

MARIA JUDITE DE CARVALHO
UNE ÉCRITURE EN LIBERTÉ SURVEILLÉE

Mondes lusophones

Collection dirigée par Denis Rolland et Joëlle Chassin

La collection Mondes lusophones publie des ouvrages sur cet espace éclaté hérité de l'Empire portugais, de l'Océan indien au Brésil.

Titres parus

- N. CAMARINHAS, *Les Magistrats et l'administration de la justice. Le Portugal et son empire colonial – XVII^e- XVIII^e siècle*, 2012.
- M.-J. FEIRRERA, *Le Brésil indépendant et le Portugal, 1822-1922*, 2011.
- P. ORLANDI, *La construction du Brésil*, 2011.
- F. CAMMAERT, *L'Écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, 2009.
- A. LEVECOT, *Le roman portugais contemporain. Profondeur du temps*, 2009.
- E. TAVARES, *Littératures lusophones des archipels atlantiques*, 2009.
- I. BATISTA de SOUSA, *São Tomé et Príncipe de 1485 à 1755 : une société coloniale*, 2008.
- J. M. da COSTA ESTEVES, *La littérature portugaise contemporaine. Le plaisir du partage*, 2008.
- F. NUNIZ & D. PAES (texte établi et traduit du portugais par M. ROUCH), *Chroniques des Rois de Bisnaga*, 2008.
- I. MUZART-FONSECA dos SANTOS, J. M. da COSTA ESTEVES, D. ROLLAND (organisateurs), *Les Îles du Cap-Vert. Langues, mémoires, histoire*, 2007.
- L. LOISON, *L'expérience vécue du chômage au Portugal*, 2006.
- M. MONTENEGRO, *Un culte thérapeutique au Portugal. Entre Moïse et Pharaon*, 2006.
- M. MONTENEGRO, *Une thérapie traditionnelle au Portugal. Les bruxos, leurs clients et leur monde*, 2005.
- A. BARBE, *Les îles du Cap-Vert, une introduction*, préf. C. Ivora, 2003.

Maria Graciete Besse,
Adelaide Cristóvão & José Manuel Da Costa Esteves
(org.)

MARIA JUDITE DE CARVALHO
UNE ÉCRITURE EN LIBERTÉ SURVEILLÉE

L'Harmattan

© L'HARMATTAN, 2012
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-336-00508-9
EAN : 9782336005089

Remerciements

Les organisateurs remercient leurs Départements de Portugais pour leur collaboration, et plus particulièrement le CRIMIC-EA 2561 (Sorbonne/Paris IV), le CRLLCR-EA 1579 (Saint-Denis/Paris 8) le CRILUS- EA 369 Etudes Romanes (Nanterre), et le Centre culturel Calouste Gulbenkian qui ont soutenu et accueilli les travaux du colloque à l'origine de cet ouvrage.

Un remerciement chaleureux à Isabel Fraga, qui a cédé les droits du tableau de Maria Judite de Carvalho reproduit en couverture et la photographie de la quatrième de couverture.

Un remerciement particulier au cinéaste Lauro António qui nous a envoyé son témoignage et nous a cédé deux photographies du tournage du film *Paisagem sem Barcos*.

Ce livre est issu du colloque international

Maria Judite de Carvalho: thèmes, genres et représentations

50 ans après la parution de *Tanta Gente, Mariana...*

organisé à Saint-Denis et Paris du 4 au 6 novembre 2009

en collaboration avec les lecteurs de l'Instituto Camões à Paris et de la Chaire Lindley Cintra à l'Université Paris Ouest Nanterre, l' Universidade de Lisboa (Centro de Estudos Comparatistas), Direção-Geral do Livro e das Bibliotecas (Ministério da Cultura) et le Centre Culturel Calouste Gulbenkian

Cette publication a été rendue possible grâce au soutien financier de l'université de Paris-Sorbonne/Paris IV et de l'Instituto Camões

Couverture : tableau de MJC, sans titre, mais désigné par Isabel Fraga comme « **Mulher Cisne** », désignation adoptée par M. Judite de Carvalho, années 1950.

Mise en page : Diego Fonseca dos Santos

SOMMAIRE

Remerciements	5
Introduction	
<i>Maria Graciete Besse</i>	9

Première partie Destinées de femmes

1. Du corps excrit : <i>Tanta gente, Mariana...</i> <i>Maria Graciete Besse</i>	15
2. Le modèle maternel en crise <i>Fernando Curopos</i>	25
3. 'Une façon de dire adieu' <i>José Manuel da Costa Esteves</i>	35
4. Une écriture sur fond de silence <i>Maria Araújo Da Silva</i>	45

Deuxième partie La poétique de l'écriture

1. L'esprit du collectionneur <i>Helena Carvalhão Buescu</i>	61
2. La construction du sens textuel : subjectivité énonciative et objectivité événementielle <i>Helena Araújo Carreira</i>	67
3. Machines de la voix, machines de l'écriture : esthétique de la science et de la technologie dans les chroniques jutiennes <i>Pedro Serra</i>	87

Troisième partie L'expérience du temps

1. « Les machines à apprivoiser le temps » : peinture et écriture <i>Maria João Pais Do Amaral</i>	89
2. En tissant le fil des heures <i>Jane Pinheiro De Freitas</i>	107
3. Sous la tutelle de Penia : négativité et vide <i>Maria Theresa Abelha Alves</i>	119

Quatrième partie **Perspectives comparatistes**

1. Maria Judite de Carvalho, héritière d'Irene Lisboa ? <i>Paula Morão</i>	129
2. Pseudonymes et mondes intérieurs : de João Falco (Irene Lisboa) à Emília Bravo (Maria Judite de Carvalho) <i>Maria Luísa Leal</i>	141
3. Des corps urbains sans lieu ni bornes : Maria Judite de Carvalho et Annie Ernaux <i>Ana Filipa Prata</i>	147
4. Le travail de l'ironie dans les chroniques de Maria Judite de Carvalho et de José Gomes Ferreira <i>Carina Infante do Carmo</i>	157

Cinquième partie **Effets de genre**

1. Le conte et le recueil : Maria Judite de Carvalho et le récit bref <i>Cristina Almeida Ribeiro</i>	171
2. L'ironie mélancolique dans <i>Seta Despedida</i> <i>José Cândido Oliveira Martins</i>	185
3. Maria Judite de Carvalho : la mélancolie du réalisme <i>António Manuel Ferreira</i>	195
4. <i>Havemos de Rir ?</i> : des silences des espaces aux espaces de silence <i>João Amadeu Oliveira Carvalho Da Silva</i>	201

Témoignage de Lauro António, cinéaste

La transposition filmique de <i>Paisagem sem Barcos</i> de Maria Judite de Carvalho	213
--	-----

Chronologie biographique et bibliographique

<i>José Manuel Da Costa Esteves</i>	223
---	-----

Les auteurs	229
--------------------------	-----

Table des matières	305
---------------------------------	-----

INTRODUCTION

Certains écrivains marquent profondément l'espace littéraire en y laissant des traces indélébiles, même si le silence de la critique entoure souvent leur œuvre, comme c'est le cas de Maria Judite de Carvalho, née à Lisbonne en 1921 et disparue dans cette même ville en 1998. Au moment où l'on célébrait les 50 ans de la parution au Portugal de son premier recueil de nouvelles, *Tous ces gens, Mariana...*, les organisateurs du colloque réalisé à Paris en novembre 2009 ont souhaité mieux faire connaître cette auteure injustement oubliée et interroger sa production littéraire, afin de montrer la vitalité et la richesse de son écriture, l'une des plus singulières de la littérature portugaise du XX^e siècle. Le présent volume rend compte d'une grande partie des contributions présentées à Paris à cette occasion, offrant aux lecteurs la possibilité de parcourir un univers littéraire qui n'a rien perdu de son actualité.

Maria Judite de Carvalho a entrepris une grande partie de sa création fictionnelle sous le salazarisme, dévoilant dans ses récits un monde sombre et étriqué, à la limite du supportable. Cependant, après la révolution de 1974, elle n'a jamais cessé de raconter une certaine société portugaise et d'examiner, avec lucidité et ironie, l'angoisse qui touche des êtres désenchantés, pour la plupart des femmes appartenant à la petite bourgeoisie urbaine, confrontées à la solitude, à la mélancolie et à la mort.

La première partie de ce volume s'intéresse justement aux destinées féminines qui traversent la fiction de l'auteure, examinées d'abord par Maria Graciete Besse dans la perspective d'un corps "excrit" qui met en évidence l'articulation entre la maladie du personnage inaugural de l'œuvre et la violence patriarcale caractérisée par des normes et des valeurs bien définies. Cet aspect est revisité ensuite par Fernando Curopos qui se penche sur le sens de la maternité en crise dans l'écriture hybride de Maria Judite de Carvalho afin d'en proposer une lecture sociopolitique. La vision crépusculaire de l'univers intimiste de l'œuvre, traversée de façon obsédante par le silence, intéresse José Manuel Esteves qui analyse la cohérence thématique et la diction élégiaque des contes et nouvelles de l'écrivaine, interprétés comme "une façon de dire adieu". Ce silence est encore envisagé dans sa relation avec la parole par Maria Araújo da Silva qui, à partir des suggestions de Maurice Blanchot, montre que l'incommunicabilité constitue véritablement l'un des traits dominants des récits où la déshumanisation, la destruction, la fragmentation et l'absence pèsent sur la vie de presque tous les personnages.

La deuxième partie du livre est consacrée à l'élaboration de l'écriture, marquée, selon Helena Buescu, par le désir de faire coïncider brièveté et vérité, ce qui permet de situer Maria Judite de Carvalho dans la lignée d'une

très longue tradition littéraire qui, depuis les classiques, souligne le caractère éphémère de l'humain. Par ailleurs, l'intérêt de l'écrivaine pour les fragments répétitifs de vies anonymes, donnant à lire un univers narratif composé de morceaux d'histoires décousues et superposées par le geste qui les intègre dans un même ensemble, permet de la rapprocher de la figure du collectionneur, si chère à Walter Benjamin. La construction fictionnelle peut passer également par les notions d'extériorité, d'intériorité et de frontière que Maria Helena Araújo Carreira applique à l'examen de la première nouvelle de 1959, afin de montrer le point de vue de la subjectivité énonciative et de l'objectivité événementielle. Un autre aspect de l'écriture de Maria Judite de Carvalho, fascinée par les objets, toujours attentive à la microphysique du pouvoir, partagée entre le documentaire et le témoignage, se trouve dans ses chroniques, envisagées par Pedro Serra comme une « machine de la voix » qui converge dans un dispositif de production/reproduction susceptible de traduire l'image d'une société portugaise en voie de transformation. Dans ce cadre, le parcours des personnages, plongés dans une voie sans issue, dessine un fil éminemment tragique qui met en exergue le côté absurde de l'existence.

L'attention au rôle décisif de l'expérience temporelle, bien présente dans l'ensemble de l'œuvre, occupe la troisième partie de ce volume qui propose d'abord une alliance entre l'écriture de l'auteure et les arts visuels, notamment la peinture, qui fut sa vocation première. À partir de la lecture d'une chronique de 1972, intitulée « Les machines à apprivoiser le temps », Maria João Pais do Amaral souligne à quel point les effets pervers de la marche du temps sur la vie humaine constituent un thème récurrent qui réapparaît dans un récit intitulé « Le cri », faisant écho au fameux tableau homonyme de Munch. Les œuvres du peintre norvégien et de l'écrivaine portugaise révèlent un goût prononcé pour la répétition des thèmes et des motifs, et partagent la même façon dramatique d'exprimer la solitude et l'angoisse face à une souffrance que l'on dirait universelle, puisqu'elle atteint aussi la Nature. Si la référence à Modigliani traverse d'autres récits de Maria Judite de Carvalho, c'est la présence de Munch qui se fait néanmoins décisive dans la façon dont la narratrice travaille la catégorie temporelle. La flèche du temps peut également dessiner un labyrinthe où s'inscrit la transgression, ainsi que le montre ensuite Jane Pinheiro de Freitas, à partir de l'analyse de « George », récit qui illustre le parcours d'une femme peintre d'origine portugaise vivant à Amsterdam. Après plusieurs années d'absence, elle rentre au Portugal pour découvrir une indéfectible étrangeté à l'égard des territoires familiers et se voit soudain confrontée aux différents visages du temps qui s'imposent de façon douloureuse, à l'image d'autres figures féminines insatisfaites qui traversent les récits de Maria Judite de Carvalho, engendrées, selon Maria Theresa Abelha Alves, sous la tutelle de Penia, la mère d'Eros, ressemblant à des poupées imparfaites dont le destin vagabond mène toujours à « l'amer palais du désenchantement ».

La dimension comparatiste occupe le quatrième axe de ce volume et ouvre de nouvelles pistes de lecture dans la mesure où l’imaginaire de l’auteure est mis en relation avec l’univers d’autres écrivains qui partagent le même intérêt pour l’écriture de la vie. Paula Morão établit un rapprochement sensible entre Maria Judite de Carvalho et Irene Lisboa en fonction des thèmes et des motifs travaillés par les deux femmes de lettres, ainsi que leur goût prononcé pour la description minutieuse, la forme brève et la fluidité. Maria Luisa Leal s’attache à la question du pseudonyme pour établir un parallèle entre Irene Lisboa/João Falco et Maria Judite de Carvalho/Emília Bravo, le stéréotype de la femme au foyer qui développe, au début des années 1970, dans le supplément féminin “Mulheres” du quotidien *Diário de Lisboa*, une remarquable action pédagogique et dont les chroniques seront réunies par Ruth Navas dans le volume intitulé *Diários de Emília Bravo*. Carina Infante do Carmo propose une comparaison stimulante entre la chronique urbaine de Maria Judite de Carvalho et le “monde des autres” de José Gomes Ferreira, tout en insistant sur le rôle de l’ironie. Ana Filipa Prata établit enfin une relation féconde entre Maria Judite de Carvalho et Annie Ernaux, mobilisant l’une comme l’autre des personnages partagés entre le centre et la périphérie, l’identité et l’altérité, le passé et le présent, capables de dessiner la dissolution des limites spatiales et temporelles dans une écriture du dehors en contexte urbain.

La dernière partie du volume est consacrée à la problématique des genres et à ses enjeux particuliers. Ainsi, à partir de l’analyse d’une chronique parue dans le *Diário de Lisboa* le 25 avril 1974, portant le titre suggestif de « Um caso de amor » et jamais publiée en volume, Cristina Almeida Ribeiro montre que la réorganisation des textes de Maria Judite de Carvalho n’est jamais gratuite dans la mesure où le récit crée toujours un effet de lecture, à tel point que l’on peut considérer chaque recueil comme faisant partie d’un tout qui renvoie à l’idée de collection déjà évoquée auparavant. De son côté, José Cândido Oliveira Martins, s’intéresse à *Seta Despedida*, recueil de nouvelles paru trois ans avant la disparition de l’auteure, pour montrer les liens précaires de l’existence et la profondeur d’une réflexion sur la vieillesse empreinte d’une mélancolie faite de sagesse et d’ironie, seul moyen de résister à l’usure du temps. Cette mélancolie empreinte de réalisme nous révèle, selon António Manuel Ferreira, que Maria Judite de Carvalho est une femme écrivain politiquement attentive et éveillée, consciente du pouvoir des mots, capable de témoigner du poids d’une solitude fondamentale et d’un quotidien tragique dont la seule issue semble être le rire, même si celui-ci n’efface jamais l’incommunicabilité entre les individus. Pour le démontrer, João Amadeu Carvalho da Silva se penche sur *Havemos de rir?*, une pièce publiée à titre posthume en 1998, pour souligner l’importance des espaces, le rôle de l’ironie et la manière dont les rapports humains et l’individualisme contemporain sont démasqués, une fois de plus, avec une remarquable concision.

Le témoignage vibrant du cinéaste Lauro António, responsable d'une adaptation pour la télévision de *Paysage sans Bateaux*, résume en quelques mots percutants l'univers de Maria Judite de Carvalho et la richesse d'une œuvre irriguée d'une négativité anxieuse qui, dans un patient effort d'élucidation du réel, est capable de nous offrir le portrait grisâtre du Portugal de Salazar tout en révélant les méandres complexes de la condition humaine.

À la fin du volume, une chronologie bio-bibliographique organisée par José Manuel da Costa Esteves donne l'entière mesure d'une production littéraire qui, tournée vers la compréhension de soi et des autres, dessine magistralement les frontières de l'humain afin de nous faire entendre les échos inépuisables du monde.

Maria Graciete Besse

PREMIÈRE PARTIE

DESTINÉES DE FEMMES

1.

Du corps écrit : Tous ces gens, Mariana...

Maria Graciete Besse
Université de Paris-Sorbonne/Paris IV
CRIMIC

« Qu'est-ce qu'un corps ? C'est une respiration qui parle. »

José Gil, *Métamorphoses du Corps*

« Le corps, sans doute, c'est *qu'on écrit*, mais ce n'est absolument pas *où* on écrit, et le corps n'est pas non plus *ce* qu'on écrit – mais toujours ce que l'écriture *écrit*. »

Jean-Luc Nancy, *Corpus*

Notre univers littéraire est peuplé de corps écrits possédant une grande diversité. Il serait certainement aisé de définir un parcours qui engloberait l'érotisme plus ou moins clandestin de l'Antiquité, le lyrisme traditionnel dans son éloge du corps désiré, le « mal du siècle » romantique, ou encore le féminin infâme des naturalistes, jusqu'à la récente « littérature du sida » qui se développe à partir de 1980, témoignant, sans aucune esthétisation, de la dégradation physique et de l'angoisse devant la mort¹. Mais le corps, glorieux ou pathologique, ne peut être réduit à un thème ou à un motif, il participe à l'historicité même du fait littéraire dans la mesure où le tracé matériel de l'écrit implique toujours « une maîtrise de la voix et du geste »².

Au XX^e siècle, l'écriture du corps, loin de se réduire à un thème littéraire, est posée comme un objet de théorisation, riche de possibilités heuristiques, que ce soit chez Bakhtine analysant le « corps grotesque » dans l'œuvre de Rabelais³, ou, selon un autre point de vue, chez Susan Sontag, qui examine la modification, au fil du siècle, de notre regard sur le corps malade en littérature⁴. Dans le champ philosophique, Merleau-Ponty souligne, depuis 1945, le primat de la perception et s'intéresse avant tout au corps en action.

1. Voir à ce propos, Stéphane Spoiden, *La Littérature et le Sida*, Paris, L'Harmattan, 2001.

2. Paul Aron, « Corps », in *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 115.

3. Mikhaël Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

4. De sa propre expérience du cancer, contre lequel elle luttera une trentaine d'années, Susan Sontag tire un texte remarquable intitulé *La Maladie comme métaphore* (1977). Elle poursuit son analyse des mythologies et des spectres contemporains de la mort dans *Le Sida et ses métaphores* (1989) et *Devant la douleur des autres* (2003).

Dans sa perspective phénoménologique, ce qu'il appelle le « corps propre » est envisagé non pas comme une réalité purement biologique et matérielle, mais comme centre existentiel et manière d'être au monde, la chair étant appréhendée comme l'unité du corps et de l'âme, en somme comme le corps informé par l'esprit¹. De son côté, Michel Foucault montre, au milieu des années 1970, comment l'exercice du pouvoir (État, famille, institutions) agit directement sur le corps, sous forme de règlements, disciplines, injonctions qui fabriquent des « corps dociles »². Ces mécanismes régulateurs, constitutifs de ce que le philosophe nomme le « bio-pouvoir », s'exercent aussi bien sur les corps individuels que sur les populations. L'une des dimensions de ce « bio-pouvoir » est, à partir du XVIII^e siècle, l'hystérisation du corps féminin³, qui a été intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales, animant, à la fin du XIX^e siècle, les expériences de Charcot à la Salpêtrière et nourrissant les débuts de la psychanalyse freudienne avec le succès que l'on connaît. Plus près de nous, Jean-Luc Nancy développe une « pensée du dehors » centrée sur le corps, notamment ce qu'il appelle le « corps-de-sens » qui se manifeste dans l'écriture :

Écrire touche au corps, par essence. Même si le corps n'est pas inscrit [...], il est jeté nu dans l'écriture comme corps singulier, *excrit* (ce qui s'écrit à même le dehors, comme le dehors). Pour écrire, il faut passer par la mise hors-texte du corps. L'*excription* de l'être c'est qu'il y a un destinataire⁴.

En fait, pour le philosophe, le corps n'est pas uniquement un objet de pensée, il pénètre dans l'écriture à tel point que le texte se confond avec le corps même. Ainsi, « Écrire est la pensée adressée, envoyée au corps, c'est-à-dire à ce qui l'écarte, à ce qui l'étrange »⁵. *Excrit*, le corps est extirpé du lieu, il donne lieu au sens, il est « l'avoir-lieu du sens »⁶.

C'est la dimension de ce corps *excrit* que nous essaierons d'interroger chez Maria Judite de Carvalho. Notre intention n'est pas de procéder à un inventaire exhaustif des différentes occurrences du corps dans son œuvre, mais plutôt d'en dégager le sens profond, notamment dans la nouvelle inaugurale de son premier livre, *Tous ces gens, Mariana...*, paru en 1959. Il s'agira d'observer la façon dont le corps travaille, dont « il vient à nous, nu, seulement nu, et d'avance s'*excrit* de toute écriture »⁷.

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

2. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p.137-143.

3. Michel Foucault, *Histoire de la Sexualité, tome 1, La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1975, p.137.

4. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2006 [2000], p. 13.

5. *Cf.*, *op.cit.*, p.19.

6. *Cf.*, *op.cit.*, p.103.

7. *Idem, ibidem*.

La vision du monde de Maria Judite de Carvalho

Le corps, lieu d'affects, de vulnérabilité, d'émotions et de désirs, mais également lieu de l'expérience des limites, est au centre de la pratique littéraire de Maria Judite de Carvalho (1921-1998), dont l'œuvre, composée de seize titres dont trois posthumes¹, est marquée par « une grande cohérence thématique, qui fait d'elle une sorte d'inventaire de situations sans issue », comme l'a déjà observé José Manuel Esteves².

Depuis *Tous ces gens, Mariana...*, (1959) jusqu'à *Seta Despedida* (1995), l'écrivaine n'a jamais cessé de faire parler le corps souffrant des femmes, notamment celles de la petite bourgeoisie urbaine, marquées par la solitude et le désespoir. Conçus résolument dans leur rapport à l'espace, les corps offrent des variations de signification qui fonctionnent en corrélation avec les différentes places qu'ils occupent. Chez Maria Judite de Carvalho ce n'est pas tant le mouvement absolu du corps jeune et désiré, objet d'une syntaxe heureuse et poétique, que nous découvrons, mais plutôt l'immobilité du corps en rupture de mouvement, corps de l'image intériorisée, corps malade ou vieilli, qui permet de dégager une représentation souvent aliénée de la femme, enfermée dans sa condition subalterne, façonnée par l'idéologie d'une société patriarcale.

Pour dire ces corps féminins englués dans une existence souvent dramatique, l'auteure a recours à la forme brève (conte, nouvelle, chronique) qui lui permet de dresser, avec beaucoup d'intensité, une cartographie de l'enfermement, qui va de déceptions en défaites, d'attentes en lassitudes, et qui rend compte, avec une lucidité implacable, des situations de crise vécues en général par des femmes solitaires et introverties, vouées malgré elles à un destin malheureux. Ces héroïnes silencieuses et « rompues » (Beauvoir) sont presque toujours des femmes banales, sans histoire, dont le corps parle surtout à travers les larmes et « la voix endeillée »³, faite d'accents tragiques, manifestation d'une profonde souffrance que le monologue intérieur ne fait que souligner, notamment lorsqu'il est structuré autour des trois lieux de l'informe que sont la douleur, la maladie et l'obsession de la mort. Ces figures de femmes trouvent certainement un écho dans l'œuvre picturale laissée par l'écrivaine, en particulier dans ses portraits, que Fernando Pernes définit comme des figurations de la « fragilité-sérénité », dans un magnifique volume édité à l'initiative de Pedro Calheiros par la Mairie d'Aveiro :

1. Il s'agit du journal *Diários de Emilia Bravo*, du volume de poésie intitulé *A Flor que havia na água parada* et de la pièce *Havemos de rir ?*, seule expérience théâtrale connue à ce jour de Maria Judite de Carvalho.

2. José Manuel Esteves, *La littérature portugaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.74.

3. Nous reprenons ici le titre de l'essai de Nicole Loraux, *La voix endeillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

De telles figures nous montrent souvent des yeux déchirés par la lumière et le mystère, sans aucune métaphysique (...), des femmes captées dans l'occultation des corps et dans la nudité de l'âme¹.

L'œuvre – tant littéraire que picturale – de Maria Judite de Carvalho est en effet traversée par une vision pessimiste du monde et par une conscience douloureuse du temps éphémère, mais également par l'expérience d'une lucidité abyssale tantôt vécue sous le mode tragique de la fatalité, tantôt sous la forme d'une ironie amère qui permet de surmonter par la distanciation un moment de crise.

Représentations du corps féminin

*Tous ces gens, Mariana...*², annonce déjà cet univers dysphorique qui sera une constante dans toute l'œuvre de Maria Judite. La nouvelle éponyme s'ouvre sur une voix féminine envahie par la solitude, nous proposant la trajectoire d'une femme condamnée par une maladie incurable qui, dans l'espace clos de sa chambre, procède à une réévaluation de son existence frustrée, de son corps affaibli, à travers le travail de la mémoire qui, au vif de l'abandon et de la souffrance, dessine peu à peu le désordre intime, la contingence et la discontinuité d'une conscience malheureuse en état de « dis-location » (J.L.Nancy).

Le récit progresse selon les mouvements de l'introspection de Mariana qui, vieillie par un mal jamais nommé, alors qu'elle n'a que trente-six ans, évoque son destin malheureux (« J'ai été forcée d'agir, et aussi de me tenir tranquille », p. 50), en faisant alterner, de façon fragmentaire, le présent et le passé. Elle décline ainsi les différents âges de sa vie, d'abord à travers les nuances de sentiments d'une petite fille orpheline qui a perdu sa mère à l'âge de trois ans, puis d'une adolescente lucide qui découvre, à quinze ans, peu avant le décès de son père, le poids insoutenable de la solitude humaine, et, enfin, d'une jeune femme mariée et ensuite divorcée, relativement émancipée par le travail (secrétaire dans une entreprise, puis collaboratrice d'un écrivain « semi-consacré »), mais confrontée à l'intolérance de son milieu. En effet, lorsqu'elle tombe enceinte à la suite d'une aventure sans lendemain, sa grossesse devient motif de scandale et, victime des préjugés bourgeois, elle finit par se voir exclue de son milieu.

Quelques épisodes essentiels signalent l'irruption soudaine d'une discontinuité dans sa vie : la trahison de son mari qui lui préfère une femme

1. Fernando Pernes, in *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, Câmara Municipal de Aveiro, 1999, p.13. Dans ce volume, nous découvrons la reproduction de plusieurs dessins, caricatures et peintures de Maria Judite de Carvalho, ainsi que des témoignages et une correspondance intéressante pour mieux connaître l'auteur.

2. Maria Judite de Carvalho, *Tous ces gens, Mariana...*, traduit du portugais par Simone Biberfeld, Paris, Éd. de La Différence, 1987 (en portugais : *Tanta Gente, Mariana...*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 6a.ed., 1988 [1959]).

sculpteur, rencontrée à Paris, l'aventure frustrée avec un ami qui choisit la prêtrise, puis l'accident qui la fait avorter, et enfin la consultation chez le médecin qui sonne comme le coup d'arrêt d'une existence, lui retirant tout espoir. Il nous semble intéressant de remarquer au passage que le manque fondateur du modèle maternel et l'impossibilité d'être mère participent directement à la construction névrotique de l'identité de Mariana qui évolue dans un univers entièrement ponctué par la frustration matérielle, affective et sexuelle.

La narratrice en deuil d'elle-même déploie réflexions et images du passé, grâce à l'exploration d'un « temps incorporé »¹, autrement dit d'un « temps intime », comme l'a suggéré Maria Alzira Seixo², qui s'élargit ou se suspend (« Le temps s'est lui-aussi arrêté », p. 23) au gré de l'évocation de l'amour contrarié, des larmes ou des tentatives de suicide qui dévoilent un certain masochisme (« Si j'ai pensé à me suicider, c'est pour souffrir encore plus », p. 37).

L'image du corps de Mariana est d'abord reproduite par le miroir qui lui renvoie la plume ridicule de son chapeau chez le médecin³. Le miroir constitue par conséquent le point névralgique qui, dans le troisième fragment du récit, introduit naturellement l'auto-analyse et permet, plus loin, une amère constatation : « moi qui ai trente-six ans et qui suis une vieille femme de trente-six ans (...) – écrit-elle – Une vieille toute ridée et aux cheveux blancs », p. 58). C'est ensuite le regard des autres qui complète le portrait, en identifiant sur son corps les premiers symptômes de la maladie, confirmés enfin par le spécialiste, présenté comme un technocrate avec honoraires, à la parole « pompeuse » :

Puis il m'énonça une vérité pompeuse, bourrée de mots compliqués, très techniques. Quand je l'eus déchiffrée, je me trouvai face à face avec la mort (p. 14-15).

Le désordre créé par la maladie conduit la narratrice à une expérience de dépossession où le corps s'espace, s'expulse, se fait excrétion. Il ne cesse d'être à lui-même sa propre dévoration, s'expulsant en quelque sorte au dehors, sous la forme d'une immonde saveur :

Molle. Et écœurée de moi-même comme d'un mets que l'on vient d'essayer. Un morceau de pain trop longtemps mâché, qui finit par avoir mauvais goût. Qui a goût de moi, de mes propres sécrétions. Mécontente, je me jetai sur le lit et restai là, liquéfiée, affalée (p. 23).

1. Expression utilisée par Julia Kristeva à propos de Proust, in *Le Temps Sensible*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1994, p. 291.

