de l'Union nationale des Étudiants (UNE), spécialement pour ce qui est du théâtre, de la musique, du cinéma et de la littérature – comme les trois livres de la collection *Violão de rua* (Guitare de rue), avec son sous-titre révélateur, *poemas para a liberdade* (Poèmes pour la liberté),¹⁵ dont le poète plus en vue était Ferreira Gullar, ou encore le film *Cinco vezes favela* (Cinq fois favela), dirigé par de jeunes cinéastes, dont Carlos Diegues, Leon Hirzman et Joaquim Pedro de Andrade.

Après le coup d'État de 1964, cette structure de sentiment de la brésilienneté (romantico) révolutionnaire se retrouve dans les chansons de Edu Lobo, Geraldo Vandré et d'autres ; dans les dédoublements de la dramaturgie du *Teatro de Arena* – comme la pièce *Arena conta Zumbi* (Arena raconte Zumbi) et sa célébration de la communauté noire révoltée ; et spécialement dans le roman *Quarup*, de Antonio Callado¹⁶, qui exaltait la communauté indigène et finissait par indiquer la voie de la révolution sociale, roman que Ferreira Gullar qualifiait d'« essai de déséducation pour que les brésiliens mûrissent ». Gullar observe que, « pendant que je lisais le roman, je n'arrêtais pas de penser aux Indiens de Gonçalves Dias, à *Iracema* de Alencar, à Macunaíma de Mário de Andrade, à *Cobra Norato*, et même aux *Sertões* (Hautes Terres) de Euclides, et à Guimarães Rosa. Je pensais à l'ouverture de la route Belém-Brasília, au Brésil, à cette vaste nébuleuse de mélange et de vérité, d'artisanat et d'électronique, de jungle et de ville, qui s'élabore, se remet en question, se

¹⁴ Roberto Schwarz, « Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969 », *Les Temps Modernes*, n. 288, Paris, juillet 1970.

¹⁵ Felix, Moacyr (org.), *Violão de rua – poemas para a liberdade*. Vols I, II, III, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962, 1963.

¹⁶ Antonio Callado. *Quarup*. 2^e ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

définit peu à peu.»¹⁷ Ces mots – et tout le compte rendu dans lequel ils s'insèrent – résument bien la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire.

Les œuvres citées cherchent dans le passé une culture populaire authentique pour construire une nouvelle nation, à la fois moderne et désaliénée. Elles laissent transparaître une certaine évocation de la liberté dans le sens d'utopie romantique du peuple-nation, régénérateur et rédempteur de l'humanité¹⁸. Elles révèlent l'émotion et la solidarité des auteurs envers la souffrance du prochain, et dénoncent les conditions de vie sous-humaines dans les grandes villes mais surtout à la campagne. Elles se concentrent plus particulièrement sur le drame des migrants du Nordeste. La question des latifundia et de la réforme agraire y est récurrente et, en général, associée à l'incitation du peuple brésilien à réaliser sa révolution, en consonance avec les luttes d'autres peuples pauvres d'Amérique latine et du Tiers-Monde.

Les artistes engagés des couches moyennes urbaines s'identifiaient aux déshérités de la terre entière, qu'ils soient encore à la campagne ou migrants dans les villes, comme à la principale personnification du caractère du peuple brésilien, à qui il faudrait apprendre à lutter politiquement. Ils proposaient un art national-populaire qui collaborerait à la désaliénation des consciences. Ils récusait l'ordre social institué par les latifundistes, les impérialistes et, à la limite, dans quelques cas, par le capitalisme. Ils avaient en commun un certain malaise face à la soi-disant perte de l'humanité, accompagnée de la nostalgie mélancolique d'une communauté mythique qui, déjà, n'existait plus. Mais ce sentiment allait toujours de pair avec l'engouement pour la recherche, au travers de la révolution brésilienne, de ce qui avait été perdu. L'on peut même dire que prédominait l'engouement pour le « nouveau », avec la possibilité de construire à ce moment-là le « pays du futur », même en renvoyant à des traditions du passé.

Si cette structure de sentiment était vraiment porteuse d'une idéalisation de l'homme du peuple, spécialement de la campagne, de la part des couches moyennes urbaines, elle ne s'ancrait pas moins sur une base réelle : l'insurrection des mouvements de travailleurs ruraux de l'époque. C'était le temps des *Ligas Camponesas* (Ligues paysannes), célébrées dans des œuvres comme *João Boa-Morte (Cabra marcado para morrer [Jean Bonne-Mort – Un homme à abattre])*, de Ferreira Gullar, ou dans le film de Eduardo Coutinho,

¹⁷ Ferreira Gullar, « Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente », *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, 15, set. 1967, p. 251-258.

¹⁸ Cf. Elias Thomé Saliba, *As utopias românticas*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 53-67.

inachevé à l'époque, qui reprenait le sous-titre du poème de Gullar. En outre, l'on vivait l'impact des révolutions campagnardes de l'étranger, spécialement à Cuba et au Vietnam. Il faut également rappeler que la société brésilienne, qui était encore essentiellement agraire, jusqu'à 1960 a connu l'un des processus d'urbanisation les plus rapides de l'histoire mondiale : entre 1950 et 1970, de majoritairement rurale, elle est devenue éminemment urbaine, avec tous les problèmes sociaux et culturels d'une transformation si accélérée.

Il en ressort que l'expérience vive de qui partageait cette structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire avait une histoire particulière au futur des arts et de la culture au Brésil, tout en étant en harmonie avec le cadre culturel et politique international. Des pôles contradictoires coexistaient avec des intensités et des arrangements internes différents dans divers mouvements et œuvres d'artistes spécifiques : brésilienneté et internationalisation ; passé et futur ; racines culturelles et modernité.

Brésilienneté-monde

La brésilienneté volontariste, consolidée des années 1960 comme structure de sentiment, ne saurait être dissociée du cadre international. L'affirmation de la nationalité elle-même, à cette époque, a une composante internationale significative. Dans le contexte de la Guerre froide, surgissaient les efforts des pays « non-alignés » pour organiser de manière autonome ce qui était alors connu comme le Tiers-monde, en opposition au premier monde, aligné sur les Américains, et au deuxième monde, sous l'égide soviétique. Le globe entier vivait le climat du « tiers-mondisme », de l'État national qui s'affranchissait du colonialisme et de l'impérialisme, de la solidarité internationale avec les peuples sous-développés qui se libéraient à Cuba, au Vietnam, en Algérie et dans d'autres pays.

L'adepte le plus représentatif de ce tiers-mondisme dans la culture brésilienne a sans doute été Glauber Rocha, ce qu'il expliquerait clairement dans son fameux manifeste « Estética da fome » (Esthétique de la faim), de 1965 – typique de ce que nous appelons ici la structure de sentiment de la brésilienneté (romantico-) révolutionnaire¹⁹. Ce document a été influencé par la pensée de Frantz Fanon, le médecin noir antillais qui a fait la guerre d'Algérie contre le colonialisme français, auteur, en 1961, de *Les damnés de la terre*²⁰. Il a aussi des affinités évidentes avec les propositions d'un autre chantre du tiers-mondisme, l'Argentin qui a lutté à Cuba, en Afrique et est

¹⁹ Cf. Sylvie Pierre, *Glauber Rocha*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1987.

²⁰ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.

mort en Bolivie, Che Guevara – peut-être la référence internationale la plus significative du romantisme révolutionnaire de l'époque.

D'autres composantes internationales constituant cette structure de sentiment ont été les successives révolutions socialistes du XX^e siècle, notamment la révolution soviétique puis la chinoise, la cubaine et d'autres. Elles ont eu de fortes répercussions au Brésil, spécialement parmi les artistes et les intellectuels, dont beaucoup étaient des militants de gauche. En outre, la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire allait toujours de pair avec certains traits du romantisme révolutionnaire des années 1960 à l'échelle internationale : la fusion entre vie publique et privée, le désir impétueux de vivre le moment, la libération sexuelle, la jouissance de la vie bohème, le désir de renouvellement, le pari sur l'action au détriment de la théorie, les modèles irréguliers de travail et la relative pauvreté des jeunes artistes et intellectuels. L'on pourrait dire sans exagérer que l'expérience vive de la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire a été une variante nationale d'un phénomène répandu dans le monde entier.

Attraction et éloignement de la brésilienneté révolutionnaire

Évidemment, tous les artistes et intellectuels n'avaient pas cette structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire des années 1960 en commun. Pour prendre un exemple, le musicien de Bossa Nova, Roberto Menescal raconte qu'il est allé enregistrer un disque et s'est étonné de ce que les membres de l'orchestre n'y soient pas allés. Il ne s'est rendu compte que plus tard que « c'était simplement le jour de la révolution [1^{er} avril 1964] ». Selon lui, « L'aliénation était totale ! Nous ce qu'on aimait, c'était la musique et aller à la pêche, le reste, on n'en savait rien. »²¹ Ce cas montre bien qu'un grand contingent d'artistes était éloigné des événements politiques. Pour rester dans le domaine de la chanson populaire d'après 1964, tous les participants de la *Jovem Guarda* (Jeune Garde)²² n'ont rien eu à voir avec cette structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire.

En revanche, plusieurs bossa novistes auraient en commun, d'une certaine manière, cette structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire, quelques-uns de manière plus explicite et militante, comme les pionniers Carlos Lyra et Sérgio Ricardo, bientôt suivis par Nara Leão. D'autres de

21 Roberto Menescal, « A renovação estética da Bossa Nova », In : Duarte, Paulo Sérgio Duarte et Santuza Cambraia Naves (orgs). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003, pp. 56-62.

22 Début du rock brésilien, très lié à des programmes de télévision, dont les grands noms ont été Roberto Carlos et Erasmo Carlos

manière plus distante, comme Vinícius de Moraes, auteur de poèmes engagés dans le pré-1964 – publiés dans *Violão de rua* du CPC –²³, ainsi que des paroles de l'hymne de l'UNE, de 1962, sur une musique de Carlos Lyra, mais encore de *O morro não tem vez* (Le morro* n'a jamais sa chance) avec Tom Jobim, en 1963, qui narrait bien l'esprit de l'époque : « Quand le morro aura une chance, toute la ville va chanter ». Vinícius a aussi composé, avec Edu Lobo, la chanson qui a gagné le 1^{er} Festival de la TV Excelsior, en 1965 : *Arrastão* (Senne), qui exalte la communauté populaire de pêcheurs et son travail. Il a également été le partenaire de Edu Lobo dans des chansons comme *Zambi*, qui célèbre le meneur noir révolté.

La force de la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire se révèle encore dans l'assimilation, volontaire ou non, par ses critiques. La poésie concrète des frères Campos, par exemple, – qui faisait un contrepoint au national-populaire, en valorisant la forme, et critiquait tout appel aux dites racines authentiquement brésiliennes, c'est-à-dire aux origines pré-capitalistes – n'a pas échappé à l'appel à l'action politique : elle a proposé, en 1961, le « saut participant », dans sa poésie, par lequel elle cherchait à s'harmoniser avec les mouvements populaires insurgés, tout en utilisant un langage également révolutionnaire²⁴.

Un autre exemple, cette fois dans la chanson populaire : avec la lettre de *A resposta* (La réponse) – enregistrée en 1965 sur le disque de Marcos Valle, *O compositor e o cantor* (Le compositeur et le chanteur) –, Marcos et Paulo Sérgio Valle ont riposté à ceux qui disaient qu'ils étaient aliénés, en ironisant à propos des adeptes de la chanson engagée, c'est-à-dire, ceux qui avaient en commun la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire :

Se alguém disser que teu samba não tem mais valor/
porque ele é feito somente de paz e de amor/
não ligue não que essa gente não sabe o que diz/
não pode entender quando o samba é feliz/
o samba pode ser feito de céu e de mar/
o samba bom é aquele que o povo cantar/
de fome basta o que o povo na vida já tem/
por que fazê-lo cantar isso também?//
Mas é que é tempo de ser diferente/
e essa gente não quer mais saber de amor/
falar de terra na areia do Arpoador/
quem pelo pobre na vida não faz nem

²³ Moacyr Felix, *ouvr. cité*.

* Morro, littéralement colline, sont les collines où sont construites les énormes favelas de Rio de Janeiro. (NdT)

²⁴ Cf. Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem* – CPC, vanguarda e desbunde : 1960/70. 2^a. ed. São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 41.

favor/ falar de morro morando de frente pro mar/ não vai fazer ninguém melhorar*

La lettre laisse bien claire la résistance des auteurs à l'engagement politique, et elle critique encore une élite de gauche qui parle du « peuple » et du « morro », alors qu'elle n'a aucune relation avec eux au quotidien²⁵. Ce que les auteurs voulaient, c'était faire une samba joyeuse, « faite de ciel et de mer » pour « que le peuple chante », exprimant un vécu de la zone sud carioca proche de celui rapporté par Roberto Menescal dans l'extrait cité plus haut. Ce qui pourrait paraître surprenant – et cela atteste la force de la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire –, c'est que peu de temps après, en 1968, les frères Valle, dont les chansons fréquentaient déjà assidûment les palmarès de succès, n'ont pas résisté à l'air du temps de cette année emblématique : presque toutes les lettres du disque *Viola Enluarada* (Viole baignée de lune) expriment une « préoccupation sociale », comme le déclarait Marcos Valle²⁶. La chanson-titre, qui incite à la révolution sociale par l'identité entre les artistes et le peuple, est devenue un classique de la chanson engagée :

A mão que toca um violão/ se for preciso faz a guerra/ mata o mundo, fere a terra/ a voz que canta uma canção se for preciso canta um hino – louvo a morte/ viola em noite enluarada/ no sertão é como espada/ esperança de vingança/ O mesmo pé que dança um samba/ se preciso vai à luta/ capoeira/ quem tem de noite a companhia/ sabe que paz é passageira/ pra defendê-la se levanta e grita: eu vou/ Mão, violão, canção, espada/ e

* Si quelqu'un te dit que ta samba vaut plus rien/ parce qu'elle n'est faite que de paix et d'amour / t'en fais pas c'est qu'il sait pas ce qu'il dit/ il peut pas comprendre que quand la samba est heureuse/ la samba peut être faite de ciel et de mer/ la bonne samba c'est celle que le peuple chante/ De la faim, le peuple en a déjà assez avec celle de sa vie / pourquoi lui faire chanter ça aussi ?// Mais aujourd'hui il faut être différent / et ces gens ne veulent plus rien savoir de l'amour/ Parler de terre dans le sable de l'Arpoador/ quand dans la vie on ne fait pas la moindre faveur aux pauvres / parler du morro quand on habite face à la mer/ ne va faire de bien à personne.

25 Il suffit d'écouter des chansons comme les déjà citées *O morro não tem vez*, et *O morro*, de Edu Lobo et Guarnieri, enregistrée par Nara Leão en 1964 : “feio não é bonito/ o morro existe mas pede pra se acabar/.../ ama, o morro ama/ o amor aflito, o amor bonito que pede outra história” (Le laid n'est pas beau/ le morro existe mais ne demande qu'à disparaître/.../ il aime, le morro aime/ l'amour affligé, l'amour beau qui demande une autre histoire).

26 Marcos Valle, CD *Antologia*, EMI, 2004, p. 4.

viola enluarada/ pelo campo e cidade/ porte-drapeau, capoeira/ desfilando
vão cantando/ Liberdade!*

C'était l'« espoir de vengeance » de ceux que savaient que « la paix est passagère » et « défilaient en chantant » dans des manifestations contre la dictature exigeant leur liberté. S'il le fallait, l'artiste utiliserait « la main qui joue de la guitare » pour faire la guerre. La sonorité de la chanson s'éloigne de l'héritage de la Bossa Nova (marque enregistrée des frères Valle), et incorpore la traditionnelle viole de la campagne, sans compter que les paroles font référence au sertão, à la viole, à la capoeira et au porte-drapeau – autant de symboles des racines de la culture populaire brésilienne, toujours évoquées par les compositeurs de chansons engagées d'énorme succès à l'époque, comme Geraldo Vandré, Theo de Barros, Edu Lobo et d'autres dont l'origine sociale se rapprochait de celle des frères Valle. Rien mieux que cette chanson ne saurait exprimer la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire. Toutefois, peu de temps après, accompagnant les exigences du marché, les compositions des frères Valle reviendraient à leur lot habituel, beaucoup d'entre elles devenant des succès dans les feuilletons télévisés de la chaîne Globo, fait qui exige qu'on s'y arrête.

Au Brésil, plus particulièrement après 1964, avec la consolidation de l'industrie culturelle, un segment de marché avide de produits culturels contestant la dictature a surgi : livres, chansons, pièces de théâtre, revues, journaux, films etc. C'est ainsi que la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire, anti-mercantile et qui remettait en cause la réification, trouvait contradictoirement une grande acceptation sur le marché – comme le prouve, par exemple, le succès de la *Revista Civilização Brasileira*, publication de gauche sous forme de livre qui arrivait à tirer plus de vingt mille exemplaires entre 1965 et 1968. Sur une échelle beaucoup plus ample, il y avait également l'énorme succès des chansons engagées, par exemple, lors des festivals musicaux à la télévision²⁷. Cela indiquait des changements dans l'organisation sociale brésilienne sous la dictature, qui en arriveraient à altérer la structure de

* La main qui joue de la guitare / s'il le faut fait la guerre/ tue le monde, blesse la terre/
la voix qui chante une chanson, s'il le faut chante un hymne – je loue la mort/ Une
viole baignée de lune/ dans le sertão c'est comme une épée/ un espoir de vengeance/
Le même pied qui danse une samba/ s'il le faut, va lutter/ capoeira/ Qui, la nuit, a une
compagne/ sait que la paix est passagère/ pour la défendre, il se lève et crie : j'y vais/
Main, guitare, chanson, épée/ et viole baignée de lune/ à la campagne et à la ville/
porte-drapeau, capoeira/ défilent en chantant/ Liberté !

²⁷ Cf. Marcos Napolitano, *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.

sentiment constituée dans le pré-1964, et annonçaient son déclin et son dépassement.

Pour reprendre l'exemple des frères Valle, ils disaient déjà dans leur chanson de 1965 que « la bonne samba c'est celle que le peuple chante ». Ils étaient donc prédisposés à suivre les signes du marché, sensibles à ce que le peuple veut écouter et chanter. Or, à une époque, de 1965 à 1968, où, à la télévision, les festivals de musique populaire brésilienne (MPB) étaient à leur apogée et donnaient des indices d'audience impressionnants, le « peuple » chantait des chansons engagées, qui vendaient beaucoup. Voilà pourquoi il n'est pas aussi surprenant qu'il pourrait le paraître à première vue, que Marcos Valle ait enregistré son disque politiquement engagé, *Viola Enluarada*, ni qu'ensuite il ait accompagné ce que le peuple chantait dans les feuilletons télévisés de la chaîne Globo durant la période la plus répressive de la dictature. Il suivait la direction du public (ou du marché ?), même s'il ne le faisait pas exprès.

Divergences et rivalités dans une structure de sentiment

Le fait que plusieurs artistes de l'époque aient partagé la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire ne signifie pas qu'il y avait une identité totale entre eux, qui étaient même parfois rivaux, ni que leurs œuvres n'étaient pas différentes, encore que, d'une certaine manière, elles exprimaient cette structure de sentiment dans le sens d'« articulation d'une réponse à des changements déterminés dans l'organisation sociale »²⁸.

Sur ce point, il convient sans doute d'incorporer les enseignements de Pierre Bourdieu²⁹, à condition que la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire n'en soit pas réduite à une espèce de maladie infantile des champs artistiques et intellectuels encore en processus de formation. Ils peuvent servir d'instrument pour raffiner l'analyse des spécificités des différents champs artistiques, incluant des artistes qui partagent une certaine structure de sentiment. Par exemple : de nos jours, il est clair des films comme *O grande momento* (Le grand moment), dirigé par Roberto Santos en 1957, *Assalto ao trem pagador* (L'attaque du train postal), de Roberto Faria en 1962, *O pagador de promessas* (La parole donnée), film de Anselmo Duarte basé sur la pièce homonyme de Dias Gomes, palme d'or au festival de Cannes en 1963, et d'autres encore, comme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigé

²⁸ Maria Elisa Cevalco, *ouvr. cité*, p.153.

²⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art – genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

en 1965 par Roberto Santos, inspiré du conte de Guimarães Rosa, appartiennent à une même structure de sentiment. Tous valorisent la brésilienneté enracinée dans l'homme simple du peuple (à la campagne ou dans les périphéries des grandes villes), dénoncent les inégalités sociales, cherchent à dévoiler « la réalité du Brésil », entre autres caractéristiques qui font qu'ils appartiennent à la même structure de sentiment que les films du *Cinema Novo* (Cinéma nouveau), créés par des cinéastes si unis mais en même temps si différents entre eux comme Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Paulo César Saraceni, Eduardo Coutinho et Arnaldo Jabor. Cependant, ces films n'étaient pas reconnus par le groupe « cinemanoviste », qui les accusait de suivre l'esthétique hollywoodienne, d'être les héritiers du studio Vera Cruz*, d'être attachés à la narrative classique, enfin, d'être des représentants du vieux cinéma qu'il voulait combattre³⁰. De même, les cinéastes habitant à São Paulo – comme João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Francisco Ramalho, Maurice Capovilla et Luiz Sérgio Person –, bien que tout à fait identifiés aux propositions « cinemanoviste », n'étaient pas reconnus par ce groupe.

Les divergences ne sont pas vraiment perceptibles si l'on se limite à la seule notion de structure de sentiment qui, dans l'essence, était identique pour tous ces cinéastes, toutes distinctions et particularités de chaque œuvre et auteur gardées. Mais ces divergences peuvent être mieux comprises si nous nous engageons plus avant dans la logique de la constitution du champ du cinéma brésilien, dans lequel le groupe du *Cinema Novo* cherchait à gagner pouvoir et prestige, à détrôner d'autres groupements et à éviter les rivaux.

Un autre exemple : les gens du *Teatro Oficina* ont eu, dès le début des années 1960, une solide liaison avec le *Teatro de Arena*, en particulier avec Augusto Boal. Tous avaient en commun la même structure de sentiment, dans le cas du *Teatro Oficina* avec une influence forte également de la dramaturgie et de la philosophie existentialiste de Sartre – qui était venu au Brésil à l'époque et, entre autres choses, avait aidé à diffuser la sympathie pour la révolution cubaine, qui incendiait l'imaginaire des gens du *Teatro Oficina*, comme le raconte Renato Borghi dans sa pièce autobiographique mise en scène à São Paulo en 2004, et intitulée *Borghi em revista*. Dans le livre *Oficina : do teatro ao te-ato (Oficina: du théâtre au te-acte)*, Armando Sérgio da

* Vera Cruz, Studio brésilien créé en 1949, et situé à São Bernardo do Campo, dans la grande São Paulo, pour avoir une production industrielle de cinéma.

³⁰ Cf. Jean-Claude Bernardet et Maria Rita Galvão, *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 156).