2. Maria Alzira Seixo, *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, INCM, 1987, p. 200.

3. « Je secouai la tête et vis mon sourire, que démentaient mes yeux, dans le miroir encadré de beige [...]. La plume de mon chapeau allait de droite à gauche. Alors, je ne sais pourquoi, j'eus terriblement honte de cette plume. » (p. 12).

Le lecteur découvre peu à peu que le corps malade de Mariana n'est ni complètement mort ni pleinement vivant, il ne se trouve ni à l'intérieur de la société ni tout à fait en dehors, il est plutôt dans un « entre-deux » peuplé par les spectres du passé qui remplissent ses nuits de cauchemars, de visages transfigurés et de corps promis à la décomposition (« des corps légers, qui n'ont pas commencé à se décomposer », p. 26).

Outre la représentation de ces corps fantasmatiques, le récit nous propose un autre type de présence physique lors de la description du corps glorieux d'Estrela Vale, la séductrice d'António, qui contraste fortement avec le corps symboliquement mutilé de la narratrice :

Elle était petite et maigre, avait une petite tête ronde, casquée de cheveux noirs très plaqués, et une bouche fine aux lèvres minces, soulignées de cyclamen. Un décolleté vertigineux et un grain de beauté à la naissance d'un cou blanc, trop long (p. 29).

Cette description très concise bâtit, d'une part, le portrait physique d'Estrela – sa prosopographie –, et introduit, d'autre part, le signe du désir et de la perte. En effet, le grain de beauté à la base du cou « est un germe de désir, une minuscule levée d'intensité, un corpuscule dont la teinte foncée concentre une énergie du corps entier »¹, auquel António sera incapable de résister. Notons cependant que les références physiques sont plutôt rares dans la mesure où le récit est presque entièrement consacré à l'analyse psychologique de Mariana, à son bilan de vie et à son sentiment de perte qui peut prendre la forme d'une confusion identitaire : « J'ai toujours tout confondu, tout mélangé, au point de ne pas me retrouver » (p. 51). A travers cette observation, nous sommes propulsés à la jonction de l'espace et du temps, du visible et de l'invisible, du dedans et du dehors, là où le sujet se constitue en "corps psychique" et dessine avec sa voix une traversée de la douleur de vivre. L'écriture devient ainsi une sorte de projection du « Moi-peau »², pour reprendre la belle métaphore de Didier Anzieu, c'est-à-dire une surface réceptive qui reflète la clôture du sujet sur lui-même.

Une diction de la perte

Dans l'œuvre de Maria Judite de Carvalho, le corps des personnages et des narrateurs n'est pas uniquement représenté dans la trame narrative, il

1. Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p.159.

2. Le « Moi-Peau » est une figuration par laquelle l'enfant, à partir de son expérience de la surface du corps, se représente comme contenant. Cf. Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 2^e ed., 1995 (1985). Selon ce psychanalyste, le corps, dimension vitale de la réalité humaine, peut être considéré comme ce sur quoi s'étaient les fonctions psychiques. Ainsi, le moi s'étaye sur un moi-corporel, le « Moi-peau », qui remplit plusieurs fonctions, notamment « une fonction d'inscription des traces sensorielles tactiles (...). Le Moi-peau est le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste, les brouillons raturés, grattés surchargés, d'une écriture « originaire » préverbale faite de traces cutanées » (p. 128).

existe au cœur même de l'écriture qu'il enrobe de sa chair, occupant à la fois la position d'objet et de sujet.

Le récit qui nous occupe met en lumière une immense cassure, il exprime certes une défaite mais il constitue aussi une écriture salvatrice, de lutte contre le temps, sorte de thérapie qui aide Mariana à accepter sa propre mort. Celle-ci est déjà annoncée dans le motif des quelques photos évoquées (le portrait de sa mère, celui de la sœur décédée, de D. Glória, et enfin sa propre photo, prise à Gouveia par António, juste avant leur rupture), ou encore dans la comparaison de son corps à un tronc d'arbre desséché (« Ma vie est comme un tronc dont toutes les feuilles et toutes les branches, l'une après l'autre, se sont desséchées. », p. 17) Nombre de fragments de la nouvelle s'ouvrent par le pronom personnel « je », assimilable à ce que Merleau-Ponty appelle le « corps phénoménal », c'est-à-dire le corps capable de sentir et de voir le monde. C'est par la parole adressée à elle-même que Mariana procède à la mise à nu de son destin de femme, dans un processus d'anticipation de la mort, par une écriture silencieuse de la pré-mort, qui peut aussi être comprise comme une modalité défensive particulièrement opérante du déni de la mort et qui change à l'image du corps qui la produit : « Mon écriture d'aujourd'hui s'est fripée et amollie en même temps que mon visage et mes mains » (p. 53). Nous avons ainsi affaire à une parole nouée, à une voix aux accents testamentaires, à une sorte d'écriture-linceul qui n'est qu'un intervalle bordé d'abîme.

Pour Mariana, la parole constitue un moyen de faire attendre la mort, seule fuite possible face à l'angoisse ontologique. En livrant son moi par bribes, elle aspire à la construction d'un tout 'ordonné'¹ qui ne sombre jamais dans l'hystérie. Par un transfert de corporalité, on glisse ainsi du corps visible et palpable à la métaphore du corps réincarné dans la voix. Si la matérialité de la voix comme prolongement du corps voué à la mort, ainsi que la corporéité du langage – dont Merleau-Ponty dit qu'il est un second corps – semblent pouvoir donner consistance au personnage, elles participent néanmoins à sa dissolution (rappelons le passage déjà cité où elle affirme : « Mécontente, je me jetai sur le lit et restai là, liquéfiée, affalée », p. 23). En fait, le langage, en proie au morcellement, ne peut plus prétendre, devant l'absurdité de l'existence, à sa fonction de mise en ordre du monde. Habité par le silence, il ne fait qu'accentuer le sentiment de perte vécu par la narratrice, consciente de la 'dis-location' de tout son être.

Les jeux combinés du blanc entre chaque fragment (on en compte plus de quarante) vont créer dans le corps de l'écrit, des effets de miroitement et de tremblement. Par conséquent, le blanc n'est pas un simple espacement, il est plutôt capteur et amplificateur d'une résonance, participant dans la

1 Selon José Gil, « ...o sopro - e a voz - aparecem como o que constitui o corpo em totalidade articulada no tempo: o sopro é o que dá a uma organização espacial uma forma única (dada no tempo). Porque ele se "ouve falar" [...] o corpo do homem constitui-se como uma totalidade única. », in *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p. 77.

construction d'une mosaïque mentale qui recueille des éclats successifs ou simultanés d'une conscience hantée par le besoin de convertir la détresse en acte de lucidité, tout en faisant patiemment son « travail de trépas »¹.

Pour Mariana, l'écriture constitue ainsi un refuge. Sa chambre, abîmée par le temps², devient une sorte de milieu utérin où elle essaie de reconquérir son corps, tant au sens propre qu'au sens figuré. Et on peut ici se demander si la fonction de la plume de son chapeau, qui suggère l'impossibilité du vol, ne correspond pas également à la plume de l'écriture qui lui restitue un moment sa liberté de conscience.

L'adieu au corps passe dans cette nouvelle par la mise en scène d'une voix fragmentée qui cède de plus en plus au silence, devenant l'entreprise de com-préhension d'un parcours de femme, objet de la violence instaurée par une pathologie, mais victime également d'une culture qui lui fait violence, ce qui nous permet d'envisager la maladie dans ses liens avec le politique et le social.

Pour conclure, nous pensons en effet que la diction du corps atteint met en lumière un dysfonctionnement fondamental, susceptible de fonctionner comme une illustration éloquente du destin des femmes dans la société patriarcale. À notre avis, cette nouvelle propose un réseau d'interrogations autour des concepts de différence, d'altérité et d'impuissance sociale qui figurent bien la condition féminine. Non pas que telle ait été nécessairement l'intention de Maria Judite de Carvalho ; mais sous une contrainte relevant sans doute de l'inconscient, le récit dévoile indirectement la forme spécifique du vécu des femmes à la fin des années 1950, soumises à la construction sociale des rôles féminin et masculin, définis par des règles et des prohibitions. Comme l'a bien montré Judith Butler, à la suite de Michel Foucault, le pouvoir ne s'inscrit pas seulement entre individus, mais s'exerce en créant le cadre d'une pensée binaire sur le genre³. Les femmes, réduites à leur rôle de « maîtresses de maison », ne sont que des « corps dociles » (Foucault), reproduisant des gestes, des préjugés, des stéréotypes, refusant la vraie vie, ainsi que l'observe Simone de Beauvoir⁴ lorsqu'elle parle des ménagères, vision qui n'est pas très loin de ce que pense Mariana lorsqu'elle affirme, non sans une certaine ironie :

Je déteste les bonnes maîtresses de maison. Si elles sont pauvres, elles se tuent à la tâche, si elles sont aisées ou riches, elles engagent une ou

1. Nous empruntons ici une belle expression de Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, 1983, Paris, Gallimard, p. 182-199.

2. « Le papier à fleurs sur un fond qui a dû être blanc, jauni par le temps, est couvert de taches de moisissure... », p. 79.

3. Judith Butler pose le genre comme un moyen d'interpréter l'histoire des corps plutôt que comme le résultat des déconstructions culturelles. Voir à ce propos *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'américain par Cynthia Kraus, Paris, Éd. de La Découverte, 2005.

4. Pour Simone de Beauvoir, « Laver, repasser, balayer, dépister les moutons tapis sous la nuit des armoires, c'est arrêter la mort refuser aussi la vie », in *Le Deuxième Sexe*, II, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972 [1949], p. 63.

plusieurs personnes pour se démener à leur place. De toute façon, elles sont esclaves du travail ou de la vigilance, avec d'autres esclaves sous leurs ordres. La vie se passe au-dehors, les maris, les enfants y participent, ils s'y plongent, et pendant ce temps-là les maîtresses de maison frottent, lavent, fourbissent. Ou regardent d'autres le faire. Attention ! Il reste de la poussière. Ce robinet n'est pas assez brillant (p.74).

Si l'écriture, d'après Jean-Luc Nancy, est une *excription*, c'est parce que l'Être du langage se donne et se dédouble dans un mouvement replié de réflexivité d'un sujet qui fonctionne aussi comme miroir d'une époque. Dans cette perspective, nous pouvons considérer que Mariana, à travers son corps *excrit*, laisse une trace, devenant paysage visible et mouvant, celui d'une société où les normes régulatrices fonctionnent, comme le dirait Judith Butler, « de façon performative pour constituer la matérialité des corps »¹. Ainsi, le corps souffrant des femmes, tel qu'il nous est donné à lire dans cette nouvelle, pourra certainement être appréhendé comme l'effet d'une dynamique de pouvoir qui fait du mariage et de la maternité l'axe prioritaire des existences féminines. Or nous savons depuis Simone de Beauvoir que tant le mariage que la maternité mutilent la femme, la condamnant à la répétition et à la routine. Maria Judite de Carvalho, qui a sans aucun doute lu *Le Deuxième Sexe*, semble en avoir parfaitement conscience lorsqu'elle écrit *Tous ces gens, Mariana...*, dix ans après la parution de l'essai de Simone de Beauvoir. Si son livre n'a pas la même portée politique, il peut cependant être compris comme l'illustration de la condition féminine des années 1950 au Portugal et par conséquent être lu comme une activité lucide de création et de transformation du monde.

1. Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du 'sexe'*, traduit de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, Éd. Amsterdam, 2009 [1993], p. 16.

2. Le modèle maternel en crise

Fernando Curopos

Université Paris -Sorbonne/Paris IV
CRIMIC

Née en 1921, l'éducation de Maria Judite de Carvalho, se déroule sous le joug du salazarisme qui impose dans les écoles et à l'ensemble de la société, à travers le Secrétariat National de la Propagande (SNP), un ordre patriarcal que certaines intellectuelles¹ avaient essayé de bousculer durant l'entre-deux-guerres. Toutefois, la garçonne et la femme libérée ne sont plus au goût du jour sous l'État Nouveau. Bien au contraire, le salazarisme réinvente pour ce qu'il entend être le bien de la Nation, une « mystique féminine »² où la femme est confinée à son rôle d'épouse, de mère, et de fée du logis. Le début de libération de la femme qui s'était opéré dans la société portugaise, du moins en milieu urbain, est ainsi contré par une vaste opération de manipulation des esprits. Des organisations étatiques sont mises en place pour éduquer les jeunes filles dans le respect de la Nation et du devoir qu'elles ont envers ce père tutélaire : celui d'être de futures bonnes mères. C'est ainsi que sont fondées "L'Œuvre des Mères pour l'Éducation Nationale" (OMEN, 1937) et "La Jeunesse Portugaise Féminine" (MPF, 1938). Et pour mieux apprendre aux femmes ce qui est censé être leur rôle, des ouvrages didactiques³ viennent l'y aider, ceci afin de mieux la confiner dans l'espace qui lui incombe, *a casa portuguesa*.

L'État devient ainsi l'agent et le garant de l'ordre patriarcal qui relègue la prétendue 'nature féminine' à une fonction biologique, la maternité. Il s'appuiera sur l'église pour renforcer ce pouvoir. La fonction maternelle ne pourra advenir que dans un cadre légitimé : le mariage. Ainsi, la mère pourra correspondre à cet idéal féminin promulgué à la fois par le salazarisme et l'Église catholique : la Vierge Marie.

Les années de formation littéraire de Maria Judite de Carvalho, se déroulent, pour l'essentiel, durant la phase du néo-réalisme. Ses auteurs sont,

1. C'est le cas, par exemple, de Judite Teixeira (1880-1959), Irene Lisboa (1892-1958), Maria Lamas (1893-1983), Florbela Espanca (1894-1930), Maria Archer (1905-1982).

2. Nous empruntons l'expression à Betty Friedan, *The Feminine mystique*, New-York, Norton and Co., 2002. Si l'expression est forgée en 1963 pour définir le modèle de féminité imposé à la femme américaine d'après la Seconde Guerre mondiale, nous pensons qu'il peut s'appliquer à merveille à celui voulu par l'État Nouveau pour la femme portugaise : épouse dévouée, mère aimante, fée du logis.

3. À titre d'exemple, *A Educação da mulher* (Pedro José da Cunha, 1934), *Educação da mulher e a alegria do lar* (Manuela de Castro, 1935), *Glória às mães de Portugal* (Obra das Mães pela Educação Nacional, 1939), *A Mulher ou o anjo tutelar na família* (Jerónimo José do Amaral, 1875, réédité en 1940), *A Mulher dona de casa* (Maria Lúcia, 1943).

dans leur quasi-majorité, de sexe masculin. La littérature est pour eux non seulement un acte esthétique, mais « se double nécessairement d'un *projet éthique* qui la sous-tend et la justifie »¹, celui de la lutte contre un régime politique et un système économique sur lesquels il s'appuie. L'opresseur y est clairement défini, la bourgeoisie, surtout rurale, support essentiel de l'Etat Nouveau ; l'opprimé, le peuple, sans distinction de genre. Or, ces écrivains ne se sont jamais réellement penchés sur le sort réservé aux femmes. Si elles aussi sont victimes du régime et d'un système économique, leur souffrance est double. Car au sein du foyer, elles sont soumises à un autre chef, le père ou l'époux, et à un autre régime qui les opprime tout autant : le patriarcat.

Maria Judite de Carvalho, dans une prose intimiste et des structures brèves, va surtout explorer les rivages de la condition féminine dans le Portugal urbain des années 1950 à 1970. Son premier livre, *Tous ces gens, Mariana...*², nous donne ainsi à voir différents portraits de femmes qui, de part leur parcours, voulu ou subi, se déroberont au modèle dominant de la « mère à l'enfant ».

Mariana, personnage de la nouvelle qui donne le titre au livre, est une figure de l'échec et de la résignation, une « existence ratée »³ (p. 49), comme elle le dit elle-même dans son récit à la première personne. Nous suivons son parcours en analepse, une destinée qui traverse plusieurs « états de femme », pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich⁴. Il s'agit d'une fille sans histoire, au sens propre. Orpheline de mère à trois ans, de père à quinze, elle pense trouver le bonheur à travers son mariage avec António :

Lorsque, quelques années plus tard, je sortis du collège pour vivre en liberté et que je rencontrais António, je me dis que mon père, finalement, ne savait rien. A la réflexion, je crois que je ne pensai même pas à mon père. J'avais tout juste le temps de penser à António et à moi. Le temps me fuyait entre les doigts et je voulais le retenir⁵ (p. 18-19).

Elle devient femme légitime et en tant que telle, aspire à devenir mère, ce qui serait pour elle une consécration de son bonheur conjugal :

Peut-être que tout ira mieux l'an prochain. Nous pourrions alors avoir un enfant, tu ne trouves pas ? J'aimerais tant... [...] – Quand notre enfant naîtra, nous l'appellerons Fernando, tu veux bien ? C'était le nom de mon

1. Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil/Essais, 2000, p. 33.

2. Maria Judite de Carvalho, *Tous ces gens, Mariana...*, Paris, Gallimard/Folio, 2000. Traduction de Simone Biberfeld. Toutes les citations de cette nouvelle proviennent de cette édition. Toutes les citations du texte original comprises dans l'article sont tirées de l'édition *Tanta gente, Mariana*, Publicações Europa-América, Nem Martins, 1991. Le numéro de page respectif sera dorénavant indiqué à la suite de la citation.

3. « *Existência falhada* » (p. 33).

4. Nathalie Heinich, *Etats de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, Paris, 1996.

5. « *Quando alguns anos depois saí do colégio para a vida livre e encontrei o António, pensei que o pai afinal não sabia nada. Vendo bem, creio que nem me lembrei do pai. O tempo era pouco para pensar no António e em mim. O tempo escapava-me por entre os dedos e eu queria agarrar o tempo* » (p. 19).

père... [...] Moi, je souriais sans rien dire. Je souriais en pensant à mon petit Fernando¹ (p. 20-23).

Toutefois, son statut de 'première' est rapidement menacé. Son mariage devient désillusion et Mariana entre ainsi dans la catégorie des héroïnes tragiques : elle devient 'une femme à histoires' dès lors qu'elle est remplacée par sa rivale, Estrela Vale. Celle-ci aura même droit à tous les honneurs, mariage civil et religieux : « Estrela et António se marièrent un beau matin de juin. Mariage à l'église, bien sûr. Moi, comme disait Luís Gonzaga, ce n'était qu'affaire d'état civil. »² (p. 61).

Elle ne fera jamais le deuil de son mariage : « J'aimais toujours António, bien entendu! Je l'aime d'ailleurs encore aujourd'hui où je sais que je vais mourir ! » (p. 58). Sa vie durant, elle sera hantée par ses intimes fantômes et par celle qui provoqua sa chute :

Quelquefois, je me couche et je reste des heures à regarder le plafond ou le mur [...]. Le papier fleuri [...] est couvert de taches de moisissure où je découvre des visages rieurs [...]. Il arrive qu'un de ces profils se transforme peu à peu en celui d'Estrela, riant de son rire muet. Je ferme les yeux, mais je les retrouve en moi³ (p. 79).

C'est ce deuil impossible qui la maintient dans un état mélancolique et l'empêche de devenir une « femme non liée », capable de vivre sa propre histoire, « *herstory* » et non pas « *his-story* », celle d'une femme définie uniquement par rapport à un homme. Elle s'y essaie pourtant ; mais son choix d'objet traduit un désir inconscient de ne pas se détacher de son premier amour. Elle se lie d'abord d'amitié avec un séminariste, Luís Gonzaga, qui lors de leur rencontre lui indique clairement ce qu'il en est : « Mais dès le premier jour où je l'ai vu chez Lúcia, Luís Gonzaga a annoncé avec le plus grand naturel qu'il était possible qu'il fasse tout de même prêtre »⁴ (p.56). Ils deviennent amants et Mariana tombe enceinte, ce qui la plonge dans la sphère de la marginalité : elle attend un enfant hors des liens du mariage, et d'un futur prêtre, garant de l'ordre moral s'il en est. On notera ici toute l'ironie de Maria Judite de Carvalho qui fustige ainsi l'hypocrisie de l'Eglise catholique, alors toute puissante au Portugal. Luís Gonzaga met fin à leur relation, pour « rentrer dans le bon chemin » qu'il s'est dicté, laissant Mariana à nouveau seule, mais plus totalement : « D'ailleurs, je ne me

1. « – Talvez tudo corra melhor para o ano. Podemos mesmo ter o menino, não achas? Gostava tanto... [...] – Quando o menino nascer há-de se chamar Fernando, sim? Era o nome do meu pai... [...] Eu sorria sem dizer nada. Sorria a pensar no Fernandinho » (p. 20-21).

2. « A Estrela e o António casaram-se num manhã de Junho. Casamento religioso, claro. Eu, como dizia Luís Gonzaga, tinha-me unicamente registado » (p. 38).

3. « Às vezes deito-me e fico horas a olhar para o tecto ou para a parede [...]. O papel florido [...] está cheio de manchas de bolor onde descubro carinhas risonhas. [...] Por vezes, um daqueles perfis vai-se transformando a pouco e pouco na cara de Estrela, a rir o seu riso quieto. Fecho os olhos mas vou encontrá-la dentro de mim » (p. 47).

4. « Mas logo nesse primeiro dia em que me encontrei com ele em casa da Lúcia, o Luís Gonzaga disse com naturalidade que era muito possível que sempre fosse para padre. » (p. 36).

sentais pas seule, puisque j'avais mon fils, un enfant à moi tout seule »¹ (p. 64).

Cependant, son état de fille-mère, condamné par la société, la transforme en paria. Elle est rejetée par sa meilleure amie qui l'écarte peu à peu ; il ne serait pas raisonnable pour une fille de bonne famille prête à se marier en grande pompe, d'être liée à une fille-mère : « Le silence, voilà. M'obliger à comprendre que je n'étais pas une amie présentable... »² (p. 71) ; « Que père l'amitié quand la réputation est en jeu ? »³ (p. 36). Sa situation se transforme en scandale pour une société encore largement paternaliste. C'est ainsi qu'elle perd son emploi car son état est jugé indigne aux yeux de son patron : « – M. Bruno m'a chargé de vous demander de quitter cette maison sans faire de scandale, ça suffit comme ça. »⁴ (p. 69).

Cet enfant à naître qui aurait pu la sortir de sa solitude, meurt dans son ventre :

Mon fils est mort en moi. Un jour, j'allais traverser la Praça dos Restauradores quand j'ai aperçu Estrela. [...] Sans me rendre compte de ce que je faisais, je m'arrêtai pour la regarder. C'est alors que la voiture passa et me faucha les jambes [...] C'est ainsi que mon fils n'est pas né et que plus jamais je n'ai pu avoir d'enfants⁵ (p. 52).

C'est ainsi qu'Estrela se transforme en la mauvaise étoile de Mariana, la condamnant à être en deuil perpétuel, de l'époux et du fils qu'elle n'a pas eu, de ce fils qui serait venu pour remplacer l'époux à jamais perdu : « Et mon petit Fernando est mort à tout jamais [...]. J'étais sûre qu'il aurait les cheveux clairs, les grands yeux légèrement bridés, les mains transparentes d'António... »⁶ (p. 75). Celle qui porte le nom de deux mères par excellence, Maria et Ana, devient une *Mater Dolorosa*, celle qui dorénavant ne connaîtra plus de corps masculin que celui de son fils mort. C'est ainsi qu'elle s'enferme dans le profil du mélancolique défini par Julia Kristeva, victime consentante d'un passé qui ne passe pas⁷. Elle cherche en vain une issue, un travail qui viendrait la sortir de cette profonde léthargie : « Je repris espoir en la vie. Pas beaucoup, mais un petit peu d'espoir. Je veux dire d'espoir

1. « Também me não sentia só, porque tinha o meu filho comigo, um filho só meu. » (p. 40).

2. « Obrigaram-me a compreender que não era uma amiga que se pudesse apresentar... » (p. 44).

3. « De que vale a amizade quando o bom nome está em jogo ? » (p. 36).

4. « – O Senhor Bruno encarregou-me de lhe pedir que deixasse a casa sem mais escândalo, porque este já basta. » (p. 43).

5. « O meu filho morreu dentro de mim. Uma tarde ia eu a atravessar os Restauradores quando avistei a Estrela. [...] Sem dar por o que fazia, parei a olhá-la. Foi nessa altura que o automóvel passou e me bateu nas pernas. [...] Foi assim que o meu filho não nasceu e que não pude ter filhos, nunca mais. » (p. 34).

6. « E o Fernandinho morreu para todo o sempre [...]. Tinha a certeza de que ele havia de ter os cabelos claros, os olhos grandes e levemente oblíquos, as mãos transparentes do António... » (p. 45).

7. « [...] tout est révolu, semble-t-il dire, mais je suis fidèle à ce révolu, j'y suis cloué, il n'y a pas de révolution possible, pas d'avenir. », Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Folio/Essais, 1989, p. 70.

conscient »¹ (p. 83). Un espoir conscient ; mais inconsciemment, Mariana devient le type même du mélancolique pour qui « le travail de deuil »² est impossible. Ces images de fixation à António puis à son Fernandinho, l'enfant qu'elle aurait tant désiré avoir avec son ex-mari, révèlent son attachement initial qui l'empêche de se fixer sur d'autres objets d'amour que celui-ci. Si elle en accepte consciemment la perte, elle travaille inconsciemment à les conserver (António et Fernandinho), à les maintenir vivants en elle car le mélancolique ne peut compenser ni remplacer ce qu'il a perdu.

Les mots/maux³ de Mariana/Maria Judite de Carvalho, rejoignent finalement un autre discours, celui de la tradition philosophique existentialiste pour qui la mélancolie est structurelle, liée à l'existence elle-même, une « Nausée » qui est le pain quotidien du personnage :

Molle. Et écœurée de moi-même comme d'un mets que l'on vient d'essayer [...] qui a le goût de moi, de mes propres sécrétions. Mécontente, je me jetai sur le lit et restai là, liquéfiée, affalée. [...] De quelque côté que je regarde, je ne trouve que moi. Mais je me suis déjà assez vue, et je m'aperçois que je n'ai plus rien à me dire. Plus rien⁴ (p. 23).

Le sentiment de l'absurde qui la saisit est également lié à la condition des femmes dont elle a une conscience aiguë. L'absurde, c'est l'aliénation dans laquelle vivent les « maîtresses de maison », incapables de secouer leur joug ou d'envisager un autre ordre :

Je déteste les bonnes maîtresses de maison. Si elles sont pauvres, elles se tuent à la tâche, si elles sont aisées ou riches, elles engagent une ou plusieurs personnes pour se démener à leur place. De toute façon, elles sont esclaves du travail [...]. La vie se passe au-dehors, les maris, les enfants y participent, ils s'y plongent, et pendant ce temps-là les maîtresses de maison frottent, lavent [...]. Et la vie a passé sans qu'elles le voient, sans qu'elles s'en aperçoivent. Elles sont restées seules et ne s'en rendent pas compte⁵ (p. 74-75).

1. « *Pus-me outra vez com esperança na vida. Não muita, mas um pedacinho de esperança. De esperança consciente, quero dizer* » (p. 49).

2. Nous en donnons la définition tirée du *Vocabulaire de la psychanalyse* (J. Laplanche – J.-B. Pontalis), Paris, Quadrige/PUF, 1998 : « Processus intrapsychique, consécutif à la perte d'un objet d'attachement, et par lequel le sujet réussit progressivement à se détacher de celui-ci. », p. 504.

3. Nous voyons le personnage rédiger son récit, bilan d'une fin de vie : « *Sinto-me hoje serena e por isso estou de novo a escrever a mim própria* » (p. 32) ; « *Agora que escrevo o seu nome, que a sua imagem vem até mim, sinto-me menos só* » (p. 36).

4. « *Mole. Enjoada comigo mesma como se me tivesse provado. Um pedaço de pão [...] sabendo a mim própria, aos meus sucos. Cuspi-me com desagrado para cima da cama e aqui fiquei líquida e espapaçada. [...] Para onde quer que me volte só dou comigo mesma. Mas já me vi bastante e acabo de reparar que nada mais tenho a dizer-me. Nada mais* » (p. 21).

5. « *Detesto as boas donas de casa. Se são pobres, esfalfam-se a trabalhar, se são remediadas ou ricas, arranjam uma ou mais pessoas para se esfalfarem em seu lugar. De qualquer dos modos são escravas do trabalho [...]. A vida a correr lá fora, os maridos e os filhos a correrem com a vida, metidos nela, e as donas de casa a esfregar, limpar [...]. O que a vida correu e elas sem a verem. Sem darem por nada. Ficaram sozinhas e não se deram conta* » (p. 45).

Bien au contraire, elles-mêmes perpétuent, à travers l'éducation de leur fille, leur situation de femme soumise, esclaves pour ainsi dire :

La mère de Lúcia disait aussi quelquefois : « Je suis une bonne maîtresse de maison, et le futur mari de ma fille a de la chance, lui aussi. Lúcia sait tout faire. C'est très important pour une femme. Les hommes aiment que la maison soit bien tenue, le linge soigné, les repas à l'heure. Moi, j'ai toujours été une esclave de mon foyer »¹ (p. 73).

Pour ces femmes aliénées, l'idéal du bonheur est la douceur du foyer ; à travers son travail domestique, elle a l'espoir de changer « sa prison en royaume »². Sans cet idéal, une jolie maison et des enfants, la femme se sent frustrée, trahie, car elle n'atteint pas le bonheur dans lequel la société patriarcale a confiné le deuxième sexe :

[...] elle avait été, elle aussi, une jeune fille fraîche et désirable, souriant à l'avenir, le cœur gonflé de rêves qu'elle croyait réalisables parce qu'elle ne les jugeait pas ambitieux [...]. Entre autres une jolie maison, un amour éternel et un ou deux enfants, plutôt deux. [...] Ces enfants rêvés, elle ne les avait pas eus [...]. Elle était une pauvre femme trompée par un mari fidèle³.

« Mademoiselle Arminda », du conte éponyme, rejoint d'une certaine manière la vision qu'a Mariana des « maîtresses de maison » :

[...] elle ne faisait absolument rien, et cela, comment l'eussent-elles compris, ces femmes laborieuses, qui cuisinaient, raccommodaient le linge de leurs mari et de leurs enfants, briquaient leur maison, n'avaient jamais une minute à elles, et qui étaient très heureuses, même celles qui ne s'en rendaient pas compte [...]. Elles pensaient peu ces femmes [...] Arminda pensait. C'est à cela qu'elle passait ces après-midi⁴.

Néanmoins, elle leur envie leur statut de mère. Arminda est seule car incapable de se lier à un homme qui pourrait faire advenir en elle son 'destin de femme' dans une société patriarcale, celui d'épouse et mère. La violence masculine s'est traduite dans son histoire personnelle, par un viol à

1. « A mãe da Lúcia também dizia às vezes : “Sou uma boa dona de casa e o marido que levar a minha filha também não vai mal. A Lúcia sabe fazer tudo. É muito importante para uma mulher. Os homens gostam de ter a casa arrumada, a roupa arranjada, as refeições a horas. Fui sempre uma escrava da casa” » (p. 44).

2. Nous reprenons ici l'idée de Simone de Beauvoir. Voir son chapitre « La femme mariée », in *Le Deuxième sexe*, Tome II, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2003, p. 219-325.

3. Maria Judite de Carvalho, *Anica au temps jadis*, Paris, Editions de La Différence, 1988, p. 163. Traduction de Simone Biberfeld. Toutes les citations tirées de ce livre seront désormais signalées sous ATJ.

« [...] fora uma rapariga fresca e desejável, com muitas esperanças no futuro e o coração grande de sonhos [...]. Entre eles figurava o de uma casa bonita, de um amor eterno e de um ou dois filhos, dois seria o ideal. [...] Não os tivera, porém, a esses filhos [...]. Era uma pobre mulher atraída por um marido fiel » (p. 116).

4. ATJ, 148-149. « [...] ela não fazia absolutamente nada e isso não o podiam compreender todas aquelas mulheres trabalhadeiras, que cozinhavam, cosiam a roupa dos maridos e dos filhos, traziam as suas casas como um brinco, a quem o tempo nunca sobejava, e que eram, mesmo aquelas que não davam por isso, [...] muitíssimo felizes. Pensavam pouco essas mulheres [...] Arminda pensava. Gastava assim as tardes » (p. 84).

l'adolescence, un traumatisme qu'elle n'arrivera jamais à surmonter : « Elle était désormais incapable de se donner à un homme, elle le savait bien »¹. Cependant, si son destin de femme ne passe pas par le mariage, son désir de maternité reste intact. Elle projette donc de voler un enfant qu'elle ferait sien, hors de toute médiation masculine : « Et cette idée lui apparaissait comme une aube tardive dans la nuit noire de sa vie »². C'est ainsi que Arminda pénètre dans la sphère de la marginalité maternelle, elle n'est que mère par usurpation et pour un bref moment : « Cette félicité dura exactement deux jours et deux nuits »³. Son acte est logiquement condamné par la société, surtout par les bonnes mères : « Les femmes, elles, furent toutes excitées par la nouvelle »⁴. Toutefois, personne ne cherche à expliquer ni à comprendre ce moment de folie ; Arminda n'est plus, elle devient pour les autres « une folle »⁵. La seule qui lui pardonne et la comprend, est l'employée qui l'a toujours accompagnée et qui connaît les causes de son acte désespéré. Le « pauvre enfant »⁶ qu'elle répète à l'arrivée de la police, ne s'adresse pas à l'enfant volé, mais à Arminda, enfant mal entrée dans le monde des adultes, projetée par la violence dans une sexualité dont elle n'a jamais plus voulu. Si « l'idée d'adopter un orphelin ou un enfant abandonné ne l'effleura même pas »⁷, c'est qu'elle tient à s'éloigner de toute médiation masculine, fût-elle étatique. La confrontation avec l'autorité et la loi, serait la ramener vers une domination masculine dont elle a été victime sans que l'auteur ne soit jamais condamné. Bien au contraire, la perte forcée de sa virginité, a fait d'elle une fille déçue, objet de regards et de commentaires de la part d'une société toujours prête à condamner et marginaliser la femme, même non coupable : « C'est à cette époque qu'elles vinrent s'installer à Lisboa, parce que la mère d'Arminda ne pouvait plus supporter les ragots, les regards curieux, la cruauté des gens [...] et aussi parce qu'elle savait qu'en restant là sa fille ne se marierait jamais »⁸.

Si Arminda et Mariana ont désiré être mères en dehors du cadre légitimé par la société, mariage et procréation naturelle, ce n'est plus le cas du personnage du conte intitulé paradoxalement « La mère ». L'horizon d'attente est contrarié dès les premières lignes de la narration : « Elle s'était mariée très jeune, n'avait pas eu d'enfants. Ils ne lui avaient d'ailleurs pas manqué, ou tout au moins elle ne s'en était pas rendu compte, peut-être,

1. ATJ, p. 152. « *Nunca seria capaz de se dar a um homem, ela bem o sabia* » (p. 86).

2. ATJ, p. 155. « *E aquela ideia surgia-lhe como uma madrugada tardia depois da noite negra da sua vida* » (p. 87).

3. ATJ, p. 157. « *Essa felicidade durou exactamente dois dias e duas noites* » (p. 89).

4. ATJ, p. 147. « *As mulheres, essas perderam a cabeça com a notícia* » (p. 84).

5. ATJ, p. 148. « *Doida* » (p. 84).

6. ATJ, p. 159. « *Pobre criança* » (p. 90).

7. ATJ, p. 154. « *Adoptar uma criança órfã ou abandonada foi ideia que nem ao de leve lhe aflorou o espirito* » (p. 87).

8. ATJ, p. 151. « *Foi nessa altura que vieram para Lisboa porque a mãe de Arminda já não resistia à bisbilhotice do povo, à curiosidade dos olhares, à insensibilidade das pessoas [...] e também por pensar que ali nunca a filha se casaria* » (p. 86).

pensait-elle, parce que l'instinct maternel était chez elle faible ou inexistant [...] »¹. Si l'on se limite à une vision matérialiste du bonheur, cette femme a apparemment tout pour être heureuse :

Tout le monde disait qu'il ne lui manquait rien. Elle avait, en effet, une maison confortable et autant de robes qu'elle voulait, car elle n'avait jamais su ce qu'étaient les soucis d'argent ; son mari était ce qu'on a coutume d'appeler un bon mari ; elle avait un corps sain et une existence si facile que quand elle commença à y penser elle allait avoir quarante ans².

Ce sont justement ses quarante ans qui vont provoquer un brusque changement dans sa vie ; notons en passant que l'opinion commune veut que la fécondité féminine naturelle soit quasi nulle après 40 ans. Elle réalise soudain qu'elle vieillit : « Ce à quoi elle se mit à penser, c'est aux cheveux blancs qu'elle avait déjà, à la patte-d'oie au coin de ses yeux et à ses grandes mains vides, sans passé et sans avenir »³. Elle tombe alors dans le prototype de la femme clivée, telle que définie par Nathalie Heinich, entre mari et amant. L'adultère devient pour elle un moyen de sortir de l'anomie dans laquelle elle est plongée, de conquérir à travers l'amour pour l'autre un peu d'amour de soi⁴. Cependant, l'idylle est de courte durée : « Mais le voyage n'avait pas duré [...] »⁵. Cette femme qui croyait vivre une histoire qui remplirait sa vie, n'est que l'instrument d'une vengeance toute masculine. Son rêve s'effondre soudain, et elle met fin à ses jours.

Il nous semble qu'à travers ce conte ce ne soit pas tant la vision patriarcale de la femme qui soit abordée, mais surtout sa psychologie, bien que brièvement ébauchée. Ce qui cause la perte du personnage, c'est le vide soudain ressenti et que seul un amant pourrait combler. Pourtant, semble nous indiquer le texte, un enfant aurait pu tout aussi bien remplir « ses grandes mains vides, sans passé et sans avenir »⁶. En effet, à défaut d'identité d'identité pour soi, la maternité devient, pour beaucoup de femmes, un désir compensatoire : être mère pour tout simplement exister.

La mère marginale ou marginalisée est une figure récurrente dans la production littéraire de Maria Judite de Carvalho, montrant ainsi un modèle divergent par rapport à la mère exemplaire de la *Lição de Salazar*. Dans le Portugal catholique et paternaliste des années 50-60, la présence de la mère « autre » vient bouleverser un idéal faussé, une « mystique féminine » aussi

1. ATJ, p. 219. « *Casara muito nova mas nunca tivera filhos. Não lhes sentia, de resto, a falta pelo menos conscientemente, talvez por o seu instinto maternal ser reduzido ou inexistente, pensava ela [...]* » (p. 75).

2. ATJ, p. 220. « *Todos diziam que nada lhe faltava. Possuía de facto, uma casa confortável e os vestidos que queria, porque nunca soubera o que eram preocupações materiais ; o marido era aquilo a que vulgarmente se chama um bom marido; tinha um corpo saudável, uma existência tão fácil que quando deu por si ia fazer quarenta anos* » (p. 75).

3. ATJ, p. 220-221. « *No que ela começou a pensar foi nos cabelos brancos que já tinha e nas rugas dos olhos e nas suas grandes mãos vazias, sem passado nem futuro* » (p. 75-76).

4. Nathalie Heinich, *op. cit.* Voir son chapitre « La première clivée », p. 106-133.

5. ATJ, p. 226. « *Mas a viagem fora breve [...]* » (p. 78).

6. ATJ, p. 221. « *as suas grandes mãos vazias, sem [...] futuro* » (p. 76).

fausse que la « mystique impériale»¹. A travers une mise à nu de la domination masculine et d'un désir d'émancipation féminine, notamment à travers une redéfinition de la maternité, l'auteure fait acte de résistance, à sa manière, sur un mode mineur, dans un quasi silence, celui imposé à tout un peuple, et depuis toujours, aux femmes.

1. Les femmes seront également appelées à défendre cet idéal sous la houlette de Cecília Supico Pinto, qui crée, avec la bénédiction du régime, le *Movimento Nacional Feminino*, chargé de remonter le moral des troupes portugaises sur les différents fronts de combat en Afrique.

3. 'Une façon de dire adieu'

José Manuel Da Costa Esteves

*Instituto Camões - Chaire Lindley Cintra/
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
CRILUS-EA 369*

L'œuvre de Maria Judite de Carvalho – chroniques, journal intime, contes, nouvelles, roman, ou même ses livres posthumes, de poésie et théâtre –, est marquée par une profonde cohérence qui prolonge les caractéristiques déjà inscrites dans son premier livre, *Tous ces gens, Mariana...*, dont nous signalons dans cet ouvrage les cinquante ans de sa parution. Une cohérence thématique, les silences ou les voix murmurées, la pratique de formes brèves, l'intimisme, l'omniprésence de la temporalité, l'obsédante présence de la mort, sont des axes qui contribuent à cette cohérence. Nous nous intéresserons particulièrement à ce long adieu qui commence dans le premier recueil, traversant les sinuosités des circonstances, qui atteint son sommet dans *Seta Despedida*, le dernier livre publié durant la vie de l'écrivaine, où triomphe l'irréversibilité du temps. La présence de la mort avec ses multiples formes et gradations, va de pair avec les textes brefs et fragmentaires telles les vies racontées, ritualisées par l'angoisse d'un quotidien où rien ne se passe vraiment. Son œuvre peut être lue comme un cheminement vers la fin, parsemée de multiples signes d'adieu, sur un mode élégiaque, et en même temps vue comme un lieu où seuls les mots peuvent encore résister contre un monde en destruction.

Genèse de l'œuvre et cohérence thématique

Il y a donc cinquante ans, plus précisément, en novembre 1959, que Maria Judite de Carvalho se révéla comme écrivaine, quoique des contes et des chroniques fussent déjà parus dans la Revue *Eva*, avant son départ pour la France et, surtout les « Crónicas de Paris » durant ses années passées en France (1949-1955)¹.

Il est de notoriété publique que Maria Judite, « une fleur discrète dans la littérature portugaise », comme l'a désignée si justement Agustina Bessa Luís², était constamment éloignée des feux de la rampe et n'accordait pas beaucoup d'importance à ce qu'elle écrivait. A ce propos, Urbano Tavares

1. Voir Ruth Navas, « Introdução » et « Sinopse Bibliográfica de Maria Judite de Carvalho », in *Diários de Emilia Bravo*, Lisboa, Caminho, 2002, p. 11-16.

2. Notre traduction. Agustina Bessa Luís, « Uma flor discreta », *Jornal de Letras*, n° 712, de 28 janvier 1998.

Rodrigues déclara : « J'ai énormément insisté pour qu'elle publie, quand je l'ai lue j'ai fondu en larmes. Elle ne me montrait les choses que lorsqu'elles étaient terminées, sa pudeur l'empêchait de montrer quelque chose en construction »¹. Plus tard, dans la notice qui accompagne la réédition de *Os Idólatras*², il ajoutera :

[...] à une période de profonde rénovation du roman portugais, son livre émouvant de nouvelles et contes, *Tanta Gente, Mariana...*, qui, de par son émotion tout en retenue et ironie, l'expression d'une solitude désespérée, l'analyse émue ou caustique de la petite bourgeoisie lisboète, s'est immédiatement imposé comme une œuvre de qualité. L'hypocrite "jardin de normalité de l'Europe" de l'époque salazariste apparaissait comme toile de fond de ces histoires intimistes, dans une écriture très sobre, anti-dramatique et très personnelle³.

Dans une de ses lettres, écrite de la prison d'Aljube (le 15 décembre 1963), l'écrivain adresse quelques lignes à sa fille Isabel⁴, alors âgée de 13 ans, en lui conseillant de lire quelques livres à ses heures perdues : « Commence par les livres de ta mère, que tu n'as encore pratiquement pas lus »⁵. Plus tard sa première lectrice sera Isabel : « [...] j'ai toujours été la première lectrice des œuvres de ma mère ; j'y ai puisé de nombreuses fois au long de ma vie et j'espère les voir rééditées dès que possible »⁶. Une autre écrivaine de l'autre côté de l'Atlantique, Lygia Fagundes Telles, dans une lettre adressée à sa consœur, après la lecture de son premier livre, lui écrit ces mots pleins d'admiration :

J'ai aimé passionnément, passionnément votre livre, vous savez ? Ce fut pour moi une surprise on ne peut plus agréable de constater que je me trouvais face à une authentique écrivaine, oui madame... Vos histoires sont si denses, si marquantes, si poignantes et tellement désemparées ! Difficile de trouver plus grand désespoir et plus grand délaissement, et cela sous une forme dénuée de mièvreries, sèche, digne⁷.

Ces mots embrasés révèlent une appréciation du livre qui nous sert ici de repère, et sont toujours d'actualité pour l'ensemble de l'œuvre de l'écrivaine de l'abandon humain, d'un art tranchant comme un couteau, sans

1. Traduction de Thomas Caillez. Fátima Maldonado, « Maria Judite de Carvalho. Derrota Triunfante », *Expresso*, 6 juin 1998.

2. Maria Judite de Carvalho, *Os Idólatras*, Planeta Dagostini, Lisboa, 2001.

3. Traduction de Fernando Curopos. Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*

4. Il s'agit d'Isabel Fraga, fille du couple née en 1950, écrivaine aussi. Elle a publié *Face* (poésie), Porto, Gota de Água, 1984 ; *Seres Sentidos* (contes, traduit en français), Porto, Campo das Letras, 2000 ; *Apreço de Ocasão* (roman, traduit en français), Lisbonne, Editorial Notícias, 2001 ; *Pátio Interior* (poésie), Porto, Campo das Letras, 2002 ; *A Desenhadora de Malvas* (roman), Porto, Asa, 2007 et en traduction française *Le sourire de Leonor : nouvelle*, Paris, La Différence, 2007.

5. Traduction de Thomas Caillez. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho, 1921-1998*, Aveiro, Câmara Municipal, 1999, p. 128.

6. Isabel Fraga, « A memória das palavras », *Jornal de Letras*, n° 1015, 26 août 2009.

7. Traduction de Thomas Caillez, *op. cit.*, p. 113.

concessions, d'une écriture de grande rigueur et d'une extrême retenue. La nouvelle éponyme « Tanta Gente, Mariana » est celle qui émeut le plus Lygia Fagundes Telles (et rappelons les larmes d'Urbano). « Il s'agit d'une histoire qui condense, à un degré presque insupportable, la situation de faillite et d'échec d'une condamnée à mort, dans un *crescendo* tel que le lecteur peut difficilement rester indifférent et ne pas sentir le monde s'effondrer : ' Nous sommes seuls, Mariana. Seuls et entourés de beaucoup de gens. Tous ces gens, Mariana ! Et personne ne fera rien pour nous ' »¹.

Reconnu par la critique à partir de la publication de son second livre², *Ces mots que l'on retient* [As Palavras Poupadas], le nom de Maria Judite de Carvalho demeurera, cependant, oublié du grand public, malgré une carrière littéraire de trente-six ans, à l'exception des lecteurs des journaux et des périodiques où elle a publié de 1968 à 1984 ses chroniques et un certain nombre de ses contes, introduits postérieurement dans ses recueils³. La pratique régulière du journalisme va de pair avec la thématique du quotidien, axe de toute son œuvre, mettant en relief un réel vécu par des êtres anonymes et banals qui, « brillent durant quelques instants, toujours brefs, pour disparaître ensuite, dévorés par la médiocrité, terne et fade, caractéristique d'une petite bourgeoisie ou classe moyenne urbaine, sans la moindre perspective ou possibilité d'ouverture »⁴.

Plusieurs raisons pourraient expliquer le silence qui entoure l'œuvre de l'auteur : la problématique du genre (nouvelles, contes et chroniques, des récits courts à la catégorisation controversée) ; le caractère hybride de ses textes et le manque de références de l'auteur à ce sujet, la longueur ayant été souvent le critère adopté par les critiques pour distinguer le conte de la nouvelle.

Une autre difficulté réside dans la recherche d'une définition qui permette de délimiter sa production littéraire : appartenant à la mouvance des années 1950, ses textes présentent à la fois des traits existentialistes, du point de vue de l'inquiétude et de l'anxiété, du goût pour les personnages sans passé, avec une forte présence de la durée bergsonienne qui implique une réactualisation

1. José Manuel Da Costa Esteves, « 'Vous avez piqué mon imagination' : Lettres de Lygia Fagundes Telles à Maria Judite de Carvalho », in *La Littérature Portugaise Contemporaine. Le plaisir du partage*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 100-101.

2. Citons, à titre d'exemple, João Gaspar Simões, en 1962, qui saluera dans les colonnes du *Diário de Notícias*, la parution de *As Palavras Poupadas* comme « parmi les plus belles pages de notre littérature novellistique », in *Crítica IV. Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos. 1942,1979*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981, p. 279-301 ; Nuno Sampayo, en 1963, dira qu'« elle écrit comme Picasso peint », in « Maria Judite de Carvalho - 'As Palavras Poupadas', *Colóquio-Revista de Artes e Letras*, 1963, Fevereiro, n° 22, p. 71 et Jacinto do Prado Coelho déclara qu'« elle est 'apparue' dans la littérature portugaise avec une telle maturité, une telle assurance, qu'elle s'est immédiatement hissée au rang de nos plus grands auteurs de fictions », in « A Autora de *Palavras Poupadas* vista por Jacinto Prado Coelho », *Jornal de Letras e Artes*, Ano 1, n° 43, 1966, 25 de Julho.

3. Voir à ce propos Ruth Navas, *Le Document Vécu chez Maria Judite de Carvalho*, Mémoire de D.E.A. soutenu à l'Université de la Sorbonne/Paris IV, 1989, sous la direction de José da Silva Terra, où l'auteur compulse magistralement toute l'œuvre de Maria Judite de Carvalho parue dans la presse.

4. José Manuel Da Costa Esteves, *op. cit.*, p. 73.

vécue des souvenirs à chaque instant dans le présent. L'univers judicien est tributaire aussi de Tchekov, de Virginia Woolf ou de Katherine Mansfield sans oublier une vision sur la vie, lyrique et désenchantée, imbibée de la tradition littéraire portugaise où s'insinue une vision mélancolique de l'existence¹. D'autres critiques, comme Paula Morão ou Óscar Lopes, la considèrent comme une héritière de l'écriture féminine portugaise, dans la lignée d'Irene Lisboa. Quant à Óscar Lopes, il la considère comme un cas isolé dans la littérature portugaise étant donné qu'elle manifeste des liens avec un art schopenhauerien².

Malgré tous les commentaires élogieux, Maria Judite de Carvalho reste encore de nos jours une des auteures les plus secrètes et oubliées de la littérature portugaise et l'une des moins étudiées. Les rares éditions de son œuvre (dont certaines sont totalement épuisées, comme *O seu amor por Eitel*, 1967, *Flores ao Telefone*, 1968 ou *Tempo de Mercês*, 1973), les éditions peu soignées avec des titres et des datations erronés³, repris par des journalistes ou des critiques, ne contribuent guère à la faire connaître comme l'une des plus grandes auteures portugaises de formes brèves. Elle bénéficie de meilleures conditions en France où huit de ses titres ont été publiés à ce jour⁴.

Une diction élégiaque

Reprenons notre propos initial. Dans les livres de Maria Judite de Carvalho les marques du temps sont omniprésentes, dans toutes leurs possibilités. Le temps psychologique y occupe le premier rôle, entrelacé au temps chronologique, inexorablement irréversible malgré toutes les tentatives vaines de le dépasser. Dans ses récits il y a toujours quelqu'un qui meurt ou qui est sur le point de mourir, quelqu'un qui fait ses adieux et qui, dans les contours rugueux du chemin du temps, fait un long signe face au destin, enchaîné par la main invisible d'un archer. Le titre de son dernier recueil *Seta Despedida* [Flèche 'lancée'], lequel, par anagramme, pourrait être lu comme « *Esta Despedida* » [Cet adieu], est bien significatif car il

1. Cf. Jacinto do Prado Coelho, « Maria Judite : 'As Palavras Poupadas' », in *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Liv. Bertrand, 1976, p. 275-278.

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

3. À titre d'exemple la dernière édition portugaise de *Tanta gente, Mariana...* (Alfragide, Leya, 2011) indique, en quatrième de couverture, l'année de 1955 comme étant la date de la 1ère édition et le titre de l'œuvre *Paisagem sem Barco* [sic] avec un 's' en moins. À la fin de cette édition, dans la rubrique « Obras de Maria Judite de Carvalho » ne figure pas le titre *Além do Quadro* (1983) ; *Este Tempo* est donné comme publié en 1990, au lieu de 1991, pour ne pas parler des points de suspension qui manquent au titre du recueil.

4. Voir les titres traduits à la fin de ce volume dans la notice « Chronologie bio et bibliographique ». Une étude fondamentale s'imposerait par rapport à l'assemblage des textes pour la constitution des recueils de l'écrivaine elle-même et du point de vue de la réception avec les traductions françaises, car les récits longs sont édités à part. Voir à ce sujet, dans la « Cinquième Partie » de ce volume, l'article très éclairant de Cristina Almeida Ribeiro « Le conte et le recueil : Maria Judite de Carvalho et le récit bref ».

présente à la fois un condensé de toute l'œuvre¹ et projette une lumière capable d'éclaircir la présence de la mort, physique ou figurée, à travers toutes sortes de formes de renoncement qui s'énoncent depuis *Tous ces gens, Mariana...*

Pour cette communication nous avons emprunté à Ruy Belo² le titre de son poème « *Uma forma de me despedir* »³ [Une façon de dire adieu] car dans son œuvre – traversée par des thèmes tels que l'enfance, la joie de vivre, l'amour, la présence de Dieu ou des thèmes de dénonciation sociale – la mort, avec ses multiples formes de mourir, ses gradations au fil des jours et l'angoisse qui en découle, a une place centrale. En transposant les contingences historiques vers une dimension philosophique et éthique, sa poésie offre au premier abord une vision crépusculaire qui, sans la renier, cherche à se rééquilibrer avec une vigueur apollinienne. Le sujet poétique est prisonnier, comme tant de personnages de Maria Judite, de situations sans issue, dans un combat inégal entre les contingences du monde, d'un certain monde étouffant et clos, le Portugal sous la dictature, et le désir de les dépasser. Le sujet poétique pour Ruy Belo et les personnages juditiens sont ainsi déplacés vers une sphère instable (*O Homem no Arame*), marginale, près du gouffre et du vide (*Paisagem sem Barcos, Além do Quadro, Armários Vazios, Seta Despedida*) où il n'y a pas de place ni pour la transcendance ni pour l'acceptation des hommes. Seulement la parole, le dire, semblent contrarier ces forces inexorables et devenir le lieu de résistance contre les débris et l'inhumanité.

La solitude, le grand thème de Maria Judite qui s'étend à l'ensemble de son œuvre romanesque, va de pair avec le mystère du passage du temps. L'alliance du présent et du passé crée l'impression d'un destin irréparable où les personnages deviennent des acteurs en train de jouer sur le théâtre de la vie. Son écriture capte l'instant, les petits gestes du quotidien répétés et ritualisés comme pour mettre en évidence l'absurde de l'existence humaine condamnée à l'éphémère. Ce temps est vécu plus du dedans, de l'intérieur des personnages que sur un plan purement discursif⁴ qui les enferme dans une incommunicabilité et la solitude qui pousse les personnages à une réflexion, apparemment fragmentaire dans son organisation, reposant sur un système d'allusions au passé. Ainsi, un univers fermé, lieu du contact passé /présent, où s'articulent ces images du passé, se construit à travers la

1. Lire à propos de ce livre l'analyse de Manuel de Gusmão, « A arte narrativa de Maria Judite de Carvalho », *Jornal de Letras*, n° 667, du 22 mai 1998.

2. Un des grands noms de la poésie portugaise contemporaine, disparu à 45 ans (1933-1978), essayiste et critique littéraire. Parmi ses titres : *Aquele Grande Rio Eufrates*, 1961 ; *Homem de Palavra(s)*, 1969 ; *A Margem da Alegria*, 1974 ; *Despeço-me da Terra e da Alegria*, 1977.

3. *Une façon de dire adieu. Anthologie*, Bordeaux, L'Escampette, (choix de poèmes établi par Nuno Júdice, auteur aussi de la préface, et de Teresa Belo ; traduction de José Terra et révision par Irène da Silva), 1995.

4. Voir Maria Alzira Seixo, « Maria Judite de Carvalho. Um tempo de Integração », in *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moesa, 1987, p. 175-202.

remémoration, comme dans *Tanta Gente, Mariana...*, *Os Armários Vazios* ou *Tempo de Mercês*. Cet aspect du vécu de la temporalité devra être pris en compte dans la problématisation de la forme de la nouvelle juditienne. En effet, elle se développe selon un double mouvement de rétraction et d'expansion, en créant une partition musicale où le rythme et la voix donnent origine à une forme d'énergie qui se dégage de l'écriture, un souffle vital, qui semble contrarier le monde habité par la mort.

Tous ces gens, Mariana... représente le solde négatif de la vie de Mariana, un récit sélectif et présenté à la lumière d'un présent, de plus en plus éphémère. De ce fait, Mariana raconte les épisodes qui, par leurs répercussions, la mettent « face-à-face avec la mort »¹ et la jettent « dans l'océan de mes larmes » (p. 10), un océan plus vaste qui évoque la dissolution et la dispersion. La nomination du personnage-narrateur intervient exactement au moment de la révélation de sa mort. À l'affirmation de l'espoir se superpose immédiatement la censure qui provient de la lucidité du sujet : « Mais c'est aujourd'hui le 20 janvier, et dans trois ou quatre mois je commencerai à attendre la mort » (p. 15).

La nouvelle présente une structure circulaire (comme si rien ne s'était 'réellement' passé) en écho avec le modèle des processus de remémoration et d'auto-analyse du personnage. Ceux-ci se construisent en fonction du rythme et des mécanismes de la mémoire à partir de l'élément déclencheur de la mémoire (« je me souviens ») auquel Mariana fait appel. Le récit, à la première personne, commence par un discours indirect libre, de façon à donner corps au discours intérieur, oscillant entre le présent (« Je rentre à l'instant », p. 9) et le passé (« ne me souviens que », p. 9), donnant origine à une multitude de temps narratifs. Ce qui vibre dans cette voix, c'est la conscience du temps, même si Mariana brouille les pistes, évoquant une fausse amnésie. La vie de Mariana racontée en tranches, par des fragments organisés en puzzle, devient une sorte d'espace pétrifié où ne résonne que sa voix.

Mariana, de façon spéculaire, se donne en spectacle : elle s'enferme dans ses souvenirs, dans ses obsessions, dans l'auto-analyse qui génère des sentiments d'apitoiement, n'ayant plus rien à faire sinon se dire et s'écouter. Sa solitude fait émerger du texte une conception profondément désenchantée de l'existence. Dans le dernier fragment, Mariana, dans un final inattendu et plein d'ironie se voit morte, dans un dédoublement de personnalité, participant et assistant à son propre enterrement : « Glória va m'accompagner. C'est comme si nous allions toutes les deux à mon enterrement » (p. 93).

Comme dans le poème de Camilo Pessanha « Inscrition » (« Ah, que ne puis-je glisser sans un bruit !/ Et comme un ver, disparaître sous terre... »)

1. *Tous ces gens, Mariana...*, Paris, Gallimard, 1987, p. 15. Toutes les citations de cette nouvelle sont de cette édition.

qui ouvre le recueil *Clepsydra*¹, le sujet meurt et se voit mourir, en s'inscrivant dans une réalité fantasmagorique. De cette façon le récit semble voler au-dessus des coordonnées de l'espace et du temps pour devenir une voix déracinée, révélatrice de la solitude humaine. Mariana sait depuis le début qu'elle va mourir (« Je sais que je vais mourir », p. 49) et que son monde est voué à disparaître : « À quoi bon si dans un mois, dans deux mois, je dois mourir ? Je sais que je n'ai plus rien à attendre de la vie », (p. 90). C'est la conscience de sa profonde solitude, l'inexorabilité du temps et de la proximité de la mort qui poussent le personnage à assumer son discours sous la forme d'un monologue, acte désespéré et ultime d'affirmation d'un espoir, qui essaie incessamment de lutter contre la mort. Quand celui-ci disparaît, ne subsiste que le désir de vivre. Si le langage même, selon Agamben, est l'ange de la mort, dire se situe dans la zone de profond et éternel combat vie/mort pour arracher à l'ange son secret : « L'ange n'y est pour rien, – seul celui qui comprend l'innocence du langage entend aussi le vrai sens de l'annonce et peut, éventuellement, apprendre à mourir »². On dirait que Mariana a perçu ce secret.