Silva observe que, en 1964, la mise en scène de la pièce du révolutionnaire russe Maxime Gorki, « *Pequenos Burgueses* (Les petits bourgeois), ainsi que le coup d'État dans le pays, ont été une marque décisive dans l'histoire du *Teatro Oficina*. À partir d'alors, la balance qui oscillait entre l'existential et le social a commencé à pencher vers ce dernier. »³¹ Mais ce serait en 1967, avec la mise en scène de la pièce d'Oswald de Andrade, *O rei da vela* (Le roi des bougies), que le *Teatro Oficina* se distinguerait clairement de la tradition du *Teatro de Arena* et gagnerait un impact artistique et politique national dans le domaine théâtral, en proposant une « révolution idéologique et formelle » qui le rapprocherait du *tropicalismo** naissant – ce qui nous renvoie à un dernier exemple.

Il semble que le *tropicalismo* musical soit également un élément – peut-être le dernier – de cette structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire, mais, en même temps, qu'il annonce son épuisement et son dépassement, et, peut-être, marque une nouvelle structure de sentiment. Il avait ses particularités, comme, d'un côté, la forte harmonisation internationale, et de l'autre la valorisation et la récupération de traditions populaires du « Brésil profond », oubliées par la chanson engagée, alors dominante, accusée de dédaigner les langages et d'aduler les déshérités, comme Caetano Veloso le déclare dans son livre de mémoires³². Cela conduirait les « tropicalistes » – dont le nom faisait référence à l'utopie d'une civilisation libre aux tropiques – à avoir une dispute de famille avec la brésilienneté national-populaire dans le champ de la MPB (Musique populaire brésilienne). Ces particularités et luttes d'individus et de groupes, qu'ils partagent ou non une même structure de sentiment, peuvent être comprises grâce à l'idée de champ, selon Bourdieu, comme espace de concurrence entre agents à la recherche de légitimité, de prestige et de pouvoir – c'est-à-dire de capital social.

Les « tropicalistes », venus de Bahia, n'appartenaient pas à l'axe dominant (Rio-São Paulo), culturellement. Ils n'ont jamais été intimes du cercle des grands noms de la Bossa Nova, comme Tom Jobim et Vinícius de Moraes, par

³¹ Armando Sérgio da Silva, *Oficina : do teatro ao te-ato*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 132.

* Mouvement culturel de la fin des années 1960 qui, par les railleries, l'irrévérence et l'improvisation, a révolutionné la musique populaire brésilienne jusqu'alors dominée par l'esthétique de la Bossa Nova. Ses principaux membres étaient Caetano Veloso et Gilberto Gil (NdT).

³² Caetano Veloso, *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997: p. 504.

exemple³³. Cette formulation du « champ », nous permet d'interpréter de manière inattendue les paroles de *Miserere Nobis*, chanson composée par Gilberto Gil et Capinam, en 1968. Dans cette chanson, ils avertissaient que « *já não somos como na chegada/ calados e magros/ esperando o jantar* »* – comme à l'époque où ils sont arrivés à São Paulo et ont créé un spectacle engagé quoique secondaire, intitulé *Arena* chante Bahia, sous la direction de Augusto Boal, en 1965. Deux ans plus tard, ils ne se contentaient déjà plus d'occuper une position subalterne dans le champ de la musique populaire. Les « tropicalistes » n'attendaient déjà plus les restes de nourriture devant la porte, ils l'avaient défoncée pour se ruer sur le banquet dans la salle à manger. Mais cela allait de pair avec le même esprit socialisant de la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire, par exemple, un peu plus loin, dans cette même chanson, ils espèrent que « *um dia seja/ para todos e sempre a mesma cerveja/ tomara que um dia de um dia não/ para todos e sempre metade do pão* »**.

Le cadre politique et culturel changerait radicalement après la fermeture politique qui a suivi la promulgation de l'Acte institutionnel n° 5 (AI-5), du 13 décembre 1968, suivi de la déroute des gauches brésiliennes, écrasées par la dictature – qui, parallèlement à la répression, réalisait le « miracle économique » qui consoliderait la modernisation conservatrice –, sans compter la tournure peu favorable pour les révolutionnaires que les événements politiques internationaux prendraient dans les années 1970, en particulier dans leur deuxième moitié. Cela éloignait la proximité imaginative de la révolution, alors que la société se modernisait et s'urbanisait, et permettait de constater que l'industrialisation et les nouvelles technologies en soi n'avaient pas conduit à la libération, bien au contraire, puisqu'elles coexistaient fort bien avec une dictature. Alors les bases historiques qui avaient donné le jour à l'épanouissement culturel et politique animé par la structure de sentiment de la brésilienneté révolutionnaire se dissolvaient.

La dictature avait néanmoins ses ambiguïtés : si elle punissait sévèrement les opposants qu'elle jugeait les plus menaçants –artistes et intellectuels y compris –, elle n'en attribuait pas moins une place dans son ordre établi non seulement à ceux qui se disposaient à collaborer docilement, mais encore à

33 Tom et Vinícius étaient intimes et partenaires du jeune Chico Buarque, attaqué par les « tropicalistes » au point de répondre dans l'article "Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha". São Paulo, *Última Hora*, 9 de dezembro 1968.

* On n'est déjà plus comme à notre arrivée/ muets et maigres/ à l'attente du souper.

** Un jour soit/ pour tous et toujours la même bière/ Pourvu qu'un jour pas d'un jour, pour tous et toujours moitié du pain

des intellectuels et artistes d'opposition. Avec la censure et la répression politique, il devenait évident, dans les années 1970, qu'il existait un projet modernisateur dans la communication et la culture, qui agissait directement au travers de l'État ou stimulait le développement capitaliste privé. À partir du gouvernement Geisel (1975-1979), avec l'ouverture, spécialement par intermédiaire du Ministère de l'Éducation et de la Culture, dirigé par Ney Braga, le régime chercherait à incorporer des artistes d'opposition dans son ordre établi. La tendance à l'institutionnalisation des milieux artistiques et intellectuels s'annonçait, tendance qui se consoliderait avec la redémocratisation à partir de 1985. Mais c'est déjà un thème pour un autre travail³⁴.

Marcelo RIDENTI
Université de Campinas- São Paulo

³⁴ J'ai développé des aspects de l'analyse de l'institutionnalisation professionnelle d'artistes et d'intellectuels à partir des années 1970 dans l'article « Culture et politique brésiliennes : faut-il enterrer les années 60 ? », In: Rolland, Denis ; Ridenti, Marcelo S ; Rugai Bastos, Elide (orgs.), *Intellectuels et politique, Brésil-Europe, XIX^e-XX^e siècles*. Paris : L'Harmattan, 2003, p. 181-197.

*Du corps physique au corps social
Les conditionnements
du théâtre portugais au XX^e siècle*

MÊME LE SUD possède un Nord et le Portugal, tout en ayant les pieds en Méditerranée, a le corps tourné vers l'Atlantique. Contrée paradoxale s'il en est, elle qui aime à se rappeler lusitanienne, s'est d'abord projetée des avens grandioses par le biais de ses découvreurs maritimes, extrapolant sa superficie réduite, adossée au continent et tournant les yeux vers l'océan.

Cet appel vers le large, cette envie de dépasser des frontières fixées dès le XII^e siècle se manifestent tant par les voyages de grands navigateurs aux noms mythiques que par des représentations artistiques dont la littérature contient sans doute les meilleurs reflets. S'il fallait n'en citer qu'un exemple, ce serait l'épopée lyrique de Luís de Camões, *Les Lusitades*. Le déclin de cet empire à partir du XVI^e siècle va conditionner l'œuvre de Gil Vicente souvent considéré comme le père du théâtre portugais (des réalisations préthéâtrales ont existé auparavant, mais c'est Gil Vicente qui est reconnu comme le premier grand créateur d'un théâtre identifié comme national) ; on peut le comparer à Ruzante, mais également à Molière ou à Shakespeare. C'est la mutation décisive de la société portugaise après les « découvertes » qui inspire la plupart des textes de Gil Vicente, sous la forme d'une immense satire. Le personnage du noble appauvri, très présent dans les pièces du grand dramaturge portugais souligne la désormais trajectoire nationale. La censure inquisitoriale, installée au Portugal dès 1536, va considérablement tronquer l'œuvre de Gil Vicente, et sévira deux siècles durant pour céder la place à la

Real Mesa Censória qui laïcise la censure et en donne à l'État le plein pouvoir. Malgré l'embellie libérale du XIX^e siècle qui permet d'édifier un Théâtre national et de créer l'Inspection générale des théâtres, les effets de la censure ne s'étaient pas totalement estompés lorsqu'en 1926 un coup d'état instaure une dictature qui sévira jusqu'en avril 1974. Arrivé au pouvoir en 1928 (ministre des finances), Salazar devient président du conseil en 1932 et installe l'Estado Novo à partir de 1933 ; ce régime dictatorial repose sur une censure d'État qui contrôle tout ; son omniscience étant particulièrement aiguisée dans le domaine du théâtre.

Sans entrer dans une histoire de la censure au Portugal, il est important de souligner combien celle-ci parcourt l'histoire culturelle portugaise d'une façon toute particulière. Dans ces conditions, un art dramatique aux caractéristiques nationales peut difficilement voir le jour et la scène portugaise s'est souvent trouvée réduite à la désactualisation et aux anachronismes. Le texte de théâtre et les répertoires en furent bien sûr très affectés, mais la haine du théâtre, promue dès les origines par les Pères de l'Église dans toute l'Europe, s'est, au Portugal, aiguisée presque jusqu'au raffinement. L'acteur en a subi les conséquences dans sa chair et dans son âme, ce qui va influencer son jeu, son rapport au corps et plus tard la mise en scène et plus généralement l'esthétique scénique.

Le traitement du corps de l'acteur au Portugal ne peut également être séparé de l'évolution singulière du théâtre de ce pays à partir de l'œuvre fondatrice de Gil Vicente. Celui-ci donnait à la cour des pièces inspirées de la truculence populaire où cohabitent allégorie et satire sociale. A partir de cette racine le théâtre portugais évolue selon un dédoublement en deux branches essentielles : un théâtre de divertissement populaire et un théâtre plus académique et littérairement plus élaboré. Encore aujourd'hui, l'art dramatique est classé en « teatro ligeiro » (théâtre léger) et « teatro declamado » (théâtre déclamé), considéré comme plus noble et plus élaboré. Cette séparation parfois devenue « schisme » est essentielle pour comprendre l'évolution du spectacle au Portugal et le traitement de l'acteur sur scène (son jeu, son corps). Elle aboutit à deux formes de jeu avec des codes qui, sans être toujours avoués sont pourtant identifiables.

Ainsi, jusqu'aux années cinquante, la scène portugaise, à quelques exceptions près, s'est partagée entre deux mondes apparentés à deux genres souvent nommés « styles » revue (revista) et National (Nacional, en référence au Théâtre National, que nous évoquerons plus loin). La « revue à la portugaise » (revista à portuguesa) ou « théâtre de revue » (teatro de revista), par l'engouement qu'elle a suscité au Portugal, mais aussi par son origine et

la polémique qu'elle peut provoquer chez ses commentateurs, est une forme de théâtre incontournable pour une approche du théâtre portugais et de l'évolution de ses acteurs durant le XX^e siècle.

Si la revue portugaise est apparue autour de 1850 sous l'influence directe de la revue de fin d'année introduite en France par des acteurs italiens dans les premières décennies du XVIII^e siècle, sa forme particulière est due à la filiation binaire qu'elle partage avec le théâtre portugais. En effet, Azinhal Abelho la voit directement issue de la branche profane du théâtre populaire originel. Alors que le théâtre populaire portugais de caractère religieux s'est maintenu jusqu'à nos jours, le théâtre populaire de caractère profane a beaucoup évolué et s'est modifié¹. Influencé par les « comiques ambulants » espagnols ou italiens, ce théâtre allait de fête en fête de foire en foire. Il mêle plaisanterie et satire, prenant même certains traits de la mascarade carnavalesque, pour aboutir à la farce. C'est la forme citadine de ce théâtre qui, selon A. Abelho, « donnera l'amalgame du théâtre de revue ». Si les aristocrates avaient un théâtre d'importation italienne (l'opéra au XVII^e et XVIII^e siècles), le peuple s'adonnait à des divertissements moins onéreux. Alors qu'au Théâtre São Carlos on écoutait le bel-canto, dans les bas quartiers apparaissait le fado. Celui-ci se mêlera au théâtre de rue et se combinera avec le « théâtre de revue » dans les baraques de foire. L'influence de la revue d'autres capitales européennes, apparentée au « music-hall », accomplira, à la fin du XIX^e siècle « l'amalgame » de ce qui deviendra la revue à la portugaise.

Comme dans « la revue de fin d'année » française – où, dans un spectacle composé de musique, danse, et théâtre, on « passait en revue » les événements de l'année écoulée, au fil d'une succession de tableaux indépendants –, la revue portugaise a rapidement pris des couleurs caractéristiques. Très vite, elle adopte un ton satirique, parfois même caustique qui n'est pas sans rappeler Gil Vicente. Un personnage, le « compère », faisait le lien entre les différentes scènes ou numéros chantés ou dansés ; sur un ton de raillerie, il commentait les événements de l'actualité. Le « compère » le plus célèbre a pris les traits de « zé povinho » (“Jean petit peuple”), créé par le caricaturiste Rafael Bordalo Pinheiro qui symbolisait le petit peuple subissant tous les malheurs dans la gaieté et la bonne humeur. Ce rôle fut l'occasion, pour bien des

¹ Azinhal Abelho, « Teatro popular português », in *Espiral*, n° 617, été 1965, Lisboa, p. 65 : « Dans diverses régions rurales du nord du Portugal persistent des manifestations de ce théâtre religieux. Ces représentations mêlent la figuration simplifiée des mystères religieux et certains épisodes de l'histoire nationale ainsi que les romans de chevalerie ou la geste médiévale. Le théâtre de colportage a parfois aidé à le fixer par le texte ou le populariser. Chaque village ou petite ville peut ainsi avoir son « auto », répété cycliquement, avec la conviction que ces pratiques sont transmises de génération en génération ».

acteurs, de donner libre cour à leur talent improvisant blagues et bons mots selon les rumeurs et les nouvelles du jour.

La revue portugaise a également été influencée par la comédie musicale, l'opérette ou le café théâtre. Elle mêle les personnages typiques, stylisés d'après le folklore ou le régionalisme national, avec les « girls » ou « boys » issus du music-hall. Elle fait cohabiter le pittoresque avec l'exhibition des danseuses peu vêtues. Ce type de spectacle a connu dès ses débuts un grand succès auprès de la petite et moyenne bourgeoisie, mais aussi auprès du peuple. Le public est tout à la fois attiré par les éléments scabreux de la revue et par son discours critique dans les domaines politique, social et culturel. L'impact de ce genre composite dans lequel certains voient des « composantes brechtiennes »² lui vaudra des tracasseries cycliques avec la censure.

La surveillance particulière de la censure salazariste envers le théâtre de revue a provoqué la création de codes d'écriture ou de comportements sur scène, destinés à faire passer des messages cachés. Ainsi, a pu se créer une complicité entre la scène et la salle, un dialogue que seul le spectacle permettait et dont Salazar se méfiait tant. Or, dans le domaine de la revue à la portugaise, le dialogue instauré est particulièrement intéressant ; effectué dans l'urgence de la dissimulation nécessaire, il est extraordinairement éphémère, mais d'autant plus intense. D'ailleurs, ce théâtre est essentiellement caractérisé par un spectacle en évolution constante. Plus qu'aucun autre, « sur scène, il doit vivre de son temps, il doit accompagner la vie [...] »³. Ainsi les sujets ne manquent-ils pas ; comme dans la vie, ils se télescopent, changeant de niveau et de registre. Selon la virulence de la censure, le commentaire politique s'insinue plus ou moins et les thèmes peuvent se répéter. Au jeu de mots salaces viennent s'ajouter les plaisanteries sur le football, le mauvais fonctionnement des transports en commun, la cherté de la vie, les programmes de télévision et de radio, les belles-mères embêtantes, les femmes fatigantes...⁴ En somme, du sujet le plus anodin à ceux plus préoccupants qui occupent le quotidien du lisboète.

Le « théâtre de revue » se nourrit également du jeu des acteurs qui improvisent chaque soir et se permettent des libertés rappelant les « lazzi » de la commedia dell'arte. C'est précisément cette liberté de l'inattendu, cette

2 Carlos Porto, « Le théâtre au Portugal depuis le 25 avril », in *Travail théâtral*, n° 27, Avril/Juin 1977, p. 136.

3 Gustavo de Matos Sequeira, « O Teatro de Revista », in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, Editorial Século, Lisboa, 1948, p. 140.

4 Enumération d'après Victor Pavão dos Santos, in *Revista à portuguesa*, Edições « O Jornal », Lisboa, 1978, p. 53.

possibilité de débordement qui rendait la « revista » très attractive dans un Estado Novo fondé sur la surveillance et l'ordre imposé. Cela la rendait également imprévisible et potentiellement dangereuse pour un régime qui refusait toute remise en cause de la réalité qu'il avait conçue. Pour les maquillages nécessaires, il y avait la « politique de l'esprit » qui tâchait de faire correspondre le pays fictif créé par la propagande et le pays réel et anachronique, ouvrage du salazarisme. Les propos d'António Ferro, au sujet du « théâtre léger » dans lequel il classait la revue sont significatifs : « Le « théâtre léger » [...] n'a pas du tout besoin de la politique [...] parce que la politique c'est toujours la réalité, et le « théâtre léger » dont la matière première est la fantaisie, doit être le rêve et l'irréalité qui nous libèrent du quotidien, de nos aigreurs et de nos rancœurs, de nos divergences »⁵.

L'Estado Novo, fondé sur un ordre corporatiste allergique à toute notion de « luttes des classes » et appuyé sur un parti dit d'« union nationale », devait en permanence persuader les Portugais de la concorde nationale. C'était là le rôle du SNI (Secrétariat National d'Information, dirigé par António Ferro et chargé de la propagande du régime), « le chemin de la grâce et de l'illusion, de la poésie, de l'esprit, un chemin qui entre parfaitement dans le programme de notre organisme », précisait encore A. Ferro. La « revista à portuguesa » était trop populaire pour être interdite. Mais sa portée nationale n'était pas incontrôlable, puisqu'elle ne concernait que Lisbonne et éventuellement Porto. Les billets de la « revista » étaient également trop chers pour certaines couches de la population et c'est avant tout la bourgeoisie citadine qui peut s'offrir régulièrement ce plaisir. Salazar qui savait souffler le chaud et le froid avait assis son pouvoir davantage sur l'induction que la répression trop démonstrative. Ainsi la revue fut-elle le reflet de cette réalité contrôlée pour laquelle on préférerait les débordements scabreux aux allusions politiques. On lui octroyait la liberté de certaines références sexuelles impensables ailleurs. Sa définition d'alors est entière contenue dans les derniers vers de la revue *Saint Antoine (Santo António)* de 1934 : « Ce sont des femmes nues, des saxophones qui crient, / ce sont des girls, ce sont des jambes / de danseuses, bien rythmées qui donnent le tempo ! / Ce sont des projecteurs qui nous inondent de lumière / Un monde irréel qui nous séduit »⁶. Cette forme de séduction-là n'était donc pas incompatible (dans la revue) avec le salazarisme.

⁵ António Ferro, « Teatro ligeiro, teatro sério... » in *Teatro e cinema*, Edições S.N.I, Lisboa, 1950, p. 28.

⁶ Luiz Francisco Rebello, *História do teatro de revista em Portugal*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985, vol II, p. 91.
Cette histoire du théâtre de revue portugais est composée de deux volumes très documentés et illustrés qui en font un véritable livre d'art. Avec cet ouvrage précieux et

Peu à peu, avec des textes d'inégale qualité, la revue portugaise s'adapte aux circonstances et la musique, les décors et costumes, la danse, les lumières [...] tentent de compenser les carences notoires du texte. L'action de la censure rend sa forme et ses procédés répétitifs, mais les éléments extérieurs évoluent considérablement. Et le théâtre de revue a beaucoup contribué à l'évolution scénographique du spectacle au Portugal. Ce genre permit à des scénographes comme José Barbosa de donner libre cours à leur imagination. Influencé par les Ballets russes, il introduit la modernité sur la scène portugaise jusqu'alors vouée au naturalisme⁷. Le niveau esthétique de la revue s'est parfois épuisé, mais l'aspect visuel et plastique de ce théâtre, véritable féerie pour les yeux attirait beaucoup le public. La contribution des acteurs comme élément compensatoire des contingences censoriales est également remarquable. C'est la fantaisie, l'esprit, le talent des acteurs qui a empêché la revue à la portugaise de sombrer dans la médiocrité totale et l'indifférence du public. Eux seuls ont permis les débordements de ce spectacle vivant que la censure voulait contenir.

« Je ne levais pas les yeux du fameux monsieur qui était là pour contrôler nos improvisations », raconte Beatriz Costa au sujet du censeur qu'elle appelle aussi plus vertement le « salaud du premier rang ». « De temps en temps », poursuit-elle, « il était vaincu par le sommeil, et moi, qui ne le perdais pas de vue, je prévenais Vasco : Il s'est réveillé ! »⁸. Cet épisode de la revue *Hue da da !* vécu par la célèbre actrice de revue et le non moins célèbre Vasco Santana, montre l'état de veille constant de ces acteurs et comment ils utilisaient la moindre inattention du censeur pour s'infiltrer dans ces petits espaces de liberté. Parmi la constellation d'acteurs qui a peuplé le Parque Mayer⁹, certains sont devenus pratiquement mythiques. Tous ne se sont pas uniquement consacrés à ce genre de théâtre, mais y ont parfois atteint leur plus grande popularité¹⁰. On pourrait dire aujourd'hui, que c'était pour ces

celui de Victor Pavão dos Santos (*A revista à portuguesa*, op. cit.), la revue devient une forme théâtrale bien étudiée dans le théâtre portugais de ce siècle.

7 L'exposition « Desenhar a revista » (dessiner la revue) organisée par Victor P. dos Santos au Musée National du Théâtre, à Lisbonne, en 1990, rendait compte de la richesse des décors et des scénographies inventives du théâtre de revue portugais.

8 Beatriz Costa, *Sem papas na língua*, op. cit., p. 263.

9 Ensemble de salles situées dans le centre de Lisbonne, consacrées au théâtre de revue.

10 Aux deux comédiens cités plus haut, ajoutons Laura Alves, Adelina Abranches, Maria Matos, Alves da Cunha, Maria das Neves, Luísa Satanela, Irene Isidro, Hermínia Silva, Costinha, Ribeirinho, Corina Freire, Mirita Casimiro, Nascimento Fernandes, Palmira Bastos, Ângela Pinto.... Liste non exhaustive, bien entendu qui à partir de la fin des années soixante est renouvelée par de jeunes acteurs comme Florbela Queirós, Raul Solnado, ou Nicolau Breyner, aujourd'hui davantage présents dans les séries télévisées que sur les plateaux des théâtres.

comédiens l'occasion de « s'éclater » ; ils pouvaient se débrider, s'adonner à des improvisations, parfois en solo, qui les faisaient apparemment à des show men, surtout lorsqu'ils jouaient « le compère ». Ils ont ainsi développé une forme de jeu parfaitement identifiable : jeu frontal en dialogue constant avec le public, presque en clin d'œil avec le spectateur ; jeu très extériorisé et physique qui, parfois, aboutissait à certaines formes de cabotinage. Dans cet univers clos qu'impliquait la dictature, la revue devenait un espace de liberté considérable où l'acteur éprouvait sa capacité à se mettre en péril tout en expérimentant des formes de jeu non autorisées sur d'autres scènes. La revue plus que tout autre forme de théâtre traduisait le Portugal de ces années-là. Tout en jetant des messages codés à une assistance qui venait s'encanailler mais aussi constater qu'elle n'était pas totalement endormie, la revue à la portugaise n'a jamais été totalement anesthésiée et a survécu entre soumissions et résistances.