Le face-à-face avec la mort chez Mariana n'est pas loin, de ce que Jean-Pierre Vernant dans *La mort dans les Yeux*³, considère comme un rapport de symétrie qui implique une dualité : frontalité et inséparabilité avec Dieu et donc identification. Mariana ne pourra plus détacher son regard de la mort de la même façon que celle-ci la regarde. Une fois ce double miroir mis en place, Mariana devient aussi pierre à l'image du dieu Gorgô. Maintenant elle ne peut jouer qu'à un faux cache-cache. L'attachement qu'elle porte à la vie, devient très ambivalent. Cette femme qui a perdu tout espoir et tout ce qui la retenait à la vie, trace les contours d'une grande humanité, parmi les trahisons, la médiocrité, l'hypocrisie, l'amour maculé, le désir de suppression et la solitude. Mariana veut vivre, maintenant qu'elle sait qu'elle devra être privée de sa vie sans jamais l'avoir vécue. La voracité du temps mène à l'affirmation pure et simple du désir de vivre, un cri lancinant de survie au milieu de la plus grande désolation. Ou comme l'affirme Christian Nibbrig, à propos de Baudelaire : « Cri qui se lit alors, incalculable, indisponible, est la voix même de l'oubli, furie de la disparition, de la temporalité comme “matière vivante” »⁴.

À partir de notre condition de “matière vivante” Maria Judite inscrit dans son œuvre un long adieu, produit par sa conscience hyperlucide, depuis

1. Camilo Pessanha (1867-1926), poète qui a vécu une partie de sa vie à Macao (Chine), incarne les tendances du Symbolisme et devient un précurseur du Modernisme portugais et un modèle pour les poètes de la génération de Fernando Pessoa. Son livre *Clepsydra* est publié en 1920. Traduction française : *Clepsydre* (par Michel Chandeigne et Ariane Witkowski), Paris, La Différence, 1991 (« Ô ! *Quem pudesse deslizar sem ruído ! / No chão sumir-se, como faz um verme...* ») p. 23-24.

2. Giorgio Agamben, « Idée de la Mort », in *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 116.

3. Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 82.

4. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Voix Fantômes. La Littérature à portée d'oreille*, Paris, Van Dieren Editeur, 2008, p. 75.

Tanta Gente, Mariana..., en passant par la négativité et l'exclusion des personnages de *As Palavras Poupadas*, *Paisagem sem Barcos*, *Os Armários Vazios*, *Tempo de Mercês*, ou *Além do Quadro*. A ce propos et à partir du concept de *nuda vita* de Giorgio Agamben, si clairvoyant pour comprendre cet univers, citons Helena Buescu¹ :

Il y a clairement une tonalité tragique dans les contes de Maria Judite Carvalho, [...] le fait qu'au moment où l'histoire débute, nous sommes toujours d'une certaine manière "au-delà du dernier moment" et nous assistons donc au déroulement de quelque chose dont la manière d'exister passe simultanément par la reconnaissance du caractère insoutenable de la vie, et, de l'autre côté, par le fait que cette dimension insoutenable n'a pas d'effets sur la fin de la vie, au contraire, elle la prolonge dans une espèce d'existence négative.

Seta Despedida, comme nous l'avons déjà signalé, fonctionne comme un inventaire des situations sans issue de toute l'œuvre : l'abandon, le bannissement, affectif et social, la mort, le suicide et toutes formes de suppression sont très poignants, un long murmure retenu près de l'extinction de la voix et des vies. Beaucoup de ces personnages font des adieux, littéralement ou de manière figurée, la mort rôde dans des titres comme « Vínculo Precário », « Absolvição », « Impressões Digitais », « Sentido Único », « O Grito », en passant par la révélation du rêve de « O Frio », le dernier conte, comme si la flèche du titre du recueil avait définitivement atteint sa cible, la fin du temps, la fin de la vie :

Et elle se réveillait toujours sans désir de vivre (*A Absolvição*, p. 61).

Elle se mit à penser avec force, comme elle le pouvait, qu'elle voulait mourir et elle décida de ne plus respirer. Elle resta sans bouger, à attendre la fin (*A Alta*, p. 71).

La vitesse du moteur diminuait et elle se sentit très fatiguée [...]. Elle se dirigea alors, difficilement, vers le lit, se coucha et ferma les yeux (*Sentido Único*, p. 109).

Sa dernière robe de femme en vie fut de couleur verte. L'autre serait de la couleur qu'ils voudraient, un vêtement qui n'aurait rien à voir avec elle (*A Mancha Verde*, p. 129)².

1. Traduction de Fernando Curopos. Helena Carvalhão Buescu, « Somos todos *homines* sacri : uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho », in *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 293-294.

2. Traduction de Fernando Curopos. « *E acordava sempre sem vontade de viver* » ; « *Pôs-se então a pensar com muita força, a que podia, que queria morrer e resolveu não respirar e ficou muito quieta, à espera do fim.* » ; « *O motor ia diminuindo de velocidade e ela sentiu-se muito cansada [...]. Então caminhou com dificuldade para a cama, deitou-se e fechou os olhos* » ; « *Fora verde o seu último vestido de mulher viva. O outro seria o que quisessem, uma veste que já não lhe diria respeito* ».

Jean-Pierre Vernant¹, en reformulant les critères que Foucault a utilisé pour définir l'individu dans *Le Souci de soi*, propose une classification qui englobe « l'individu *strictu sensu* », « le sujet » (celui qui s'exprime en son propre nom) et le « moi », c'est-à-dire l'ensemble des pratiques qui lui donnent une dimension d'intériorité, qui se constitue comme un être original, unique, dont la nature réside dans sa vie intérieure, une intimité qui se définit comme la conscience de soi. En littérature ce plan correspondrait aux confessions et aux journaux intimes où la vie intérieure du sujet, dans sa complexité et richesse psychologique, son incommunicabilité, donneraient la matière à l'écrit. Dans l'univers de Maria Judite nous sommes loin des émotions personnelles et du chant des héros, à caractère lyrique, le temps est vécu de façon inexorable, avec ses espoirs, ses souffrances et quelquefois avec ses revers vus avec une fine ironie. La voix qui s'insinue dans les textes juditiens n'est pas – et ce n'est qu'une simple hypothèse qu'il faudra étudier – très éloignée de l'élégie², vue comme une manière de dire adieu, liée à la temporalité et à des formes de célébration de la mémoire, à commencer par le dire littéraire, cœur avec son rythme essentiel, matérialisation du désir de préservation face à la mort et sa souffrance de façon à rétablir le salut humain.

Au centre de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho, on trouve la conscience de la « matière vivante » qui devient écriture, voire la voix même de l'écriture, pour contrarier le temps fléché, ainsi que la rage de vivre quand la mort rôde. Elle nous montre que le vrai sens de la vie est d'apprendre à mourir, de façon à rendre visible l'invisible, et pour cela nous n'avons que le langage pour le dire et l'exaucer, car nous, pourvus de « conscience » et de « mémoire »³, faisant tous partie de cette même matière fictionnelle dans laquelle Mariana, paradigme de notre humanité, dit adieu à la vie, même si pour elle – et bien au goût de Maria Judite qui échappe toujours à tout excès ou sentimentalisme déplacé : « Adieu, cela signifie adieu, rien de plus » (p. 64).

1. Jean-Pierre Vernant, « L'individu dans la cité », in *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 215-232.

2. António Manuel Ribeiro Rebelo, entrée « Elegia », in *Biblos Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol 2, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1997, p. 235-246.

3. Cf. António Damásio, *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 266.

4. Une écriture sur fond de silence

Maria Araújo da Silva
Université Paris-Sorbonne/Paris IV
CRIMIC

« Le silence est la seule vraie communication, il est le langage authentique. »

Maurice Blanchot

« Écrire c'est aussi ne pas parler.
C'est se taire. C'est hurler sans bruit. »

Marguerite Duras

Le silence imprègne, sur différents modes, l'écriture de Maria Judite de Carvalho composée de seize titres qui nouent des liens étroits avec l'expérience de l'indicible, de l'inavouable, de l'innommable. Loin de procéder à un relevé exhaustif des silences qui habitent l'œuvre de Maria Judite de Carvalho (les lecteurs attentifs décerneront certainement ses réalisations multiples), nous nous focaliserons sur quelques exemples qui nous permettront de parler d'une écriture construite sur une pluralité de silences discursifs qui sont la visualisation du manque et du vide autour desquels l'œuvre globale gravite.

Avant de nous pencher sur les différentes modalités du silence qui prennent forme dans les écrits de l'auteure, interrogeons-nous sur le sens de ce terme aux multiples visages, à la fois origine et fin, manque et plénitude, lieu d'abondance ou terre de désespoir. Tantôt source de joie, de bien-être et de paix, tantôt signe de refus, de solitude et de souffrance, le silence peut être libérateur ou destructeur, recherché comme lieu de recueillement ou repoussé parce qu'il creuse le fossé de l'isolement. Le silence porte parfois les marques de la violence, violence individuelle, collective ou institutionnelle qui revêt des formes variées et reste souvent tue, scellée par le poids de la honte.

Le silence, synonyme de 'calme', équivaut à une absence de bruit, mais au silence correspond également le fait de se taire, de ne pas parler, autrement dit, le mutisme, qui peut être refus de la parole ou perte de la phonation, impossibilité physique ou psychologique de s'exprimer par le langage. L'impuissance et le refus sont, ainsi que l'observe Pierre Van Den Heuvel, à la base de la non réalisation de tout acte d'énonciation :

L'incapacité du sujet de satisfaire à la nécessité créée par la situation provient, en général, soit de l'insuffisance du langage, soit de l'aphasie. Le refus se fonde sur une révolte qui se dirige soit contre le discours social dont le sujet récuse l'usage stéréotypé, soit contre l'interlocuteur dont il décline l'offre de communication¹.

Dans une perspective discursive, la non-parole ou le non-mot, matérialisés sous forme de vides ou de blancs graphiques, s'inscrivent à l'intérieur même du discours comme acte énonciatif *in absentia*. Procédé stylistique ou nécessité intrinsèque, le silence marque sa présence et se fait entendre tout autant sinon plus que la parole qu'il prolonge et ouvre à une multiplicité de voies. Loin de s'exclure mutuellement, silence et parole nouent des liens infiniment étroits. Ils se rejoignent et se complètent pour participer ensemble à la construction du sens. « La parole est liée par son être même, et dans l'acte dont elle surgit, à un silence fondamental où elle puise la plénitude de son sens » écrit Joseph Rassam dans *Le silence comme introduction à la métaphysique*². « La parole est parole sur fond de silence », observe, à son tour, Maurice Blanchot dans *L'entretien infini*³.

L'œuvre de Maria Judite de Carvalho nous révèle une écriture tournée vers l'intériorité des choses et des êtres, remplie d'attention aux autres, d'émotion, de sensibilité, une écriture qui se caractérise par une puissante aspiration au silence : un silence omniprésent au fil des récits qui creuse un grand nombre d'incertitudes autour des personnages et de l'intrigue, qui enveloppe les messages d'opacité comme pour montrer finalement l'impossibilité d'atteindre une totale connaissance.

Sur le plan du contenu, certains silences semblent revenir comme des *leitmotive* permanents. C'est un silence écrasant et destructeur qui s'associe à la solitude radicale et déchirante de la majorité des personnages, qu'ils soient masculins ou féminins (bien qu'essentiellement féminins), anéantis par la peur du vide et de l'absence. Dépourvus de l'attention ou de la présence de l'Autre, de son silence qui retentit comme une menace écrasante, les personnages perdus, abandonnés, semblent évoluer dans un état de déséquilibre permanent entre silence et parole. Prenons l'exemple de Flores, le personnage central du récit « Flores au téléphone »⁴, qui, dans l'impossibilité de parler à ceux avec qui elle entretenait autrefois des rapports d'amitié, d'amour ou de complicité, finit par s'effondrer. A l'autre bout du téléphone, des voix qui s'excusent, les unes derrière les autres, qui se refusent à l'écoute. Seule, privée d'attention et entourée d'un mur invincible de silence, l'héroïne, terriblement blessée et désespérée par la solitude qui la ronge, décide de mettre fin à ses jours.

1. Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, 1985, p. 67.

2. Joseph Rassam, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Éd. universitaires du Sud, 1988, p. 18.

3. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 44.

4. Maria Judite de Carvalho, *Flores ao Telefone*, Lisboa, Portugalia ed., 1968, p. 8-17.

Le silence imprègne le récit « Ces mots que l'on retient »¹ qui ouvre le recueil éponyme au titre largement évocateur. Ainsi que l'a démontré ailleurs Maria Lúcia Lepecki², l'angoisse qui mine le personnage central constitue la principale ligne de force de ce récit. Une angoisse intérieure constante, visible dans les attitudes et les gestes de l'héroïne, Graça, habitée par le poids des souvenirs de la permanente absence de l'Autre : l'éloignement progressif de son mari qui finira par décéder, la mort de sa mère alors qu'elle n'était qu'une enfant, la distance, la froideur et l'incompréhension de son père dont les brèves paroles se résument à quelques formules de politesse que son statut d'homme bourgeois lui impose³. Des formules reprises par la belle-mère qu'elle déteste⁴ et qui l'oblige, elle aussi, à des réponses toutes faites répétées machinalement⁵.

Dans le présent de la narration, nous la voyons se chercher devant la glace où se reflète l'image d'une femme rongée par la solitude, anéantie par une succession de souffrances, de désillusions, de blessures encore béantes ravivées par les incursions dans son passé personnel en quête des différentes causes de l'angoisse qui la hante. Minée par la vacuité qui l'entoure, la perception de l'absence d'un vrai sens à son existence s'aiguise lorsqu'elle se retrouve face à face avec elle-même : « Mais de cela aussi, elle se lassait, et se retrouvait en tête-à-tête avec elle-même. La rencontre n'apportait rien de nouveau et l'ennuyait inmanquablement »⁶ (p. 42-43). Les silences qui entourent Graça, l'incommunicabilité, les échanges verbaux vides ou réduits au strict minimum en disent long sur la lassitude et la totale aliénation qui se sont emparées de son être. Un être perdu parce privé de la reconnaissance de l'Autre, le non-je, le miroir qui la renvoie à elle-même dans sa quête identitaire et dont l'éloignement ou la perte concourent à son propre anéantissement. Aussi les jours se succèdent-ils, semblables les uns aux autres⁷, sans que rien ne vienne égayer une vie maussade assimilée à une sorte d'errance ni alléger l'atmosphère d'une routine morose et asphyxiante qui plonge l'héroïne dans une attente permanente :

1. *Ces mots que l'on retient*, traduit du portugais par Simone Biberfeld, Paris, Éditions de La Différence, « Littérature étrangère », 1987. Extrait du recueil *As Palavras Poupadas* (1961), Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1988. Sauf indication contraire de notre part, les citations, en français et portugais, sont tirées de ces deux éditions. Les numéros de page sont indiqués à la suite des citations.

2. Maria Lúcia Lepecki, « Maria Judite de Carvalho: circularidade da acção, procura da palavra », *Meridianos do Texto*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979, p. 193-201.

3. « Tu as bien dormi ? [...] Bonne nuit, Maria da Graça. » (p. 47) ; « *Passaste bem a noite ? [...] Boas-noites, Maria da Graça* » (p. 34).

4. « Bonjour, Graça. [...] Comment vas-tu aujourd'hui ? » (p. 47) ; « *Bons-dias, Graça. [...] Como te sentes hoje ?* » (p. 34).

5. « Mieux, merci [...] toujours pareil, merci de votre attention » (p. 48) ; « *melhor, obrigada [...] na mesma, agradeço-lhe o cuidado* » (p. 34).

6. « *Depois tudo aquilo a cansava e encontrava-se consigo própria. Era um encontro sem novidade e que a aborrecia sempre* » (p. 32).

7. « Un jour comme tous les autres, passés ou à venir. » (p. 41) ; « *Um dia igual a todos, aos que tinham passado e aos que hão-de vir* » (p. 31).

Attendre. Attendre l'amour, attendre que son père comprenne, attendre que Clotilde parle, attendre un pardon qui ne devait jamais venir, attendre inconsciemment d'être libre, attendre de rester là où désormais rien ne l'attendait, attendre Leda... Et quoi encore¹ ? (p. 103).

Rien d'autre que la fin du chemin vers laquelle tendent les gestes répétés qui remplissent l'existence du personnage. Tel est le parcours tracé par le destin amer et désenchanté qui est celui de la plupart des héroïnes, ces êtres de papier qui crient la vision du monde et la conception de la vie de l'écrivaine dont l'écriture apparaît comme un cri de révolte contre l'hostilité et l'absurdité qui l'entourent.

La redite est une constante des différents récits. Elle fixe ses empreintes dans les quelques échanges verbaux entre les personnages pour contribuer à la répétition du manque. Instrument privilégié de la permanence du vide, elle marque l'éternel retour de la solitude et du malheur qui s'abat sur l'individu. Dans le récit du recueil éponyme *Tous ces gens, Mariana...*², le fragment repris à quelques lignes de distance – « Tous ces gens Mariana ! Et personne ne fera rien pour nous. Personne ne peut rien faire. [...] Personne ne le peut, mon enfant, personne... Personne n'a pu » (p. 16-17)³ – met en évidence l'irréparable solitude à laquelle les êtres sont voués. Pour citer un autre exemple, dans le récit « Ces mots que l'on retient », les formules « Ma pauvre Graça... » (p. 60, 61)⁴ et « Ma pauvre Graça, comme tu as changé ! » changé ! » (p. 64, 73, 79)⁵ constituent des répétitions destructrices dans la mesure où elles renforcent la permanence de la catastrophe et soulignent à la fois la puissance dévastatrice du temps qui coule inexorablement. Par ailleurs, les reprises laissent deviner un dire incessant et monotone renforcé, dans le même récit, par les voix monocordes de certains personnages qui entourent l'héroïne, notamment son mari Claude et la domestique Piedade :

La voix hésitante, criarde parfois, toujours monocorde, de Claude. Piedade aussi a une voix monocorde, mais grise, il n'y a aucune comparaison⁶ (p. 11).

1. « *À espera do amor, à espera que o pai compreendesse, à espera de que Clotilde falasse, à espera do perdão que nunca havia de chegar, à espera de regressar onde já nada a esperava, à espera de Leda... de que mais?* » (p. 64).

2. Maria Judite de Carvalho, *Tous ces gens, Mariana...*, traduit du portugais par Simone Biberfeld, Gallimard, « folio », 2000. Toutes les citations du texte original comprises dans l'article proviennent de l'édition *Tanta Gente, Mariana* (1959), Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1988.

3. « *Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. [...] Ninguém pode, filha, ninguém pode... Ninguém pôde* » (p. 18-19).

4. « *Minha pobre Graça...* » (p. 41, 42).

5. « *Minha pobre Graça, como estás mudada!* » (p. 42, 51, 57).

6. « *A voz incerta, às vezes gritada, sempre monocórdica de Claude. Piedade tem uma voz monocórdica mas é cinzenta, não pode haver comparação* » (p. 15).

La voix de son père prend, elle aussi, des résonances métalliques :

Deux expressions si imprégnées de sarcasme qu'on en oubliait leur sens originel, comme si on venait de les inventer. C'était son père qui les prononçait, d'une voix au timbre grave, lourd de noirs présages¹ (p. 36).

Il est intéressant de souligner ici l'importance de la couleur grise, qui est aussi celle du métal, située à mi-chemin entre le silence et la parole, la couleur de ce courant sans fin de mots dits mais surtout de mots tus, ces mots que l'on retient et qui sont la principale cause de l'angoisse de l'héroïne. S'il nous fallait attribuer une correspondance chromatique aux œuvres de Maria Judite de Carvalho, ce serait le gris, la couleur du stagnant, situé entre le blanc et le noir, la parole et le silence. Grise est la voix, gris sont les jours, grise est la vie. « La vie des gens était si grise, si vide. Un amalgame d'événements sans intérêt, dépourvus de sens », confie Jô, l'héroïne de *Paysage sans bateaux*², pour qui l'amour-quête devient amour-perte et la maternité se définit en terme d'illusion et d'absence. Ces paroles pourraient bien être celles de toutes ces créatures délicates et sensibles qui portent sur leur corps le drame qui les ronge de l'intérieur. Dans le symbolisme occidental, le gris n'est-il pas associé à la dépression, à la tristesse, à la solitude, au désarroi ? Nous sommes bien ici devant les sentiments qui prédominent dans les récits en question.

L'incommunicabilité est un des traits dominants des récits de Maria Judite de Carvalho, peuplés de personnages familiarisés avec la perte et le silence. En partant de vies anodines ancrées dans le banal quotidien, l'écrivaine nous décrit un monde (celui qui est le sien) où règne l'indifférence, où les gens se croisent sans se rencontrer comme s'ils poursuivaient, à l'instar de fourmis qui s'ignorent³, leur destin parallèle dans cet univers où l'espoir et la solidarité ne peuvent éclore. En mettant en scène un mari désespéré qui doit s'occuper seul de sa femme atteinte de paralysie depuis plus de six ans, le récit « L'ombre de l'arbre »⁴ l'illustre pleinement. Autour de cet homme, des fausses promesses, l'indifférence et le silence comme uniques réponses à son appel au secours :

La litanie habituelle. Pour finir, le silence total. [...] Les gens allaient tout droit devant eux sans regarder sur les côtés, où il y avait d'autres gens

1. « *Duas palavras, tão enroladas em sarcasmo que nem se lhes via o significado inicial, pareciam recém-inventadas. Era o pai que as dizia num metal de voz muito grave, pesado de negros presságios* » (p. 28).

2. Maria Judite de Carvalho, *Paysage sans bateaux*, traduit du portugais par Simone Biberfeld, Paris, Éditions de La Différence, « Littérature étrangère », 1988, p. 37. Maria Judite de Carvalho, *Paisagem sem Barcos*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1963 : « *Era tão cinzenta, tão vazia a vida das pessoas. Uma amálgama de acontecimentos sem interesse e sem sentido* » (p. 33).

3. « *Formigas que o divino pé, caminhando incessantemente pelo mundo, ia pougando, ia esmagando ao acaso* », *Seta Despedida*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1995, p. 88. « Des fourmis que le pied divin, marchant incessamment à travers le monde, épargnait ou écrasait au hasard. » (Notre traduction).

4. Récit extrait du recueil *Anica au temps jadis*, traduit du portugais par Simone Biberfeld, Paris, Éditions de La Différence, « Littérature étrangère », 1988, p. 87-96. Pour l'édition originale, voir *As Palavras Pougadas*, *op. cit.*, p. 93-100.

qui avançaient aussi. Ils se bousculaient, ils se piétinaient les uns les autres, sans un regard¹ (p. 93-94).

Le silence domine la fin du récit lorsque cet homme, Firmino, fait une tentative de suicide et tente d'emporter avec lui sa femme dépendante. Par ironie du sort, il décède alors qu'elle survit.

L'œuvre globale de Maria Judite de Carvalho se fait l'écho de la déshumanisation, de la destruction, de la désintégration, de la fragmentation et de l'absence qui pèsent sur la vie de chacun. Pour seule échappatoire, le rêve et l'imagination qui apportent une couleur exotique aux jours qui se succèdent sans laisser place à la nouveauté, seuls lieux où la lueur d'espoir est encore possible. À la fin du récit « Ces mots que l'on retient », c'est pour répondre à un désir d'évasion du morne quotidien mais aussi dans une tentative de fuite de soi que l'héroïne quitte son domicile en taxi, en quête de repos pour le corps et l'esprit. S'exempter du langage articulé, ne plus penser, se laisser aller, tel est le désir qui l'assaille à cet instant. Un désir de silence qui constitue également une forme de résistance à l'agitation de la société, au temps de l'incertitude et de l'incompréhension, un silence qui s'érige contre l'agression sonore et la fureur du monde extérieur, contre l'absurdité de la réalité humaine et sociale.

Le silence, c'est aussi celui de la mort irréversible et irrévocable qui hante l'écriture de Maria Judite de Carvalho. La plupart des récits mettent en scène des personnages confrontés à la mort du proche, que Vladimir Jankélévitch décline à la deuxième personne², la mort de 'toi' (le père, la mère, le frère, le mari, le fiancé) qui renvoie le 'moi' à sa propre mort. Mais c'est aussi, et bien souvent, à l'idée de leur mort prochaine que les héroïnes se voient confrontées. La mort est le fil conducteur du récit « Tous ces gens, Mariana... » dominé par la subjectivité tragique de la première personne. L'incipit établit, d'emblée, la tonalité dramatique du récit, la mort-propre, celle du 'moi', toute proche, mais aussi celle de la mère de l'héroïne alors qu'elle n'avait que trois ans puis celle de son père à l'âge de quinze ans mais surtout la mort de son enfant, le 'toi' qui est à même son être (« Mon fils est mort en moi », p. 52)³, fruit d'un amour impossible.

Dans un discours intérieur partagé entre présent et passé, Mariana Toledo parcourt, alors que sa fin approche, les épisodes de sa vie et fait un bilan dominé par la négativité : « Mais c'est aujourd'hui le 20 janvier, et dans trois ou quatre mois je commencerai à attendre la mort. Je me sens seule, plus seule que jamais, même si je l'ai toujours été. Toujours » (p. 15)⁴.

1. « *A lengalenga do costume. Por fim, o silêncio total.[...] As pessoas caminhavam em frente sem se voltarem para os lados onde havia outras pessoas que seguiam também em frente. Atrapelavam-se, esmagavam-se umas às outras, e não paravam para olhar* » (p. 98).

2. Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1966, p. 26-27.

3. « *O meu filho morreu dentro de mim* » (p. 34).

4. « *Mas hoje são vinte de Janeiro e daqui a três ou quatro meses começo a esperar a morte. Sinto-me só, mais do que nunca, ainda que sempre o tivesse estado. Sempre.* » (p. 18).

Tout au long du récit, les silences sont autant de pas vers la mort qui la guette dans une solitude profonde et dont elle a pris conscience à l'âge de quinze ans. Le silence intérieur imprègne l'espace environnant où la mort rôde : « Autour de moi, il n'y a que la mort, de jour en jour plus proche, et aussi le silence de la maison, le silence des bruits de la maison [...] » (p. 47)¹. C'est la présence obsédante de la mort à l'intérieur d'elle-même qui la pousse à la tentative du suicide et lui fait entrevoir, alors que le récit se clôt, ses propres funérailles dans son départ à l'hôpital, qui n'est autre que l'antichambre de la mort :

Gloria m'a habillée, comme si j'étais déjà morte. [...] Nous attendons toutes les deux le taxi qu'Augusta est allée chercher. Gloria va m'accompagner. C'est comme si nous allions toutes les deux à mon enterrement² (p. 93).

C'est sur fond de silence ambiant, un silence pesant et oppressant que personne n'ose entrecouper que se développe, autour de la mort, le récit « Chapelle ardente »³, où l'on veille António, un défunt autour duquel les proches se réunissent. C'est à ce moment même que Jaime, le fils du défunt, prend conscience de la liberté acquise après la disparition de cet homme dont la voix imposante réduisait tout son entourage au silence : « Cette voix forte, qui dominait toutes les autres, les enveloppait, les tuait définitivement, les abandonnait après leur chute... » (p. 104)⁴. Comment ne pas lire ici l'allusion au système d'oppression instauré par un autre António, de Oliveira Salazar, celui-ci.

Dans les différents récits, se multiplient les portraits d'êtres chers disparus vers lesquels chaque regard tendu est comme un rappel de la précarité de l'existence. La pensée de la mort, omniprésente dans l'œuvre de Maria Judite de Carvalho, noue des liens infiniment étroits avec la perception du temps qui passe et le sentiment de vieillir inondé d'angoisse et de souffrance. Les héroïnes, minées par les cheveux grisonnants découverts devant la glace, tentent vainement de masquer les marques du temps sous un maquillage qui leur donne l'illusion d'une jeunesse retrouvée. Nombreux sont les personnages d'un âge avancé, généralement des femmes veuves, seules et abandonnées dans l'attente résignée de la mort, qui entreprennent la narration rétrospective d'épisodes vécus dans une vaine tentative de suspendre la durée qui les conduit vers cette fin inéluctable.

1. « *À minha volta só a morte cada dia mais próxima e também o silêncio da casa, o silêncio dos ruídos da casa [...]* » (p. 32).

2. « *A D. Glória vestiu-me como se eu já estivesse morta. [...] Estamos ambas à espera do táxi que a Augusta foi buscar. A D. Glória vem também. É como se fôssemos ambas no meu enterro.* » (p. 54).

3. Récit extrait du recueil *Anica au temps jadis*, op.cit., p. 97-108. Pour l'édition originale, voir *As Palavras Poupadas*, op. cit., p. 119-126.

4. « *Aquela voz forte que dominava todas as vozes, as envolvia, as matava definitivamente, as abandonava depois de caídas.* » (p. 124).