Comme le théâtre de revue, le Théâtre National (ou plus précisément la compagnie Rey Colaço / Robles Monteiro qui en eut la concession à partir de 1929, pour aboutir à l'identification de l'un avec l'autre, homonymie entre le bâtiment et son résident), provoque des commentaires mitigés. Les deux genres sont d'ailleurs parfois présentés comme une sorte de couple complémentaire : Le « théâtre officiel du gouvernement » (D. Maria II) et le « théâtre du ventre, digestif » (qui incorporait le théâtre « léger » dont faisait partie la revue) étaient les points clés sur lesquels le régime s'appuyait pour sa survie dans le domaine du théâtre. Pour évoquer l'esthétique de la compagnie concessionnaire du National, on emploie souvent le terme « style D. Maria II » en référence à l'élégance de Amélia Rey Colaço, au raffinement de ses choix pour les costumes ou les décors, et aux mises en scène de son mari Robles Monteiro. Dans la revue *Panorama* (revue affiliée au régime) l'expression « style national » était incorporée par la « Politique de l'esprit » dans une échelle de valeurs de l'esthétique promue par le régime. « Cette identification de l'esthétique du théâtre réalisé au D. Maria II avec l'unité de style » promue par le SPN va peser sur la lecture des apports de la compagnie du National au théâtre portugais du XX^e siècle. Toute vision linéaire du théâtre proposé par les résidents du D. Maria II serait réductrice, et la trajectoire de la compagnie Rey-Colaço-Robles Monteiro est, en quelque sorte, emblématique de celle du théâtre portugais durant l'Estado Novo.

Mais les acteurs reconnus du « théâtre déclamé » allaient parfois goûter à la revue, ainsi João Villaret à qui l'on doit certains des bons moments de la « revista » des années quarante et cinquante.

Durant la première décennie de sa présence dans la prestigieuse salle lisboète, la compagnie présentera prioritairement un répertoire d'auteurs nationaux, tâchant de reprendre les grands classiques portugais comme Gil Vicente, António José da Silva ou Almeida Garrett, mais aussi des textes de qualité inférieure. Parmi ces spectacles, *A Castro* de António Ferreira, présenté sur le parvis du monastère d'Alcobaça (août 1935) reste un des moments du théâtre des années trente souvent rappelé. C'est durant cette période que prendra forme le « style » du D. Maria II, entre sophistication, « bon goût » et diction jugée déclamatoire. La prise en charge des décors et costumes de certains spectacles par José Barbosa ou Almada Negreiros indique le choix de la qualité et de l'innovation. Mais cela ne suffit pas à compenser l'orientation générale de la compagnie dont on dit qu'elle « faisait du boulevard avec une classe parisienne »¹¹. Elle est surtout critiquée pour son répertoire étranger dominé par le boulevard français et les comédies espagnoles, en quête prioritaire du succès public.

L'activité de cette compagnie qui occupa trente cinq années durant la scène du Théâtre National et qui, dans la décennie suivante, passa par les théâtres Avenida, Capitólio et Trindade, résume de façon exemplaire l'histoire du théâtre portugais durant le salazarisme — en ce qu'elle fit, ne fit pas et qu'il ne lui fut pas permis de faire¹². En effet, durant les années trente, elle fut à l'image de l'activité théâtrale portugaise, entre boulevard et naturalisme, à partir de 1960 alors que le théâtre expérimental a commencé à rénover les horizons, elle cherche de nouvelles orientations donnant au théâtre portugais certains de ses spectacles les plus marquants. Cette compagnie à la longévité peu commune intégra dans ses distributions des comédiens de renom, certains même promus au rang de mythe dans l'histoire du théâtre portugais : Maria Matos, Palmira Bastos, Érico Braga, Alves da Cunha, Aura Abranches, Lucília Simões, Maria Lallande, et João Villaret, entre autres. À partir des années cinquante, une kyrielle de jeunes acteurs, fraîchement sortis du conservatoire, firent leurs débuts au National : Eunice Muñoz, Rui de Carvalho, Carmen Dolores, João Perry, João Mota, Rogério Paulo... Tous, aujourd'hui jouent un rôle important dans la vie théâtrale au Portugal comme acteurs ou metteurs en scène.

C'est précisément la formation figée donnée au conservatoire qui « moulait », d'une certaine façon, les acteurs. Les mémoires d'acteurs aujourd'hui publiés révèlent bien les procédés « fossilisés » tout axés vers la

¹¹ Costa Ferreira, op. cit., p. 114.

¹² Luiz Francisco Rebello, *Histoire du théâtre portugais*, Édition des Cahiers Théâtre Louvain, Louvain-La-Neuve, 1985, p. 89.

déclamation et un jeu très réglementé que leur laissent leurs années de conservatoire. Certains des maîtres qui y enseignaient citaient encore en référence le modèle de Mounet-Sully et, alors que les années soixante allaient lancer dans le pays de nouvelles formes de théâtre et de jeu, le conservatoire ignorait les procédés de Stanislavsky. On continuait à y promouvoir exclusivement une formation où l'acteur devait s'évertuer à produire une performance vocale artificielle qui excluait l'identification au personnage comme être réel. On inculque l'idée que le beau prime le vrai, avec ce que cela implique comme choix éthique et esthétique.

Cette conception esthétique de l'art et de la création est précisément celle d'A. Ferro et de sa « politique de l'esprit » par laquelle était promu l'esprit au détriment de la réalité. Toute la politique des services de propagande de Salazar a consisté en un maquillage perpétuel du pays réel au profit d'un pays fiction. Mais c'est également et surtout à la négation du corps que l'on assiste. C'est une des particularités essentielles du salazarisme : le refus du corps. Salazar, par sa politique d'évitement (prévoir plutôt que réprimer) a érigé la distance entre les individus, l'isolement, au rang de dogme. Il s'agissait d'empêcher toute forme de dialogue, de communication non affiliée au pouvoir. Mais le chef de l'État Nouveau avait par ailleurs une peur phobique du contact physique, et détestait les bains de foule. Ainsi se méfiait-il spécialement du théâtre et des spectateurs rassemblés dont il ne pouvait contrôler les réactions. Il préférait assister à des répétitions générales qui le promouvaient au rang de spectateur « voyeur ».

Ainsi revenons-nous au « corpus » latin qui désigne la dimension physique du corps humain, en opposition avec l'âme, le corps serait d'abord matière, il peut être perçu comme objet par la vue, alors que la voix, liée à l'oreille et au souffle, est sentie comme non matérielle et rattachée à l'âme. Cette opposition est sans fondement exact, car la voix est production physique et corporelle, comme le mouvement est renforcé par l'usage de la communication verbale¹³. Au Portugal, durant la période dictatoriale, le schisme entre corps et voix a été promu, pour l'acteur formé au conservatoire et par l'esthétique salazariste, au rang de dogme. Ce mépris du corps au profit de la voix, oriente vers une approche du texte de théâtre selon une interprétation vocale, séparée du corps. Faut-il s'étonner que la mise en scène consiste en ces années-là en un plan dessiné préalablement et où les acteurs ne sont que des silhouettes déplacées selon un plan figé et rigide. La terminologie employée alors est

¹³ La réflexion sur le corps de l'acteur nous a été inspirée par l'article consacré à ce sujet (« Corps et Théâtre » dans la dernière édition du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* Dir. Michel Corvin, Bordas/Larousse, Paris, 1998, p. 409.

éloquente « a marcação de uma peça » (marcation d'une pièce) pour « mise en scène », où les acteurs deviennent des pions qui parlent, ou plus exactement, qui déclament.

« Elle ne joue pas seulement bureaucratiquement selon « une marcation », elle entre progressivement dans des explosions (...) où les choses se brisent et renaissent irrationnellement », dit le réalisateur Paulo Rocha, au sujet de son actrice fétiche, Isabel Ruth (JL, 10 fév. 99, n° 740). A l'époque (...), les actrices étaient très stéréotypées, soit dans le style du National, soit dans le style de la nouvelle vague. Comme elle était danseuse, elle avait un corps très libre », dit encore le réalisateur. (Télérama, n° 2557, 13 janvier 1999, p. 48). Paulo Rocha fait ici référence à la fin des années soixante où l'influence de Grotowski pénètre peu à peu au Portugal. Le corps physique commence à être envisagé pour lui-même et la voix, comme valeur expressive indépendamment du texte. Peu à peu, les jeunes acteurs portugais sont mis en contact avec ces nouvelles pratiques, par des stages dans le pays ou à l'étranger. Ce passage ne se fait pas sans excès ni contradiction, d'où les propos de Paulo Rocha concernant l'avant garde.

Mais, peu à peu, le théâtre devient pour les acteurs une manière de vivre la réalité ; et la formation peut être envisagée comme un travail pédagogique qui ouvre vers une quête de la liberté. C'est par la présence de l'acteur sur scène, corps vivant réel, que le théâtre portugais est physiquement devenu dissident par rapport au pouvoir. Mais ne l'était-il pas déjà par le biais de la revue ? Les propos de Beatriz Costa qui faisait des bras d'honneur au censeur sont à ce titre indicatifs. C'est là que « l'acteur sud » est apparu sur les scènes portugaises au XX^e siècle. Les grands acteurs ne s'y sont pas trompés, eux qui cumulaient souvent ces deux lieux pourtant apparemment antinomiques (la revue et le Théâtre National). Là, ils exposaient leur jeu et leur corps, entre fous et comiques des théâtres ambulants d'antan : osant la dissidence esthétique et, forcément politique.

Graça DOS SANTOS
Université Paris X - Nanterre

L'éveil des sens dans les romans de Milton Hatoum

LA BONNE LITTÉRATURE, selon M. Hatoum, est celle qui entretient une relation viscérale entre la langue et la matière narrée : « o que mais prezo na boa literatura é a relação visceral entre a linguagem e a matéria narrada »¹.

C'est cette relation étroite entre la langue et le sujet de narration qu'il semble rechercher, en effet, dans son premier roman *Récit d'un certain orient*, et qui apparaît de façon éclatante dans le second, intitulé *Deux frères*.

Le sujet de la narration est le même dans les deux œuvres : la mémoire, ou les souvenirs de famille qui hantent et fascinent de manière quasi-obsessionnelle les personnages. L'histoire est racontée, dévoilée par des narrateurs (devenus des conteurs) qui la (re)découvrent au fur et à mesure que le récit progresse, tenant en haleine le lecteur qui cherche inlassablement le fil conducteur et constructeur du tableau des souvenirs.

La matière narrée paraît ici faite d'oralité, puisque les souvenirs se racontent, se transmettent ou se taisent entre les générations. Elle s'insère pourtant dans une tradition de l'écrit, où les références au livre et à la poésie viennent sans cesse rappeler que l'histoire est racontée uniquement parce qu'elle s'écrit.

Dans *Récit d'un certain orient*, par exemple, le père a toujours un (le) Livre ouvert :

¹ Milton Hatoum interviewé par F. Pinheiro le 02.01.04 dans *No mínimo*, rubrique "Rato de Livraria":
<http://nominimo.ibest.com.br/notitia/servlet/newstorn.notitia.presentation.NavigationServlet?publicationCode=&pageCode=51&textCode=9953¤tDate=1073012460000>.

Foi assim que teu pai resumiu sua vinda ao Brasil, numa tarde em que o procurei para puxar assunto. Curiosa era a maneira como se dirigia a mim : sempre olhando para o Livro aberto. Folheava-o vez ou outra, esfregando os dedos nas folhas de papel e esse convívio inquieto das mãos com o texto parecia animar sua voz. (RCO, p.77)²

Voilà ce que ton père m'a dit de son arrivée au Brésil, un soir où j'étais allé le trouver pour parler un peu. Il avait une curieuse façon de s'adresser à moi sans quitter des yeux le Livre ouvert, qu'il feuilletait de temps à autre ; ses doigts tournaient les pages, et ce commerce inquiet des mains et du texte sacré paraissait animer sa voix. (RCO, p.94)³

Ce Livre, mise en abîme de l'ouvrage que le lecteur tient lui-même ouvert pour que l'histoire puisse être lue, renvoie bien évidemment au Livre sacré, le Coran, mais également à la présence matérielle du livre et des lettres. La voix du père (celle qui peut raconter, conter) est ici animée par le contact des doigts avec les feuilles, comme si la parole était déclenchée par un contact physique avec l'écrit, tout comme l'intrigue du roman prend forme dans le geste du lecteur qui tourne la page après l'avoir lue.

Dans *Deux frères*, la présence de l'écrit apparaît comme une toile de fond qui tapisse l'intégralité du récit. En effet, l'histoire des deux frères ennemis (Yaqub et Omar) commence dans un restaurant appelé Byblos, établissement dans lequel la famille prend sa source, puisque c'est dans ce lieu que se sont connus Halim et Zana, le père et la mère de Yaqub et Omar. Byblos, c'est aussi le nom de la ville libanaise où transitait le précieux papyrus, indispensable à la fabrication de feuilles vierges. Byblos encore, comme le mot grec qui désigne la *feuille* et qui donna plus tard le mot *Bible*. C'est ainsi dans ce restaurant au nom originel que l'histoire de la famille commence, et où naît l'amour entre Halim et Zana. Un amour qui ne peut se concrétiser que par l'entremise de l'écrit, quand Halim laisse sur l'une des tables du restaurant une enveloppe avec des *ghazals* écrits afin de séduire la jeune Zana :

Abbas escreveu em árabe um gazal com quinze dísticos, que ele mesmo traduziu para o português. Halim leu e releu os versos rimados : lua com nua, amêndoa com tenda, amada com almofada. Pôs as folhas de papel

2 L'édition brésilienne : Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, Companhia das Letras, (1989), 2003. Nous utiliserons dorénavant l'abréviation RCO dans le corps du texte pour toute mention de l'ouvrage, tant en portugais qu'en français.

3 La version française est parue aux Éditions du Seuil, en février 1993 : *Récit d'un certain Orient*, Traduction de Claude Fages et Gabriel Jaculli.

num envelope e no dia seguinte fingiu esquecê-lo na mesa do restaurante⁴.
(DF, p.49)

Abbas écrivit en arabe un ghazal de quinze distiques, qu'il traduisit lui-même en portugais. Halim lut et relut les vers : lune rimait avec brune, amande avec légende, ramée avec aimée. Il glissa les poèmes dans une enveloppe et, le lendemain, fit semblant de les oublier sur la table du restaurant, puis laissa passer une semaine sans se montrer au Byblos⁵.
(DF, p.47)

L'amour, déclaré à travers les distiques oubliés sur une table du Byblos, peut alors engendrer les personnages, ainsi que la narration des souvenirs de famille. La déclaration d'amour, même si elle finira par être lue à voix haute par Halim, s'est d'abord faite à l'écrit, comme si le passage par la feuille, par les lettres, était une étape indispensable dans l'expression des sentiments et dans l'énonciation de la parole.

M. Hatoum rappelle ainsi, dans ses deux romans, que la voix qui raconte est engendrée par l'écriture, et que cette écriture est elle-même engendrée par une parole autre, comme le signale M. Blanchot :

Le poème – la littérature – semble lié à une parole qui ne peut s'interrompre, car elle ne parle pas, elle est. Le poème n'est pas cette parole, il est commencement, et elle-même ne commence jamais, mais elle dit toujours à nouveau et toujours recommence. Cependant, le poète est celui qui a entendu cette parole, qui s'en est fait l'entente, le médiateur, qui lui a imposé silence en la prononçant. (...) C'est pourquoi, l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre⁶.

L'écriture, liée à une parole fondamentale et à un éternel recommencement, dit et redit sans cesse les préoccupations profondes du poète, celles qui l'occupent, qui l'assaillent quand il se met à écrire. Chez Milton Hatoum, l'écriture se fait l'écho d'une parole qui raconte, qui découvre les traces obscures des souvenirs et des origines métissées de familles venues d'ailleurs, et qui se sont installées, depuis des années déjà, au cœur de la forêt amazonienne. Cette voix qui découvre le passé est celle du (des) narrateur(s), mais la parole transmise par cette voix est celle d'un écrivain qui (s)'écoute et

⁴ Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, Companhia das Letras, (2000), 2004.

⁵ Milton Hatoum, *Deux Frères*, Seuil, 2003, traduction: Cécile Tricoire.

⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Folio Essais, 1998, p. 35.

qui écrit. Dans la rencontre consciente de la parole et de l'écrit, la langue s'enrichit de ces deux expressions et devient porteuse d'une double identité, laissant apparaître une relation très étroite entre le langage choisi et l'histoire racontée.

Ainsi, la première facette de cette langue à double identité, sûrement la plus évidente, est celle d'une narration qui suit le cours de la mémoire de celui qui a la parole. Dans *Récit d'un certain Orient*, par exemple, plusieurs personnages, devenus des narrateurs le temps d'un ou de quelques chapitres, se passent la parole pour dévoiler l'histoire de la famille d'Émilie. Dans *Deux frères*, en revanche, un seul narrateur a la parole, mais il s'appuie souvent sur le souvenir d'un autre personnage pour se rappeler l'intrigue à raconter. La narration, dans les deux cas, épouse la route des souvenirs, empruntant tous les raccourcis, chemins de traverse et autres déviations imposés par le processus de mémoire. Si bien que les anachronismes sont légion dans ces deux œuvres et obligent le lecteur à s'adapter constamment à la voix du moment, sans perdre de vue le point de départ de l'intrigue. Les analepses, abondantes, proposent des retours dans le passé qui éclairent des points jusqu'alors obscurs de l'histoire de la famille, sans qu'un quelconque ordre chronologique ne soit respecté, tandis que les prolepses, plus rares, annoncent des événements importants qui seront abordés ultérieurement dans le livre. Ainsi, par exemple, au cinquième chapitre, le narrateur annonce des moments tragiques dans la vie de Yaqub, le frère aîné :

E, quando menos esperávamos, o pequeno deus agiu sobre nossa vida. Yaqub agiu e foi generoso. Anos depois, no momento mais trágico da vida dele, eu retribuiria, talvez sem querer, essa generosidade que de algum modo mudou minha vida. (DI, p.128, 129)

C'est alors qu'au moment où nous nous attendions le moins, un petit dieu intervint dans notre existence : Yaqub fit montre d'une générosité qui dans une certaine mesure changea ma vie. Des années plus tard, au moment le plus tragique de son existence, j'aurais l'occasion de lui témoigner ma reconnaissance. (DF, p.128, 129)

Les événements sont annoncés anarchiquement, comme si le narrateur se souvenait au fur et à mesure de l'histoire, annonçant des faits à raconter plus tard, ou s'engouffrant, au contraire, dans un retour au passé pour éclairer un point de son discours. Le lecteur suit ainsi le cours de la mémoire du conteur, subissant, de façon aléatoire, les très nombreuses allées et venues dans le temps.

Conséquence directe de ces anachronismes imposés par les souvenirs, la langue de M. Hatoum se fait aussi le miroir de l'oubli : les blancs et autres failles de la mémoire s'inscrivent dans l'œuvre à travers les digressions et les aveux d'oubli du narrateur, mais interviennent ici plus profondément, comme si l'on racontait une histoire uniquement pour se souvenir de sa propre histoire. La démarche narrative, dans les deux romans, consiste à narrer pour composer le fil de l'intrigue. L'omniscience du narrateur est perpétuellement mise en cause, comme si celui-ci ne détenait pas la clef de l'histoire, ou comme si cette dernière pouvait lui échapper à n'importe quel moment, suite à un oubli ou à une confusion dans les faits.

Ainsi, à la fin de *Récit pour un certain Orient*, la narratrice revient sur son entreprise première, celle de raconter avec cohérence l'histoire de la famille, et avoue les difficultés éprouvées pour classer ses souvenirs :

Não esqueci o meu caderno de diário, e, na ultima hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas. (...) Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação : um espaço morto que minava a seqüência de idéias. (RCO, p. 165)

Je n'avais pas oublié mon journal et, au dernier moment, je m'étais décidée à prendre le magnétophone, les cassettes et toutes tes lettres. (...) Lorsque je parvenais à remettre en ordre certains épisodes, ou à reconstituer les entretiens, une lacune – signe révélant quelque oubli ou quelque indécision – surgissait, espace mort qui ruinait l'enchaînement des idées. (RCO, p. 202, 203)

Dès lors, la langue qui raconte les souvenirs est également celle qui fait remarquer les oublis et les absences, dans un texte écrit qui ne cache pas ces lacunes mais qui, au contraire, les exploite en en faisant un sujet de narration.

Mais la langue de la mémoire est aussi celle qui fait appel aux sens, qui revient sans cesse aux sensations vécues ou imaginées au moment de l'épisode raconté. La richesse de la langue de M. Hatoum est ici d'être en quelque sorte « sensorielle », décrivant abondamment ces sensations riches de souvenirs.

L'écriture passe ainsi, par exemple, par un appel au goût, rappelant alors la madeleine trempée dans le thé de l'écriture proustienne, évocatrice de tant de souvenirs pour celui qui la goûte. Mais le goût des mots de M. Hatoum est celui d'un étonnant mélange, d'un panachage de cultures contenant des évocations très particulières, aux saveurs métissées. Ce métissage est lisible dans le nom

et la description des plats servis au Byblos, et semble le miroir de l'intégration des familles d'immigrés décrites dans l'œuvre de M. Hatoum. Car les plats du Byblos sont faits avec des ingrédients arabes, brésiliens, amazoniens, etc. :

No restaurante manauara ele preparava temperos fortes com a pimenta-de-Caiena e a murupi, misturava-as com tucupi e jambu e regava o peixe com esse molho. Havia outros condimentos, hortelã e zatar talvez. (DI, p. 63)

Au restaurant de Manaus, il arrosait aussi ses poissons de sauces très relevées, à base de poivre de Cayenne, de murupi, de tucupi et de jambu, additionnées parfois de menthe et de thym. (DF, p. 61)

Les sauces multicolores du père de Zana mélangent des épices aux origines diverses, et le goût métissé de ces sauces transparait dans les mots, puisque les épices portent des noms aux sonorités et origines particulières, laissant au lecteur (même brésilien) une impression de mélange exotique, un peu inimaginable, quelque part intangible. Tout d'abord parce que le mot arabe *zatar* introduit une barrière évidente (alors que le choix de la traduction *tomilho* en aurait déjà « simplifié » la lecture – ce qui a d'ailleurs été fait – à regret – par la traductrice de l'édition française car le *zatar* n'est pas tout simplement le thym, mais une préparation à base de thym), puis parce que des mots tels que *murupi*, *tucupi* et *jambu*, d'origine tupi, sont totalement méconnus des brésiliens du Sud. Le goût unique du plat préparé par Galib se laisse donc sentir dans la langue utilisée pour le décrire, puisque l'étrangeté des mots suscite chez le lecteur une certaine curiosité, et exige de lui un effort d'imagination, un peu comme quand on goûte à un plat dont on ne connaît pas les ingrédients et qu'on essaye de les deviner.

Les mots sont ainsi mêlés, en tous points, au goût des choses et de la vie dans le restaurant Byblos. À l'origine de l'histoire des deux frères, le restaurant est également le lieu où les langues, comme les épices, se rencontrent et se mélangent, puisqu'il est un point de rencontre pour les immigrés de Manaus :

O pai conversava em português com os clientes do restaurante: mascateiros, comandantes de embarcação, regatões, trabalhadores do Manaus Harbour. Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo (...) (DI, p. 47-48)

Le chef bavardait en portugais avec les clients, pour la plupart représentants de commerce, commandants de bateaux camelots ou dockers de Manaus Harbour. Depuis son inauguration, le Byblos était le point de rencontre des immigrants libanais, syriens et juifs marocains du quartier de Notre-Dame-des-Remèdes et de ses alentours. Tous ces déracinés parlaient un portugais mâtiné d'arabe, de français et d'espagnol, un sabir coloré d'où surgissaient des histoires, des aventures, des vies en transit. (DF, p. 45, 46)

Même si le père de Zana parle en portugais aux clients, l'idiome local est une « algaravia »⁷, qui reste néanmoins compréhensible et capable de transmettre des histoires multiples. Là encore le langage choisi par l'auteur épouse étroitement le sujet de narration, puisque, comme Galib, le narrateur s'exprime en une langue-patrie « standard », le portugais, tout en laissant s'exprimer les voix métissées de ses personnages au travers des mots, des goûts, des épices étrangères ou indigènes, et autres « étrangetés ». La langue utilisée dans les deux romans est un portugais clair et respectueux de la grammaire, mais qui accueille en son sein d'autres langues, l'arabe et le tupi. Dans l'édition française de *Deux Frères*, la traductrice a choisi de mettre à la fin de l'œuvre un glossaire (qui est malheureusement assez incomplet). Dans l'édition brésilienne, même si ce choix n'a pas été fait, il n'aurait pas été absurde d'imaginer un lexique explicatif à la fin du livre. Ce glossaire ne contiendrait pas seulement les mots en arabe, qui sont souvent expliqués par l'auteur au fur et à mesure de leur apparition, mais également ceux d'origine tupi, qui traduisent une réalité, un goût, ou un paysage typique de l'Amazonie et qui sont méconnus des autres régions du pays. Mais il faudrait alors imaginer un glossaire « sensoriel » (comme la langue de M. Hatoum), capable de traduire et de faire sentir, ou de faire voir, les goûts, les odeurs, et les paysages vus et sentis par les personnages.

Parmi les formes de ce glossaire imaginaire, il faudrait concevoir un catalogue d'arômes, ou des pages odorantes, pouvant exhaler le parfum de certains mots de l'œuvre, car les odeurs ont une place fondamentale dans la construction des deux récits, et déclenchent souvent un souvenir :

⁷ Il est intéressant de remarquer le choix du mot qui définit le langage des clients du Byblos dans ce paragraphe : Le mot *algaravia* vient de l'arabe *al'arabya(t)* et signifie « langage confus et inintelligible », mais également, dans son acception originelle, la langue arabe. La traduction proposée *sabir*, vient de l'espagnol *saber* « savoir » et était, à l'origine, un « jargon mêlé d'arabe, de français, d'espagnol et d'italien qui était parlé en Afrique du Nord et dans le Levant ». Le *sabir* coloré des clients du Byblos correspond bien aux définitions du mot en portugais et en français, puisqu'il est parlé par des personnages immigrants, en majorité d'Afrique du Nord, dont la langue d'origine était l'arabe.

A lavadeira me agradecia perfumando minhas roupas; depois de esfregá-las e enxaguá-las, ela salpicava seiva de alfazema nas camisas, lenços e meias, e, quando eu punha as mãos nos bolsos das calças, encontrava as ervas de cheiro: o benjoim e a canela. Um odor de mistura de essências me acompanhava nos passeios pela cidade (...). O aroma dos figos era a ponta de um novelo das histórias narradas por minha mãe. (RCO, p. 89)

La lavandière me remerciait en parfumant mon linge ; après les avoir lavés et rincés, elle saupoudrait de fleurs de lavande chemises, mouchoirs et chaussettes, et lorsque je mettais les mains dans les poches de mes pantalons, j'y trouvais des brins de plantes odoriférantes : benjoin et cannelle. Un parfum de diverses essences m'accompagnait dans mes promenades en ville (...). Le parfum des figues était l'avant-garde du peloton d'histoires que racontait ma mère. (RCO, p.109)

Le passé a un goût, mais aussi un parfum singulier. L'auteur accorde une attention si particulière à la mémoire des parfums, que l'un des personnages de *Récit d'un certain Orient* est caractérisé par son odeur. Il s'agit d'Hindié Conceição, l'un des piliers de la re-construction de l'histoire de la famille d'Émilie :

Mais tarde, de noitinha, ao encontrar tio Hakim, entendi o quanto lhe havia impressionado o odor do corpo de Hindié, como se ela quisesse estampar, através de um cheiro inconfundível a lembrança de uma marca do passado que exalava por todos os poros de um corpo monumental. Não saberia adjetivar ou comparar aquele cheiro formado por uma auréola invisível, mas inseparável do corpo, como um odor de cera derretida impregnado no espaço sombrio da igreja onde conversara com Dorner (...) (RCO, p. 140, 141)

Plus tard, à la nuit tombée, lorsque je rencontrai oncle Hakim, je compris à quel point l'odeur d'Hindié l'avait impressionné, comme si cet inoubliable effluve venait de graver en lui le souvenir du passé qu'elle exhalait par tous les pores de son corps monumental. Je ne saurais trouver l'adjectif adéquat pour caractériser cette odeur, auréole invisible inséparable de son corps, pareille à celle de la cire fondue qui imprégnait l'espace sobre de l'église où Dormer et moi avions conversé (...). (RCO, p. 173)

Hindié, ainsi que son odeur nauséabonde, semble en effet, détenir la clef de l'histoire : non seulement Hindié est la seule à connaître le code secret du coffre où la matriarche Émilie déposait ses lettres et photos de famille, mais surtout c'est elle qui découvre et annonce la mort d'Émilie aux membres de la famille. L'odeur du personnage est donc en quelque sorte le reflet de sa

fonction dans l'économie romanesque, rapprochant ainsi, encore une fois, le langage de la matière narrée : celle qui annonce la mort est annoncée elle-même par des mots qui semblent exhaler une odeur macabre et singulière.

Dans le deuxième roman, le parfum sert à distinguer les deux frères : Omar, par exemple, sent toujours très fort et porte avec lui une trace odorante capable de le faire reconnaître ou de faire remémorer ses actions par sa mère. Yaqub, en revanche, ne sent pas, ou plutôt, n'a pas de parfum propre à lui, et ne déclenche pas de souvenir chez sa mère.

Mais l'odeur est également celle des fleurs, des fruits ou des arbres du paysage. Sur ce point, l'odorat rejoint le goût pour former un lexique des sens, pas toujours accessible au lecteur. Cette inaccessibilité est, certes, due au caractère personnel de la description sensorielle, propre à celui qui sent et qui relie cet arôme à un souvenir ou à une réalité personnelle, mais surtout, dans le cas des deux romans de M. Hatoum, à l'existence d'un « catalogue des senteurs » très vaste, reliant la flore amazonienne à celle de l'Afrique du Nord.

C'est ainsi que les manguiers de Manaus partagent l'espace romanesque avec les cèdres du Liban, faisant cohabiter deux paysages complètement différents dans le même jardin familial. Les arbres qui s'enracinent dans chaque récit et qui font, peu à peu, découvrir l'intrigue, composent un tableau, là aussi, très original. D'autant plus que ces arbres abondent dans les descriptions des paysages, comme si l'histoire ne pouvait se réaliser que si elle se passait à l'ombre de, ou sous la coupe, d'un arbre.

Dans *Deux frères*, par exemple, les arbres surgissent dès le premier paragraphe, faisant découvrir un paysage touffu, telle une épaisse forêt, mais en pleine ville de Manaus :

Zana teve de deixar tudo : o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos da sua infância : a pequena cidade do Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivado por mais de meio século. (DI, p. 11)

Zana a dû tout laisser : le quartier du port de Manaus, la rue en pente ombragée de manguiers centenaires, ces lieux devenus pour elle presque aussi essentiels que la Byblos de son enfance, la petite ville du Liban qu'elle évoquait à voix haute, ses pas errant dans les pièces envahies de poussière, puis allant se perdre dans le jardin où la cime du vieil hévéa couvrait de son ombre les palmiers et le verger cultivé depuis plus d'un demi-siècle. (DF, p. 9)

Eden Viana Martin

Les arbres couvrent d'autres arbres, tout comme certains souvenirs cachent d'autres révélations. Le travail de l'écrivain est donc celui de débroussailler, de défricher des espaces de parole pouvant mettre à jour les mémoires enfouies sous d'autres faits et de révéler au lecteur l'histoire à raconter. Le livre écrit, tel l'arbre de Jessé, symbolise alors la chaîne des générations et retrace les couches successives de la famille immigrée et des faits marquants de son passé. Mais pour réussir à y voir clair et à recoller les branches qui forment cet arbre de Jessé, il faut d'abord distinguer les diverses espèces présentes dans le paysage pour ensuite composer l'arbre de vie, c'est-à-dire, l'histoire. Parmi la forêt « sensorielle » des mots, où s'expriment le goût, l'odorat, le toucher, ou la vue, l'auteur, ainsi que son lecteur, cherchent à atteindre un autre sens – celui qui pourrait permettre à chacun d'entendre et de composer son propre arbre et sa propre histoire.

À travers une langue « viscérale », M. Hatoum nous fait pénétrer dans une forêt de souvenirs, avec des obstacles à franchir tels que les anachronismes ou les voix narratives diverses, et place le lecteur au cœur du débroussaillage de cette forêt. Mais nous avons également l'impression de voir apparaître des clairières, au fur et à mesure que l'intrigue progresse, et d'entendre alors une voix singulière, de plus en plus unique.

Car la stratégie de narration paraît, en effet, très habile, laissant ici et là voir des oasis en pleine forêt, tout en conduisant le lecteur vers le bout du parcours : la découverte d'une histoire racontée et recomposée, en somme.

Eden VIANA MARTIN
Université de Pau

Ariano Suassuna
et la poétique armoriale :
éléments pour un déchiffrement
du Brésil

Il faut mériter la grâce de l'écriture.
Ce n'est pas n'importe quelle vie qui peut générer
une œuvre de ce calibre.
Carlos Drummond de Andrade

DEPUIS LES PREMIÈRES formulations de l'histoire de la littérature, l'articulation entre la vie et l'œuvre d'un auteur se maintient au premier plan de la compréhension du critique : qu'on lise l'une à travers l'autre ou qu'on feigne, au contraire, de les dissocier résolument, les oscillations de la critique semblent évoluer vers un point d'équilibre. Malgré la difficulté de l'exercice, cette approche se révèle nécessaire à la compréhension de certains auteurs qui, plus que d'autres, peut-être, ont vécu leur œuvre ou construisent par leur écriture un lien étroit et fondateur avec leur vie. Ariano Suassuna est l'un de ces écrivains.

Il n'a publié ni mémoires, ni autobiographie ni journal intime, mais il a longtemps donné des cours, comme professeur, il a donné de nombreuses entrevues et, en différents moments de sa vie, il a tenu des chroniques ou des tribunes dans différents journaux et revues, où l'intellectuel parlait à la première personne et laissait entrevoir les souvenirs et les rêves de l'adolescent et de l'homme. Dans son œuvre majeure, celle qu'il conserverait s'il devait jeter le reste de ses écrits – comme il l'a lui-même confessé en plus

d'une occasion – le roman *La Pierre du Royaume*¹, et plus particulièrement dans son second volume, *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão : Ao Sol da Onça Caetana*², quelques subtils glissements narratifs se sont manifestés, de façon intempestive, et brusquement les souvenirs de l'enfant de trois ans ont envahi la parole du narrateur dans l'évocation des rares moments vécus aux côtés de son père, assassiné en 1930.

Malgré cette perte irréparable, la présente/absence du père illumine toute l'enfance d'Ariano, guide la formation du jeune homme et de l'intellectuel qui cherche, dans les livres de la bibliothèque de la famille, les échos de préférences paternelles, qu'il fait siennes : Euclides da Cunha, Gustave Bédier, Leonardo Mota et bien d'autres admirations ou amitiés du père passent au fils qui les incorpore et construit, à partir de ces lectures, son premier univers poétique. Plus tard, d'autres lectures et d'autres rencontres amèneront l'écrivain à nuancer ces premiers choix et parfois à analyser, avec plus de distance, ces auteurs qui resteront néanmoins comme les fondations de sa création artistique :

Face au peuple [...] du *sertão*, [Euclides da Cunha] a brusquement pris son parti, lui qui était parti de São Paulo comme un croisé de la République, de la ville et du Brésil officiel, pour écraser la menace de la « barbarie » et du « fanatisme ». Son grand livre est le résultat de ce choc, de cette conversion d'Euclides da Cunha devant ce Brésil brutal, certes, mais réel, qu'il voyait pour la première fois à Canudos et qu'il a aimé avec son sang et avec son cœur, même s'il ne l'a pas entièrement compris avec sa tête, conditionnée par le Brésil officiel. [...] Par une terrible et douloureuse ironie, c'est précisément l'absence de la vision du monde, qui était celle du Conseiller – avec son communautarisme ascétique, pauvre et dépouillé, sa conception de la grandeur et de la signification religieuse de la souffrance – qui a empêché Euclides da Cunha de s'élever à la hauteur d'un Dostoïevsky ou d'un Tolstoï. Néanmoins, il fut le seul écrivain brésilien qui s'en approchât³.

Pendant le lien au père ou son souvenir toujours vivant semble guider encore les pas du fils quand il choisit la date du 9 octobre 2000 pour son entrée à l'Académie des Lettres de l'État de Paraíba, où il avait été élu depuis bien longtemps sans y être toutefois intronisé : en cette date

¹ Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, 5. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 2004 [1971]

² *Rio de Janeiro*, José Olympio, 1977.

³ Ariano Suassuna, *Aula Magna*, João Pessoa, Editora Universitária/UFPB, 1994, p. 46-47.

anniversaire de la mort du père, soixante-dix ans plus tôt, Ariano Suassuna reçoit les honneurs d'une ville qui l'a vu naître mais qui a adopté, trois ans plus tard, le nom de l'ennemi politique des Suassuna, lui aussi assassiné, en juillet 1930, João Pessoa. Ce nom, qui symbolise pour sa famille la persécution et la vengeance, l'écrivain se refuse à le prononcer, préférant indiquer dans sa biographie 'officielle', comme lieu de naissance, l'un des noms anciens de la capitale de l'État de Paraíba, Ville de Notre Dame des Neiges [*Cidade de Nossa Senhora das Neves*].

Pour parler de l'homme Ariano, il faut dépasser les masques et les polémiques : personne ne le fit mieux que Hermilo Borba Filho, ami du jeune étudiant et l'homme adulte, compagnon de l'homme de théâtre, admirateur du poète et lecteur assidu de l'écrivain :

Grand et maigre, d'une cohérence extrême dans ses prises de positions radicales, il faut le voir dans une discussion avec ses amis (avec ses ennemis, il suffit de lire ses articles) : moqueur, irrévérent, il argumente jusqu'à vous faire perdre le nord. Il vit, avec une profonde conviction, le précepte d'Unamuno selon lequel l'artiste répand les contradictions. Il est capable de détruire l'argument le plus sérieux par une plaisanterie ou, au contraire, évoquer un problème métaphysique des plus angoissants dans une simple conversation. Il a horreur des appareils modernes – cireuse, tourne-disques, télévision, radio et téléphone – qu'il considère choses démoniaques. Il aimerait croire en Dieu comme les enfants, mais sa foi est pleine d'angoisse, de ferveur et de questionnements. Il n'assiste pas aux réunions officielles, aux cocktails ou aux spectacles, mais il peut passer une nuit blanche à bavarder avec des amis ou à écouter chanter des improvisateurs. Il a peur en avion et souffre d'allergies. Il a un caractère en or et, bien qu'il le nie, il s'efforce d'aimer ses ennemis, comme le dit l'Évangile. Il peut personnellement critiquer un ami mais il le défendra en public à tout prix. L'art et la religion sont pour lui choses fondamentales⁴.

Entre vie et œuvre, les temps divergent mais le rythme de la vie croise, plus d'une fois, le temps de l'œuvre : ce sont alors des moments privilégiés où l'homme et l'artiste choisissent une voie nouvelle ou confirme la direction déjà suivie. Parmi les constantes qui guidèrent la vie de Ariano Suassuna et qui orientèrent son œuvre, deux s'affirment essentielles : la recherche de la

⁴ José Laurênio de Melo, « Nota biobibliográfica », in Ariano Suassuna, *O Santo e a Porca - O Casamento Suspeitoso*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, p. VI-IX.

poétique populaire comme modèle de création et la conscience de son engagement en défense de la culture brésilienne.

La quête de la poétique populaire

Dès son adolescence, Suassuna a choisit sa voie poétique et il ne l'a jamais abandonnée : la recherche de la poétique populaire s'affirme dans les premiers poèmes publiés dans les suppléments littéraires des journaux de Recife (*Os Guabirabas, Beira-Mar*), dans la première manifestation publique organisée par le jeune étudiant, en 1946, un spectacle de *cantoria*⁵ au Théâtre Santa Isabel et, quelques années plus tard, dans *l'entremez* pour marionnettes, écrit lors d'un séjour à Taperoá⁶, petite ville de l'Etat de Paraíba où il vécut enfant, *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito* [Tortures d'un Cœur ou En fermant bien la bouche on n'avale pas de moustique]. Deux décennies, plus tard, et grâce à la maturité acquise par l'écriture de plusieurs pièces de théâtre⁷ et d'un roman, Suassuna en proposera une formulation esthétique avec « l'art armorial ».

Chant improvisé, petit livre de colportage ou ballade traditionnelle [*romance*], danses populaires ou spectacles de marionnettes, l'ensemble complexe constitué par les manifestations traditionnelles orales ou écrites s'impose, dans toute l'œuvre de Suassuna, en tant que création artistique. Cette objectivation représente une étape de la réflexion esthétique qui se refuse à enfermer l'art populaire dans des sous-catégories – « primitif » ou « naïf » – pour le considérer simplement en tant qu'œuvre artistique, dont le degré d'élaboration et la complexité peuvent être appréciées en soi, indépendamment de toute hiérarchie sociale des valeurs esthétiques, et qui agit alors comme un véritable « révélateur culturel ».

5 Joutes chantées et improvisées selon des modalités poétiques connues sous le nom de « science de la cantoria ».

6 Petite ville du sertão de Paraíba, dont la famille de sa mère était originaire, et où Ariano passa son enfance. Elle est devenue la capitale imaginaire de son œuvre, lieu de toutes ses pièces et de son œuvre romanesque.

7 Théâtre : *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947) ; *O Desertor de Princesa* (1948) ; *Os Homens de Barro* (1949) ; *Auto de João da Cruz* (1950) ; *Torturas de um Coração* (1951) ; *O Arco Desolado* (1952) ; *O Castigo da Soberba* (1953) ; *O Rico Avarento* (1954) ; *Auto da Compadecida* (1955) ; *O Casamento Suspeitoso et O Santo e a Porca* (1957) ; *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* (1958) ; *A Pena e a Lei* (1959) ; *Farsa da Boa Preguiça* (1960) ; *A Caseira e a Catarina* (1962) ; *As Conchambranças de Quaderna* (1988). Fiction : *O Sedutor do Sertão* (1962) ; *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) ; *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão : Ao Sol da Onça Caetana* (1976) ; *História de Amor de Fernando e Isaura* (1994). Poésie : *Poèmes isolés* (1946-1948) ; *Ode* (1955) ; *O Pasto Incendiado* (1970) ; *Sonetos com mote alheio* (1982) ; *Sonetos de Albano Cervonegro* (1986).

La relation à la culture orale et populaire du Nord-est brésilien, au lieu de limiter l'œuvre de Suassuna à un régionalisme ou à un nationalisme étroit, incite à un voyage dans l'univers spatiotemporel des cultures brésiliennes : la forme des *autos* populaires et une ethnoscénologie avant la lettre renvoient aux instruments de la catéchèse de la période dite coloniale de l'histoire du Brésil qui, à leur tour, articulent pratiques médiévales et traditions judaïques et arabo-berbères. Dans le Nord-est, dans cet espace où s'est créée, selon la formule de Darcy Ribeiro⁸, la matrice ethno-culturelle originale qui, au long des deux derniers siècles, a assuré la cohérence de l'identité brésilienne, se fonde une « mémoire longue », qui dépasse les limites de la chronologie brésilienne. Le nationalisme affirmé de Suassuna se présente alors comme la quête d'une différence, d'une multiplicité culturelle et non comme l'exaltation unanime et nostalgique des nationalismes d'antan.

En proclamant l'existence du Mouvement Armorial, dans les années 1970, Ariano Suassuna assume publiquement son engagement envers l'art populaire et définit l'art armorial dans sa relation avec les littératures de la voix et du peuple, qui sont à la base de sa création : la *cantoria*, qui inspira aux poètes armorialistes une nouvelle poésie, ancrée dans l'improvisation et dans une organisation générique nouvelle, mais présente également comme thématique avec le personnage mythique du chanteur improvisateur [*cantador*] ; le petit livre de colportage [*folheto*] et la ballade [*romance*], comme texte oral et populaire, soumis à réécriture partielle ou totale, cité ou plagié, mais toujours revendiqué comme modèle de l'intégration artistique multiculturelle et signe d'un nouveau processus créatif ; l'image, dessin ou gravure, qui conserve une relation étroite et ambivalente avec le texte populaire, relation que les artistes armorialistes cherchent à préserver (ou à retrouver) dans leurs œuvres plastiques comme dans leurs œuvres littéraires, grâce à la narrativité de la gravure ou par le biais de l'« emblématisation » du récit ; la musique, enfin, présente dans la *cantoria* comme dans la mélodie du *romance* et dans toutes les danses-dramatiques et les spectacles populaires que les musiciens armorialistes évoquent.

La référence à l'œuvre populaire constitue le ciment du Mouvement Armorial et lui confère sa singularité dans l'histoire de la culture brésilienne. Elle oriente la recherche et conditionne la création. Elle n'est cependant pas exclusive : le Mouvement ne réunit pas des artistes populaires mais des musiciens et des écrivains lettrés, qui recourent à l'œuvre populaire comme à un 'matériau' culturel qu'ils peuvent recréer et transformer selon des modes

⁸ Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro*, São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1995.

d'expression et de communication appartenant à d'autres pratiques artistiques. Cette dimension érudite, parfois savante, se manifeste tant dans la réflexion théorique, développée parallèlement à la création, que dans l'universalité de leurs références culturelles.