Les personnages qui peuplent les récits de Maria Judite de Carvalho sont généralement peu loquaces. Les dialogues sont toujours très, voire trop brefs, souvent inachevés, parsemés de questions laissées en suspens ou auxquelles on répond avec d'autres questions, créant comme un espace de fuite qui ne fait qu'amplifier l'angoisse et la solitude ressenties. Les textes abondent en dialogues sourds, en conversations ennuyeuses qui s'installent entre les couples où l'amour semble voué à l'impossible. Dans les quelques dialogues, les longs silences interrompent fréquemment la parole, comme si les mots manquaient pour dire l'intériorité, comme si on ne trouvait pas les mots justes pour extérioriser le ressenti. Fréquents sont les moments où les silences apparaissent comme la face visible de l'inexprimable qui s'inscrit dans les dialogues dépouillés comme un vide générateur de tension. Nombreuses sont les tentatives d'extériorisation par la parole mais toujours le même poids de l'impossibilité prend le dessus. Lorsque la mise en mot devient insupportable, un silence extrêmement éloquent prend la relève comme acte de langage pour exprimer le refus ou l'impuissance de dire, de se dire. L'héroïne de *Tous ces gens, Mariana...* fait le constat amer de la vaine tentative de capture de l'insaisissable. Face à l'insoluble étrangeté de l'être, au silence intérieur acéré et obstiné qui se dérobe à la parole, le personnage est pris par le vertige de l'indicible : « De quel que côté que je me tourne, je ne trouve que moi. Mais je me suis déjà assez vue, et je m'aperçois que je n'ai plus rien à me dire. Plus rien. » (p. 23)¹. De même, l'incipit du roman *Les armoires vides*² décrit le personnage principal, Dora Rosário dans sa relation à la parole. Celui-ci est alors présenté comme un être qui fait corps avec le silence, qui refuse le discours excessif :

[...] elle n'a jamais été très bavarde [...] Elle ne disait que le strict nécessaire [...]. Elle restait alors immobile, hésitant au bord des points de suspension [...] elle n'était pas femme à faire des confidences. [...] Les mots ne lui servaient pas à expliquer sa pensée [...] Elle ne les employait, et en dernier recours, que pour dire ce qui était urgent [...] Et quand il lui avait fallu parler, elle se taisait aussitôt après [...] Au magasin, elle ne parlait guère non plus (Notre traduction)³. (p. 7-9).

Le silence se donne à entendre dans sa corporalité lorsque la voix devient infirme, invalide, défaillante. Il nous livre alors une parole escamotée, refoulée, réprimée. Dans les dialogues qui alternent entre le dit et

1. « Para onde quer que me volte, sou dou comigo mesma. Mas já me vi bastante e acabo de reparar que nada mais tenho a dizer-me. Nada mais. » (p. 21).

2. Maria Judite de Carvalho, *Les Armoires vides*, traduit du portugais par Simone Biberfeld, Paris, Éditions de La Différence, « Littérature étrangère », 1989. Les citations du texte original sont extraites de l'édition *Os Armários Vazios*, Mem-Martins, Publ. Europa-América, 1966.

3. « [...] nunca foi pessoa de muitas falas [...]. Dizia o necessário, mas reduzido ao mínimo indispensável [...]. Ficava então quieta, sem gestos, à beira das reticências. [...] não era mulher que se confessasse. [...] As palavras não lhe serviam para explicar o seu pensamento [...] Só as utilizava para dizer o que era urgente [...] E quando falar era urgente, calava-se logo depois [...]. Na loja também falava pouco. » (p. 9-10).

le non-dit, il précède et entoure les phrases, il s'intercale entre les mots et les prolongent, exprimant par l'absence ce qui se dérobe à l'expression langagière. Lorsque Graça, l'héroïne de « Ces mots que l'on retient » reconnaît, à l'autre bout du téléphone et après tant d'années d'absence, la voix de Leda, la belle-mère qui trompait son père avec António, un jeune habitué de la maison pour lequel elle avait nourri des sentiments amoureux durant sa jeunesse, elle ne trouve pas les mots pour parler :

Un silence. Elle n'avait pas trouvé, sur le moment, de mots à sa disposition. C'était comme s'ils s'étaient enfuis bien loin, en la laissant vide, seule, sans possibilité de salut. Tout lui semblait si faux, si déraisonnable... [...] « Leda !, s'exclama-t-elle enfin. Une simple exclamation, trop enthousiaste, sans aucun rapport avec ses sentiments du moment ni même avec ceux du passé. Ensuite, le silence. Comme si l'étonnement l'empêchait de parler¹.

Les personnages semblent invariablement tiraillés entre expression et silence. Dans les échanges où le laconisme est une constante, les mots sont touchés, eux aussi, par l'interdit et le silence. « Angoisse » (*Angústia*) est un mot tabou dans le récit « Les mains ignorantes »². De même, dans « Maison de repos pour intellectuels et artistes »³, on préfère l'euphémisme « repos » (*repouso*) à « asile » (*asilo*) que l'on n'ose prononcer, à l'instar de plusieurs autres. L'euphémisme permet d'éviter les mots défendus, les écarts langagiers qui offensent la morale. Ainsi, dans « Ces mots que l'on retient », « *lui* » (*ele*, écrit en italique) remplace le mot « amant », jugé scandaleux :

Son amant (Clotilde ne disait pas ce mot, elle l'appelait simplement *lui* – *lui*, quelle horreur, *lui*, au fond d'elle-même, c'était toujours Vasco et nul autre), enfin, l'amant, ou *lui*, se nommait Bernardo de Melo⁴. (p. 68-69).

Un peu plus loin, dans le même récit, pour ne pas choquer son interlocutrice, Graça définit la vie en ayant recours au pronom démonstratif « ça » (*isto*) :

Graça hausse les épaules, elle dit à Clotilde que c'est ça la vie. Elle, qui déteste les gros mots, a envie d'en dire un. De donner une définition juste de la vie, la seule qui lui vient à l'esprit. Mais ce n'est pas le genre de

1. « Um silêncio. Não arranjava, de momento, palavras disponíveis. Era como se todas lhe tivessem fugido para bem longe, deixando-a vazia, sozinha, sem possibilidades de salvação. Tudo lhe parecia tão falso, tão despropositado... [...] “Leda!”, exclamara por fim.

Uma simples exclamação, entusiástica de mais, sem nada a ver com os seus sentimentos do momento nem mesmo com os do passado. Depois, o silêncio. Como se o espanto a não deixasse falar. » (p. 64).

2. « As mãos ignorantes », *Os Idólatras*, Lisboa, Prelo Editora, 1969, p. 85-86.

3. « Casa de repouso para intelectuais e artistas », *Ibid.*, p. 73-80.

4. « O amante (Clotilde não dizia tal palavra, chamava-lhe simplesmente ele – ele, que horror, ele era, continuava a ser dentro de si, o Vasco e mais ninguém), enfim, o amante ou ele chamava-se Bernardo de Melo. » (p. 45-46).

Clotilde. Elle serait choquée – « Oh, Graça ! ». Alors elle dit que c’est ça la vie, un pronom démonstratif assez vague pour englober tout ce qu’on veut, aussi bien la mort de son père que son veuvage, en passant, forcément par Leda. Qui peut encore englober – et englobe – des tas d’autres choses¹ (p. 73).

Les mots se font silence lorsqu’il s’agit d’évoquer les relations frappées par le sceau de l’interdit et du secret. Dans le roman *Les Armoires vides*, les mots défendus trouvent un substitut :

Elle avait toujours eu une sorte de penchant pour cet amoureux, dont on ne pouvait prononcer le nom, pour ce bébé mort à deux ans (cet homme et l’enfant dans la terminologie familiale)² (p. 56).

Dicté par la loi du silence, le pronom démonstratif « cela » (*aquilo*, en italique) s’immisce dans nombre de récits pour résoudre le conflit entre le dit et le non-dit, fonctionnant comme véhicule privilégié de l’indicible, de l’innommable qu’il dit en masquant. Le pronom « cela » remplace la parole interdite, le secret que l’on ne veut ou ne peut dévoiler. Il défie l’obligation de se taire imposée par la religion et la répression dans un pays longtemps marqué par la dictature politique.

Le silence tisse des liens étroits avec le secret, défini par Pierre Boutang comme « quelque chose qui ne doit pas se dire, sur quoi le dire n’a pas de souveraineté »³. On garde le silence pour que le secret demeure mais la tentation du dévoilement, de la révélation, du partage prend souvent le dessus. Le récit « La forêt vierge chez vous »⁴ s’articule autour du secret partagé entre deux jeunes frères, Gilles et Alex, au sujet de la disparition progressive et mystérieuse des animaux d’un tableau au centre duquel ils découvrent un lion qui les fixe de son beau regard de prédateur. Face à la menace de désappropriation qui mettrait fin au délire inventif des deux frères (qui consiste à imaginer que le lion rassasie sa faim en dévorant, jour après jour, les animaux qui l’entourent), un pacte du silence s’établit entre eux :

Jure-moi que tu ne le raconteras à personne. C’est un secret, tu entends? C’est comme... découvrir un trésor. Allez, jure-le.

C’est un secret. Je te jure que je ne le raconterai à personne⁵.

1. « *Graça encolhe os ombros, diz a Clotilde que a vida é isto. Apetece-lhe dizer uma palavra feia, ela que detesta palavras feias. Dar uma definição mais justa da vida, a única que lhe ocorre de momento. Clotilde, porém, não é pessoa para essas coisas. Havia de ficar chocada, “oh Graça!” Diz portanto que a vida é isto, um pronome demonstrativo suficientemente indefinido para poder abranger tudo o que ela queira, desde a morte do pai à sua viuvez, passando, como não podia deixar de ser, por Leda. Que ainda pode abranger – e abrange – muitas coisas mais.* » (p. 48).

2. « *Esse namorado cujo nome era proibido, esse filho morto aos dois anos (aquele homem e a criança na terminologia familiar) haviam-na atraído sempre, de certo modo.* » (p. 50-51).

3. Pierre Boutang, *Ontologie du secret*, Paris, PUF, 1973, p. 129.

4. « *A Floresta em sua casa* », *Os Idólatras*, op. cit., p. 7-16.

5. Notre traduction. « *Jura que não contas a ninguém. É um segredo, ouviste? Como... descobrir um tesouro. Anda, jura* ». [...] « *É um segredo. Juro que não conto a ninguém.* » p.13-15.

La répétition exacte de ce fragment, à deux pages d'intervalle, marque le poids et la tension inhérente au contrat de silence établi. L'intrigue évolue autour de ce secret et de la peur grandissante qu'il nourrit chez le plus jeune des deux frères, une peur qui atteint son paroxysme lorsque celui-ci est confronté à la disparition de son aîné et aux traces de sang qu'il découvre au pied de son lit. A la fin du récit, le secret nous est dévoilé par un narrateur omniscient qui retrace le parcours de Gilles et le situe, déjà adulte, dans la maison de son enfance, où le rêve se défait pour faire place à une dure réalité qui n'est autre que la confirmation du crime alors commis par son père dans un accès de folie.

Dans le roman *Les armoires vides*, le dévoilement du secret concernant le défunt Duarte Rosário (dont Ana, sa mère, resta longtemps la seule gardienne) constitue l'épine dorsale de l'intrigue. En révélant, dix ans après, à la veuve Dora Rosário que son mari voulait la quitter avant que la mort ne le surprenne, le détenteur du secret bouleverse le destin des principaux personnages du récit : Dora Rosário, la veuve trompée, jusqu'alors enfermée dans une solitude à la fois volontaire et involontaire, sa fille Lisa, à l'ambition démesurée, ainsi que Manuela, la narratrice du récit qui forme avec Ernesto Laje un couple en mal d'amour. Le partage du secret est à l'origine des événements qui précipiteront l'intrigue vers un curieux dénouement : la surprenante transformation de Dora Rosário, sa rencontre avec Ernesto Laje immédiatement suivie de l'accident en voiture qui la conduira à l'hôpital, la rencontre et le mariage de celui-ci avec sa fille Lisa puis l'éloignement progressif entre Manuela et son compagnon.

C'est également le dévoilement d'un secret trop lourd à garder qui modèle la structure du récit « Ces mots que l'on retient » :

Pendant les jours qui suivirent celui-là – cet après-midi d'hiver –, celui où elle avait surpris Vasco et Leda, elle avait été accablée par le poids de cet énorme secret, trop lourd pour ses épaules¹ (p. 105).

Le secret de Graça, jalousement gardé depuis l'âge de quatorze ans est confié, huit ans plus tard (par désir de vengeance ? dans une tentative d'abaisser la tension jusqu'alors accumulée ?) à Clotilde, l'amie de sa belle-mère transformée en dépositaire du secret. La vie du personnage central s'articule autour de ce secret sur lequel repose son rapport à l'Autre. Un rapport qui prend la forme d'une distance où s'enchevêtrent amour et haine, envie et jalousie, espoir et souffrance. Le mystère plane autour de l'auteur de la lettre anonyme qui révélera à son père l'histoire des deux amants et le précipitera vers la mort avant que Graça ne puisse obtenir son pardon.

Le silence et le secret sont aussi ceux du narrateur omniscient qui parsème l'espace énonciatif de mystères, de zones d'ombres, de non-dits,

1. « *Nos dias que se tinham seguido àquele dia – àquela tarde de inverno – em que surpreendera Vasco e Leda quase vergara ao peso daquele segredo enorme, pesado de mais para os seus ombros.* » (p. 66).

obligeant le lecteur à la recherche constante d'un sens sans cesse repoussé. Car ce n'est pas dans ce qui est transparent, dans ce qui se donne pleinement mais dans ce qui reste caché, voilé, que celui-ci est amené à chercher le véritable sens du texte. En laissant béants certains flous, en ouvrant l'espace à l'incertitude, en instaurant le doute, les récits creusent un « inter-dit »¹, un vide créateur qui en appelle à l'imagination de chacun. La contention, l'exceptionnelle brièveté des phrases, la sobriété des descriptions, la réduction du langage au strict nécessaire participent à l'épuration de cette écriture qui fait l'économie du verbe, qui va droit à l'essentiel, ainsi que l'a suggéré Jacinto do Prado Coelho en évoquant « Ces mots que l'on retient » :

Le style de Maria Judite de Carvalho ne présente aucune préciosité ni aucun mot superflu. Au contraire, il suggère, pénètre, définit, blesse par la plus stricte économie des mots et une admirable contention, cette même contention et cette même pudeur qui singularisent l'aveu de Graça. Des larmes étouffées, des sanglots sourds².

À son tour, dans son ouvrage consacré au conte portugais, Massaud Moisés parle d'un art de la suggestion :

Œuvrant toujours avec des mots retenus, l'écrivaine semble vouloir respecter l'intégrité de l'être humain qu'elle examine avec une grande acuité visuelle : consciente de devoir employer le minimum de mots pour suggérer, car l'excès annule la suggestion, elle parsème les récits de sous-entendus, comme si dans chaque événement quotidien, dans chaque fragment de dialogue, se livrait toute une existence³.

Chez Maria Judite de Carvalho, loin d'être linéaire, la narration avance par soubresauts en s'enlisant dans des silences, en multipliant les blancs narratifs, les vides, les phrases inachevées, les points de suspension qui forment des zones silencieuses exprimant le refus ou l'impossibilité de tout dire. Cette écriture elliptique faite d'avancées et de reculs, d'insinuations, d'allusions qui se chevauchent, d'indices parsemés ici et là aiguissent la curiosité du lecteur et l'obligent à une attention accrue afin de ne pas perdre le fil des intrigues. Des intrigues fractionnées, construites comme un *patchwork* de fragments qui s'assemblent petit à petit, un jeu de patience très féminin tel que l'a décrit João José Cochofel :

1. Cf. Mireille Calle-Gruber, « Effet d'un texte non-saturé », *Poétique*, n° 35, Seuil, septembre 1978, p. 335.

2. Notre traduction. Jacinto do Prado Coelho, « Maria Judite de Carvalho: As Palavras Poupadas », *Ao Contrário de Penélope* : « O estilo de Maria Judite de Carvalho não apresenta um sinal de rebusca ou uma palavra a mais. Pelo contrário: sugere, penetra, define, magoa, pela estrita economia das palavras, por uma admirável contenção, a mesma contenção, o mesmo pudor que singularizam a confissão de Graça. Lágrimas repressas, soluços abafados. » p. 278.

3. Notre traduction. Massaud Moisés, *O Conto Português*, S. Paulo, ed. Cultrix, 1975, p. 358 : « Laborando sempre com "palavras poupadas", a ficcionista procura respeitar a integridade do ser humano que examina com a sua aguda retina: cônica de que deve empregar o mínimo de palavras para sugerir, pois o excesso desfaz a sugestão, molda as narrativas em torno de subentendidos, como se em cada lance diário, em cada fragmento de diálogo, pulsasse toda uma existência. »

Chez l'auteure de *Ces mots que l'on retient*, le processus ressemble à un jeu, un jeu très féminin, à la fois négligent et juste, qui réunit des bribes d'intrigue, des fragments d'amitié ou d'amour, des souvenirs, des sentiments égarés, des détails découlant de l'observation des physionomies, des attitudes, des gestes, composant le tableau définitif et très clair qui prend forme petit à petit. C'est la technique du puzzle, comme l'a évoqué Maria Alzira Barahona, dans la brillante étude qu'elle lui a consacrée¹.

L'écrivaine tait pour mieux suggérer, elle détruit pour laisser à l'Autre la tâche de reconstruire. Ce dernier devra souvent revenir en arrière, attendre patiemment que le sens recherché soit dévoilé plus loin, suivre toutes les pistes qui conduisent à la résolution de l'intrigue. Aussi se laissera-t-il prendre, fasciné par ce jeu d'ombres et de lumières, dans la toile d'une écriture erratique faite de balbutiements qui témoignent finalement de l'impossible identité de tout un chacun.

1. Notre traduction. João José Cochofel, *Críticas e Crónicas*, Lisboa, INCM, 1982, p. 267 : « Na autora de "As Palavras Poupadas", o processo assemelha-se a um jogo, um jogo muito feminino, ao mesmo tempo negligente e certeiro, em que vai reunindo farrapos de intriga, miudezas da amizade ou do amor, recordações, sentimentos desgarrados, minúcias de observação das fisionomias, das atitudes, dos gestos, até compor o quadro definitivo e muito nítido que a pouco e pouco se completa. É uma técnica de "puzzle", como lhe chamou Maria Alzira Barahona, num inteligente estudo que lhe consagra. »

DEUXIÈME PARTIE

LA POÉTIQUE DE L'ÉCRITURE

1. L'esprit du collectionneur

Helena Carvalhão Buescu
Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Comparatistas

S'il y a une chose qui, à mes yeux, caractérise de façon particulièrement intense la production de Maria Judite de Carvalho, c'est une tendance évidente vers un univers où la concision est le signe possible de la vérité. Ce sont des mots difficiles, surtout le dernier. Il est entre-temps nécessaire de comprendre qu'à l'intérieur de l'univers juditien, c'est l'existence d'une 'vérité', entendue comme horizon tendanciel vers lequel le récit se dirige, qui permet de découvrir soit la singularité non répétable des épisodes décrits, soit leur étrange, même *uncanny* analogie. La conjonction entre ces deux procédés donne naissance, chez Maria Judite de Carvalho, à un désir de faire coïncider l'invention de la brièveté avec celle de la vérité, comme si la forme brève n'était pas tant un procédé de *detractio* rhétorique qu'une capacité de trouver la forme (et donc la substance) parfaite. Lausberg parlait de la *brachilogie* ou de la *brevitas* comme des figures qui suppriment, et qui englobent aussi, tant la réticence que la prétérition. Entretemps, ce que je pense survenir dans l'univers juditien est une révision de la forme dont cette *brevitas* classique peut surgir dans le cadre de l'entendement d'une poétique comme 'soustraction' à l'excessif qui existe dans le langage. On serait ici alors face à une autre forme d'ataraxie', bien que de famille différente de celle de Ricardo Reis.

C'est dans ce contexte que l'on doit interpréter l'option de Maria Judite pour des formes de langage où la forme brève l'emporte. Même dans le roman, et encore plus dans le conte et surtout dans ce genre d'élection qu'est la chronique journalistique, fiction ou non, la poétique juditienne se configure autour de l'accentuation du caractère 'bref' d'un discours qui, en dernière analyse, reprend et mime le caractère 'bref' de la vie. En ce sens, il est possible d'affirmer que Maria Judite de Carvalho se situe dans la lignée d'une très longue tradition littéraire qui, depuis les classiques, souligne le caractère éphémère de l'humain. Tout comme nous pouvons affirmer qu'elle entend le phénomène littéraire comme analogue de cette même éphémérité. C'est ceci que la forme brève reflète. C'est aussi dans le même sens qu'Alain Montandon, en réfléchissant à la présence et à l'héritage de la forme brève dans le fragment romantique, souligne que « la concision n'est pas simple réduction, elle est transformation qualitative qui entraîne d'une

logique à l'autre »¹. Or le caractère transformateur et inventif de la concision et de la brièveté est précisément ce qui lui donne une valeur décisive pour Maria Judite, comme nous verrons.

La question sur laquelle je réfléchirai ici a surtout à voir avec cette propension à la 'parcimonie' et à la 'raréfaction' de l'art judicien. Je veux commencer par souligner que ces caractéristiques 'ne sont pas' de la même famille des *extremosidades* analysées par José Antonio Maravall pour la culture du baroque, où les extrêmes en effet se touchent, le très plein et le très peu convergeant vers cette « horreur au vide » que deviendrait le centre. Chez Maria Judite de Carvalho, par contre, il n'y a pas de lieu à ce type de polarisations, et pour une très simple raison : la notion même d'un monde 'plein' est à proprement parler impossible. La liquéfaction de tout, que Zygmunt Bauman attribue à notre modernité liquide, est d'ailleurs déjà bien patente dans l'univers dépeint par Maria Judite : dans le roman, le conte, ou la chronique, la représentation de l'univers contemporain se fait par la conscience de la perte de solidité surtout des affections, à laquelle vient s'associer, toujours en ton mineur, une très évidente dimension nostalgique sur laquelle je reviendrai plus tard.

D'un côté, donc, la parcimonie et la raréfaction miment, dans l'univers de l'écriture, l'univers représenté. Ceci n'arrive pas comme résultat d'un projet de contrôle du récit par des stricts mécanismes représentationnels. Au contraire. Ce qui arrive est que vie et écriture, parce qu'elles sont des pratiques indissociables dans la conception et dans l'œuvre judiciennes, reflètent le même horizon de valeurs et y participent. D'un autre côté, la façon dont la parcimonie et la raréfaction convergent vers cette *brevitas* revisitée me semble pouvoir être mise en rapport avec la forme dont la vie est entendue à partir de la juxtaposition d'épisodes structurellement (et essentiellement) décousus, hétérogènes et imperméables à n'importe quelle synthèse. La notion de brièveté chez Maria Judite de Carvalho est à l'origine de la notion d'épisode atomisé, et celui-ci à son tour l'est à celle d'une juxtaposition qui n'a plus besoin d'une logique narrative forte. Le fait que le récit devient morcelé et hétérogène, faible, pour ainsi dire, est central à l'art judicien. Maria Judite ne tend pas vers ce qui, dans la vie, produit une histoire, mais ce qui dans la vie donne à voir des morceaux, des épisodes, des *flashes* dont la signification est toujours, au moins virtuellement, douteuse. Sa brièveté a à voir avec le fait qu'on ne peut pas longuement décrire un univers d'où l'habileté narrative s'est trouvée rétrécie.

C'est pour cet ensemble de raisons que les formes du conte et de la chronique sont intrinsèques à l'art narratif judicien. Elle appartient à cette lignée d'écrivains à laquelle Italo Calvino se référerait, dans une de ses *Seis propostas para o próximo milénio*, quand il écrivait :

1. Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 91.

Borges et Bioy Casares ont composé une anthologie d'*Histoires brèves et extraordinaires*. J'aimerais, quant à moi, rassembler une collection de récits tenant en une seule phrase, voire en une seule ligne si possible. Mais je n'en ai trouvé aucun, à ce jour, qui surpasse celui de l'écrivain guatémaltèque Augusto Monterroso : "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí"¹.

Il devient aussi clair que, si on accepte cette atomisation du bref comme procédure poétique centrale, le récit de Maria Judite est en train de souscrire à une vision du monde aussi fragmentée, où il semble que la possibilité de raconter des histoires substantives et avec des arguments et des connexions fortes s'est cassée pour toujours. Au contraire, son univers narratif est composé de fragments d'histoires décousues et superposées par le geste qui les intègre dans un même ensemble, bref, le geste d'un collectionneur. Et c'est dans ce sens-ci que l'on peut dire que c'est la notion même d'hétérogénéité et d'apparent manque de consistance qui supporte l'architecture possible de ce qui est raconté (comme d'ailleurs de la forme narrative elle-même, comme on l'a vu).

Arrivée à ce point, je voudrais mettre en rapport cet enchaînement entre brièveté, épisode et juxtaposition, avec le parcours et l'obsession exemplairement représentés par Walter Benjamin autour de la figure du collectionneur. Je me réfère tout particulièrement à deux textes, où ses réflexions sur la figure du collectionneur et l'acte de collectionner débordent la question des collections elles-mêmes, et orientent la pensée benjaminienne vers encore l'une de ces figures de la même famille avec laquelle, de façon obsessive, le philosophe se retrouve : le flâneur, le collectionneur, l'esprit destructif, le raconteur d'histoires – ils partagent tous un même type de traversée du monde, sous différentes figures. Je me réfère spécifiquement aux textes intitulés "Edward Fuchs, Collector and Historian"² et "Unpacking my Library"³.

Dans ces deux textes, et tout spécialement dans l'analyse détaillée qu'il fait de l'œuvre de Fuchs, Benjamin reste surtout préoccupé par la question de la représentation historique et comment cette représentation fait partie, en tant que « constellation » et « expérience »⁴, de la réception de n'importe quelle œuvre d'art au présent. Ceci a des conséquences extrêmement intéressantes, parmi lesquelles il faut souligner la reconnaissance du caractère « incomplet »⁵ du passé, ainsi que de son besoin de futur et de présent, pour ainsi dire. Son besoin de nous, qui est l'apport messianique du

1. Italo Calvino, *Six propositions pour le prochain millénaire*, Paris Gallimard/Folio, 1989, p. 89.

2. Walter Benjamin, "Edward Fuch, Collector and Historian", *Selected Writings*, vol. 3, 1935-1938, The Belknap press of Harvard UP, 2002, p. 261-302.

3. *Idem*, "Unpacking my Library", *Selected Writings*, vol. 2, 1927-1934, The Belknap press of Harvard UP, 2001, p. 486-493.

4. *Idem, ibidem*, p. 262.

5. *Idem, ibidem*, p. 267.

temps historique dans le cadre de la pensée benjaminienne (« nous avons été attendus sur la terre », pour le dire de nouveau avec Benjamin dans un autre texte). C'est pour cette raison qu'il affirme que « *threads can become lost, only to be picked up again by the present course of history in a disjointed and inconspicuous way* »¹. Cette forme alors "disjointe et imperceptible" peut, à mon avis, être confrontée à l'art narratif de Maria Judite de Carvalho, qui se met en rapport avec le monde par l'exercice d'un regard analogiquement hétéroclite et capable de maintenir le présent comme le bref instant où des expériences, des objets et des documents habituellement incompatibles coalescent. Or le collectionneur est, pour Benjamin, la figure qui se rend l'« épitomé » de cette attitude. Il le fait à travers une série de caractéristiques, parmi lesquelles je soulignerai les suivantes par la résonance immédiate qu'elles établissent avec l'œuvre littéraire juditienne : d'abord les collectionneurs sont « les personnes les plus passionnées du monde »², dit Benjamin, confirmant ainsi l'existence d'un intérêt qui se soustrait à la seule valeur d'usage des objets de la collection, pour les intégrer dans un ensemble où est la passion elle-même qui les investit et donne leur raison d'être ; ensuite, le collectionneur est simultanément celui qui a conscience d'être un « conservateur de trésors » et celui qui insiste pour leur exposition³ ; finalement, le collectionneur est quelqu'un qui trouve du plaisir dans un rapport à la quantité et même à la redondance⁴, en même temps qu'il n'exclut jamais de son horizon la passion pour la découverte de nouvelles sources⁵.

On trouverait difficilement, je crois, un ensemble de coordonnées qui pourraient mieux rendre compte du parcours de l'œuvre juditienne, de *Tanta Gente, Mariana... à Diários de Emília Bravo*. La reconnaissance de la passion du collectionneur permet de comprendre combien la collection de petits 'épisodes' provient, chez Maria Judite, de la même origine que celle du collectionneur. Il n'y aura jamais de fin à ces documents collectionnés avec passion, mis ensemble de façon hétérogène, comme c'est le propre de la collection elle-même. Il s'agit en effet d'amalgamer un ensemble apparemment centrifuge d'épisodes ou de récits parcimonieux. Et c'est cette passion de mettre ensemble ce qui n'appartient pas, à l'origine, à la même catégorie typologique qui soutient, en réalité, la logique du conte ou de la chronique, par opposition par exemple à la logique du roman, plus fortement centralisée.

On peut aussi toutefois entendre le mot 'passion' dans un sens différent, en l'associant à l'attitude silencieusement empathique (sans paradoxe) du narrateur ou de la narratrice de Maria Judite envers les brefs épisodes dont le

1. *Idem, ibidem*, p. 269.

2. *Idem, ibidem*, p. 275.

3. *Idem, ibidem*.

4. *Idem, ibidem*, p. 276.

5. *Idem, ibidem*, p. 282.

pathos en ton mineur n'est jamais tout à fait exclu. C'est l'univers humain lui-même, dans sa diversité et dissemblance, qui est ici collectionné, avec une passion qui n'est pas étrangère à la conscience du fait qu'il s'agit de « conserver des trésors ». Dans cette phrase résonne précisément la dimension de perte associée à maintes réflexions benjaminienes, de l'aura au raconteur d'histoires. Les traits de ce qu'on peut faire retenir, de façon non-systématique, dans le présent font partie de la conscience du collectionneur tout comme de la narratrice juditienne. Les deux devront mettre ensemble ce qui n'avait jamais été conçu comme ensemble : les débris des temps passés et, comme dit Benjamin, des documents de barbarie qu'ils contiennent et dont ils sont en même temps les témoins.