Pour expliquer le rôle des maîtres dans la formation de l'artiste, Suassuna aime citer Thomas Mann, « ce grand écrivain mi-allemand, mi-brésilien » : « Nul ne peut acquérir ce qu'il ne possédait en naissant, ni désirer ce qui lui est étranger. »⁹ Les références culturelles des écrivains et des artistes armorialistes doivent donc être comprises comme des confluences d'intérêts au lieu de simples influences. Gil Vicente, Calderón de la Barca, Cervantes, José de Alencar, Euclides da Cunha ou Federico Garcia Lorca ont pu être cités comme les « maîtres » de Suassuna et d'autres artistes du Mouvement Armorial, dans la mesure où ils manifestèrent des choix poétiques plus ou moins proches. Une grande cohérence apparaît en effet dans le choix, conscient ou non, de ces 'modèles' : elle réside dans l'étroite relation à la culture populaire de leur pays ou de leur région. L'œuvre de l'écrivain lettré, ou considéré comme tel, peut d'ailleurs servir de voie d'accès, de « seconde main », à la culture orale, tel que le fut, par exemple, le théâtre de Gil Vicente pour Ariano Suassuna.

Les choix culturels d'Ariano Suassuna et de certains artistes proches du Mouvement révèlent certaines affinités avec l'art médiéval. Elles s'affirment tant dans le choix de la *Tapiserie de la Reine Mathilde* de Bayeux, comme modèle de la fresque murale en céramique intitulée « La Bataille de Guararapes » [*A Batalha dos Guararapes*]¹⁰, de Francisco Brennand, que dans la création musicale¹¹. Malentendu ou ambiguïté volontaire ? Constatant que la culture populaire « nordestine » maintient, aujourd'hui encore, certaines caractéristiques de l'art médiévale – dont la plus importante est bien sûre la force poétique de la voix – Suassuna choisit certains modes de recréation de cette « matière populaire », en particulier dans le domaine musical. La théorie musicale, qu'il élabore alors, vise à la création d'une musique érudite à partir de la musique populaire, par le développement des éléments érudits qui s'y trouvent, tels que les échos des musiques de cour, dans les ballades ibériques, l'influence du chant grégorien dans bien des mélodies etc. Le risque de

⁹ Ariano Suassuna, *Entrevues et notes personnelles*, 1975-1977.

¹⁰ Batailles qui opposèrent les forces hollandaises et les groupes armés luso brésiliens, en 1648 et 1649, dans les environs de Recife. Les défaites successives des Hollandais, malgré la supériorité de leurs armements, en l'absence des renforts attendus de Hollande, conduisirent au siège de Recife et à la fin de la domination hollandaise dans cette partie du Brésil, en 1654.

¹¹ Idelette Muzart – Fonseca dos Santos, *Em demanda da poética popular : Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Campinas : Editora da Unicamp, 1999, p. 173-234.

l'anachronisme existe et d'autres musiciens, comme ceux du groupe tropicaliste, par exemple, en 1965, avaient choisi de l'affronter par la voie de la confrontation brutale. La voie armoriale est autre : elle souhaite maintenir une cohérence interne par le choix des instruments de récréation. Le Barroque ibérique – auquel Suassuna se réfère en de multiples occasions – représente aussi un autre anachronisme qui révèle l'influence notable des motets médiévaux.

Le malentendu apparaît entier dans la critique à la dimension héraldique et emblématique du Mouvement Armorial. Selon le critique Affonso Romano de Sant'Anna, qui traduisait une attitude courante chez les intellectuels brésiliens des années 1970, les deux aspects fondamentaux de la théorie armoriale étaient l'emblématique et la récréation du Moyen Âge¹². Certains lecteurs plus récents de l'œuvre de Suassuna se réfèrent encore à ce commentaire, même lorsque leurs propres analyses contredisent ou relativisent fortement cette affirmation. Certes, cette dimension existe même si ce qu'on appelle « re-création médiévale » soit fréquemment identifiée à la présence des littératures de la voix, qui courent dans les mémoires et affleurent dans les textes, depuis l'Âge médiéval – en ce qui concerne les langues néolatines – jusqu'à l'époque contemporaine. Ces œuvres présentent des caractéristiques narratives et des thématiques traditionnelles et non médiévales, comme on les classifie trop rapidement. Ces ressemblances découlent de la relation première et « fondatrice » de l'art armorial avec la poésie orale et populaire. La littérature emblématique armorial en est, pour sa part, assez éloignée et le roman de Raimundo Carrero, cité dans l'article de Sant'Anna, doit plus à l'œuvre théâtrale de Federico Garcia Lorca qu'à la vision manichéiste, imaginaire et fantastique d'un médiévisme brésilien.

Une esthétique de la récréation

Tout ce qui fait qu'un texte entretienne des relations textuelles avec d'autres textes constitue, selon Gérard Genette, l'univers de la transtextualité¹³. Les relations que le texte armorial affiche avec la littérature orale et populaire, se définissent aisément comme appartenant à l'une ou l'autre de ces pratiques transtextuelles. Au-delà de la référence populaire, elles constituent un des éléments fondateurs de la poésie armoriale. Si l'intertextualité semble plus concrète, puisqu'elle implique la présence réelle d'un texte dans l'autre,

¹² Affonso Romano de Sant'Anna, « O emblemático, *A história de Bernarda Soledade, a tigre do sertão* », *Revista Veja*, São Paulo : Abril, 14/4/1976, p. 114.

¹³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1992, p. 7-14. Collection Points Essais 257 [1^{re} ed. 1982]

l'hypertextualité représente la pratique générale, moins explicite, parfois moins visible, souvent complexe.

Les manifestations intertextuelles sont, de fait, les plus nombreuses et prennent en général la forme d'une citation : citations authentiques, intégrales ou tronquées, citations déformées ou déguisées, citations plagiées. Dans le cas des citations du texte populaire, l'origine est mise en exergue et réaffirmée par le texte de Suassuna : elle a pour principale fonction de garantir l'authenticité du récit, mais peut représenter aussi une sorte d'alibi qui permet à l'auteur d'introduire, plus aisément, des concepts et des termes en leur apportant la caution, véritable ou supposée, de l'acceptation collective, un « sceau » du populaire, en quelque sorte. Un tel processus créatif s'appuie sur une validation extérieure au texte et sur une reconnaissance d'un passé visant à une meilleure compréhension du présent :

La réécriture d'un *folheto*, sous la forme d'un *entremez* ou d'une pièce de théâtre, est sans doute la pratique la plus fréquente chez Ariano Suassuna. La réécriture reste ponctuelle et délimitée : un *folheto* « donne » un acte. Mais elle introduit un processus de recréation qui n'en reste pas là. Ainsi le *folheto* réécrit devient *entremez* et celui-ci devient un acte de la pièce. Une réécriture cache l'autre et même plusieurs autres si l'on admet qu'en tant qu'héritier des voix traditionnelles, le *folheto* est lui-même le fruit de réécritures et transformations textuelles successives.

Ces réécritures en cascade permettent d'intégrer d'autres textes encore – populaires ou pas – créant ainsi un nouveau texte qui, même s'il conserve quelques marques de ses origines et des chemins parcourus pendant son processus d'élaboration, est devenu tout autre grâce à cette convergence textuelle. Les transformations principales, en ce qui concerne le schéma narratif, le rôle des personnages etc, introduisent à leur tour de nouvelles motivations et de nouvelles significations dans l'œuvre armoriale. Le théâtre de Suassuna reste, à cet égard, exemplaire lorsqu'à partir de textes multiples et passant par des réécritures successives, il acquiert une dimension religieuse et humaniste d'une rare ampleur¹⁴.

En empruntant à la littérature orale et populaire un de ses principaux modes de création, l'œuvre de Ariano Suassuna et l'œuvre armoriale, en général, se trouvent prises à leur tour dans la logique du processus : comme tout texte oral, l'élaboration du texte armorial ne sera jamais terminée, conclue, fermée. Elle demeure « par essence » ouverte à la reprise, à la transformation par une nouvelle écriture ou dans une autre dimension artistique. Suassuna

¹⁴ Idelette Muzart – Fonseca dos Santos, *op. cit.* Chapitre consacré au théâtre de Suassuna.

expérimente ainsi un mode de « reprise » que l'on pourrait qualifier d'auto-réduction : la réécriture d'une œuvre déjà terminée et publiée. Il écrit, dans les années 1990, une « version pour Européens et Brésiliens de bon sens » de son *Romance d'A Pedra do Reino*, traduite en français et publiée en 1998¹⁵. Il s'agit d'un texte différent de l'original, grâce à une réorganisation en profondeur de l'œuvre publiée en 1971, qui transforme sa structure et même la chronologie initiale. Les citations, abondantes dans le texte original, ont été considérablement réduites, perdant ainsi leur dimension de caution sociale et nationale : comme elles ne pouvaient plus être identifiées par un lecteur capable de comprendre leur signification culturelle, la plupart disparurent et les restantes ne furent maintenues qu'en fonction de leur degré d'intégration dans le récit, lorsqu'elles l'assument du point de vue sémantique ou métaphorique. Ces versions réduites d'un roman incomplet – puisqu'il se présente, dès l'abord, comme la première partie d'une trilogie qui ne sera pas publiée¹⁶ – s'obstine à offrir au lecteur des 'clés' pour des romans à venir, évoquant ainsi des essais successifs, aussi fugaces et momentanés que les strophes improvisées lors d'une *cantoria*.

C'est là, peut-être, l'originalité la plus radicale de Ariano Suassuna : il n'emprunte pas seulement à la littérature populaire des thèmes et des modèles poétiques, mais il fonde sur ce rapport nouveau à l'oralité traditionnel, une esthétique nouvelle, héritière de la voix, de l'instantané, de l'improvisation, du provisoire, une esthétique en mouvement qui jamais n'immobilise l'œuvre, en la convertissant en 'chef-d'œuvre' immuable, une esthétique qui s'alimente de ses propres œuvres autant que des œuvres rencontrées, dans un cycle infini de reprises et d'emprunts, une œuvre en permanente reconstruction.

L'engagement culturel et politique

La rareté des moyens en hommes, en artistes et en argent, représente un des principaux facteurs de cette tendance forte à l'articulation de la vie intellectuelle et ou artistique en « mouvement », qui semble caractériser la vie culturelle du Pernambouc. Le Mouvement régionaliste et traditionaliste¹⁷ de

15 Ariano Suassuna, *La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens*, traduit du portugais (Brésil) par Idelette Muzart, Paris, Métailié, 1998.

16 Du moins jusqu'à la date de cet article, juillet 2005, et en tout cas pas sous la forme annoncée en 1971.

17 Mouvement créé autour et par l'écrivain et sociologue Gilberto Freyre à partir du Congrès régionaliste, à Recife, en 1926. Il réunit écrivains (José Lins do Rego, José Américo de Almeida), artistes et chercheurs autour de la notion de régionalisme comme nouveau critère de vie, d'étude et d'art (Gilberto Freyre, *apresentação do Manifesto Regionalista de 1926*, Recife, Região, 1952.)

1926, la Société d'Art Moderne de Recife¹⁸, en 1948, et le Mouvement Armorial en 1970, malgré leurs différences affirmées d'opinions et d'objectifs, manifestent cette recherche d'union entre les artistes pour tenter de participer, de façon plus efficace, au développement culturel de leur région et de leur pays. Dans un tel contexte, la notion de culture nationale, voire régionale, acquiert une importance singulière : l'homme et la société ne peuvent se limiter à emprunter des formules, des modèles de pensée, d'écriture ou d'action aux plus riches ou aux mieux informés culturellement ou économiquement, mais ils doivent créer, à partir de leur propre culture et avec les moyens dont ils disposent, même s'ils sont limités, une culture originale, à laquelle la communauté et les groupes sociaux qui la composent puisse s'identifier et aussi participer.

Ce que l'on peut considérer comme un « engagement » de Ariano Suassuna¹⁹ a toujours été constant en faveur de la culture brésilienne. Les premières manifestations de cet engagement (1946-1969) furent collectives, le fait d'un groupe d'étudiants qui, sous l'influence d'Hermilo Borba Filho, se propose, dans les années 1940, de penser et travailler à la création d'un art dramatique national qui reflète les idées, les problèmes et les intérêts du peuple brésilien. Dans ce groupe, figurent José Laurênio de Melo – poète qui exerça, comme Hermilo Borba Filho, une influence considérable sur la formation de Suassuna – et bien d'autres. Ils fondent ensemble le Théâtre de l'Étudiant de Pernambouc (TEP) qui sera, pendant plusieurs années, un terrain d'expériences, de découvertes et de créations artistiques originales :

[Le TEP] a stimulé, appuyé et mis en scène les premières manifestations d'une dramaturgie nordestine, qui représente ce que notre tradition, nos contes et mythes, notre *romanceiro* et l'esprit populaire ont de plus véritable et de plus profond. Bien que le théâtre y représente l'activité principale, il a mis en place, sans argent et sans appui, un mouvement artistique complet, total, qui mêlait presque tous les arts et qui a été une école pour les auteurs, les décorateurs, mais aussi les peintres, les musiciens, les poètes, les romanciers et ceux qui voulaient étudier les traditions et les arts populaires ; il a, en outre, créé une maison d'édition et publié des livres.»²⁰

Après la disparition du TEP, en raison de difficultés financières, la maison d'édition, *O Gráfico Amador* est devenu à son tour une sorte de centre

¹⁸ Association créée par Abelardo da Hora et Hélio Feijó, à Recife.

¹⁹ Malgré les spécificités historiques du terme (par exemple son utilisation par Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, Folio Essai, 1988 [1947]).

²⁰ Hermilo Borba Filho, « Caminhos de um teatro popular », *Diário de Pernambuco*, Recife, 28/11/1974, p.11. Número especial do 150º aniversário. [c'est nous qui traduisons]

culturel, point de rencontre et salon littéraire où s'élaborèrent bien des projets de création de groupes de théâtre amateur, pour les étudiants ou les ouvriers, où de jeunes auteurs venaient lire leurs œuvres, où vivait un art nordestin rompant avec les académismes²¹. C'est à la demande du *Gráfico Amador*, et pour un groupe théâtral formé essentiellement de collégiens, le Théâtre Adolescent de Recife, qu'Ariano Suassuna écrit, en 1955, une pièce qui connaît un succès immédiat, *Auto da Compadecida*²².

Un nouvel engagement collectif pour la culture se manifestera en 1959 avec la création d'un groupe théâtral, le Théâtre Populaire du Nord-est (TPN) qui, refusant le théâtre de simple diversion autant que le théâtre purement politique, jouera à son tour, dans les années suivantes, le rôle de centre culturel qui avait caractérisé le TEP et le *Gráfico Amador*.

Devenu Professeur d'Esthétique à l'université fédérale de Pernambuco, Ariano Suassuna devient le conseiller de la jeune génération, des artistes en particulier. En 1969, il y assume la direction du Département de l'Extension Culturelle (DEC) de l'université : il le transforme rapidement en un véritable laboratoire de recherche interdisciplinaires où se croisent écrivains, artistes plastiques et musiciens. Il convoque des musiciens nordestins célèbres comme Guerra Peixe, ou moins connus, pour travailler ensemble à l'élaboration d'une musique érudite nordestine, la musique armoriale. De 1970, date de la proclamation du Mouvement, jusqu'à la fin de 1974, lorsque Suassuna abandonne la direction du DEC, s'étend la phase dite expérimentale du Mouvement²³.

Le Mouvement Armorial rentre dans une nouvelle phase lorsque change son point d'appui stratégique : en mars 1975, Suassuna devient Secrétaire à l'Éducation et à la Culture de la Mairie de Recife, à la demande du nouveau maire, Antônio Farias. Il cherche à développer une politique de recherche et de création artistique semblable à celle qu'il avait réalisée à l'université, mais avec des objectifs plus concrets et plus proches des structures culturelles qui existent déjà dans la ville.

Sans prétendre, comme l'ont fait certains de ses détracteurs, que Suassuna « était » le Mouvement, on ne peut nier que le Mouvement n'exista longtemps

21 Ariano Suassuna figure sur la première (1955) et sur la seconde (1961) liste de fondateurs. Cf. Guilherme Cunha Lima, *O Gráfico Amador, as origens da moderna tipografia brasileira*, Prefácio de Emanuel Araújo, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997, p. 96-98.

22 Traduite en français à la fin des années 1950, par Michel Simon-Brésil, sous le titre *Le Testament du Chien ou le Jeu de la Miséricordieuse*. Publié chez Gallimard et hors catalogue depuis fort longtemps.

23 Voir Idelette Muzart – Fonseca dos Santos, *Em demanda da poética popular, op. cit.*, chapitre 1.

que grâce à lui et par lui : non par quelque action dictatoriale d'un maître qui aurait commandé la création des artistes, mais bien parce qu'en identifiant les points communs et les tendances parallèles entre artistes et écrivains, il permit leur rencontre autour d'un centre, le Mouvement, et mit à leur disposition les moyens nécessaires à la réalisation de leurs projets et de leurs rêves. Offrir aux artistes des moyens d'expression dignes d'eux devint, à partir de 1969, une préoccupation constante de Suassuna, qui le poussa à accepter des charges dans l'administration – qu'elle fut universitaire, municipale et plus tard de l'État de Pernambouc – où il pourrait jouer le rôle de promoteur et 'provocateur' de la création à partir du mécénat public.

J'ai l'esprit public ; j'aimerais faire plus pour la Culture brésilienne car, même si je ne veux contraindre personne à penser comme moi, je crois avoir l'obligation d'indiquer des chemins brésiliens dans le plus grand nombre de domaines artistiques et littéraires qu'il me sera possible de le faire²⁴.

L'intimité du lien entre le Mouvement Armorial et Suassuna se révéla clairement lorsque le mouvement se défit et que l'avis 'non officiel' en fut concrétisé par un court article, daté du 9 août 1981, publié dans le *Diário de Pernambuco*, par lequel Ariano Suassuna communiquait son retrait de la vie publique et de la littérature. L'échec apparent et largement commenté alors de son engagement culturel se conjuguaux aux doutes et remises en questions de l'écrivain et de l'homme qui s'est toujours dit « perturbé par des rêves, des chimères et des visions peut-être utopiques de la vie et du réel »²⁵. Si Quaderna, le narrateur de son *Romance d'A Pedra do Reino*, aimait à dire, à titre de plaisanterie, que la « retraite glorieuse » était une des spécialités de l'Armée brésilienne, le retrait de Suassuna fut, quant à lui, une période de réflexion et de révision politique, poétique et mystique. Il dura presque dix ans.

Depuis les années 1956, années d'effervescence et de luttes politiques, Suassuna avait refusé tout engagement politique de l'artiste, tel qu'il était « exigé » alors, et il distinguait soigneusement sa responsabilité de créateur, par rapport à la culture brésilienne, de son rôle de citoyen. violemment critiqué alors par une *intelligentsia* progressiste ou de gauche, il maintint cependant des relations personnelles étroites et même fraternelle avec plusieurs personnalités et artistes engagés dans des mouvements comme le Mouvement

24 José Mário Rodrigues, « Ariano Suassuna, Movimento Armorial em nova fase criadora », *Jornal do Comércio*, Recife, 25/7/ 1976, 4^o cad.

25 *apud* M. Pereira, « Ariano vai quebrar o jejum », *Jornal do Comércio*, Recife, 9/8/1991, Caderno C.

de Culture Populaire (MCP), de Paulo Freire, ou dans le gouvernement de Miguel Arraes, comme Hermilo Borba Filho et Francisco Brennand.

Le retour de Suassuna à la vie publique, après son long « jeûne », commencé en 1981, fut un acte politique. Dans une entrevue intitulée « Le Brésil, son peuple et son destin, selon Suassuna », concédée au journaliste Geneton Moraes Neto en 1989, Ariano Suassuna révèle la profonde transformation de sa philosophie et vision du monde.

La vision d'un Brésil rurale, théâtre rêvé d'un pays dépouillé comme le sertão, s'opposant à un Brésil urbain, habité par des commerçants, des bourgeois et des petits fonctionnaires « mesquins jusque dans les petits crimes qu'ils commettent »²⁶

n'a pas résisté à la réflexion sur le monde contemporain et sur la transformation structurelle de la société brésilienne. Suassuna redéfinit la contradiction, en glosant la distinction établie par Machado de Assis entre le « pays réel », qui est celui du peuple, et le « pays officiel »²⁷. Revenant à l'histoire de Canudos, il y déclare :

J'ai cessé de croire que le Brésil réel, celui du Peuple et du Conseiller, était nécessairement celui des campagnes lorsque j'ai découvert que chaque *favela* de la ville était un *arraial* de Canudos, enclavé dans la Babel des villes²⁸.

Et réaffirme le rôle des poètes dans la construction de la société :

C'est la force du Peuple, annoncée et révélée par le rêve et par la voix des Poètes, qui dessine le pays et prélude au futur. Cervantes était le porte-parole de son Peuple – et c'est pour cela que j'ai pu dire, une fois, que

26 Geneton Moraes Neto. « O Brasil, seu povo e seu destino, segundo Suassuna » (entrevista), *Diário de Pernambuco*, 23/4/1989, Caderno A, p. 24.

27 « [...] dans le *Diário do Rio de Janeiro*, du 29 décembre 1861, Machado, critiquant les actes du gouvernement et les choses de la politique brésilienne, commente : « La satire de Swift, dans ses voyages étonnants, nous convient parfaitement. En ce qui se rapport à la politique, nous n'avons rien à envier au royaume de Lilliput. » Et il complète, plus loin, sa magistrale distinction : « Ce n'est pas dédain de ce qui est nôtre, ni mépris pour mon pays. Le pays réel, celui-ci est bon, il révèle les meilleurs instincts ; mais le pays officiel, celui-là est caricatural et burlesque. » Machado aurait pu ajouter que ce Brésil officiel est aussi artificiel, sans vie, imitateur, corruptible, surajouté et traversé de ridicules aspirations au cosmopolitisme, ce qui est la caricature, la contrefaçon de la véritable universalité. » (Ariano Suassuna, *Aula Magna*, p. 45)

28 *apud* Geneton Moraes Neto, *op. cit.*, p. 24.

l'Espagne ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui si ce Poète ne l'avait rêvé en forgeant le Quichotte²⁹.

Suassuna confirme aussi une pensée « tiers-mondiste » et explique son approximation et son appui au Mouvement Noir comme l'unique manière possible pour « un écrivain né dans le patriarcat rural et très marqué par les déformations qui en résultent » de se mettre aux côtés d'un des secteurs les plus opprimés et les plus injustement traités de la société brésilienne. Il est intéressant de noter la répercussion de cette réflexion sur l'un des concepts fondamentaux du *Romance d'A Pedra do Reino*, repris et réaffirmé par Suassuna dans sa thèse³⁰, le rêve du *castanho* [châtain] :

[...] mon idée du *castanho* – comme toutes les visions formulées par les disciples de Sylvio Romero – était une forme inconsciente de racisme. Mon rêve de *castanho*, qui n'était qu'une transfiguration du métis de Euclides da Cunha, s'appuyait inconsciemment sur le désir d'effacer la « tâche noire », qui se diluerait ainsi dans ce « métis » [*pardo*] de « la future race brésilienne », comme il le prophétisait dans *Os Sertões*³¹.