C'est pour cette raison que, dans le texte intitulé « Unpacking my Library », Walter Benjamin met en rapport la vie du collectionneur avec une « tension dialectique entre les pôles du désordre et de l'ordre »¹. Le désordre, il le met en relation avec le « chaos des mémoires »² et, par conséquent, avec une maladie du temps qui s'exprime à travers l'irruption du discontinu dans ce qui normalement se présente à notre vue comme un *continuum* temporel. Au pôle de l'ordre il attribue une violence tout aussi visible, qui consiste dans le fait d'introduire l'idée de catalogue dans le fonds ou la « confusion » de la collection³. Celle-ci n'existe pas, donc, sans la tension polaire et insoluble entre le désordre qu'elle manifeste et l'ordre qu'elle introduit.

Or tant la forme conte que la forme chronique traduisent, dans l'univers de Maria Judite de Carvalho, simultanément cette nécessité et cette hésitation : chaque texte est en même temps un objet singulier et un objet décliné, désordonné en tant que singulier et ordonné en tant que décliné. Mis ensemble, les textes juditiens manifestent l'idée benjaminienne que le collectionneur n'est pas intéressé seulement par les livres mais par les « copies des livres »⁴, c'est-à-dire par les histoires semblables qui, d'un côté, se répètent et, d'un autre, se révèlent insubstituables. C'est pourquoi en lisant les contes ou les chroniques de Maria Judite de Carvalho nous n'avons jamais l'idée que l'originalité (notion psychologiquement douteuse, pour qui a lu les tragédies grecques) est la grande question pour les personnages. Chaque personnage est une « copie de livre » à lui-même, et il nous le faut reconnaître aussi, pour reconnaître son caractère à la fois singulier et paradigmatique.

Nous voici de retour, pour conclure, à l'idée de mimétisme et à sa forte implantation en tant que procédure culturelle d'apprentissage et de transformation : ce n'est ce qui est répété qui mérite d'être transformé, et qui en fait est capable de l'être. Or c'est l'idée de vérité même contenue dans l'œuvre juditienne, qui ne se lasse pas de montrer (d'exposer, tout comme le collectionneur) de quelle façon la glose lui est intrinsèque. Voilà la raison pour

1. *Idem, op. cit.*, p. 487.

2. *Idem, ibidem*, p. 486.

3. *Idem, ibidem*, p. 487.

4. *Idem, ibidem*.

laquelle nous retrouvons dans l'œuvre de cet auteur tant de formes de *pastiche*, parodie, ou d'autres procédures de réécriture. Il ne s'agit pas tant de trouver et de souligner l'idée d'une originalité qui fait de cet épisode un épisode à part, ou de cette histoire une histoire incomparable. Au contraire, il s'agit de retrouver des traits de famille qui unissent, dans leur apparente diversité, ces histoires avec un 'fond commun' reconnaissable, comme partagé par des personnages, temps et lieux qui n'ont jamais appartenu à un même ensemble que parce que le récit les y a fait brièvement appartenir.

L'idée (tout à fait vraie) que nous sommes en quelque sorte toujours en train de lire la même histoire, dont les contours essentiels se maintiennent, fait donc partie de la poétique juditienne : les histoires sont brèves parce que la vie des humains n'a pas de possibilités infinies de dédoublement, et les hypothèses de construction d'histoire ne sont pas illimitées. La possibilité de répétition, impliquée dans la découverte tant de la brièveté que de la quantité, est dans l'œuvre de Maria Judite de Carvalho la condition même de la transformation qui pourrait un jour survenir. La mécréance est là, naturellement, comme nostalgie et perte, cela semble évident. Mais c'est justement là que l'horizon de vérité auquel j'ai fait référence au début intervient, comme une chose à laquelle le récit peut être destiné, même quand, apparemment, il n'y croit plus.

Dans ce contexte, ce que je voudrais encore souligner ce sont les formes par lesquelles les épisodes 'répétitivement' collectionnés dans des vies 'itératives' (ou les semaines des *Diários, domingo, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, sábado...*) sont autant d'autres instants (des *flashes* pour Benjamin) d'un réel que la narratrice s'occupe à collectionner. De son geste de collectionneuse peut surgir une lecture différente soit de chaque conte lui-même soit de chaque chronique, parce qu'en étant intégrés dans un même ensemble ils manifestent l'hésitation entre désordre et ordre que j'ai mentionnée auparavant et qui leur est pour ainsi dire constitutive. La *brevitas* avec laquelle j'ai commencé mes réflexions peut alors être entendue, dans ce cadre, comme une façon d'exposition des doublures de la vie humaine, incessamment répétée et fragmentée, mais aussi incessamment collectionnée par ceux qui sont encore les héritiers possibles de cette figure à laquelle Benjamin se référait comme « le raconteur d'histoires ».

2.

La construction du sens textuel: subjectivité énonciative et objectivité événementielle

Maria Helena Araújo Carreira

Université Paris 8

La lecture de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho frappe par le regard apparemment résigné sur le quotidien – à la fois trivial et cruel – et la réflexion critique et profonde sur la solitude, la vie, la mort qui soustend, tout en la dépassant, la vision du quotidien. On dirait que, par son écriture et dans son écriture, l'auteure construit un lien intime entre la surface des événements et les couches profondes qui les font résonner chez les personnages.

Dans leur préface à *Este tempo*, recueil de chroniques de Maria Judite de Carvalho, José Manuel Esteves et Ruth Navas écrivent :

Le fil conducteur glisse du monde extérieur (ce qu'on peut dater, le factuel) vers le monde intérieur (le trouble, le conflit rythmé), tout en fixant ce qui fait résistance aux événements et qui se maintient retenu et voilé dans le quotidien. Cet art de transfigurer le quotidien, le trivial, qui rend manifeste les derniers faits qui tissent nos jours, notre petit monde, se trouve dans la vraie capacité de préhension du temps¹.

Cette remarque, en parfaite adéquation avec les chroniques, s'applique, me semble-t-il, à l'ensemble de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho. Le lecteur suit, en effet, un va-et-vient parfaitement agencé et nuancé entre l'extériorité et l'intériorité, l'apparente banalité du quotidien et le sens que la subjectivité des personnages lui attribue.

Il convient cependant de nous interroger sur la notion d'extériorité qui, à première vue, pourrait être associée exclusivement à l'objectivité événementielle, alors que la notion d'intériorité serait liée au monde mental, donc à la subjectivité.

Même s'ils sont présentés dichotomiquement, l'extérieur et l'intérieur présupposent une frontière. Il convient alors de poursuivre la réflexion sur le mode ternaire et non pas binaire et la porosité des frontières devra être

1. Notre traduction. « *O fio condutor desliza do mundo exterior (o datável e o factual) para o mundo interior (o perturbado, o conflito ritmizado) fixando aquilo que resiste aos acontecimentos e que permanece contido e velado no acto do dia-a-dia. Esta arte de transfigurar o quotidiano, o trivial, dando voz aos últimos factos que tecem os nossos dias, o nosso pequeno mundo, está na grande capacidade de apreensão do tempo [...]* » (p. 9-10) in Ruth Navas, José Manuel Esteves, "Maria Judite de Carvalho. A tessitura do tempo" préface à *Maria Judite de Carvalho, Este tempo. Crónicas*. Antologia organizada e prefaciada por Ruth Navas e José Manuel Esteves. Lisboa, Caminho, 1991 (p. 7-10).

envisagée. Cela nous conduit à nous interroger sur l'évidentialité de ce qui est « dehors », à l'extérieur de la frontière.

Le philosophe Fernando Gil, dans son *Tratado da evidência*¹, souligne l'importance du toucher, de la vue et de l'ouïe :

L'évidence se rapporte originellement à l'orientation, au tact, à la vue, à l'ouïe qui embrayent directement sur ce qui apparaît comme étant la matière du monde : directions, choses, phénomènes, processus dont font partie les actions [...] Parmi les composantes de l'expérience physique, l'évidence sélectionne celles qui investissent directement et continuellement les sens »².

L'immédiateté des perceptions visuelles rend l'expérience perceptive persistante, comme nous le démontre le philosophe Pierre Jacob, dans son ouvrage *L'intentionnalité. Problèmes de philosophie de l'esprit*³ :

Percevoir n'est ni croire ni juger. Les croyances sont révisables en fonction de l'expérience. Mais, comme le prouvent les illusions visuelles, l'expérience perceptive persiste même lorsqu'elle entre en conflit avec des croyances [...]. Le fait de savoir que c'est une illusion ne supprime pas l'illusion visuelle (p. 151).

La possibilité de non-coïncidence, chez le même sujet, entre perception et représentation d'un fait, montre bien qu'il s'agit de phénomènes distincts de saisie du « monde tel qu'il est », c'est-à-dire des « faits ». À la perception et à la croyance, il convient d'ajouter le désir. Citons à nouveau Pierre Jacob :

Elle [toute créature capable de préparer et de s'engager dans une action rationnelle] doit être capable de représenter des faits (ou le monde tel qu'il est) et des buts ou des plans. Représenter un but, c'est former un désir. [...]. Seul un désir peut inciter un agent à agir. La complémentarité fonctionnelle entre les croyances et les désirs illustre une dualité fondamentale qu'impose l'action à l'intentionnalité des attitudes propositionnelles (c'est nous qui soulignons, p. 133).

Ces quelques éléments de la théorie de l'intentionnalité, développée par Pierre Jacob, et de la théorisation sur l'évidence de Fernando Gil éclairent notre réflexion sur les notions d'extériorité, d'intériorité et de frontière.

Nous retenons, pour la suite de notre étude sur la construction du sens textuel chez Maria Judite de Carvalho, les points suivants :

- l'évidentiabilité du monde, construite à partir de perceptions immédiates et persistantes, notamment les perceptions visuelles ;

1. Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996, p. 53-83.

2. Notre traduction. « *A evidência reporta-se originariamente à orientação, ao tacto, à vista, ao ouvido que embraiam directamente o que aparece como sendo o material do mundo : direcções, coisas, fenómenos, processos entre os quais devem contar as acções [...]. Entre os componentes de experiência física, a evidência selecciona aqueles que investem directa e continuamente os sentidos* » (p. 71).

3. Pierre Jacob, *L'intentionnalité. Problèmes de Philosophie de l'esprit*. Paris, Odile Jacob, 2004.

- la possibilité de non-coïncidence entre l'expérience perceptive et la représentation d'un fait ;

- la distinction et la complémentarité fondamentale entre la représentation d'un fait et la représentation d'un but, ou, en d'autres termes, entre la croyance et le désir.

Cet éclairage philosophique sur l'évidence et sur l'intentionnalité nous met sur la voie des relations complexes et complémentaires entre la perception, la croyance et le désir. Nous pouvons ainsi nous interroger sur l'objectivité des événements du monde extérieur, captés par un sujet-agent. Sur une multitude d'événements, de faits du monde extérieur, latents, selon la théorie de la perception, le sujet en capte un certain nombre qui deviennent saillants pour ce sujet. Sur cette base saillante un deuxième choix, celui de la prégnance perceptuelle, peut être fait.

Lorsqu'il s'agit de 'dire' le monde, le sujet-agent devient un énonciateur et il applique ses visées énonciatives à son propos. Le propos est conçu par le linguiste Bernard Pottier comme un « minimum constitutif », une « conjonction de base théoriquement déliée des visées multiples que l'énonciateur pourra lui appliquer¹. » L'énonciateur n'est pas un simple descripteur du monde, il adopte des points de vue, des visées, sous-jacents à la production de ses discours, en d'autres termes, il modalise ses propos.

Les choix modaux du JE énonciateur peuvent se situer sur un *continuum* dont les pôles sont d'une part le constat objectif, d'autre part la forte subjectivité². L'exemple donné par Bernard Pottier sur les choix des adjectifs illustre parfaitement ce *continuum* : « cette pièce est carrée/sombre/triste » (voir p. 205). La qualification « carré » répond aux critères de « vrai ou faux », alors que ces critères ne peuvent s'appliquer ni à « sombre » ni à « triste » (p. 205).

La subjectivité énonciative est ainsi au centre même de l'activité langagière. Et, comme Émile Benveniste l'a formulé de façon lapidaire : « Il [le langage] est marqué si profondément par l'expression de la subjectivité qu'on se demande si, autrement construit, il pourrait encore fonctionner et s'appeler langage³ ».

Benveniste retient, au niveau du discours, la notion d'intersubjectivité : « Bien des notions en linguistique, peut-être même en psychologie, apparaîtront sous un jour différent si on les rétablit dans le cadre du discours, qui est la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle, et dans la condition 'd'intersubjectivité', qui seule rend possible la communication linguistique⁴ ».

1. Bernard Pottier, *Sémantique Générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 92.

2. *Idem, ibid.*, p. 204-205.

3. Émile Benveniste, "De la subjectivité dans le langage", *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, col. TEL, 1966, vol. 1, p. 261.

4. *Idem, ibid.*, p. 266.

Cette brève articulation de quelques réflexions du ressort de la philosophie et de la linguistique nous permettra d'affiner notre approche de la construction du sens textuel chez Maria Judite de Carvalho du point de vue de la subjectivité énonciative et de l'objectivité événementielle.

Nous nous centrerons sur *Tanta gente, Mariana...*¹, texte paradigmatique de l'œuvre de l'auteure, pour en présenter quelques exemples qui nous semblent élucider le questionnement présenté. Il s'agira de dégager des modalités de construction du sens textuel, permettant l'entrelacement de faits quotidiens et d'éclairages subjectifs. Une attention particulière sera portée à l'étude des zones de transition entre l'extériorité et l'intériorité et au rôle de certains procédés linguistiques.

Dans *Tanta gente, Mariana...*, les faits quotidiens, les objets du monde sont au centre de constellations de points de vue et d'effets subjectifs : « le pêcher du jardin/*o pessegueiro do quintal* », « la chaise/*a cadeira* », « le bois de lit sculpté/*a cama de florão* », « les voitures qui passent dans la rue/*os carros que passam na rua* », « les voix venues du dehors/*as vozes que vêm lá de fora* », « la pluie qui frappe les vitres/*a chuva que bate na vidraça* », « je descendis dans le métro/*as escadas de um metro* », « À côté de moi, une jeune fille lisait/*uma rapariga ao meu lado lia* », « une nuit froide de février, avec des lumières/*uma noite fria de Fevereiro com luzes* », « la voix de la propriétaire/*a voz da proprietária* », « bruits/*ruidos* », « fenêtre/*janela* », « le coiffeur... à la porte de sa boutique/*o barbeiro... à porta da loja* », « la petite vieille au chat/*a velhota do gato* », « la jolie fille/*rapariga bonita* », « un monsieur chauve/*o cavalheiro calvo* », « aller au cinéma/*ir ao cinema* », etc.

Dans l'espace domestique, la chaise, le lit, le pêcher du jardin – l'intérieur et l'extérieur habituel du logis – se transforment en images fuyantes d'un tas de choses étranges et puissantes qui disparaissent sous le flot des larmes :

Le monde n'est plus, soudain, qu'un amas de choses étranges, que je vois pour la première fois et dont l'existence se manifeste avec une force inattendue. Le pêcher dans le jardin, qui va bientôt fleurir, la vieille chaise éventrée sur laquelle j'ai coutume de m'asseoir, le bois de lit sculpté, qui a appartenu à la mère de Glória, ma logeuse. Images tremblotantes, qui finissent par se noyer dans l'océan de mes larmes² (p. 10).

C'est bien le JE énonciateur qui adopte un point de vue complexe sur les objets familiers : « le pêcher du jardin »/*o pessegueiro do quintal*) avec la

1. Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana...*, Lisboa, Arcádia, 1959 (l'édition consultée a été publiée par Publicações Europa América, 1988).

2. « *O mundo é de repente um amontoado de coisas estranhas que vejo pela primeira vez e que existem com uma força inesperada. O pessegueiro do quintal a preparar-se para a flor, a velha cadeira desventrada onde costume sentar-me, a cama do florão, que já pertenceu à mãe da D. Glória. Imagens trémulas que por fim mergulham no mar das minhas lágrimas.* », in Maria Judite de Carvalho, *Tous ces gens, Mariana...*, traduit du portugais par Simone Biberfeld, Paris, Gallimard, 1987, p. 15.

promesse de vie (« qui va bientôt fleurir » / *a preparar-se para a flor*), dont l'axiologie positive s'oppose à l'axiologie négative de la « vieille chaise éventrée / *velha cadeira desventrada onde costume sentar-me* ».

L'éclairage axiologique négatif, porté sur « la vieille chaise éventrée où j'ai l'habitude de m'asseoir », par un effet métonymique se répand à ce qui se trouve à l'intérieur du logis, de sorte que l'intériorité de l'énonciateur est atteinte. L'espace domestique se dédouble en extérieur (« le jardin / *o quintal*») et intérieur (« chaise/*cadeira*»), « lit/*cama* ». Celui-ci (l'espace domestique intérieur), à son tour se dédouble en extériorité (les objets du mobilier) et en intériorité subjective qui, à son tour, se manifeste par l'extériorité (« les larmes / *lágrimas*») et par l'intériorité qui filtre et transforme l'extériorité (*O mundo é de repente um amontoado de coisas estranhas que vejo pela primeira vez e que existem com uma força inesperada*). Les frontières entre l'extériorité et l'intériorité s'estompent (*imagens trémulas*) et s'annulent (*o mundo é de repente um amontoado de coisas estranhas...*) sous la force de la subjectivité de l'énonciateur qui filtre les « faits » et leur attribue du sens.

À d'autres moments, ce qui peut apparaître comme une frontière étanche entre l'extériorité anonyme (les voix, les voitures) et naturelle (la pluie) et l'intériorité domestique (les vitres des fenêtres) et subjective (moi), est en fait une frontière porose et labile, puisque c'est le rythme intérieur de l'énonciateur qui annule les faits, les bruits extérieurs de la pluie, des voix, des voitures.

Tout s'est arrêté. Même les voitures qui passent dans la rue et les voix du dehors, parce que ces rumeurs n'arrivent pas jusqu'à moi. Même la pluie qui frappe les vitres, car son bruit est désormais silence¹ (p. 24).

Le silence des bruits de l'espace domestique retentit dans l'optique du point de vue dysphorique de l'énonciateur :

Autour de moi, il n'y a que la mort, de jour en jour plus proche, et aussi le silence de la maison, le silence des bruits de la maison, de la vieille voix fêlée, monocorde, de la propriétaire bavardant avec ses voisines, qui viennent le soir parler d'autres voisines, de travaux d'aiguille et de domestiques (des ennemies que nous faisons entrer chez nous, Glória !), le bruit des autos qui passent dans la rue, des marchands de légumes ou de poisson qui vantent leur marchandise² (p. 47-48).

L'opposition vie *versus* mort, solitude, soustend l'opposition bruits audibles *versus* bruits étouffés, silence :

1. « Tudo parou. Até os carros que passam na rua e as vozes que vêm lá de fora, porque já não entram em mim. Até a chuva que bate na vidraça porque o seu ruído passou a ser silêncio » (p. 21).

2. « À minha volta só a morte cada dia mais próxima e também o silêncio da casa, o silêncio dos ruídos da casa, da voz velha, rachada, monocórdica, da proprietária a conversar com as vizinhas que à noite vêm falar de outras vizinhas e de bordados e de criadas (são inimigas que temos portas adentro, D. Glória!), dos automóveis que passam na rua, das mulheres que apregoam hortaliça ou peixe. » (p. 32).

Quelquefois, tout cela est silence, mais il arrive que ces bruits je ne veuille pas les entendre, parce qu'ils ne sont plus miens, qu'ils ont cessé depuis longtemps de m'appartenir. Ils sont aux autres, à ceux qui sont vivants. Je ferme la fenêtre, j'enfouis ma tête sous l'oreiller, rien que pour ne plus entendre, pour être seule¹ (p. 48).

La fenêtre, avec sa double fonctionnalité de fermeture et d'ouverture du dedans vers le dehors, est ici envisagée comme une frontière qui sépare, perçue par la subjectivité dysphorique du JE. C'est cette subjectivité, donc, cette intériorité qui construit le dedans, le dehors et la frontière.

La distance vis-à-vis de son intériorité, le sujet énonciateur peut la créer par projection dans le monde événementiel : « Nous sortions beaucoup. J'éprouvais un besoin physique de marcher, de voir des gens, d'aller ici et là, de regarder le plus possible en dehors de moi, loin de moi »² (p. 59).

La subjectivité énonciative crée ainsi une tension entre le plus près et le plus loin de soi-même – une sorte d'intériorité dilatée – en relation inverse à la distance ou à la proximité de l'objectivité événementielle, elle aussi construite par le point de visée de l'énonciateur.

En guise de conclusion, nous soulignerons que chez Maria Judite de Carvalho, plus précisément dans *Tanta gente, Mariana...*, la construction textuelle du sens prend comme support la subjectivité de l'énonciateur qui filtre le monde des faits, l'objectivité événementielle, et lui attribue du sens. C'est donc le point de vue du JE qui construit les différents plans de l'intériorité et de l'extériorité, qui crée les frontières entre le dehors et le dedans, pour en fait affaiblir et même éliminer ces frontières.

Le monde est capté du dedans et c'est cette préhension subjective du monde que l'œuvre de Maria Judite de Carvalho représente, recrée, construit par des procédés linguistiques et textuels qui mettent en avant, de façon nuancée, la subjectivité énonciative.

1. « Às vezes [os ruídos] são silêncio, outras são ruídos que não quero ouvir, porque já não são meus, deixaram há muito de me pertencer. São dos outros, dos que estão vivos. Fecho a janela, escondo a cabeça debaixo da almofada só para não dar por eles, para ficar só. » (p. 32).

2. « Saimos muito. Eu tinha necessidade quase física de andar, de ver pessoas, de ir aqui e além, de olhar o mais possível para fora de mim, para longe de mim. » (p. 38).

3. **Machines de la voix, machines de l'écriture : esthétique de la science et de la technologie dans les chroniques juditiennes**

Pedro Serra

Université de Salamanca

“longo futuro de céu tapado, de sol ausente”

MJC

*A Janela Fingida*¹, édité en mai 1975, réunit tous les textes publiés en 1968 et 1969 par Maria Judite de Carvalho. Ils l'ont été, principalement, dans le *Diário de Lisboa* et, c'est dans ce même journal que seront publiés, entre 1970 et 1975, les textes de *O Homem no Arame*², regroupés dans un livre en 1979. Il s'agit de textes particuliers, rédigés dans une langue dépouillée, des chroniques collant au plus près du quotidien, à mi-chemin entre le documentaire et le témoignage, où la fiction transparaît, une littérature de la solitude et de la solidarité, entre lyrisme et désenchantement, une écriture du temps présent qui subsume l'impossible présent de l'écriture. Les textes regroupés dans ces deux livres nous montrent des images d'une société portugaise en suspens, entre changement et immobilisme, une société où le matérialisme et le symbolisme du capitalisme tardif s'imposent et se répercutent peu à peu. Tourisme, consommation, spectacles, bureaucratie, pollution, croissance urbaine, nouvelles machines, nouvelles formes de sociabilité, nouveaux usages linguistiques, font irruption dans une société structurellement pré-moderne. Une société 'en transe', c'est-à-dire, se pliant à une temporalité qui est aussi bien 'révolution' que 'paralysie' : « On perd tellement la notion du temps...Il y a des moments où il semble s'être pétrifié, d'autres où on dirait un feuille sèche au fil de l'eau », citation du texte « La Note », certainement une variation sur un *topos* ancien. Temps pétrifié et temps fluide, temps immobile et temps agité, la question qui palpite au cœur de ces chroniques est précisément dans la "notion" de temps : « Le temps est toujours plus rapide et les jours plus courts³ », comme l'indique le texte « Vitesse ». D'où le fait que le binôme vitesse/quiétude ait une dimension structurante dans *A Janela Fingida* et *O Homem no Arame*. Mais, comme nous le verrons, le binôme bruit/silence est également un

1. Maria Judite de Carvalho, *A Janela Fingida*, Lisboa, Seara Nova, 1975. Les références seront dorénavant indiquées sous la forme abrégée *JF*.

2. Maria Judite de Carvalho, *O Homem no Arame*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1979. Références dorénavant indiquées sous la forme abrégée *HA*.

3. *HA*, p. 89.

élément central de la “machine du monde” de ces chroniques. Cependant, tous deux définissent une vision du monde où l’accélération temporelle rend les hommes peu à peu obsolètes, tout comme les mots et les choses. Les hommes – mais surtout les femmes –, les mots et les choses s’empilent comme autant d’erreurs et de vieilleries dans un même espace inhabitable.

Ainsi, je proposerai dans cet essai une lecture de ces deux livres, recueils de textes brefs de Maria Judite de Carvalho, montrant comment s’y réfractent des dissonances et harmonies des dernières années de la dictature, et s’y articule une ‘voix auctoriale’ à un moment où les voix sont considérées comme étranges :

Je ne savais pas à quoi ressemblait ma voix ; je ne l’avais jamais écoutée sérieusement, avec attention... Comment aurais-je pu le faire si je parle en même temps ? Un jour, quelqu’un porta un magnétophone à la maison, et voilà que j’entends ma voix. C’est ça ma voix, demandai-je étonnée¹ ? (« Le magnétophone »).

Le magnétophone, justement un indice des transformations des matérialités du capitalisme tardif au niveau du ‘monde de la vie’, est un des catalyseurs de la redéfinition des subjectivations et processus identitaires dans l’univers social qui, en 1974, débouche sur une autre entrée dans l’Histoire. Un large éventail de problèmes que l’on ne doit pas négliger, car ils sont importants pour l’interprétation des textes et de l’écriture de Maria Judite de Carvalho en tant que dispositifs discursifs qui forment une ‘voix auctoriale féminine’ dans une société ‘en transe’ comme l’est la société portugaise, vivant en tension entre réalisation et promesse de la démocratie.

Or, admettons-le dès à présent, les machines de la voix et les machines de l’écriture sont, en premier lieu, des objets. Les objets, dans les chroniques, deviennent souvent des choses. Ou, si l’on veut, des ‘engins’. Le mot “engin” se trouve dans le texte « En Avion », prononcé par une « vieux, tout seul en ville », de soixante-dix ans. S’adressant à l’hôtesse de l’air, il demande : « Mademoiselle, cet engin... je veux dire, ‘ça’, c’est toujours comme cela ? » (*JF*, p. 100). Pour cet homme âgé, l’avion n’est pas tant un ‘objet’ – déterminé par un discours épistémique qui le légitime socialement, etc. – mais bien une ‘chose’ qui le perturbe. Je fais ici référence à la distinction entre “objet” et “chose” telle qu’elle est établie par Bruno Latour dans son stimulant essai « From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public² ». J’y reviendrai à différents moments au cours de cet article.

En effet, les chroniques de Maria Judite de Carvalho sont remplies d’objets plus ou moins importuns : coeurs transplantés ou greffés ;

1. *JF*, p. 25-26.

2. Bruno Latour, “From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public”, in Bruno Latour e Peter Weibel, Eds., *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe-Londres, ZKM/The MIT Press, 2005, p. 14-41.

soucoupes volantes ; livres et vieux agendas ; voitures ou véhicules meurtriers ; images pieuses ; caisses enregistreuses ; chaussures et robes ; taxis ; annuaires téléphoniques ; immeubles ou cubes d'habitation ; autobus ; trains ou métros et leurs voix respectives ; tramways ; cahiers ; cravates vertes ; avions et leurs vols nocturnes ; cheminées ; revues ; ascenseurs ; transistors ou 'machines hurlantes' ; portes automatiques ; manteaux en astrakan ou visons ; pianos ; fenêtres ; électroménager ou 'machines domestiques' (frigos, téléphones, radios, téléviseurs, machines à laver et lave-vaisselle) ; échantillons de tissus ; mèches de cheveux ; piscines ; costumes et robes en soie ; transistors ou 'machines hurlantes' ; portes automatiques ; machines à écrire ; shampoings, lotions et laques ; pots de crème ; miroirs biseautés, ou, enfin, des journaux et leurs annonces. Il ne s'agit pas d'emblèmes, à proprement parler ; ils ne se limitent pas non plus à être de simples éléments décoratifs. Dans les chroniques de Maria Judite de Carvalho, nous avons affaire à toute une écologie objectuelle. Comme si le "monde de la vie" était un champ de gravité de choses éparses mais importantes, un amas d'objets principaux qui remplissent l'angle d'observation, qui s'amoncellent dans les lieux de l'intensité des sensations et de l'expérience. Des objets dans le "monde de la vie", objets qui sont également 'chose publique' – aussi bien *res privata* que *res communis*, des objets dont l'énergie d'attraction et gravitation est, comme nous le verrons, 'politique'. Dès lors, puisqu'il s'agit de choses qui n'occupent pas seulement une extension, elles regroupent et réunissent, ou séparent, les individus : elles constituent un champ magnétique.

Mon intérêt pour les chroniques de Maria Judite de Carvalho s'arrime à la possibilité d'établir la généalogie de la valeur des choses et des objets dans la définition du politique. La *res publica*, le politique, ne se définit pas seulement par l'action communicative de sujets qui, précisément, se résigneraient comme sujets à des usages discursifs exempts d'instances de légitimation. Les textes journalistiques regroupés dans *A Janela Fingida* et *O Homem no Arame* réfractent de manière fragmentaire, l'importance de certaines choses et objets durant la fin des années 1960 et les années précédant ce qui deviendra l'événement fondamental de la vie portugaise contemporaine, l'avènement de la démocratie en 1974.

L'œuvre de Maria Judite de Carvalho ne répond pas par un temps où l'individu serait un citoyen libre, exprimant librement ses idées au moyen d'arguments de la Raison. Le 'corps politique' du temps auquel font écho les chroniques de *A Janela Fingida* et *O Homem no Arame* n'était pas, à proprement parler, une représentation agoratique. La tête du 'corps politique' était un point transcendantal archimédien qui produisait un modèle de monde auto-évident, légiférant sur le lieu des objets et sur les individus, bref, leur imposant une ontologie stable et prévisible. Un point auquel, en vérité, il manquait un lieu localisé – passez-moi le pléonasme –, étant donné son caractère absolu et non relatif : un point, donc, d'émanation de la Vérité. Le

pouvoir de la dictature s'appuie sur un régime herméneutique solidement ancré sur des universaux d'une raison intraitable. Le Salazarisme (poursuivi par la suite par Marcelo Caetano), fonctionne, dirions-nous, comme une machine célibataire, une technologie du célibat qui a, sûrement, un de ses traits les plus caractéristiques dans « la rhétorique de l'invisibilité¹ ». Comme le démontre José Gil, Salazar – qui n'est pas un orateur – a basé son discours de vérité et sa mécanique des âmes sur une machine discursive objectivée en « morceaux de prose qui ont été dits ». Voici l'appui énigmatique de « la rhétorique sans rhétorique », selon la formule de José Gil : « comment pensait-il communiquer “profondément” – puisqu'il s'agissait là de son intention véritable – avec ses auditeurs, s'il refusait toute la dimension “passionnelle” ou “irrationnelle” de l'éloquence (ce qu'Aristote appelait *atechnon*, “hors *Technè*”) ? Une question encore plus intrigante si l'on considère qu'il savait sans aucun doute que la “rationalité” et la “clarté” de ses discours étaient incapables de provoquer, à eux seuls, la conviction des “cœurs”, comme il le disait² ». Une écriture qui pose sa voix, c'est-à-dire, une langue naturelle qui cache le fait qu'elle est une reproduction, effaçant du même élan métaphysique, l'organicité des corps en gestation. Salazar incréé, ou s'auto-inventant comme sujet de l'Histoire. Or c'est contre cette herméneutique de la vérité que nous pouvons comparer la lecture du monde intérieur et extérieur des chroniques de *A Janela Fingida* et *O Homem no Arame*. Elles répondent par une interprétation de la *fabrica mundi* qui, ne faisant fi des densités ontologiques du et extérieures au discours, se subsume à la relativité. Ainsi, en une synthèse possible de la pulsion interprétative de la réalité au cœur de ces textes journalistiques, « la plus grande objectivité possible », nous dit l'auteure, est une « objectivité toute relative³ ».

Nous n'avons pas, dans les chroniques de Maria Judite de Carvalho regroupées dans les deux livres qui nous occupent – je n'examine pas dans ce travail, *Este Tempo*⁴, qui, comme nous le savons, est un recueil de chroniques publiées à partir de 1983 –, de références, soit allusives soit explicites, aux espaces agoratiques comme représentation sublimée qui sont de l'ordre du 'politique', c'est-à-dire, de ce qui incombe au 'bien commun'. Je dirais que Maria Judite de Carvalho est attentive à la microphysique du pouvoir, au pouvoir justement de produire et détruire des communautés de choses et d'objets. Peut-être cela signifie-t-il que l'auteure était consciente, à la fin des années 1960 et du début des années 1970, que le pouvoir ne s'appuyait plus vraiment sur la législation de la vie et de la mort – comme dans *Le Léviathan*, mais sur la biopolitique, c'est-à-dire sur la production et administration de formes et styles de vie.

1. Je fais référence à l'essai *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

2. *Ibidem*, p. 11.

3. *HA*, p. 100-101.

4. Maria Judite de Carvalho, *Este Tempo. Crónicas*, Lisboa, Caminho, 1991.

D'où l'importance et tout le relief accordés par ses textes aux difficultés causées par les choses et les objets aux personnes. Par exemple, le *novum* de la science et de la technologie devient hégémonique dans le "monde de la vie", bien qu'en concurrence avec la permanence, dans une société comme la société portugaise, de la superstition et de la magie, le tout glissant vers une certaine nostalgie d'un passé perdu à jamais. Des voitures meurtrières ont remplacé les chevaux et charrettes d'autrefois ; et l'on dit des automobilistes qu'ils ont « un permis de conduire¹ ». Où auparavant il y avait une femme destinée à la solitude de la *domus aurea*, il y a maintenant une nouvelle solitude féminine accompagnée de "machines domestiques²".

Si on les considère globalement, la science et la technologie, selon Maria Judite de Carvalho, échouent en tant que moteurs de progrès, de bonheur ou résistance à la domination. Les chroniques s'articulent autour de la notion d'un processus de modernisation qui expulse aussi bien les individus que les groupes. Voilà sans doute la dimension allégorique du texte intitulé « Machines hurlantes ». Ouvrant par une allusion au roman de Eça de Queirós *A Cidade e as Serras*³, le texte nous parle du chronotope inauguré par la promesse d'une Modernité portugaise qui, toutefois, « s'est compliquée ». Le destin de cette nouvelle réalité sociale et existentielle, matérielle et symbolique – le 'présent' de l'écriture –, est décrit en ces termes : « Il y en a qui passent des heures hors du monde, ils ne sont plus totalement humains parmi les humains, mais uniquement des spectateurs dans le parterre de leur maison⁴ ». Les individus deviennent 'virtuels' dans « une société du spectacle », expropriation d'une existence authentique et défiguration de la véritable culture 'ethnique'. Les chroniques de Maria Judite de Carvalho reflètent ainsi le portrait d'une écrivaine tout particulièrement attentive à 'l'américanisation' du monde.

En effet, l'importance accordée à la science et à la technologie dans les chroniques réunies dans les livres de 1975 et 1979 est remarquable. J'aimerais souligner cette dimension pour une étude du 'politique' chez Maria Judite de Carvalho et, certainement, chez d'autres auteurs. Elle s'insère dans l'objectualisation générale de la société qui nous restitue le monde possible de son écriture. De quelle manière ? Bruno Latour, dans son article « From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public » – proposition d'un changement de paradigme dans la pensée de la *res publica*, de la philosophie politique à ce qu'il appelle "politique des choses" –, distingue trois acceptions de la notion de 'représentation', la définition du 'corps politique' étant centrale. Ainsi, et de manière synthétique, la 'représentation' se rapporte à l'ensemble des manières de réunir l'assemblée des individus légitimes, ceci étant l'objet de la réflexion du Droit et de la

1. Cf. HA, p. 58-59.

2. Cf. JF, p. 155-156.

3. N.E. traduction française de Marie-Hélène Pivnick : *Champs Elysées*, Paris, Éd. de La Différence, 1991.

4. Cf. HA, p. 60-61.

science politique ; la deuxième acception lui donne le sens de description juste des objets dont se préoccupent les individus légitimes et autour desquels ils se réunissent ; le troisième sens du mot fait référence à la composition et visualisation du ‘corps politique’¹.

Nous pourrions dire que cette dernière acception a trait à la dimension ‘esthétique’ ou ‘symbolique’. Nous avons tous en mémoire la célèbre gravure attribuée à Abraham Bosse, qui a servi de frontispice au *Léviathan*, publié à Londres en 1651. Or c’est dans ce sens que Bruno Latour souligne cet aspect dans le dessin : « *In addition to the throng of little people summed up in the crowned head of the Leviathan, there are objects everywhere* »². Dans la représentation du ‘corps politique’ il y a des personnes et des objets, bien que la tradition de la philosophie politique se soit seulement intéressée au premier terme. Toutefois la cartographie du ‘politique’ requiert les objets. Il n’y a qu’ainsi que nous pouvons aspirer à produire une théorie de la *res publica*. Finalement, pour Bruno Latour, c’est précisément la *res* qui fait le ‘politique’.

Or, dans les chroniques de Maria Judite de Carvalho – qui peuvent être reliées à la troisième acception de la ‘représentation’ –, les objets fonctionnent comme aimant social : les *dissecta membra* d’un ‘corps’ absent, comme nous le verrons. Même les personnes mises en relief dans ses textes, dans l’entre-deux du documentaire et de la fiction, sont des objets. Prenons par exemple le parcours narratif de la greffe du cœur. Il ouvre *A Janela Fingida*, avec « L’Année des greffes du cœur », mais on la retrouve dans le texte « Faire vivre et laisser mourir »³. Je signale par ailleurs ce mouvement de prise et reprise d’un objet – une casuistique différente, c’est vrai, mais tout particulièrement remarquable pour le cas de l’automobile ou de la télévision – qui sous-tend l’écriture de Maria Judite de Carvalho. Or dans le premier texte, de ce cœur transplanté surgit l’idée que, finalement, ce n’est pas un Nouvel Adam qui naît de l’avancée scientifique en question, un nouvel homme qui éliminerait la discrimination raciale par exemple. La chronique de l’écrivaine ne donne pas les données réelles de la première greffe du cœur effectuée par le Docteur Christian Barnard, le 3 décembre 1967. Curieusement, ce n’est pas le cœur d’un Noir qui a été greffé sur le patient Louis Waskansky, comme le prétend la chronique, mais celui d’une femme, Denise Darvall ! Le texte de Maria Judite de Carvalho reflète un moment où l’État portugais, dans le contexte de la Guerre coloniale, a d’étroites relations avec l’Afrique du Sud, qui déboucheront, comme on le sait, sur le projet de Cahora Bassa...D’où sans doute, l’introduction de la question raciale dans le texte, qui émet la possibilité d’un cœur de Noir dans un corps d’un homme blanc. Or l’idée globale de la chronique est de

1. Bruno Latour, *op.cit.*, p. 6.

2. *Ibidem*, p. 16.

3. *JF*, p. 19-20 et p. 166-167.

relativiser le progrès scientifique, à l'aune duquel le temps se mesure, sans conséquence pour ce qui est de la construction d'une société plus égalitaire, fraternelle et juste. Que le cœur soit à peine un muscle – et c'est avec cette assertion que le texte finit – signifie plusieurs choses, entre autres celle que le *proprium hominis* est de nature morale.

Dans la deuxième fabulation, « Faire vivre et laisser mourir », nous avons par ailleurs, un renforcement de la négation du fidéisme scientifique :

Petrus Smith [à qui l'on a greffé le cœur] est, en effet, un nouveau-né. Nous ne savons quel âge il a, ni de quelle couleur il est ; un nouveau-né, sans père ni mère et plein de problèmes d'homme : le loyer de la maison, nourriture, vêtements, une chirurgie à payer¹ ».

Le syntagme « faire vivre et laisser mourir » restitue de manière éloquente, à mon avis, le changement structurel du pouvoir dans le devenir de l'histoire moderne, qui repose, dans la modernité tardive, sur l'administration de la vie. Si l'état hobbesien, levianthesque, a encore un fondement dans le « faire mourir », dans les sociétés auxquelles l'on a donné le nom de sociétés de contrôle, le pouvoir se base sur la 'production de la vie', c'est-à-dire, de formes et styles de vie, une biopolitique, comme l'a soutenu Michel Foucault. La mort elle-même est, enfin, administrée par la conformation d'un 'style de vie' : par exemple, l'occupation de l'espace par la voiture, qui présuppose justement une conduite sociale nouvelle dans laquelle l'asphalte peut être une destinée mortelle.

Pensées en termes de 'politique des choses', les chroniques de Maria Judite de Carvalho nous restituent quelque chose d'important. Contrairement à ce que deviendrait la vision hégémonique de certains discours après la Révolution des Œillets, la société portugaise antérieure à cette nouvelle entrée dans l'Histoire n'est pas une société totalement immobile. Elle se meut, et beaucoup, au niveau du 'monde de la vie', surtout au niveau des matérialités de la communication. Cela a son importance. En effet, ceci montre comment certaines déterminations 'du capitalisme tardif' – dans le cadre des discours symboliques 'post-modernes' – redéfinissent l'auto-image de la société portugaise, société qui traversera pratiquement intacte l'avènement de la Démocratie en 1974 ; une auto-image et des matérialités qui, vu sous un autre angle, ont eu des répercussions sur l'événement démocratique en tant que tel. La nouvelle République va opérer justement sur l'inflation des lieux de représentation agoratiques – les "Palais de la Raison" auxquels fait allusion Latour – en négligeant le fait que les technologies de la représentation passent par beaucoup d'autres assemblées, par d'autres foyers de production de communautés.

1. "Petrus Smith [a quem foi feito um enxerto cárdio-vascular] é, pois, um recém-nascido não sabemos de que idade nem de que cor, um recém-nascido sem pai nem mãe e cheio de problemas de homem: renda de casa, alimentação, roupa, uma operação a pagar", JF, p. 167.

Par exemple, la communauté des lecteurs de revues, comme celles qui sont évoquées dans différents textes de Maria Judite de Carvalho, ou la communauté des lecteurs de ses chroniques publiées dans le journal, dont nous n'avons qu'une connaissance sommaire. Ou bien cette nouvelle communauté de téléspectateurs dont elle dresse le portrait dans différents textes. En somme, le 'corps politique' n'est pas seulement celui qu'un nouveau Parlement ou une nouvelle Constitution 'représentent', mais c'est aussi l'ensemble mouvant de forums qui s'identifient autour d'autres objets. Les matérialités et leurs temporalités particulières, les différentes technologies de la représentation – multiples, relativement autonomes et asymétriques – sont celles qui définissent le 'politique'.

Revenons-en aux choses et objets réfractés dans les chroniques de l'auteure. Le « cœur greffé » auquel j'ai fait référence, dans sa version justement non scientifique et dans une grande mesure résistant au fidéisme scientifique de l'écrivaine, est bien un exemple de la latence d'une 'chose publique' qui ne peut plus être imaginée comme un 'corps', ou du moins comme il l'était jusqu'à présent dans sa version salazariste, comme 'corps mystique impérial'. Dans le beau texte « Vendeur de journaux », l'avant-dernier de *O Homem no Arame*, il est dit précisément : « notre ville de [Lisbonne], grande et confuse tête du corps fragile qu'est le Portugal »¹. On imagine ainsi une incroyable nouvelle cosmologie désublimée : « Ici, dans cette ville, dans d'autres plus grandes, évidemment, les étoiles ont été éteintes et remplacées, et, lorsque l'on aperçoit un point lumineux, ce n'est même pas la planète Vénus, mais la lanterne qui reste allumée toute la nuit, en haut d'un immeuble en construction² ». Une terre sans terre ou, ce qui est l'équivalent, déterritorialisation de Lisbonne, ville boulimique, – la « ville de personne appelée Chiado », qui est en même temps une autre déterritorialisation, appelée « géométrie gelée de la ville » – un endroit inhospitalier de survivants et naufragés, comme le sont les personnages dans les chroniques de Maria Judite de Carvalho. Dans cette nouvelle *fabrica mundi*, la spécialité est l'errance "sans terre", dont le tourisme, thème de plusieurs chroniques – est un sous-produit : « Être touriste est un état de grâce. Comme dans tous les états de grâce, l'esprit domine la matière³ ». C'est cet 'état de grâce' qui est impossible aux habitants autochtones d'une grande ville comme Lisbonne, modulée au contraire par les problématiques de 'l'île' et du 'camp de concentration'⁴.

1. "[d]esta nossa cidade [de Lisboa], grande e confusa cabeça do corpo frágil que é Portugal", p. 192.

2. "Aqui, nesta cidade, noutras maiores, claro, as estrelas foram apagadas e substituídas, e, quando avistamos um ponto luminoso, nem sequer é o planeta Vénus, mas a lanterna que fica acesa toda a noite no alto de um prédio em construção", *HA*, p. 94-95.

3. "Ser turista é um estado de graça. Que como todos os estados de graça, faz com que o espírito domine a matéria", *Ibidem*, p. 113.

4. Cf. texte "Chuva", *ibidem*, p. 96-97.

Or ce monde déterminé par « un long futur au ciel couvert, au soleil absent¹ », ne permet pas de rendre l'humanité viable. Il manque un Nouvel Adam car l'homme nouveau n'est qu'un cobaye, l'humanité, une humanité sur « un fil » – « celle d'un homme en équilibre sur le fil du rasoir² », comme cela apparaît dans un autre texte. Tout cela montre également que, considérés dans leur ensemble, les objets englobent les personnes dans leur logique impitoyable et dépossèdent les individus d'une humanité qui signifierait la possibilité d'une pleine réalisation des potentialités humaines et l'accomplissement du projet humaniste de la *dignitatis humana*. D'où le fil tragique du parcours des personnages des chroniques, plongés dans une voie sans issue existentielle. La jeune employée qui simule un suicide sous l'influence de feuilletons télévisés et qui finit suicidée socialement en perdant son emploi, les petites vieilles qui meurent dans la solitude absolue ou la jeune qui découvre que bien que le téléphone la « relie » au monde, elle a perdu la « voix »³, sont des cas extrêmes de ces « survivants » et « naufragés ». Il s'agirait bien d'aliénation de l'humanité si le mot « aliénation » n'était nuancé par l'analyse sociale et culturelle de Maria Judite de Carvalho. L'écrivaine, dans une brève mais magistrale analyse, nous montre comment son interprétation et perception du monde, vraiment risquée et engagée, n'obéit pas à proprement parler à la grammaire de l'idéologie. Dans « La Brodeuse », une jeune cliente caractérise la brodeuse comme « femme aliénée » : « Une cliente avait fait un discours sans queue ni tête et à la fin lui avait dit que c'était une aliénée. Ce devait être elle l'aliénée⁴ ». Si le texte vise à relativiser la notion du travail avec l'aliénation, une scène domestique naît entre la brodeuse et son mari qui finit par représenter les distinctions du genre dans la distribution sociale du pouvoir ; en d'autres termes, il finit par focaliser l'aliénation – là oui – de la femme dans l'ordre patriarcal. Nous avons un autre exemple de lecture compassionnelle du monde par l'auteure dans son texte « Bureaucratie ». Les bureaucrates y sont vus comme autant de « vis » et « rouages », mais l'instance narratrice n'esquive pas la question de savoir ce qu'elle ferait à leur place : « Et si j'étais à leur place ? Cela aurait pu arriver, n'est-ce pas ? Nous ne choisissons pas les lieux où nous allons habiter dans la vie, nous sommes choisis par eux, nous y sommes emprisonnés⁵ ».

Ainsi, dans les chroniques de Maria Judite de Carvalho, nous avons une société comme au bord de la disparition, sur « le fil » de l'échec de l'humain. En effet un axiome parcourt les chroniques de l'auteure de *As Palavras*

1. “Um longo futuro de céu tapado, de sol ausente”, *ibidem*, p. 96.

2. “Um homem em equilíbrio no fio da navalha”, p. 167.

3. *HA*, p. 100-101.

4. “Uma cliente fizera para ali um discurso sem pés nem cabeça e no fim chamava-lhe alienada. Alienada seria a outra”, *Ibidem*, p. 71.

5. “E se eu ali estivesse? Podia ter acontecido, não? Nós não escolhemos os lugares onde vamos morar na vida, somos escolhidos por eles, presos dentro deles”, *Ibidem*, p. 76.

Poupadas : il y a un homme et une humanité ontologiquement « extérieure à la technique et à la technologie »¹. Il s'agit là d'un *a priori* à caractère romantique et idéaliste qui, dans ce sens, se projette sur l'écriture, l'art et l'artiste. La technologie – la machine de la voix ou la machine de l'écriture à laquelle je fais allusion dans le titre de mon intervention – n'est pas vue comme étant responsable de la 'production' d'une 'voix auctoriale', ce qu'en fait elle est, mais en tant que dispositif de reproduction mécanique de la « voix humaine », en la dégradant, des déterminations d'un humanisme comme celui de l'auteure, que nous pourrions sans doute relier à Sartre ou au Sartre lecteur de la *Lettre sur l'humanisme* de Heidegger. L'écriture de Maria Judite de Carvalho se nourrit de la tension entre sublimation de la 'voix auctoriale', chose 'naturalisée', et de sa négation des technologies qui la produisent. C'est en cela que la chronique est art. Cependant, et tout comme le formulent Bruno Latour et Antoine Hennion en relisant un essai fort connu de Benjamin, "[t]echnique has always been the means of producing art ; it is not a modern perversion of some prior, disembodied creativity"². Je reprendrai ce point dans la conclusion ouverte de cet essai.

J'insisterai auparavant sur le côté heideggerien de la manière avec laquelle Maria Judite de Carvalho envisage ce qu'est un objet, ou pour le moins sur ce que la notion heideggerienne d'objet permet d'éclairer. La ressemblance ou le lien provient concrètement de la notion d'existence d'un objet dépendant de sa conscience. Dans un monde qui est une masse silencieuse d'objets, sa discrétionnalité est le résultat d'un acte de conscience. Étant pure fonctionnalité, ils ne sont 'visibles' qu'à travers la perception consciente. On remarquera, dans ce sens, que les objets auxquels j'ai fait référence au début, et qui remplissent les textes de Maria Judite de Carvalho, sont des objets dans la mesure où ils ne fonctionnent plus, ou mal. Dans le cas contraire, ils 'seraient invisibles'. La vieille voiture qui n'avance plus que lentement dans un embouteillage, qui s'arrête sur le Pont 25 avril ou à la Rotunda do Marquês, est un exemple éloquent dans les chroniques de l'auteure de *Tanta Gente, Mariana*.... Il est retiré, signativement, du texte intitulé « Les Objets »! D'ailleurs, la stylisation – bref, l'esthétisation – de cette voiture fatiguée, n'est rien d'autre que sa défonctionnalisation radicale ; en tant qu'objet esthétique, il achève son devenir objet, annulant irrémédiablement sa fonction. Les « survivants » et « naufragés » des chroniques ne sont guère différents. Pour tous ces vieux, femmes, enfants, gardons en exemple cette « femme intelligente, solitaire et sans solution³ » du texte « Coup de téléphone 2 ». Les chroniques reflètent un univers

1. Cf. Peter Sloterdijk, *Regras Para o Parque Humano*, prefácio de Luís Quintais, tradução de Manuel Resende, Coimbra, Angelus Novus, 2008.

2. Bruno Latour e Antoine Hennion, "How to Make Mistakes on so Many Things at Once – and Become Famous for It", in Hans Ulrich Gumbrecht e Michael Marrinan, Eds., *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 94.

3. "Mulher inteligente, solitária e sem solução", *HA*, p. 107.

problématique et sans solution, sans signifier pour autant qu'il ne tourne pas rond par désespoir. Cela pourrait seulement indiquer que l'intelligence du présent se joue contre « un long futur au ciel gris, au soleil absent ».

Cette considération phénoménologique de l'objet trouve son point culminant dans le texte « La Réalité et la fiction », où l'archéologue, et futur Saint Leibowitz, ne pense plus aux objets en termes concrets lorsqu'il touche les objets du passé. Dans une chronique écrite à la suite de la lecture d'une nouvelle de journal, lue en 1970, voici une prophétie fictionnelle et réelle du devenir de la masse objectuelle qui remplit le « monde de la vie » à l'orée du dernier quart du XX^e siècle :

Les souvenirs du XX^e siècle qui seront ensevelis dans cette ville durant 5000 ans, dans une capsule du temps, comprendront un soutien-gorge, des rouges à lèvres et un dentier. La capsule, contenant 2068 objets au total, sera enterrée lors de la commémoration de l'Exposition Mondiale du Japon, en 1970, et sera ouverte en l'an 6970¹.

Je ne souhaite pas, ici, insister davantage sur le singulier modèle phénoménologique de Maria Judite de Carvalho. Je remarque tout simplement que le dispositif suppose la description de la façon dont les objets 'apparaissent' à la conscience ; le deuxième lieu du texte « La Fenêtre feinte » est sans aucun doute un moment obligé de ce questionnement : « Je ne crois pas en la matière totalement brute, je crois que les choses pensent, bien qu'elles pensent de manière erronée, ou du moins, d'une étrange façon. Est-ce que vous n'avez jamais eu des choses qui vous disparaissaient des mains ? Moi oui² ». Cependant, ce qui m'interpelle définitivement dans les chroniques réunies dans les livres de 1975 et 1979, c'est d'y trouver différents endroits où nous est restituée, précisément, l'action nue et préalable à la conscience, la « matière totalement brute », comme l'appelle l'écrivaine.

Effectivement, nous avons dans ces œuvres, une vaste casuistique de ce que nous pouvons appeler, provisoirement, l'« expérience esthétique des objets ». Le magnétisme fascinant des objets recouvre une phénoménologie sensorielle et cognitive variée : il y a des objets plus ou moins proches, plus ou moins éloignés et l'on observe différents degrés dans leurs modes de singularisation et permanence. Chez les uns, le contact visuel est prédominant, chez les autres il s'agit du contact auditif, ce qui conduit sans aucun doute à différentes rationalités intellectives et perceptives. Voici un extrait en guise d'*exemplum* de tous en tant qu'éléments hallucinatoires :

1. "As recordações do século XX que ficarão sepultadas nesta cidade durante 5000 anos, numa cápsula do tempo, incluirão um soutien, batôns e uma dentadura postiça. A cápsula, contendo um total de 2068 objectos, será enterrada ao comemorar-se a Exposição Mundial do Japão, em 1970, e será aberta no ano de 6970", *JF*, p. 154.

2. "[N]ão acredito na matéria totalmente bruta, acho que as coisas pensam embora pensem errado, ou, pelo menos, de um modo estranho. Nunca vos desapareceram das mãos, as coisas? A mim desaparecem", *JF*, p. 24.

Nous sommes en effet dans un âge de machines hurlantes, et l'Homme est son adorateur inconditionnel. Ce que l'on appelle le bruit est une nécessité, et plus il est fort, mieux c'est. Les gens ne savent plus vivre en silence. Le bruit est une drogue un peu hallucinogène ou qui, c'est possible, peut faire oublier la vie de tous les jours¹.

Bruit et silence, des images auxquelles Heidegger souscrirait certainement comme éléments du diagnostic d'une humanité non viable.

Je conclus en revenant aux machines de la voix et de l'écriture promises dans le titre. Dans le texte « La Jeune fille et la machine à écrire » de *O Homem no Arame*, nous avons le meilleur exemple de la façon dont fonctionne machinalement et fondamentalement l'inhumain : « [La jeune secrétaire] découvrit un jour, soudain, qu'être une machine c'est bon pour les machines, mais non pour les créatures divines. Et elle alla se promener afin d'y voir plus clair dans ses idées et de penser à changer de vie² ». Entre autres choses, ce texte nous amène à nouveau à un modèle d'écriture, lui aussi idéalisé. L'écriture de Maria Judite de Carvalho est, finalement, un avatar de la langue de l'enfance. C'est ce que nous lisons précisément dans le beau texte « La Fenêtre feinte ». La «fenêtre» est une 'figure' de 'l'écriture' : les chroniques tissées de « *palavras poupadas* », entre documents et fiction, sont 'comme' une fenêtre imaginaire qui s'ouvre sur le monde. La conscience de la « feinte » est la conscience qu'il s'agit là d'une 'transparence opaque'. Le présent fait détonner la mémoire de la maison d'enfance, qui est également comme une monade avec une fenêtre imaginée. En somme, une description de l'enfance, et de la langue enfermée et silencieuse qui est la sienne – *in fans*, rappelait Lyotard, signifie étymologiquement « celui qui ne parle pas » –, une langue qui invente des mondes possibles, comme dans un jeu. Ainsi, l'infantile « fenêtre feinte » sera une préfiguration de l'écriture : « Elle ne voyait rien, évidemment, rien que le mur et le papier peint³ ». Le papier peint ou le papier sur lequel on écrit, et sur lequel l'écrivain invente ses mondes fictionnels – il y a, évidemment, de la réalité dans la fiction. Il s'agit d'un monde régi par la loi des « fausses certitudes », de la transparence opaque, de la violence aveugle.

À bien y regarder, le texte « Le magnétophone » nous parle précisément de cette 'voix auctoriale' comme s'il s'agissait d'une langue silencieuse, une langue qui, finalement, n'est pas exactement celle qu'une bande magnétique enregistre, reproduit et préserve :

1. "Estamos de facto na época das máquinas gritadoras, e o Homem é o seu adorador incondicional. Há a necessidade de uma coisa chamada ruído, e quanto mais alto ele for, melhor. As pessoas já não sabem viver em silêncio. O ruído é uma droga um pouco alucinatória ou que talvez faça, é possível, esquecer a vida de todos os dias", HA, p. 61.

2. "[A jovem secretária] descobriu um dia, de repente, que ser máquina é bom para as máquinas e não para as criaturas de Deus. E foi dar uma volta a fim de aclarar ideias e pensar em mudar de vida", *Ibidem*, p. 85.

3. "Não via nada, claro está, só a parede e o papel da parede", JF, p. 46.

Une petite machine qui déchire les voiles entre nous et notre voix, qui l'enregistre comme elle est, sur la petite bande marron, jusqu'à la brève éternité des bandes magnétiques. La voilà, c'est ma voix (tout le monde dit que oui et je le crois) qui dit je ne sais trop quoi, il y a un peu plus d'un mois, une phrase sans queue ni tête, ce qui m'a traversé l'esprit sur le moment¹.

Ce que nous dit le texte, c'est que la personne qui trouve sa propre « voix » étrange a besoin, non sans ironie, de la sanction des autres pour s'identifier à cette « voix » reproduite ; il nous dit encore qu'il y a une « voix sans voix² » qui devient objet dans la bande magnétique. Mais elle nous parle également d'une voix 'intérieure' non aliénée qui écrit comme on écrit « dans le vent », le mode d'écriture qui clôture les deux recueils de chroniques de Maria Judite de Carvalho : « Eh bien me voici, à la fenêtre, et je ne sais rien. Je me colle au carreau et je regarde³ ». La « voix » est un des éléments les plus importants des chroniques regroupées dans *A Janela Fingida* et *O Homem no Arame*. Aussi bien la voix de l'auteure elle-même que les voix des 'autres' sont, d'une manière ou d'une autre, expropriées. Ainsi, il s'agit d'un *analogon* de 'l'humain', étant l'objet le plus concret du paysage et des habitants du paysage, mais également l'objet le plus abstrait. Cela parce que la « voix », dans sa dimension acoustique, appartient au *hic et nunc* évanescents du temps qui passe et de l'espace que de continuelles territorialisations et déterritorialisations subsument. Ce qui continue sans résolution, c'est la tension entre cette 'voix esthétique' et 'l'esthétique de la science et de la technologie' qui donne corps à la dimension 'politique' des chroniques de Maria Judite de Carvalho.