Cette philosophie politique renouvelée, mais qui reste fidèle cependant à ses choix fondamentaux, s'exprime à la perfection dans un texte, écrit à la demande d'un Ministre de la Justice brésilien et jeté dans un tiroir par son successeur, publié plus tard dans un cadre universitaire :

A Canudos, la bannière du peuple était celle du Saint Esprit, le drapeau du pays réel, du peuple pauvre, noir, indien et métis. Le drapeau d'un pays qui allait être écrasé et suffoqué ici même, par le Brésil officiel, celui des blancs et des puissants, encore une fois, comme c'était déjà arrivé à Palmares. C'était l'affrontement de deux visions opposées de la justice. Comme on pouvait s'y attendre, la « justice » des puissants écrasa celle du peuple. Les événements de Canudos se répètent au Brésil à chaque instant. En tous lieux, dans tous les domaines d'activité, tous les jours, sans cesse. Quand, dans l'intérieur du pays, une milice de puissants, gouvernementale ou pas, assassine un pauvre paysan et sa famille, c'est le Brésil de ceux qui ont incendié, écrasé et détruit Canudos qui tire et tue le Brésil réel, celui du

29 *id. ibid.*

30 *A Onça Castanha e a Ilha Brasil : uma reflexão sobre a Cultura Brasileira*. Thèse présentée au concours pour la « Docência Livre » dans la discipline Histoire de la Culture brésilienne. Recife : Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, 1976. [exemplaire dactylo].

31 *apud* Geneton Moraes Neto, *op. cit.*, p. 24.

peuple. Quand, dans un ville, la police envahit et détruit une favela, c'est un autre des innombrables villages de Canudos, appartenant au Brésil réel, qui est détruit et rasé par le Brésil officiel.

Et il faut, en même temps, agrandir et restreindre l'image pour qu'elle devienne vraiment efficace. L'agrandir au plan international, pour dire que devant les pays riches comme les États-Unis ou puissants comme l'Union soviétique [elle existait encore quand j'ai écrit ces lignes], le Tiers Monde n'est qu'un immense village de Canudos, pauvre et victime de l'injustice. De sorte que, lorsque les États-Unis envahissent le Panama et Grenade, ou menacent la Libye ; lorsque l'Union soviétique envahit l'Afghanistan ; quand la France s'impose au Tchad et quand tous se réunissent pour écraser le peuple d'Irak, ce sont tous les villages de Canudos qui sont à nouveau écrasés ou humiliés.

Mais, pour ne pas être hypocrites, nous devons aussi restreindre l'image à notre vie personnelle car, si nous ne reconnaissons pas nos propres fautes, nous ne pourrons jamais commencer à lutter contre l'enfer intérieur que chacun de nous garde en lui-même. Nous devons donc avoir l'honnêteté de reconnaître que nos chers compatriotes possèdent leurs propres villages de Canudos : quand dans la maison de l'un d'entre nous, Brésiliens blancs et privilégiés, un couple opprime et exploite une domestique noire et pauvre, c'est encore une fois le Brésil officiel qui humilie le Brésil réel et qui viole la dignité de ses droits. En disant cela, je ne cherche pas à me montrer optimiste ou pessimiste. Je rêve, empli d'espoir, à un futur que je sais difficile mais que je ne considère pas comme impossible. Et je vous dis qu'au Brésil la justice sera véritable le jour où l'on pourra résoudre cette terrible dilacération des contraires, où l'on pourra transformer et fusionner, en une identification sincère et fraternelle, la justice du pays officiel à l'image et ressemblance de la justice du Brésil réel. Ou plus exactement, quand la justice du pays officiel, pour la première fois dans notre histoire si tourmentée, deviendra l'expression parfaite et achevée de la justice du pays réel³².

Cette révision philosophique aura des conséquences multiples³³. Le plébiscite de 1993, prévu par la Constitution de 1988, sur le choix de la forme

³² Ariano Suassuna, *Aula Magna*, p. 50-52.

³³ Comme l'engagement du citoyen Ariano Suassuna dans un parti politique, le Parti Socialiste du Brésil, son appui aux candidats à la mairie de Recife et au gouvernement de Pernambouc et, plus tard, son acceptation de la charge de Secrétaire à la Culture dans le second gouvernement Miguel Arraes qui lui permettra, encore une fois, d'articuler ses engagements politiques et culturels.

de gouvernement, qui demandait au peuple brésilien de choisir entre présidentialisme et parlementarisme puis, entre république et monarchie, offre à Ariano Suassuna une excellente opportunité pour une nouvelle révision philosophique et politique, bien moins importante et profonde que la première, afin d'éclaircir son célèbre « monarchisme ». Suassuna, comme son héros et narrateur Quaderna, s'est toujours proclamé en faveur de la monarchie :

– Mais oui, monsieur ! Je suis de la Gauche royaliste ou, si vous préférez, un Monarchiste de Gauche !

– Pourquoi cette contradiction ?

– Parce que je trouve la Monarchie si jolie, avec ces belles Couronnes, ces trônes, ces sceptres, les Blasons, les défilés à cheval, les bannières, les poignards, les Chevaliers et les Princesses, comme dans une histoire de Charlemagne et des Douze Pairs de France !³⁴

Dans les années 1960, des critiques violentes s'exprimaient contre Suassuna, cherchant dans cette affirmation monarchiste une preuve du 'réactionnarisme' de l'auteur, d'autres tendaient à l'interpréter comme un refus de prise de position devant une réalité partagée entre autoritarisme d'État et radicalisme des oppositions. La lucidité du citoyen Suassuna se manifeste, encore une fois, en un exercice douloureux et triste qui le pousse à reconnaître :

Les rêves de l'écrivain ont peut-être troublé la vision du citoyen. J'ai toujours trouvé la monarchie plus jolie que la république. Plus poétique. La figure du roi et celle de la reine incarnent bien mieux l'excellence que la figure d'un président. Et puis Antônio Conselheiro, à Canudos, était monarchiste et socialiste. Et il y a, en plus, cette question de l'image paternelle que le roi représente. J'ai perdu mon père très tôt, à l'âge de trois ans. Il était pour moi l'image d'un roi. J'ai été soumis à plusieurs influences sur cette question, dans mon enfance. J'ai mes rêves mais lorsque je découvre que je me suis trompé, je le dis³⁵.

Et sa critique de la monarchie se révèle alors aussi sévère que son analyse du manque de vision politique des militaires brésiliens :

³⁴ Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, 3^a ed. , Rio de Janeiro : José Olympio, 1972, p. 375.

³⁵ *apud* S. Montenegro Filho, « Ariano mantém a fé no socialismo » (entrevista), *Jornal do Comércio*, Recife, 12/9/1993, caderno 6.

Comme la famille royale brésilienne descend, par un côté, de Philippe Égalité – ce Duc d'Orléans qui choisit le parti des révolutionnaires jacobins français -, j'ai cru pendant quelque temps que la Maison de Bragance aurait l'imagination, le courage et la grandeur nécessaire pour choisir, au Brésil, le parti du socialisme-pauvre de Canudos et du peuple qui luttait aux côtés de Antonio Conselheiro. Mais la réalité a prouvé que ceci n'était qu'une chimère, brutalement démentie par l'adhésion de D. Luis et D. Bertrand à la TFP³⁶. Je rêvais et j'ai continué à rêver, comme je l'ai écrit en 1978, à un Parti politique qui aurait « quelque chose des grands ordres religieux de moines-combattants ». Aujourd'hui, le parti qui s'approche le plus de cela, au Brésil, c'est le PT. [...]

Ce qui me préoccupe dans les Forces Armées, c'est que la majorité de la haute hiérarchie militaire ne s'est pas encore rendue compte que le peuple brésilien est notre objectif final et le plus grand. A Canudos, l'armée s'est comportée comme si le sertão était un pays ennemi et comme si le peuple brésilien était la grande menace contre laquelle il fallait lutter. Malheureusement, il semble que cet esprit demeure présent³⁷.

Une telle prise de position politique n'affecte en rien la vision poétique : plus que jamais Suassuna affirme l'indépendance de l'œuvre d'art et la profondeur de son engagement artistique envers son œuvre. Prenant la littérature au sérieux, il la considère comme la véritable 'mission' de l'écrivain : lorsqu'il admet « qu'il s'est trompé sur beaucoup de choses », il commence à écrire un livre qui recueille « les morceaux » de ce que fut l'homme et son œuvre, pour construire ou peut-être seulement reconstituer son chef-d'œuvre, son *Ilumiara*.

Ce terme³⁸, inventé par Suassuna pour définir l'œuvre de Francisco Brennand et plus précisément le grand ensemble artistique, d'architecture, de sculpture et de céramique créé par l'artiste aux environs de Recife, assume la

³⁶ La Société brésilienne de défense de la Tradition, de la Famille et de la Propriété a été fondée en 1960 par un groupe de conservateurs. Sous le sigle TFP, elle devint très vite le symbole de l'extrême droite brésilienne.

³⁷ *apud* Geneton Moraes Neto, *op. cit.*

³⁸ « Les *Ilumiaras* sont des amphithéâtres ou des ensembles de rochers sculptés ou peints il y a des milliers d'années par les aïeux des indiens Carirys dans le sertão du Nord-est brésilien et qui, comme la "Pierre de Ingá", à Paraíba, ont été des lieux de culte. Ils ont en général comme noyau central une Itaquatiara, c'est-à-dire un monolithe central, couvert de bas-reliefs ou décoré de peintures rupestres. » (Ariano Suassuna, « Yaari, diálogo sobre a ilumiara Brennand », texte original inédit au Brésil, p. 4, publié dans le catalogue de l'exposition *Francisco Brennand*, Berlin : Berlin Staatliche Kunsthalle, 1993)

dimension mythique d'un sanctuaire en « terre consacrée », là « où a surgi le concept de patrie brésilienne »³⁹, s'affirmant ainsi symbole et mémoire :

Nous, Brésiliens, nous avons besoin de symboles du pouvoir, de sanctuaires, de constructions-symboles, pour préserver notre culture⁴⁰.

L'inscription que Francisco Brennand a sculpté sur les murs de son monument – « N'interrompez pas ce silence, n'interrompez pas ce rêve » - semble un écho à la charade de vie et de mort d'Ariano Suassuna :

Les Stigmates demeurent. Le silence brûle le venin des Serpents et, sur le Champ du sommeil ensanglanté, brûle la braise ardente du Rêve perdu, en vaine tentative de reconstruire ses Jours, à jamais détruits⁴¹.

L'œuvre créatrice et l'engagement citoyen de Suassuna furent tout entiers au service de la culture brésilienne afin de lui offrir des œuvres et des institutions qui la servent et contribuent à une meilleure compréhension de son originalité, en privilégiant le « code » de la culture populaire, parmi tous ceux qui la composent. Toutefois ce « déchiffrement » artistique et social de la complexité brésilienne n'atteint pas l'énigme profonde de l'œuvre et de l'auteur, toujours en quête de son rêve perdu.

Idelette MUZART-FONSECA DOS SANTOS
Université Paris X - Nanterre

³⁹ Allusion au mouvement d'union luso-brésilien qui expulsa les Hollandais. Cf note 10 sur la Bataille de Guararapes.

⁴⁰ Francisco Brennand, *apud* Geraldo Gomes da Silva, « Feitiço no espaço, entrevista de Francisco Brennand a Geraldo Gomes da Silva », *Revista Projeto*, 1988, 117 : 143-150, citação p. 149.

⁴¹ Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino...*, p. 242.

Sargento Getúlio
de João Ubaldo Ribeiro :
langue et pouvoir

Não há uma língua mais correta do que outra, porque não há uma língua típica. No seu desenvolvimento, uma língua pode ser mais ou menos opulenta, porém, nunca mais ou menos correta. Não se trata, pois, de elogiar ou vituperar a linguagem de Portugal ou a do Brasil. De resto, um povo fala e traja como quer (seria mais certo de dizer como pode) e os pedantes da língua se parecem com os pedantes da moda¹.

AU BRÉSIL un courant récent des études sociolinguistiques² cherche à mettre en valeur les parlars populaires ou ce que l'on appelle *Português não padronizado*. Il s'agit d'une approche idéologique qui veut relativiser, voire effacer la notion de « faute de langue », en ce qui concerne les écarts, parfois très importants par rapport à la norme cultivée urbaine, telle qu'elle fut définie par le projet NURC³.

¹ Sílvio Romero, *Estudos sobre a poesia popular*, p. 310 Apud Virgílio de Lemos - *O problema dialetológico*, in Edith Pimentel Pinto, *O português do Brasil- Textos críticos e teóricos - 1820-1920 - Fontes para a teoria e a história*, Rio de Janeiro, *Textos críticos e teóricos*, São Paulo, EDUSP, 1979.

² Voir à ce titre Marcos Bagno, *A Língua de Eulália- uma novela sociolinguística*, São Paulo, Contexto, 1997

³ Lancé en 1970, le projet NURC (*Norma Urbana Culta*) avait pour objectif recueillir et décrire de façon objective et systématique la norme de la langue portugaise telle qu'elle est pratiquée au Brésil par les couches urbaines instruites de la population. Le matériel constitué d'enregistrements sonores a été recueilli dans les villes de São Paulo, Recife, Salvador Porto Alegre et Rio de Janeiro.

Ce nouveau courant s'emploie à étudier le portugais parlé par les couches de la population brésilienne qui ont quitté très tôt les bancs des écoles ou qui n'ont jamais eu accès à l'instruction. Ces études soulignent que, malgré quelques sous variantes régionales, cette variante, aujourd'hui pratiquée par des millions de personnes dans tout le territoire brésilien, possède une remarquable unité. Cependant, elle n'en est pas moins un signe qui permet de situer immédiatement l'origine sociale de son locuteur. C'est pourquoi, bien souvent, elle éveille le mépris de l'interlocuteur instruit.

Comme il s'agit, en quelque sorte, de la « langue maternelle » de plusieurs millions de Brésiliens, elle les marque de façon indélébile. Les très nombreuses moqueries dont l'actuel président brésilien ne manque pas de faire l'objet, trouvent, en partie, leur origine dans le fait que Lula ne parle pas un portugais normalisé. Même s'il a vécu la plus grande partie de sa vie à São Paulo, il y a toujours fréquenté des milieux populaires⁴. L'ancien migrant *nordestin* n'a jamais perdu son accent et n'a jamais parlé un portugais jugé « acceptable » aux oreilles lettrées de certains Brésiliens.

Or, depuis le 16^e siècle, la langue de Camões a évolué au Brésil d'une façon plus ou moins autonome selon les régions, les époques et les échanges culturels. Langue imposée par les colonisateurs portugais, enrichie par les apports des langues natives, africaines et celles de l'immigration, la langue du Brésil a été considérée par les spécialistes tantôt comme un dialecte du portugais européen, tantôt comme une langue dérivée du portugais, bien qu'autonome ; enfin, elle a été également perçue comme une langue d'emprunt, selon leur point de vue. Évidemment, à l'instar d'autres langues, au Brésil, le portugais parlé varie, dans tous les registres, selon l'âge, l'origine sociale, ou géographique de ses locuteurs. Ainsi, du Nord au Sud du Brésil les accents varient-ils au même titre que les expressions linguistiques et le lexique ; toutefois, le portugais écrit, enseigné dans les écoles, employé dans les actes administratifs, véhiculé par la presse est partout le même. Il est donc impossible d'établir une quelconque différence entre un acte administratif ou une dépêche de presse rédigés à Belém do Pará, à Rio de Janeiro ou à Porto Alegre.

Ce n'est pas ce portugais qui intéresse le courant des études brésiennes inspirées par le sociolinguiste nord américain William Labov⁵ et ses études

4 N'oublions pas que São Paulo est la métropole brésilienne qui réunit le plus grand nombre d'habitants originaires de la région nord-est du Brésil.

5 William Labov. 1970. « The logic of non-standard English », *Proceedings of the Georgetown University Round Table on Language and Linguistics*, 1969. Washington, D.C., Georgetown University Press.

sur les parlars des Afro-américains. C'est sur une variante équivalente du portugais parlé que ce courant se penche. Celui, parlé par les couches de la population qui n'ont pratiquement pas eu, ou très peu, accès à l'instruction dans les salles de classe. Ainsi, aussi bien pour Labov que pour Bagno, l'anglais ou le portugais parlé par les couches défavorisées de la population ne serait pas une langue « corrompue », mais seulement une langue différente qui posséderait sa propre logique linguistique.

Il ne s'agit pas ici de juger le bien fondé de ces théories. Nous essayerons, par contre, de les mettre en rapport avec la langue utilisée par João Ulbaldo Ribeiro pour écrire *Sargento Getúlio*. Ce roman, publié en 1971, a vu le jour dans un contexte historique particulier : celui des heures les plus sombres et des moments les plus répressifs de la dictature militaire qui gouverna le Brésil entre 1964 et 1985. Il suffit, pour apprécier l'impact de cet ouvrage, de signaler qu'il en est actuellement à son 21^e tirage, phénomène assez rare s'il en est, dans le marché du livre brésilien. Cependant, ce qui interpelle ces linguistes, ce sont davantage les rapports entre langue et pouvoir, l'un des principaux thèmes de l'œuvre de l'écrivain brésilien.

En effet, sous cet angle, une lecture de *Sargento Getúlio* permet de constater qu'aussi bien pour Ribeiro que pour ces sociolinguistes, face à un interlocuteur s'exprimant dans la variante normalisée ceux qui parleraient une langue autre seraient victimes d'un syndrome d'infériorité. Aussi, la classe dominante imposerait-elle sa variante qui deviendrait alors une autre forme d'oppression.

Le langage dénonce notre position dans la société dans laquelle nous vivons, la région d'où nous sommes originaires, notre point de vue et notre degré d'instruction. La langue peut donc être un instrument de pouvoir. Dans l'optique de Marcos Bagno, la langue portugaise telle qu'elle est enseignée dans les écoles serait également l'instrument d'imposition d'une culture officielle qui tient ses références de la culture occidentale et qui méprise les manifestations culturelles populaires marquées par l'empreinte indienne ou noire.

Les membres des couches populaires ne maîtrisant pas ces contenus culturels pas plus que cet instrument linguistique, se trouveraient dans l'impossibilité de faire valoir leurs droits. D'autre part, l'exercice de la citoyenneté ne pouvant se faire sans le plein exercice des capacités linguistiques, cette situation d'infériorité linguistique, conséquence d'une situation d'infériorité sociale, provoquerait en outre un sentiment d'infériorité psychologique et venant perpétuer l'exclusion sociale.

Dans un autre ouvrage plus récent, Marcos Bagno étudie les manifestations de ce qu'il perçoit comme étant un préjugé linguistique⁶.

Parece haver cada vez mais, nos dias de hoje, uma forte tendência a lutar contra as mais variadas formas de preconceito... infelizmente, porém essa tendência não tem atingido um tipo de preconceito muito comum na sociedade brasileira, o preconceito linguístico. Muito pelo contrário, o que vemos é esse preconceito ser alimentado diariamente em programas de televisão e de rádio, em colunas de jornal e revista, em livros e manuais que pretendem ensinar o que é « certo » e o que é « errado », sem falar, é claro, nos instrumentos tradicionais de ensino da língua : a gramática normativa e os livros didáticos⁷.

L'imposition du portugais normalisé dans tous les actes de la vie administrative aurait pour effet de marginaliser ceux qui ne le dominent pas. Prendre possession de cet instrument de communication serait la *condition sine qua non* pour qu'ils acquièrent l'auto estime nécessaire à l'affirmation de tout individu⁸.

Puisque ce portugais non normalisé est une langue familière, naturelle, transmise de façon empirique, cette variante est marquée par une forte tradition orale. La maîtrise de la langue écrite est réservée à ceux qui ont suivi une scolarisation systématique, seule façon d'acquérir la modalité normalisée de la langue portugaise.

En effet, le portugais non normalisé est pratiqué aujourd'hui par les Brésiliens d'origine rurale qu'ils habitent les campagnes ou les périphéries urbaines. Les difficultés scolaires des enfants dont le portugais non normalisé est la langue maternelle ont été répertoriées et étudiées par des pédagogues qui ont constaté l'immense difficulté rencontrée que ces enfants rencontrent au cours de leur scolarité. Elles seraient dues à la difficulté d'écrire correctement et de comprendre leçons et consignes écrites dans une langue qu'ils ne maîtrisent pas parfaitement.

Bien que cette approche soit d'un intérêt indéniable, il serait, de notre point de vue, abusif de vouloir faire de ce portugais non normalisé une

6 Marcos Bagno, *Preconceito Linguístico – o que é , como se faz*, São Paulo, Edições Loyola, São Paulo, 2004.

7 *Ibid.*, page 13.

8 D'ailleurs l'incroyable essor des sectes évangéliques au Brésil, ne serait pas étranger à la possession de la parole. Les prédicateurs apprennent à leurs ouailles à s'exprimer en public ou à s'exprimer tout court dans une langue qui n'est plus celle qu'ils parlaient en arrivant dans ces églises.

nouvelle norme reconnue. La langue portugaise n'est pas la langue d'une élite, bien qu'actuellement elle soit au Brésil la langue de l'élite. Ainsi la norme brésilienne doit-elle être enseignée dans les écoles telle qu'elle figure dans les manuels de « Gramática Brasileira da Língua Portuguesa ». C'est, essentiellement, dans l'accès à l'instruction que se trouve le problème.

Néanmoins, les études sur la variante non normalisée si elles ne doivent pas servir à en faire une sorte de « langue nationale » peuvent par contre être précieuses, pour aider les enseignants à comprendre les difficultés des élèves et à les corriger.

L'approche de Bagno est intéressante, mais elle n'est pas nouvelle. Déjà dans les années 1920, Mário de Andrade avait entrepris de bâtir une « grammaire de la langue brésilienne »⁹. La rupture avec la langue portugaise écrite au Portugal et au Brésil par les intellectuels et écrivains brésiliens qui se retrouvaient dans le mouvement *parnassien*, symboliste ou néo-naturaliste, ne pouvait se faire par les modernistes qu'au travers d'une langue effectivement parlée au Brésil. Même si celle-ci ne respectait pas la correction de la syntaxe ni même parfois la morphologie.

Mário de Andrade, revendiquait, par exemple, le droit d'écrire *milhor* et non *melhor*, puisque c'est ainsi que ce mot est prononcé. Cependant, la tentation de créer une langue brésilienne en rapport avec le projet nationaliste fit long feu. En 1942, dans une conférence restée célèbre, Mário de Andrade faisait son *mea culpa* et réhabilitait la syntaxe portugaise. Cela ne l'a pas empêché de saluer, à la même époque, l'initiative de Jorge Amado d'intégrer la langue populaire avec toutes ses « incorrections » dans le roman *Terras do Sem-Fim*.

Jusqu'au modernisme, d'ailleurs, la littérature brésilienne avait été l'espace d'expression de l'élite blanche formée par la culture européenne qui s'érigeait en modèle de tout un peuple. Il ne restait aux exclus, Noirs, Indiens et Métis, que l'option d'assimiler les valeurs de cette société, par la fusion puis la disparition, à la fois de ces cultures et de ces ethnies, moyennant le blanchiment culturel et racial.

Même si le romantisme, dont les représentants ont été les premiers à se pencher sur le thème de l'identité nationale, avait introduit des thèmes

9 Le principal idéologue du modernisme brésilien fut le premier à faire de la langue un terrain d'expérimentation au sein d'un roman. *Macunaíma* écrit en 1928 se situait dans une perspective « anthropophagique ». La langue de ce livre intégrait des éléments de langues européennes : portugais, italien, français, anglais, indigènes : tupi-guarani, africaines : quimbundo à une dimension géographique qui couvrait l'ensemble du Brésil mais il feignait d'ignorer l'existence de régions aux traits identitaires très marqués.

nationaux dans sa production littéraire, le point de vue était européen, tout comme la langue. L'innovation se limitait à l'intégration d'un lexique local. Ces auteurs ont, par ailleurs, entièrement laissé de côté l'apport des cultures noires pour mettre en valeur une culture indienne, totalement revue et corrigée « à la Chateaubriand », et inspirée de très loin des cultures indiennes brésiliennes, contemporaines ou anciennes.

Romantiques ou Modernistes, ceux qui se sont inspirés de la thématique régionale se sont souvent, dans leurs œuvres, limités à une transcription morphologique d'expressions populaires. Nonobstant, ces éléments étaient soumis de manière systématique à norme urbaine, donc au portugais normalisé, en cela que le narrateur ne s'exprimait que dans cette norme.

Le seul à traiter la langue d'un autre point de vue fut Guimarães Rosa. Il ne posait pas le principe de l'existence d'une langue brésilienne et ne se limitait pas à transcrire les expressions populaires. S'appuyant sur ses connaissances de la réalité linguistique du sertão du Minas Gerais et sur ses immenses connaissances linguistiques, culturelles et philosophiques, il a bâti une nouvelle langue composite, où les néologismes occupent une place que l'on ne trouve chez aucun autre écrivain brésilien. Les aspects régionalistes de *Grande Sertão Veredas* sont évidents, mais représentent peu de chose à côté des préoccupations philosophiques et métaphysiques de l'auteur.

C'est ainsi que dans la littérature brésilienne des quarante dernières années, seul un autre roman donne à la langue un rôle fondamental, bien que dans une moindre mesure : *Sargento Getúlio* de João Ubaldo Ribeiro.

En 1971, dans cette œuvre majeure de la littérature brésilienne contemporaine, l'auteur traite autant des questions, qui en 1998, ont été étayées par les études de Marcos Bagno. Dans *Sargento Getúlio*, João Ubaldo Ribeiro écrit dans la langue des pauvres ou d'illettrés. Mais ce n'est pas tout : il met en scène les rapports entre langue et pouvoir qui intéressent le linguiste. En effet, s'il n'écrit pas un roman de résistance ou un roman directement engagé dans la lutte contre la dictature, João Ubaldo Ribeiro en fait un roman militant. Il cherche à déloger les valeurs culturelles et ethniques inspirées par l'Europe et imposées par les élites, à déloger donc les valeurs qui ont privé les Brésiliens de leur propre identité au point de rendre bâtarde et inférieure la culture populaire.

Pour ce faire, il utilise une langue qui étonne le lecteur brésilien. Ce qui frappe d'abord c'est l'originalité de l'écriture. Dès les premières lignes, le lecteur est surpris, en fait, il se demande s'il comprend ce qu'il lit :

A gota serena é assim, não é fixe. Deixar, se transforma-se em gancho e se degenera em outras mazelas, de sorte que é de se precatar contra mulheres

de viagem. Primeiro preceito. De Paulo Afonso até lá um esticão, inda mais de noite nessas condições. Estrada de carroça, peste¹⁰.

Le lecteur se retrouve face à un lexique souvent inconnu ou inusité et surtout devant une syntaxe nouvelle. Interrogé sur la langue de *Sargento Getúlio*, João Ubaldo Ribeiro assume cette étrangeté et affirme avoir écrit le roman en *sergipês*¹¹, langue parlée dans l'État de Sergipe, où il a vécu une bonne partie de son enfance.

C'est que dans *Sargento Getúlio*, la langue joue un rôle essentiel. Dans cette œuvre, la norme urbaine, à savoir, le portugais normalisé, n'est plus la référence ; c'est le portugais non normalisé qui est érigé en norme. S'agit-il d'une simple transcription ou au contraire d'un travail de création linguistique ? Il s'avère difficile de faire la part entre le travail de création et une simple transcription, mais ce n'est pas là l'essentiel. L'originalité de *Sargento Getúlio* vient du fait qu'en écrivant dans cette langue, l'auteur se livre à une véritable réflexion sur l'utilisation de la langue comme instrument de pouvoir.

C'est pourquoi dans cette œuvre, le choix d'écrire dans un portugais non normalisé ne se limite pas à un simple aspect formel. La langue en conditionne la lecture, exige du lecteur une attention toute particulière, une lecture plus qu'attentive. Dans *Sargento Getúlio*, la langue est à la fois transcription et construction.

Par ce choix qui consiste à écrire en *sergipês*, l'auteur veut affirmer que la langue portugaise normalisée n'est qu'une des variantes linguistiques utilisées au Brésil. En faisant le choix d'écrire dans ce portugais non normalisé pratiqué au Sergipe, sa plume devient un instrument au service de l'expression de la culture d'une majorité de Brésiliens exclus du pouvoir, exclus de la citoyenneté. Exclue aussi parce qu'ils ne maîtrisent pas le portugais normalisé. Ce choix est donc avant tout, idéologique.

En effet, en donnant la parole à Getúlio, Ribeiro la donne à tous ceux qui parlent comme lui. En outre, l'auteur oblige à son tour le lecteur, qui ne s'exprime pas dans cette variante, à faire l'effort que doivent faire les millions

¹⁰ João Ubaldo Ribeiro, *Sargento Getúlio*, São Paulo, Nova Fronteira, 8^e éd., 1982, p. 9. Toutes nos références à cette œuvre seront faites en prenant cette édition pour référence. Nous nous limiterons dorénavant à citer les n^os des pages.

¹¹ Le portugais parlé dans l'état de Sergipe présente de très nombreuses particularités qui ont fait l'objet de plusieurs études, notamment celle de Carlota Ferreira, Jacyra Mota, Judith Freiras, Nadja Andrade, Suzana Cardoso, Vera Rollemberg, Nelson Rossi, *Atlas lingüístico de Sergipe*. Salvador : UFBA- Fundesc, 1987. Il existe en outre un site internet intitulé « Dicionário de sergipânês » : <http://www.sergipe.com/dicionario/>. Cela permet de mesurer l'originalité du choix de l'auteur.

de « *sargentos getúlios* » lorsqu'ils veulent se faire comprendre d'un interlocuteur qui n'est pas familiarisé avec ce « portugais non normalisé ».

C'est que la langue du roman est celle parlée par un individu originaire du *sertão* du Sergipe, qui n'a pas eu accès à l'instruction et qui exerce les fonctions d'homme de main/gendarme de la Police Militaire de son État. Certes la lecture de l'œuvre donne au lecteur le sentiment que l'auteur va au delà d'une transcription, qu'il réalise un travail créatif au niveau de la langue. Ce degré de créativité reste cependant difficile à apprécier. Seul un profond connaisseur du « sergipês » pourrait le faire. Toutefois la tournure ludique de certains passages permet d'affirmer que le travail du romancier ne se contente pas d'une simple transcription.

Il reste que c'est bien du portugais non normalisé qu'il s'agit si bien qu'entreprendre une lecture de *Sargento Getúlio* à la lumière de la systématisation du portugais non normalisé établie par Marcos Bagno nous permet de relever des occurrences de nombre de phénomènes qu'il étudie et de constater l'unité de cette langue.

Ainsi en va-t-il de la tendance qui existe dans la langue portugaise à transformer en R le L des rencontres de deux consonnes que l'on nomme *rotacisme*, vestige de l'hésitation de la langue entre les deux formes et aujourd'hui disparue en profit du L et que l'on retrouvait au XVI^e chez Camões : *frauta*, *frechas*, *Ingrês*, *pranta*, *pruma pubrica* ou encore au XIX^e chez José de Alencar et Machado de Assis qui utilisaient aussi bien *froco* que *floco* apparaît à plusieurs reprises. En voici un exemple : *Homem era Froriano*¹² pour *Floriano*

Le linguiste étudie aussi la transformation en I de la rencontre LH. Il s'avère que dans la variété du portugais parlé par les couches populaires, le groupe consonnantique LH n'existe pas, il est remplacé par le I¹³. *Espalha = espaia*, *bataia=batalha*, *navalha=navaia*, *falha=faia*¹⁴.

Sargento Getúlio dit alors *saroio*¹⁵ au lieu de *sarolho* (sorte de crêpe fine) ou *penteios*¹⁶ à la place de *pentelhos* (poils du pubis).

Nous avons également retrouvé des exemples de la simplification des conjugaisons verbales. Il s'agit là d'une caractéristique importante du portugais

¹² *Sargento Getúlio*, *op. cit.* p. 21.

¹³ en castillan, ce phénomène reçoit le nom de yeísmo : *Caballo = cabayo*, *calle=caye*.

¹⁴ Marcos Bagno, *op. cit.* p. 53.

¹⁵ *Sargento Getúlio*, p. 12.

¹⁶ *Id. ibid.* p. 13.

non normalisé qui, du Nord au Sud du Brésil, tend à réduire les six formes du verbe conjugué à deux seulement.

Portugais normalisé :	Portugais non-normalisé :
Eu amo	eu amo
Tu amas	tu /você ama
Ele ama	ele ama
Nós amamos	nós/a gente ama
Vós amais	vocês /eles ama ¹⁷
Eles amam	

Ainsi retrouvons nous, dans le passage suivant, un verbe conjugué à troisième personne du singulier, alors que le sujet est de la troisième personne du pluriel :

Os urubus de Canudo
Escreveu pra Capital
Que já tão de bico fino
De comer oficial¹⁸

Ou alors quand Getúlio dit : Prender os integralistas que é para eles aprender a não queimar ¹⁹... lorsque la grammaire aurait voulu que le premier verbe à l'infinitif personnel, soit à la troisième personne du pluriel :

Prender os integralistas que é para eles **aprenderem** a não queimar.

Le fait de langue consistant à réduire la diphtongue OU en O (pouco = poco, roupa = ropa, louro = loro) est aussi l'un des faits de la langue du narrateur-protagoniste. C'est ce que nous trouvons dans un mot comme *coculado*²⁰ pour *calculado*, étant donné qu'au Brésil, à l'exception de l'État de Rio Grande do Sul, le L à la fin d'une syllabe ou d'un mot se prononce OU.

Parmi les phénomènes étudiés par Bagno, il en est un autre qui émaille le texte, telle la contraction des proparoxytons en paroxytons : ainsi *espírito* devient-il *esprito*²¹, *óculos* > *oclos*²², *Lázaro* > *Lázeo*²³, *ricino* > *ricio*²⁴.

17 Marcos Bagno *op. cit.* p. 62.

18 Sargento Getúlio, p. 89.

19 *Id. Ibid.* p. 19.

20 *Ibid.* p. 53.

21 *Ibid.* p. 45.

22 *Ibid.*, p. 17.

S'opère alors une contraction, une sorte de raccourcissement tendant à embrasser le rythme naturel du portugais non normalisé, rythme paroxyton, dans lequel la syllabe tonique est toujours l'avant-dernière. C'est ce rythme naturel qui fait que les mots paroxytons ne sont accentués que dans des cas très particuliers, la plupart d'entre eux n'ayant pas d'accent graphique.

Il en va de même pour la dénasalisation des voyelles post toniques, tendance générale retrouvée dans la langue portugaise. C'est pourquoi Getúlio dit *home* au lieu d'*homem*, *garage* au lieu de *garagem* ou *onte* au lieu d'*ontem*. Et aussi *o Hudso*²⁵ pour *o Hudson* ou *a bobage* pour *a bobagem*.

La présence d'archaïsmes dans le portugais du Brésil fait partie des phénomènes étudiés par Bagno. Autant de « fautes » qui sont des héritages très anciens, des vestiges d'un autre temps, des « fossiles linguistiques ». Or, depuis l'arrivée des Portugais au Brésil, la langue parlée au Portugal a évolué, celle parlée au Brésil aussi, mais plus lentement et dans d'autres sens. Elle a conservé quelques-uns des aspects phonétiques, syntaxiques, morphologiques, lexicaux qui ont peu à peu disparu du portugais parlé au Portugal.

La variante normalisée ayant essayé de suivre les transformations subies par la langue au Portugal, les aspects archaïques ont été peu à peu abandonnés. Toutefois cela ne s'est pas produit dans le portugais non normalisé. Le peuple qui, dans son immense majorité, ne savait pas lire ni écrire et n'avait donc pas l'accès à la variante officielle, normalisée, a conservé ces termes tels qu'ils étaient arrivés au Brésil dans la bouche des colonisateurs.

Puisqu'il existe une relation assez étroite entre archaïsme et éloignement géographique – plus l'endroit où la langue est parlée est éloigné de son lieu d'origine, plus la langue demeure archaïque – c'est cette relation qui rend la langue parlée dans les contrées isolées plus archaïque que celle parlée dans les grandes villes. C'est ainsi que le portugais du Nord-Est, première région colonisée par les Portugais, est beaucoup plus proche de la langue parlée par Camões et Cabral que le portugais de São Paulo.

Le *Sargento* Getúlio, né et élevé dans le sertão du Sergipe dit alors *entonce* pour *então*,

Arribar pour *chegar*²⁶ ou *quedar* pour *ficar*²⁷. Il emploie encore le partitif *de*, disparu de la langue portugaise au 16^e :

23 *Ibid.*, p. 11.

24 *Ibid.*, page 12.

25 *Ibid.*, p. 50.

26 *Ibid.*, p. 12.

27 *Ibid.*, p. 21.

Lampião andava com uma colher de prata no embornal todo **de** comer enfiava a colher²⁸.

Les exemples sont nombreux et leur étude exigerait un travail qui dépasserait le cadre de cet article ; toutefois, nous pouvons retrouver certains phénomènes propres à la langue de l'œuvre. C'est le cas des pluriels de termes finissant en -ÃO.

Même si la forme la plus courante pour les pluriels en *ão* est *ões*, le narrateur dit *Mundãos* pour *mundões* (néologisme : augmentatif pluriel de *mundo*) *caminhãos* pour *caminhões*, *caldeirãos* pour *caldeirões*, *arribações* pour *arribações*, *alemãos* pour *alemães*²⁹.

Ou de nombreux exemples de l'utilisation de régionalismes parmi lesquels nous pouvons relever : par aphérèse : *'petece*, *caguete* ; par métathèse : *intregalista*, *precatar*, *drobas do pescoço*. Mais également par l'emploi de préfixes redondants : *o veneno descurece a prata*³⁰ ou *Desafastar*, *desencalmada*, *desinvertidas*³¹ ou par apocope : *cadave* pour *cadáver*³².

Néanmoins la réflexion de João Ulbaldo Ribeiro sur les rapports entre langue et pouvoir va plus loin. Le flux continu du discours de Getúlio, raconte une histoire qui pourrait être banale dans sa pratique d'homme d'armes mais qui devient extraordinaire au fur et à mesure que l'histoire avance.

En effet, *Sargento Getúlio* voit chez le prisonnier qu'il doit ramener coûte que coûte à la capitale, l'incarnation du pouvoir de la langue qui le timore vis-à-vis de celui qui est à sa merci. C'est pourquoi il dit au prisonnier, homme plus instruit que ses ravisseurs : *Tem ginásio, nunca vi ginásio fazer caráter!*³³ Aussi, lorsque Getúlio dit : *Fala fino, nunca admiti homem de fala fina, se bem que seja o tipo de maior ruindade*³⁴, ce n'est pas au timbre de la voix du prisonnier qu'il se réfère, mais bel et bien à sa façon de parler. Il est donc parfaitement conscient de ce que la langue est un instrument de pouvoir au service des nantis. Ceci l'amène, d'ailleurs à dire que :

28 *Ibid.*, p. 13.

29 *Ibid.*, p. 14.

30 *Ibid.*, p.13.

31 *Ibid.*, p. 21.

32 *Ibid.*, p. 35.

33 *Ibid.*, p. 27.

34 *Ibid.*, p. 71.

... para ser deputado não é preciso nada. Se eu fosse deputado você ia, não ia ? Pra ficar toda lorde, e aprendia a falar difícil, não aprendia ?³⁵

On comprend mieux pourquoi le châtimeur qu'il choisit d'infliger au prisonnier vise à l'empêcher de parler. Après lui avoir cassé les dents, Getúlio le bâillonne ; incapable de s'exprimer, le prisonnier perd son humanité.

Si au début de leur traversée Getúlio s'adresse au prisonnier avec déférence :

Veja vosmecê, trazer vosmecê de Paulo Afonso, puro Estado da Bahia, até aqui esses confins, uma viagem pequena até agora ...³⁶

plus le récit avance, plus le processus de réification du prisonnier s'accélère. Celui-ci devient « une chose » sur laquelle Getúlio exerce une emprise totale. Et João Ubaldo Ribeiro d'écrire :

Tivemos antes que tirar a mordaca do coisa e Amaro queria tirar devagar, visto estar colada no meio das gengivas, mas assim não acabava mesmo. Por mim não tirava, o bicho acho que não vai poder falar mesmo, nem para rezar (...)³⁷

Lorsque, pour être fidèle à lui-même, le sergent décide de désobéir aux ordres du chef, il cesse d'être un simple exécutant aveugle de basses besognes. Paradoxalement, à partir du moment où il choisit de désobéir, Getúlio en vient à incarner les damnés de la terre. Mais ce sont eux les véritables seigneurs de cette terre, car se sont eux qui la travaillent. C'est pourquoi les souffrances atroces que Getúlio inflige au prisonnier sont à ses yeux un châtimeur mérité : *Tudo culpa sua, que não tem nada com essa terra*³⁸.

D'autre part, l'oralité joue un rôle de premier ordre dans le roman. João Ubaldo Ribeiro, qui a passé une partie de son enfance dans le Sergipe, a sûrement entendu des expressions qu'il emploie dans *Sargento Getúlio*. Ajoutons à cela que les traditions du Nord-Est sont transmises oralement et que la littérature du *sertão* est une littérature orale, comme celle des livrets de colportage de la *literatura de cordel*³⁹.

35 *Ibid.*, p. 123.

36 *Ibid.*, p. 23.

37 *Ibid.*, p. 64.

38 *Ibid.*, p. 137.

39 En espagnol : *pliegos sueltos*.

Cependant l'oralité dans *Sargento Getúlio* n'est ni linéaire ni élémentaire. Elle est tout simplement la forme la plus appropriée pour une œuvre qui traite d'une réalité, la *sertaneja*, où la communication n'est pas fondée sur l'écriture. L'oralité est aussi l'expression qui traduit « le parler véritable » des *sertanejos*, non seulement au niveau de la forme, du style, mais aussi des références culturelles.

C'est par des mises en abyme successives que le narrateur reprend des contes relevant de la tradition orale régionale comme celles inspirées par le *Cangaço* :

Outra vez Lampião amarrou a mulher de um juiz, não sei se em Divina Pastora ou Rosário do Catete ou Capela, amarrou essa mulher desse juiz num pé de pau e botou nuazinha em pêlo⁴⁰.

Ou des contes, fréquents dans l'oralité péninsulaire, et introduits au Brésil par les Portugais dès les premiers temps de la colonisation, dont le Diable est le protagoniste :

Certa feita, uma tia que eu tive viu o diabo junto de uma jaqueira a cuja ia cortar e a lâmina do machado soltou na hora e ela disse que diabo de machado ordinário e não foi assim que o bicho apareceu, um bicho imundo, um bicho preto, o pior bicho que já se viu, com um rabo e um fedor, e disse a ela, com a cara mais descarada, uma cara só como o diabo pode fazer :
– *Me chamou ?*⁴¹

Le lecteur retrouve également des épisodes de la révolte de Canudos⁴² :

O alferre Vanderlei
É bicho de opinião
Quando foi para Canudo
Foi em frente ao batalhão⁴³

Remarquons les formules caractéristiques de la littérature orale qui ouvrent les deux premières citations et soulignons que la troisième est un quatrain de cordel.

Le récit de *Getúlio* est émaillé de nombreuses chansons ou poèmes populaires. Sans doute est-ce une preuve de la reconnaissance par, João

⁴⁰ *Sargento Getúlio*, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ *Id. ibid.*, 46.

⁴² Dont la période principale a eu lieu entre 1896-1897.

⁴³ *Sargento Getúlio*, p. 35.

Ubaldo Ribeiro, du talent des compositeurs/chanteurs de *cordel* : *Tárcio tirava verso quando queria, ou então decorava. Eu mesmo decoro pouco...*⁴⁴

Aussi l'œuvre est-elle également liée à la littérature de colportage, dans la mesure où la sonorité joue un rôle important pour conserver l'attention du lecteur. À ces chansons traditionnelles João Ubaldo Ribeiro oppose celles véhiculées par la radio, dont ni Getúlio ni Amaro n'arrivent à saisir les paroles: *Acho que as músicas devia de ser feitas para entendimento, assim não*⁴⁵.

C'est à cause de cette incompréhension que le sens de ces chansons est perçu de façon déformée ; cela confirme, au reste, la distance culturelle qui existe entre ceux qui comprennent ces chansons et ceux qui en sont incapables :

Não entendo direito porque Amaro enrola a língua, não sei o que é : até o sol (isso entendo : até o sol). Até o sol ipiaça invadiu a vidraça e o retrado dela icoiou, que merda é essa não sei. Perguntei a ele. Até o sol ipiaça, que vem a ser ? Não sei disse ele, aprendi assim⁴⁶.

C'est pourquoi, au fur et à mesure que le héros affirme sa volonté d'être maître de son destin, il affirme également sa capacité à pouvoir s'affirmer à travers la parole. Ainsi, au fil de la narrative, le discours de Getúlio va devenir peu à peu la manifestation d'une nouvelle assurance. Lorsqu'il décide désobéir aux ordres du chef pour n'obéir qu'à ceux de sa conscience, la voix du héros prendra peu à peu de l'ampleur, jusqu'à devenir la voix de tout un peuple :

Eu sou eu. Meu nome é um verso : Getúlio Santos Bezerra, e de vez em quando eu penso que, não tendo ninguém melhor do que eu, tudo que me pode acontecer é melhor do que os outros. ... Seu nome é um verso, disse Luzinete, e você nunca vai morrer. Isso é fato⁴⁷.

La solution à la situation du personnage se trouve dans une issue fantastique qui l'acheminera vers la mort. Son discours va évoluer dans un espace mythique de libération, appropriation de son propre destin, de sa propre mort, dont il sera le narrateur

⁴⁴ *Id. Ibid.*, p. 35.

⁴⁵ *Ibid.* p.50. Il s'agit en effet de la chanson *Pombo Correio* de Benedito Lacerda et Darcy de Oliveira : « Até o sol de pirraça/ invadiu minha vidraça/ e o retrato dela desbotou ». Succès du carnaval de Rio de 1948, diffusée dans le Brésil entier par les émissions de radio.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁷ *Ibid.*, 136.

Le choix de João Ubaldo Ribeiro d'écrire dans un portugais non normalisé est donc un choix qui ne se limite pas à un simple aspect formel. La langue conditionne la lecture, exige du lecteur une attention toute particulière, une lecture très attentive. Elle est une transcription mais aussi une construction. En bâtissant ce langage poétique, Ubaldo crée un roman dont ce langage est indissociable.

Cette histoire, racontée par Getúlio, ne pouvait l'être que dans cette langue hybride, mélange ou synthèse de parlers régionaux, onomatopées, de créations linguistiques, articulées avec brio par un auteur qui excelle dans le maniement de la langue. Or, il est évident que les lecteurs de João Ubaldo Ribeiro sont issus des couches instruites de la population brésilienne. L'auteur affirme, dans un entretien de 1987⁴⁸, que *Sargento Getúlio* est un roman engagé. Affirmation qui peut paraître surprenante, puisque le héros est un assassin sanguinaire qui enlève et torture un innocent.

Certains éléments du récit permettent, cependant, de dégager son caractère épique ; Zilá Bernd⁴⁹ d'ailleurs, met en évidence le rapport entre ce texte et la tragédie antique. C'est cette lecture qui permet de comprendre pourquoi, dans l'épigraphe de *Sargento Getúlio*, l'auteur affirme qu'il s'agit d'une histoire de *arete*, concept grec qui renvoie au domaine de l'éducation :

(...) é a palavra areté que dá o fio condutor para o estudo da educação grega antiga, com ele lembramos que, na Grécia antiga, areté (excelência) está ligada a um modo de pensar a educação pelo qual se aspira a realizar a verdadeira forma do Homem, o seu autêntico ser. Ora, esse ideal, a palavra latina 'humanitas' irá traduzir⁵⁰.

João Ubaldo Ribeiro, dont la culture encyclopédique est connue, renvoie le lecteur à un récit homérique⁵¹ mais aussi à un parcours initiatique. Les mésaventures de Getúlio, anti-héros par excellence, peuvent ainsi être rapprochées des aventures des héros de l'Antiquité. Mais d'autre part l'auteur donne à son roman une autre dimension, elle est pédagogique. En effet, tout en lisant le

48 *La Quinzaine Littéraire*, Paris : avril 1987, p. 23.

49 Zilá Bernd et Francis Uteza, *O Caminho do Meio ; uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*, Porto Alegre, Editora de Universidade/UFRGS, 2001, 150 p.

50 Werner Jaeger – *Paideia – A formação do homem grego*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, *introdução*, apud Gilda Naécia Maciel de Barros in, « Areté e Cultura Grega Antiga – Pontos e Contrapontos », <http://www.hottopos.com/videtur16/gilda.htm>

51 Texte d'une richesse exceptionnelle, *Sargento Getúlio* s'affilie aussi aux romans de chevalerie, à l'œuvre de Rabelais, aux contes pour enfants...

Claudia Poncioni

récit du chemin accompli par Getúlio et par son prisonnier, le lecteur accomplit son propre parcours.

Lorsqu'il soumet au lecteur un livre écrit dans une langue qu'il devra s'efforcer de comprendre, c'est une inversion des rôles qui s'accomplit. Le lecteur surpris, au départ, par la tournure et le lexique de la langue parlée par le *Sargento Getúlio* finit par se laisser séduire mais il doit, d'abord, faire l'effort de la comprendre. C'est de cet effort que parle Marcos Bagno, l'effort de ceux qui, ne dominant pas la norme urbaine cultivée, se trouvent en situation d'infériorité face à un interlocuteur qui la pratique.

De cette inversion des rôles peut naître la prise de conscience de la situation précaire vécue par ceux qui, comme le protagoniste, parlent cette 'autre langue' que le linguiste étudie. C'est en cela que *Sargento Getúlio* est un vrai roman engagé.

Claudia PONCIONI
Université Paris X - Nanterre

La ville en images
dans la poésie moderne brésilienne :
*Mário de Andrade*¹

C'EST AVEC Charles Baudelaire (1821-1867) que la poésie moderne naquit dans la ville². Dans le milieu urbain parisien, qui préfigure et détermine la physionomie générale de la ville moderne du vingtième siècle, Baudelaire a perçu et externalisé de manière aiguë les implications pour la culture des rapides changements économiques, sociaux et architectonique, et combien cela affectait l'existence et la situation de l'artiste dans la société. Dans ses écrits, le poète français va montrer les chemins initiaux que la perception poétique allait parcourir pour apprendre et représenter un thème intrinsèque de la vie de la ville neuve. Décidément, il a ouvert la voie à la poésie moderne, exprimant la conscience de ce que la ville dans son mouvement incessant, constituait un objet privilégié d'observation et d'expérience pour le poète.

Au Brésil, en 1921 le poète brésilien Mário de Andrade (1893-1945) choisit la ville de São Paulo comme inspiration centrale de sa poésie. A cette époque, la ville était en train de devenir la principale métropole et la base de la modernisation du pays, passant à travers des transformations physiques et sociales importantes dans son processus d'urbanisation. Le poète a écrit le livre *Paulicéia Desvairada [Paulicéia délirante]* en 1921 et l'a publié l'année suivante. Comme l'auteur l'explique, l'idée d'écrire un livre de poèmes sur la ville est née circonstanciellement et a vite pris la forme d'un projet conscient

¹ Ce article a été traduit par Eric Maheu (Université Fédérale de Bahia - Brésil).

² Hyde, G.M. "A poesia da cidade." In: Bradbury, Malcolm & Mcfarlane, James (organisateur). *Modernismo: Guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 275.

visant à la réalisation d'une esthétique moderne, après avoir lu le livre du poète franco-belge Émile Verhaeren intitulé *Les Villes Tentaculaires* et en avoir été enchanté.

La relation de l'origine du livre de Mário de Andrade avec la lecture du livre de Verhaeren montre non seulement leur syntonie mais également révèle la forte sensation que le livre a provoquée chez lui, le motivant à écrire sur la ville brésilienne³. La lecture du livre d'Émile Verhaeren, ajoutée aux diverses suggestions originaires des avant-gardes européennes, a certainement encouragé et aiguisé l'impulsion créative du poète brésilien, le motivant à définir sa position face à la thématique et à la forme de la nouvelle poésie dans le contexte brésilien.

Une fois ébauchés les textes et ceux-ci soumis au travail de lapidation par le *travail de l'art*, comme l'explique l'auteur, le livre en vient à constituer une borne initiale de la production poétique du modernisme brésilien. Évidemment, *Paulicéia Desvairada* est un livre fondateur de la thématique de la ville moderne de la poésie brésilienne, comportant plusieurs poèmes qui présentent des considérations autour d'aspects des expériences urbaines, des éléments de paysages et des objets qui constituaient l'espace de la ville, filtrés par le sentiment d'exaltation ainsi que par le sens critique du poète. Sa prédilection pour les éléments du paysage urbain offre la tentation de revenir au plus grand précurseur de cette thématique représenté par la figure du poète Charles Baudelaire, dont le sens créatif a été aiguisé par la perception de la ville de Paris qui se transformait à un rythme vertigineux et qui s'imposait au regard attentif du poète moderne. Comme le signale l'essayiste Willi Bolle:

ce que les Tableaux parisiens, de Baudelaire, signifiaient pour Paris, Paulicéia Desvairada est pour São Paulo. Ainsi comme le cycle urbain de Baudelaire commence avec un poète intitulé « Paysage », celui de Mário [de

³ Dans un article, Rita Olivieri cherche à discuter les relations intertextuelles entre *Paulicéia Desvairada* et *Les Villes Tentaculaires*, utilisant comme fil conducteur de son analyse « le processus d'élaboration esthétique de l'image de la ville dans ces œuvres ». Pour l'essayiste, il est important de « préciser le dialogue entre les œuvres citées, et d'apprécier la singularité de chaque auteur dans le processus de construction de l'image de la ville, inscrivant dans les textes les marques du monde moderne. » Cf. Rita Olivieri. « A encenação poética da cidade em Mário de Andrade e Émile Verhaeren ». *Estudos lingüísticos e literários*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 18, décembre 1995, p. 88.

Andrade] se structure autour de quatre poèmes portant les titres : Paysage n^o 1, 2, 3, 4. ⁴

La fondation de la modernité, sous la toile de fond de la métropole énigmatique qui était métamorphosé physiquement et spirituellement par le pouvoir politique, économique et social bourgeois et capitaliste, a été une des caractéristiques marquantes de la poésie de Baudelaire. Les passages les plus significatifs de cette thématisation ont été magistralement commentés par le philosophe Walter Benjamin dans son étude sur certains des thèmes baudelairiens. Selon Willi Bolle, on peut considérer qu'il existe une affinité élective littéraire entre le poète brésilien, le philosophe Walter Benjamin et Baudelaire, de par la manière dont ils vivaient la physionomie de la métropole à des moments historique et dans des espaces sociaux différents :

De la même manière que Baudelaire et Benjamin allaient se débattre avec les fantasmagories de la Modernité dans les métropoles européennes, Mário de Andrade voit en São Paulo le lieu approprié pour l'étude des fantasmagories de la Modernité dans les tropiques. Il met son travail comme poète, romancier et critique au service de cette cause⁵.

En effet, toutes proportions et particularités gardées, on peut suivre la piste chez Mário de Andrade d'intéressantes affinités avec le poète français en ce qui a trait à la manière dont les paysages urbains sont représentés à travers des figurations poétiques. Évidemment, le style et la perspective géographiques sont différents, mais certains thèmes et points de vue peuvent être comparés, à la lumière de critères interprétatifs avec lesquels Walter Benjamin projette sa vision de métropole avec l'optique de Baudelaire. Comme nous l'avons vu, les écrits du poète français indiquent les chemins initiaux que la perception esthétique allait parcourir pour apprendre et représenter la modernité comme une contingence inhérente à la vie des grandes villes. De la sorte, puisque les expériences urbaines constituent un thème intrinsèque à ses vers, il y a également une poésie moderne qui lui est sous-jacente, dont la formulation la plus expressive se trouve dans les poèmes en prose et dans les essais esthétiques.

Parallèlement, il faut considérer également que Mário de Andrade, à son époque, était conscient des expérimentations esthétiques qui se faisait en Europe à la virée du dix-neuvième siècle vers le vingtième. Il connaissait non

⁴ Willi Bolle. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo : EDUSP, 1994, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

seulement les poèmes d'Émile Verhaeren, mais aussi l'*unanimisme* de Jules Romains, qui prêchait une poésie qui exprime les *sentiments unanimes* de l'homme face à vie agitée urbaine, dans son manifeste intitulé « Les sentiments unanimes et la poésie », publié en 1905.

Naturellement le poète pauliste accompagnait les dédoublements artistiques résultants des propositions futuristes et dadaïstes, après la première guerre mondiale, alors que la poussée destructrice de ces avant-gardes « se trouvait déjà entravée par la conception ordonnatrice d'un nouveau monde, et l'idée d'un esprit nouveau (ou moderne) qui préside à une nouvelle mentalité créatrice »⁶. Mário de Andrade avait également connaissance des expériences cubistes et surréalistes, des idées de Paul Dermée, d'Epstein, de Georges Migot et de Ribot, il lisait et annotait les principaux articles de la revue *L'Esprit nouveau*, d'où provient l'éclectisme de ses théorisations. A partir de ce creuset d'information, l'écrivain brésilien a assimilé la contribution étrangère et a développé ses propres réflexions, les formulant dans *Prefácio interessantíssimo* (1921), la première proposition d'une poétique de la modernité au Brésil. Immédiatement ensuite, ses idées esthétiques allaient prendre de l'ampleur avec *A escrava que não é Isaura (L'esclave qui n'est pas Isaura)*, écrit durant la période 1922-1924 et publié en 1925.⁷ Selon Telê P. A. Lopes, *Paulicéia Desvairada* a représenté pour Mário de Andrade l'opportunité de « de marier ses véhéments désirs esthétiques de dynamisme dans la poésie avec la leçon reçue des unanimistes et des futuristes. »⁸ L'essayiste commente :

En effet, chez Jules Romains on trouvait la représentation de la dynamique de la ville comme forme de collectivisation, montrant déjà la machine, le véhicule, Mais Romains et Verhaeren des *Villes tentaculaires*, apportaient le thème de la ville dans un sens général, ample, représenté chez Mário de Andrade par la ville de São Paulo, avec laquelle il se sentait lié affectivement⁹.

De la sorte, Mário de Andrade assume au Brésil le front des réflexions autour de la poésie et de la modernité, de manière plus directe et intentionnelle, comme un programme personnel d'incitation au nouveau et à sa propagation dans le milieu littéraire brésilien. Comme le souligne Alvaro Lins, en 1943, de Andrade « a agi comme un chef de file, comme un prêcheur, comme un théoricien

6 Gilberto Mendonça Teles. *Estudos de poesia brasileira*. Lisboa : Almedina, 1985, p. 58.

7 *Id. Ibid.*, p. 55.

8 Telê Porto Ancona Lopez. *Op. cit.*, p. 215-6.

9 *Id., Ibid.*, p. 216.

et comme un réalisateur»¹⁰. Son œuvre met à jour la poésie brésilienne et l'insère dans la tradition occidentale de la poésie urbaine moderne, lui ajoutant l'expérience d'une grande ville des tropiques. São Paulo accède de la sorte à la liste des villes modernistes, participant de manière particulière à l'élaboration d'une nouvelle écriture des métropoles capitalistes occidentales.

Les poèmes de *Paulicéia Desvairada* possèdent, directement et indirectement, la marque définitoire de la modernité qui se met à jour surtout par sa dimension métapoétique, puisqu'ils sont représentatifs d'une *praxis* créatrice que Mário de Andrade instaure et explicite dans son *Prefácio interessantíssimo*. Sa perspective d'approche de la ville s'ouvre sur deux dimensions prédominantes : l'affective-personnelle et la réflexive-historique, deux points de vue qui ne s'excluent pas toujours. Selon l'essayiste : « cela explique la problématique d'image de soi que le poète construit de lui-même, résultat, dans un plus ample plan, d'une confluence entre les multiples sollicitations du monde et son désir, au bout du compte, velléité d'identité propre »¹¹.

Comme une espèce d'icône de son objet et l'expression de l'état d'esprit qui a été transformé en image, cette poésie se constitue comme *extravagance*, une dimension particulière d'une pratique littéraire modernisante¹². Outre son sens théorique indicateur d'un nouveau faire poétique, l'expression montre également la perspective un regard engagé. Il s'agit d'une position de ligne de tir à partir de laquelle les images urbaines vont être observées et incorporées au discours de la poésie. En effet, le mot *extravagance* [*desvairismo*] renvoie à la condition d'un regard vertigineux, qui s'engage intensément dans ce qu'il observe mais ne parvient pas à embrasser la totalité ni à la comprendre. Le regard vertigineux capte les images et les traduit en langage, face à quelque chose à la fois proche et grandiose mais aussi distant et inhospitalier. C'est là la perspective fondamentale du moi lyrique observateur et participant face à la grande ville, espace qui fonctionne sous le signe de la vitesse et de la transitoriarité qui mènent à l'extravagance du regard sensible.

La *prefácio interessantíssimo* [*préface intéressantissime*] peut être vue comme un métapoème qui conclut le manifeste au caractère théorique et

10 Álvaro Lins ajoute : « Peu d'œuvres comme la sienne reflète l'esprit d'un mouvement collectif : avec ses préoccupations, ses vérités, ses erreurs, ses problèmes, ses espoirs et ses désenchantements ». Cf. Álvaro Lins. « Na primeira linha da vanguarda ». In : *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 39-40.

11 Roberto de Oliveira Brandão. « Imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade. » *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 52, jan/déc. 1994, p. 15.

12 L'iconoclastie et la détermination modernistes de De Andrade se présentent déjà dans le fait que le livre soit dédié à lui-même comme « cher maître » et à travers l'épigraphe empruntée à Verhaeren : « Dans mon pays de bile et d'or je suis la loi ». Cf. Mário de Andrade. *Op. cit.* p. 58-9.

explicatif, par l'apparence graphique de ses sujets et sa structuration en vers libres. Comme proposition d'ouverture d'une nouvelle *praxis* littéraire, en pleine époque de bouillonnement des idées et de recherche de nouvelles pistes, la Préface incorpore, acclimata et commente plusieurs aspects programmatiques et propositions formelles des avant-gardes esthétiques, reflétant la mise à jour de Mário de Andrade par rapport à la période littéraire internationale.

Dans *Paulicéia Desvairada*, le thème de la ville et des éléments corrélés est traité comme priorité, comme thème obsessif et il est mis à jour par une approche systématique, à travers une diction exaltée où le poète emploie toute la perspective de son regard à travers divers angles d'observation. Déjà dans *Losango Cáqui* (1926), les images urbaines sont définies à partir des observations et réflexions recueillies dans les marchés, à travers les rues et dans les voyages en tramway. Le poète exprime ici la ville à travers d'amènes images, dans une diction enthousiasmée par les expériences juvéniles quotidiennes. Dans les livres suivants, le thème sera repris ponctuellement, dans des passages où l'objet urbain devient de nouveau objet de considérations, principalement dans *Lira Paulistana* où la ville est perçue de manière critique.

Mais c'est dans *Lira Paulistana* (1945) que le thème est de nouveau travaillé de manière continue et méthodique, dans toute l'extension du livre, comme une révision des points de vue résultant de l'ouverture de la perception critique vers les autres aspects de la vie urbaine et leurs contingences sociales et politiques. Dans ce livre, De Andrade reprend les motifs urbains de manière systématique, en des poèmes dont l'élaboration dépasse de beaucoup la conception formelle, les déséquilibres virtuels et l'*artificialisme* de *Paulicéia Desvairada*, il « voit avec certitude le fait que la poétique importée ne correspondait pas à la réalité locale, beaucoup plus limitée et provinciale que Paris, son point d'origine »¹³.

Outre le mûrissement personnel et intellectuel de l'auteur, alors riche d'une vaste œuvre d'érudition, et l'approfondissement de sa conscience critique à propos des contradictions politiques et économiques qui régissaient les relations dans la société brésiliennes, il faut également considérer que l'époque en était une de décantation des propositions modernistes initiales. Dans les nouveaux poèmes sur la ville, le poète, déjà en possession d'une synthèse de son expérimentation formelle, exhibe maintenant une technique mûre et libre des éventuels excès des premières années. Sa poésie apparaît déjà porteuse de ses caractéristiques bien définies, suite à l'évolution des décennies initiales¹⁴.

¹³ João Luiz Lafetá, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁴ Alfredo Bosi commente : « La poésie de De Andrade a été un dialogue jamais interrompu entre l'incoercible 'impulsion lyrique' de la *Paulicéia* et le long apprentissage des techniques du langage, qui incluent la science difficile mais nécessaire de les rompre

De la sorte, De Andrade reprend le chant de la ville de la *Lira Paulistana* entièrement maître de son langage et de sa thématique, et armé d'un sens critique aiguisé au sujet des enchantements et des désenchantements de la vie urbaine moderne, considérée aussi dans ses contingences sociales et politiques.

Poursuivant son objectif de mettre en scène São Paulo, Mário de Andrade produit surtout une *poétique du regard*. L'attitude de contemplation de la ville est un des traits les plus marquants de toute son œuvre. L'auteur se propose, dès le livre initial, d'exprimer diverses visions de la ville, établies à partir d'un point de vue arlequin. L'arlequin moderne est le masque du poète « *sentimental et moqueur qui incarne l'esprit de la modernité et de ses contradictions* »¹⁵, ce qui permet l'expression des apparences urbaines, sans cesser de montrer que le lyrique les perçoit comme tel, et donc, élabore en contrepartie un discours qui cherche à exprimer la quête engagée d'une essence perdue. « Voir » la ville par l'angle de la création poétique présuppose un point de vue intéressé. En se penchant sur l'espace dynamique de la ville urbaine, le poète cherche ce qu'il y a à voir dans son mouvement incessant. C'est à partir de ce qu'il observe et sélectionne qu'il projette ses références affectives et critiques. La poésie de la ville est la fixation du regard en paroles qui nomment les images projetées dans une perspective qui peut être synchronique, ou centrée sur l'instant de l'observation ; ou encore diachronique, centrée sur la prospection du passé et pointant vers une direction du futur

La vision diachronique de la ville est le point d'arrivé de la poésie de De Andrade, qui évolue depuis *Paulicéia* et atteint le sommet dans *Lira Paulistana*. Dans *Paulicéia* cette préoccupation pour les changements dont souffrent les hommes et les choses se fait déjà noter, mais demeure obscurcie par l'éblouissement du temps présent, où les images prises du point synchronique occupent le premier plan, se constituant comme un jeu par lequel la ville se définit par les apparences que le regard poétique capte et fixe dans les vers. Mais, si l'on suit le raisonnement de Bosi, on observe qu'à travers du regard conscient, le sujet prend conscience des contradictions, car « il apprend qu'il est en train de lutter contre des forces en tension » et il « reconnaît, avec le passage des années, les tensions entre les classes et les groupes de pouvoir qui les forment »¹⁶. Dans *Lira Paulistana*, la vision critique se densifie et la coupure diachronique s'impose comme la marque prévalante de l'observation,

comme et quant il convient au dynamisme de l'expression ». Cf. Bosi, Alfredo. Prefácio a : Cecília Meireles. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1996, p. 17.

15 João Luiz Lafetá. *Op. cit.* , p. 15.

16 *Ibid.*, p. 86.

Aleilton Fonseca

établissant un mémorial poétique de la ville teintée de la vision désenchantée mais néanmoins confiante du poète pauliste.

Dans cette riche trajectoire, *Paulicéia Desvairada* et *Lira Paulistana* représentent les deux moments cruciaux de la poésie des images urbaines de Mário de Andrade. Ce sont des balises qui marquent les points extrêmes d'une évolution qui va de manière graduelle de l'extravagance, prédominant dans son premier livre, à l'observation méthodique plus rigoureuse prédominante dans le second. Son discours poétique transite de l'exaltation à la réflexion, de la contemplation abyssale au crible critique face à la ville en mouvement. Dans les deux livres, l'extravagance et la méthode sont présentes, mais avec une inversion claire dans leur proportion en ce qu'elles dominent la voix du moi lyrique. L'une et l'autre constituent deux moments distincts et complémentaires, entremêlés par le parcours urbain des autres livres, où l'on peut détecter le jeu dialectique qui implique la vision, la révision et la synthèse de l'image de la ville dans la poétique de Mário de Andrade.

Aleilton FONSECA
Université d'État de Feira de Santana - Brésil

Crisol

NOM :

Prénom :

Qualité :

Adresse :

.....

Souhaite s'abonner à la revue pour le tarif de
20 € pour la France

(chèque à l'ordre de
M. l'Agent Comptable de l'Université Paris X - Nanterre).

Souhaite commander

Commande deexemplaire(s)
du numérode CRISOL
port en sus



Les bulletins doivent être renvoyés à l'adresse ci-dessous :

CRISOL
Université Paris X - Nanterre
Bâtiment F, Bureau 358, 200, Avenue de la République
92001 Nanterre Cedex - France
☎ 01.40.97.56.68
Fax : 01.47.97.71.51
E.Mail:gomez@u-paris10.fr

★ ★ ★ ★ ★

Achévé d'imprimer
à l'Atelier Intégré de Reprographie
de l'Université Paris X - Nanterre
en février 2006

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2006

N° d'ISSN : 0764-7611
N° d'ISBN : 2-85901-033-5