Traduction de Fernando Curopos

1. "Uma pequena máquina que rasga os véus entre nós e a nossa voz, que a fixa ali, como ela é, na fitinha castanha, até à curta eternidade das fitas magnéticas. Ali está ela, a minha voz (dizem todos que sim e eu acredito) a dizer não sei o quê há três meses e tal, uma frase qualquer sem pés nem cabeça, a que me ocorre na altura", *ibidem*, p. 26.

2. "Voz só voz", *ibidem*, p. 108.

3. "Eis-me pois aqui, à janela, e não sei nada. Encosto-me à vidraça e olho", *ibidem*, p. 186.

TROISIÈME PARTIE

L'EXPÉRIENCE DU TEMPS

1.

« Les machines à apprivoiser le temps » : peinture et écriture*

Maria João Pais Do Amaral

Université Hankuk des Études Étrangères, Séoul

1. Les faits sont assez connus : ignorée du grand public et dévalorisée par l'auteure elle-même¹, l'œuvre plastique de Maria Judite de Carvalho ne fut exposée qu'en 1999, lors du premier anniversaire de la mort de l'auteure et du colloque que la mairie d'Aveiro organisa en son hommage. Le catalogue de l'exposition en garde la mémoire et nous permet d'accéder à un côté à peine connu du talent de cette écrivaine – qui, pourtant, n'a jamais cessé ni de peindre, ni de dessiner. Publié la même année sous le titre *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*², ce catalogue est le témoin d'une vocation artistique dont l'auteure aurait certes fait sa carrière si elle avait pu, conformément à ses désirs de jeunesse, recevoir une formation spécifique dans le domaine des Beaux-arts. L'opposition familiale et, plus tard, l'encouragement de son mari, l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues, l'ont acheminée vers une autre voie. Mais l'engagement professionnel de Maria Judite dans l'écriture n'a jamais effacé sa première vocation – qui, d'ailleurs, se manifeste dans son œuvre littéraire de maintes façons : par l'évocation d'un peintre³ ou d'un tableau ; par l'évocation d'une tache de couleur ou d'un « paysage sans bateaux »⁴ ; par l'emploi de techniques narratives dont le caractère visuel est assez évident. Et, malgré la valeur intrinsèque de la production picturale de l'auteure⁵, c'est dans ses écrits qu'il m'intéresse de poursuivre les traces que les arts visuels y ont laissées.

*. Ce travail a été soutenu par le Fonds de Recherche 2012 de l'Université Hankuk des Etudes Etrangères.

1. Dans sa dernière interview, l'auteure soulignait le rôle essentiellement thérapeutique qu'elle accordait à son activité de peintre, ainsi que l'encouragement décisif de son mari pour qu'elle commence à écrire. Cf. Rodrigues da Silva, « Maria Judite de Carvalho. Uma voz estrangulada », *JL – Jornal de Letras, Artes & Ideias*, n° 667 : 16 - 17 (Lisboa, 1996).

2. *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, 1921-1998, Aveiro, Câmara Municipal, 1999.

3. Parmi eux, on se doit de mentionner Henri Rousseau (n. 1844-† 1910), dont les fantaisistes créations de la jungle et de ses animaux furent explicitement reprises par l'auteure dans le conte « La forêt vierge chez vous » (*Os Idólatras*, Lisboa, Prelo, 1969/Traduction française : *Les Idolâtres*, Paris, La Différence, 2011), auquel Cleonice Berardinelli dédia des pages inégalables de rigueur et de perspicacité : « Um conto fantástico », *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s. d. [1985], p. 389-398.

4. Titre du récit de Maria Judite de Carvalho paru en France, *Paysage Sans Bateaux. Récit*, Paris, Ed. La Différence, 1988. Au Portugal, *Paisagem sem Barcos* (Lisboa, Arcádia, 1963) est simultanément le titre de ce récit et celui du recueil qu'il inaugure.

5. Fernando Pernes et Pedro Calheiros ont abordé celle-ci dans, respectivement, « Maria Judite de Carvalho – Rostos de Solidão. O Discurso do Silêncio », *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho, 1921-1998*, p. 11-14, et « Seta Despedida e o “Violon d’Ingres” de Maria Judite de Carvalho », *ibidem*, p. 15-21.

Dans cette poursuite, j'aborderai des textes où la peinture joue un rôle central, tout en essayant de déceler les rapports qu'elle y entretient, non seulement avec l'écriture, mais aussi avec le temps. Pendant ce parcours, des ressemblances significatives entre l'œuvre de Maria Judite et celle de peintres que l'on y évoque seront mises en évidence. Ces ressemblances nous permettront d'approfondir la vision du monde qui leur est sous-jacente, et aussi de mieux comprendre la place accordée à la peinture et à l'écriture dans l'univers narratif de l'auteure, où le Temps est, sans aucun doute, un personnage majeur¹ – puisque, comme dans la vie quotidienne des hommes que saisit cet univers, tout y est bref et périssable, menacé de disparition et de mort.

2. Le titre de la chronique à laquelle j'ai emprunté le titre de mon article semble, à première vue, contrarier les marques caractéristiques d'un tel univers. Rien de plus faux. « *As máquinas de segurar o tempo* »² s'avère un texte paradigmatique d'un monde narratif où les effets pervers de la marche du Temps sur la vie humaine constituent peut-être le thème le plus récurrent. Inscrite dans la chronique de façon si subtile et, pourtant, si nette qu'on en est frappé dès la première lecture, la conscience aiguë de cette marche irréversible est à la base même de la valeur que l'on y accorde aux machines qui nous offrent l'illusoire possibilité de maîtriser le Temps : la caméra photographique, la caméra cinématographique et le magnétophone. Lisons ce que l'auteur de la chronique en dit :

Je retrouve, dans un tiroir, une vieille photo de quelqu'un de ma famille que j'ai à peine connu, quelqu'un qui est mort quand j'étais enfant. Elle est appuyée – il s'agit d'une femme encore jeune – à une vieille Citroën, et elle sourit. Elle était heureuse ce jour là. Pourquoi ? Comment était-elle heureuse ? Puis, elle tomba malade, elle mourut. Pendant sa maladie elle a peut-être regardé ce portrait et s'est souvenue d'un jour, d'un instant, d'un sourire et de la personne à laquelle elle souriait.

J'entends sur la bande du magnétophone une voix loin, une voix que le temps a détériorée et que je serais incapable d'entendre, même si j'avais les yeux et les oreilles bien fermés au monde extérieur, même pas ainsi. Mais il me suffit d'appuyer sur un bouton et la voilà qui dit les mêmes choses d'un jour, d'une heure au loin, d'un instant qui s'est perdu.

Et il y a, bien sûr, le vieux film qui nous apporte des images oubliées, diluées dans le temps, comment étaient-elles ? Et elles sont là, chose extraordinaire. Là. Égales. Et si différence il y a, elle n'est qu'à nos yeux, et non pas en elles³.

1. Cf. José Manuel Esteves, « Tanta Gente Mariana, de Maria Judite de Carvalho: solidão, temporalidade e morte », Revue *Les Langues Néo-Latines*. Journée de réflexion sur les auteurs des programmes des Concours d'Agrégation et du Capes de portugais, supplément au n° 315 : 199 - 200 (Paris, 2000).

2. Parue en 1972 dans le supplément « Mulheres » du journal *Diário de Lisboa*, cette chronique fut postérieurement publiée dans l'anthologie *Este Tempo – Crónicas* (Ruth Navas et José Manuel Esteves), Lisboa, Caminho, 1991, p. 34-35.

3. Notre traduction. « *Encontro numa gaveta uma velha fotografia de alguém da minha família que mal conheci, que morreu quando eu era criança. Está encostada – é uma mulher ainda jovem – a um velho*

Parce qu'elles nous permettent de ressusciter des images et des voix du passé ; parce qu'elles nous permettent de récupérer des instants à jamais perdus et qu'elles nous les rendent présents à nos sens comme s'ils ne s'étaient pas évanouis pour toujours ; parce qu'elles peuvent immobiliser et, tant qu'il est possible, éterniser ces instants fugaces... ces machines nous offrent l'illusion de pouvoir éluder l'inexorable passage du Temps et, en conséquence, la Mort. Et, pourtant, elles ne nous en rendent pas moins conscients. Bien au contraire. Elles ont le pouvoir de reproduire, intacts, identiques, exactement comme au moment même de leur enregistrement, des images et des mots de jadis. Mais, justement, cela n'arrive pas à nous faire oublier que leurs produits ne sont que signes ou vestiges de ce qui fut – bref, des spectres¹. Plutôt liés à la Mort et à la résurrection, ils surgissent toujours en revenants. Ils nous donnent à voir et à entendre « le réel à l'état passé ». Ils sont, en eux-mêmes, « à la fois le passé et le réel »² – ou mieux encore, « des émanations du réel passé »³. Et bien qu'ils ne disent « pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été* »⁴, il faut tout de même signaler que, dans cette chronique, ils sont indéniablement liés au souvenir, à la remémoration. C'est très évidemment le cas de la photo de la jeune femme, dont le rattachement à l'histoire individuelle et familiale en fait un déclencheur d'heureuses et tristes mémoires. Imprégnée de la nostalgie du bonheur perdu et de la fin, elle se teint de tons crépusculaires, tout en projetant sa pâle lumière de fin d'après-midi sur la voix du magnétophone et les images du vieux film. Comme ceux-ci, elle immobilise momentanément le Temps (intention qui serait d'ailleurs à la base même du geste du photographe) et ressuscite le passé. Mais, parce qu'elle nous fait reculer vers, du moins, quatre moments différents (celui où la photo fut prise et captura la photographiée et le photographe; celui où elle fut, plus tard,

*Citroën, e sorri. Era feliz naquele dia. Porquê? Como era feliz? Depois adoeceu, depois morreu. Durante a sua doença talvez tenha olhado para aquele retrato e recordado um dia, um instante, um sorriso e a pessoa a quem sorria. // Ouço na fita magnética uma voz longe, uma voz que o tempo deteriorou e eu seria incapaz de ouvir, mesmo de olhos e ouvidos bem fechados ao mundo exterior, mesmo assim. Mas basta-me carregar num botão e ei-la que diz as mesmas coisas de um dia de uma hora longe, de um instante que se perdeu. // E há, claro, o velho filme que nos traz imagens esquecidas, diluídas no tempo, como eram elas? E ali estão, que coisa extraordinária. Ali. Iguais. E se alguma diferença há, ela está nos nossos olhos, e não nelas. » *Op. cit.*, p. 34-35.*

1. Sur la nature spectrale de la photographie et sa relation avec la mort, voir les pages remarquables que Roland Barthes consacra à cet art dans *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, Paris, Gallimard, s. d. [1992], notamment aux chapitres 4 (p. 22-23), 5 (p. 30-32) et 13 (p. 56). Cette relation ombilicale fut, d'ailleurs, saisie à merveille dans les récits d'ouverture homonymes du premier et du dernier livre de Maria Judite : outre la ressemblance de la posture des protagonistes de « Tanta Gente, Mariana » et de « Seta Despedida » dans leurs photos (les bras le long du corps adossé à un arbre, comme des cadavres gisant dans leurs cerceaux), ce qui surtout le confirme c'est leur réaction au déclic ou à son annonce (tressaillement, comme si elles allaient ou venaient d'être fusillées) et les circonstances dans lesquelles ces photos furent prises (fin d'un cycle affectif qui bouleversa leurs vies à jamais).

2. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 130. Pour des raisons qui me semblent assez claires et qui tiennent à la façon dont l'enregistrement audio et le vieux film sont envisagés dans cette chronique, j'élargis la portée des mots que Barthes utilise pour caractériser l'essence de la photographie aux deux premiers.

3. *Idem, ibidem*, p. 138.

4. *Idem, ibidem*, p. 133.

contemplée par la femme photographiée ; celui où celle-ci mourut ; et celui où elle fut contemplée par l'auteure de la chronique), auxquels l'on doit ajouter encore le présent du lecteur qui, lui aussi, contemple la photo et l'auteure qui la contemple... ; et parce que chacun de ces moments correspond à plusieurs observateurs dont les regards se croisent et les temps s'emboîtent les uns dans les autres, les différents fragments temporels qui s'enchaînent ici se révèlent épris de mouvement. Paradoxe de l'immobilisation du Temps : nous ressentons le Temps fuyant, le « vertige du Temps écrasé »¹.

Ce que la photographie, le film et l'enregistrement audio ont ici en commun est, donc, leur nature de vestiges de moments qui ne reviendront jamais que sous forme de spectres et / ou de mémoires. Dans ce sens, ils se rapprochent de la peinture et de l'écriture, elles aussi enregistrements d'images et de voix, de mots², où fantômes et fantasmes se glissent et cohabitent en harmonie. Plus puissants, ou du moins plus exactes que la mémoire humaine, la photo, le film, l'enregistrement sonore la stimulent et remplissent ses lacunes. Ils constituent, donc, des moyens plus efficaces de lutter contre Chronos – bref, contre l'Oubli de la Mort. Il n'est, en tout cas, aucun moyen de le vaincre, de l'empêcher de dévorer ses enfants – même pas, bien que plus durables, les fragiles matériaux dont ceux-ci disposent pour combattre son action destructrice (l'encre, le papier, la toile, le bois, la pierre, l'argent, l'or...). Bien sûr, la remémoration est toujours possible. Mais elle ne sera jamais exacte ou complète : dues à la nature même de la mémoire humaine, les lacunes et les fantaisies, destinées à les combler ne le permettent pas. Inscrite dans le Temps et soumise à ses dégâts, jamais la mémoire humaine ne pourra éviter l'oblitération et la détérioration. D'où son caractère essentiellement fantasmatique. Et malgré tous les efforts et toutes les conquêtes techniques qui, au cours du temps, ont permis à l'Homme de la fixer et de la rendre plus durable, on n'arrivera peut-être jamais à éviter la destruction des matériaux périssables sur lesquels on a, jusqu'à présent, essayé de la préserver intacte – et, avec elle, l'Histoire de l'humanité³.

1. *Idem, ibidem*, p. 151.

2. Sur l'écriture en tant qu'enregistrement de la voix humaine, on peut lire sur *Tous ces gens, Mariana...* : « Aujourd'hui je me sens sereine, c'est pourquoi, de nouveau, je m'écris à moi-même. Qui d'autre que moi perdrait son temps à m'écouter ? » (Maria Judite de Carvalho, *Tous ces gens, Mariana...*, Paris, Gallimard, 1987, p. 47). « *Sinto-me hoje serena e por isso estou de novo a escrever a mim própria. Quem, a não ser eu, perderia tempo a ouvir-me?* » (« Tanta Gente, Mariana », *Tanta Gente, Mariana*, 6ème édition, Mira-Sintra, Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d. [1991], p. 32).

3. Ce que je viens de dire dans ce dernier paragraphe, est illustré par l'un des contes les plus poétiques de l'auteur, « Ce bleu-là », qui insiste aussi sur la relative inutilité des enregistrements d'époques passées lorsque l'Homme, victime de sa propre action destructrice, la mémoire privée de points de repère fondamentaux, ne saura plus ni leur attribuer un sens précis, ni les situer avec précision dans l'Histoire de son espèce, dont la condition se rapprochera alors de celle des bêtes. Et pourtant, il saura encore jouir de la beauté de ce bleu-là », s'extasier devant cette couleur intense sur une photo perçue comme peinture – et aussi évoquer, bien que confusément, le passé dont ils sont témoins, ce temps perdu « où le monde avait été jeune et sain et bleu » et auquel très peu de gens s'intéresseront et croiront... Cf. *Chérie ?- Nouvelles*, Paris, de La Différence 1994, p. 169-173 ; traduction française de *Além do Quadro*, 1983.

Quoique fragiles et périssables, la photo, l'enregistrement audio et le film comptent donc (encore de nos jours) parmi les plus importants instruments dont on dispose pour appréhender le Temps dans sa vertigineuse fuite et d'en capturer, et le mouvement infini, et l'inépuisable capacité destructrice – bref, pour en capturer l'essence. D'où la fascination de l'auteure de la chronique face aux vieilles « machines à apprivoiser le temps » – auxquelles, du reste, les chroniques sont apparentées. Qu'est-ce qu'une chronique, finalement, si ce n'est, plus qu'aucun autre, un texte appartenant à Chronos, une espèce de photoreportage pris par le regard et par l'ouïe de l'écrivain, et tracé avec des mots que l'on écrit sur l'eau¹ ? La subtile auto-ironie réitérée en deux moments-clefs de ce texte où l'on concède aux lecteurs le droit de sourire de l'émerveillement de l'auteur face aux machines du titre, semble aussi témoigner de la conscience du caractère contingent et éphémère du genre. Bien sûr, on doit d'abord l'attribuer à la conscience de la nature archaïque de ces vieilles machines face à d'autres comme l'ordinateur. Et, pourtant, on ne peut, non plus, douter de l'efficacité défensive et persuasive de l'ironie, dont le but est de faire en sorte que le lecteur finisse par partager, sinon la fascination de l'auteur, du moins son opinion sur la remarquable capacité de ces machines à capturer des instants, en nous permettant plus tard, non seulement de nous les remémorer et de les revivre, mais aussi d'en apercevoir le mouvement perpétuel – qui n'est, finalement, autre que l'inlassable mouvement du Temps, si admirablement saisi et flashé, dans cette chronique, sous la plume de Maria Judite.

3. La capacité de capturer l'instant qui fuit, attribuée dans la chronique aux « machines à apprivoiser le temps » – y compris dorénavant l'écriture –, est semblable à celle que l'on accorde à la peinture dans le conte « O Grito » (Le Cri). Paru dans le volume *Seta Despedida* (1995), dernier livre de Maria Judite publié pendant la vie de l'auteure, « O Grito » emphatise aussi le passage du temps et l'inévitabilité de la mort. Non seulement la mort naturelle, mais aussi la mort comme conséquence d'un choix face à une existence vide de sens, dont la seule issue s'avère être le suicide – l'arrêt définitif de cette fuite à laquelle fait allusion le vers de Boileau, cité par l'un des personnages du conte à propos du titre du tableau d'un autre : « Le moment où je parle est déjà loin de moi »².

Cette citation, comme du reste le titre du conte – évocation du fameux tableau homonyme de Munch³ –, peut nous servir de guide dans la lecture de

1. J'emprunte ici à l'écrivain portugais Augusto Abelaira l'heureuse expression « écrire sur l'eau », qu'il utilisa comme titre général de ses chroniques publiées dans les années 80 dans l'hebdomadaire *O Jornal* : « Escrever na Água ».

2. Cf. « O Grito », *Seta Despedida* (2ème ed.), Mira-Sintra, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1996, p. 115. Désormais, toutes les références à ce conte et à d'autres appartenant au même recueil renverront à cette édition.

3. La première version de la toile *Le Cri* date de 1893, mais Munch (n. 1863-†1944) en fit plusieurs, en utilisant différents supports et techniques : tempera sur carton ; huile, tempera et pastel ; lithographie...

ce texte. Témoignant d'une vision de la peinture en tant qu'art d'appréhension et recréation de moments fugaces de la vie, elle s'accorde avec l'allusion à l'œuvre du peintre norvégien, nous plongeant dès lors dans un univers thématique et de composition semblable à celui de Maria Judite. Un univers pictural où l'échec amoureux, la solitude et la mélancolie, la maladie et la peur, occupent, à côté du Temps et de la Mort, une place centrale¹ et que Munch synthétisa dans l'ensemble *La Frise de la Vie*², dont *Le Cri* est sans aucun doute la pièce la plus éloquente. La vision pessimiste de la condition humaine qui se dégage de cet univers a, d'ailleurs, les mêmes fondements que celle qui est présente chez l'auteure portugaise. Elle ne se borne pas à témoigner des deux siècles où la naissance et l'épanouissement du capitalisme, ayant comme conséquence l'affaiblissement des anciens liens de solidarité sociale, contribuèrent à approfondir le sentiment d'isolement des individus qui leur est inhérent. Il est vrai que cette altération des relations économiques et sociales, aussi bien que l'avènement de la société de consommation qui s'ensuivit, changea les rapports de l'Homme avec son environnement (la ville, la campagne, la Nature) et avec les autres, le poussant vers un stade d'aliénation et d'angoisse que l'on croyait peut-être, à l'époque de Munch comme à celle de Maria Judite, avoir atteint son stade ultime³. Et, pourtant, la souffrance humaine dont l'omniprésence chez ces deux auteurs nous impressionne tant, a pour base un sentiment plus profond et plus universel, qui remonte, au moins, à l'antiquité gréco-romaine et que plusieurs artistes de tous temps ont perçu, en nous indiquant du doigt l'Amour et la Vie comme illusions passagères que le Temps et la Mort se chargent de détruire. Rien, néanmoins, de comparable à cette poignante angoisse existentielle que l'on décèle dans l'œuvre du peintre norvégien et de l'écrivaine portugaise, dont l'époque a vu s'effondrer tout espoir d'un

1. À propos du rôle fondateur que les deux dernières ont joué dans sa vie et son art, Munch a déclaré : « Sans la peur et la maladie ma vie aurait été comme un bateau sans rames. » (Notre traduction) « *Sem medo e doença, a minha vida teria sido um barco sem remos.* », apud Ulrich Bischoff, *Edvard Munch, 1863-1944, Imagens de Vida e de Morte*, s. l., Taschen / Público, 2004, p. 11.

2. Commencée en 1893, date à laquelle la série se composait de six peintures qui ont été réunies sous le titre *Étude en une série : l'Amour, La Frise de la Vie* fut achevée vers la fin du siècle et fut présentée pour la première fois dans son intégralité en 1902 à l'exposition de Sécession à Berlin. Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch (Consulté le 02.03.2009).

3. Dans l'œuvre de Munch, l'exemple le plus significatif de la représentation de l'aliénation est peut-être le tableau de 1892, *Rue Karl Johan*, où la foule habillée en noir qui s'achemine vers nous aux premières heures du soir, les yeux inexpressifs, l'air étourdi et vide, évoque aussi la déshumanisation de la vie dans les grandes villes et la solitude qui lui est associée. Cette toile présente, du reste, des ressemblances remarquables avec *Anxiété*, dont les deux versions (1894 et 1896), surtout la première, reprennent *Le Cri* en plusieurs aspects : le ciel rouge, la baie et les bateaux, les visages presque effacés. Quant à l'œuvre de Maria Judite, ce fut surtout dans ses chroniques qu'elle dénonça de façon assez systématique et claire l'aliénation de l'homme moderne, devenu esclave du travail, de la mécanisation, des média, de la société de consommation, et, donc, désormais insensible, éloigné de la Nature et de ses semblables (voir, par exemple, les chroniques « Este tempo » « História sem palavras », « Os novos deuses »... en un mot, tous les textes qui ont été inclus dans les sections 'Os Novos Deuses' et 'A Cidade e a Água' dans l'anthologie *Este Tempo – Crónicas*). Mais il en va de même pour ses contes, dont je ne citerai que deux exemples assez représentatifs : « O Robot » (*Os Idólatras*, p. 105-111), et « O Tesouro » (*Seta Despedida*, p. 119-124).

Au-delà susceptible de récompenser l'Homme de ses souffrances terrestres et de l'aider à les accepter. Ce qui nous frappe, donc, le plus dans leurs univers est peut-être aussi la conséquence de ce que l'on appelle, d'après Nietzsche, « la mort de Dieu » – de la mort de tous les dieux, même de ceux qui nous conseillent de jouir de l'instant... Égarés par l'absence de foi et d'espoir, victimes des faux dieux de la sécularisation aliénante, les figures de Munch et de Maria Judite incarnent l'homme moderne dans sa solitude et son désarroi, limité par le rétrécissement de ses horizons jusqu'à la clôture et au désespoir intérieurs. D'où l'ambiance claustrophobe qui se détache de l'œuvre de ces deux auteurs, où la représentation d'espaces fermés est une constante – que ce soit des chambres où les figures humaines se trouvent confinées (et nous avec elles), ou que ce soit d'autres façons de signifier l'isolement et la clôture, l'absence de communication, tel le repliement de ces figures sur elles-mêmes et leur douleur, même lorsqu'elles sont entourées d'autres¹.

Outre ces ressemblances, d'autres aspects unissent encore l'œuvre de Munch et celle de Maria Judite. Le plus remarquable d'entre eux est sans doute la répétition. Je ne parle pas seulement de la présence obsédante des thèmes et des motifs mentionnés ci-dessus, mais surtout des versions diverses d'un même tableau, d'une part² et de ce que, d'autre part, l'on pourrait appeler les différentes versions de la même histoire, ou du même personnage. Cet aspect de l'œuvre de Maria Judite, ainsi que son style limpide et épuré, son écriture claire et apparemment facile à comprendre (et pourtant pleine d'implicites et de sous-entendus, d'ironie, de suggestions...), nous mènent à envisager cette écrivaine en tant qu'auteure minimaliste,

1. L'enfermement des personnages de Maria Judite dans des espaces qui ne leur appartiennent pas et qui sont tous des lieux de passage, signifiant la nature précaire de leur existence flottante et sans points de repère, mais aussi leur exil intérieur, a déjà été signalé par José Manuel da Costa Esteves en « *Seta Despedida* de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver », *Le Conte en Langue Portugaise* (Anne-Marie Quint), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 69-78. En ce qui concerne Munch, je voudrais attirer l'attention sur plusieurs tableaux qui représentent des chambres, notamment des chambres de malade (*Enfant malade*, 1885-86, *Printemps*, 1889) ou de gens en souffrance, y compris le peintre dans la majorité des ses autoportraits, ou même de figures déjà décédées (*La mort dans la chambre de la malade*, *Aupès du lit de mort* (*Fièvre*), *Le lit de mort*) – et dans celles-ci, il est bien évident que les familiers du décédé souffrent cette perte en solitude, sans aucun contact, pas même visuel, avec les autres. À cela, il faut ajouter que, même dans les toiles où l'on représente des espaces ouverts (la plage, le fjord, le bord de la mer), le renfermement des figures, soit seules, soit entourées, dans leur mélancolie, nous donne toujours cette impression de clôture et de profonde solitude, provoquant en nous une sensation de claustrophobie presque aussi forte que celle que l'on ressent face aux figures qui habitent les espaces clos. C'est bien le cas des deux versions du tableau *Les Solitaires*, par exemple, où l'isolement de l'homme et de la femme qui regardent l'horizon est, dans la version de 1899, accentué par les contours très nets qui découpent ces deux figures.

2. Les exemples peut-être les plus significatifs sont ceux des deux versions des tableaux intitulés *Les Solitaires*, 1899 et 1935, et de la toile *Aupès du lit de mort* (*Fièvre*), qui connut une version datée de 1893 et une autre de 1915. Remarquons, en plus, que tandis que le premier nous apparaît comme une variation évidente de *Jeune fille au bord de la mer* (1893), les deux derniers reprennent *La mort dans la chambre de la malade*, qui a du moins deux versions très semblables et très proches dans le temps (1895 et 1896). Finalement, *Désespoir* (1894), que l'on peut considérer comme une version plus douce ou modérée du *Cri*, a des antécédents dans *Mélancolie* (1892-93), qui fut repris en 1894-95 et en 1896.

c'est-à-dire en tant qu'écrivaine dont l'œuvre, comme l'a si bien démontré Helena Buescu¹, se caractérise par la parcimonie et la raréfaction. Ayant recours à un nombre assez limité de thèmes et de personnages, l'auteure en multiplie des variations tout autour d'eux, attirant ainsi l'attention du lecteur assez familiarisé avec son œuvre plutôt vers la variété des techniques narratives qui y sont mises en jeu. Cela ne peut nous empêcher de penser au contrepoint musical – qui, du reste, me semble entretenir des rapports évidents avec un trait de composition constant de ses récits : l'architecture narrative soigneusement construite et quasi mathématiquement conçue qui, tout en conduisant le lecteur de façon apparemment errante (de façon aussi fragmentaire et flottante que les personnages, souvent perdus dans leurs souvenirs et leurs pensées), lui donne l'impression de l'abandonner dans cette sorte de labyrinthe, en ne lui fournissant que peu à peu toutes les données dont il a besoin pour reconstruire, à la fin, tel un déchiffreur de puzzles, la totalité de l'histoire racontée² – ainsi que pour en comprendre pleinement la signification. Cette technique, magistralement maîtrisée par Maria Judite, nous mène souvent de découverte en découverte, parfois même de surprise en surprise. Et pourtant, tout y est prévu de façon assez rigoureuse et calculée. Les contours classiques de la prose juditienne s'imposent avec la force d'une évidence d'autant plus puissante qu'elle dépasse largement le niveau de la phrase pour atteindre la structure même, où rien n'est laissé au hasard.

En ce qui concerne la production picturale de Munch, la reprise de thèmes et motifs, de tableaux, aussi bien dans une même période qu'en différents moments de sa carrière, et parfois moyennant différentes techniques, est une constante. Son œuvre se caractérise aussi par la redondance et par un minimum de recours expressifs, notamment la préférence marquée par le jeu entre axes verticaux et axes horizontaux que l'on constate clairement dans les toiles de sa phase la plus connue (dernière décennie du XIX^e siècle et début du XX^e), ainsi que dans des périodes postérieures³. À ceci on pourrait encore ajouter la combinaison équilibrée entre ces axes et la ligne courbe, où l'émotion s'exprime plus nettement, et qui dessine fréquemment des cercles dont j'analyserai la signification plus loin. Bien sûr, les ressemblances entre ces deux artistes d'époques un peu éloignées, ne doivent pas nous aveugler quant à leurs différences. À première vue, en fait, on dirait que le style du peintre norvégien est moins sobre, ses formes apparemment plus tordues, ses couleurs, plus sombres et

1. Cf. dans ce volume, Helena Buescu, « L'esprit du collectionneur ».

2. Cf. Maria Alzira Seixo, « Maria Judite de Carvalho. Um tempo de integração », *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo* (2^eme ed.), Lisboa, IN-CM, 1987, p. 175-197.

3. Outre *Inger à la plage* (1889), mentionné par Ulrich Bischoff (*op. cit.*, p. 18), on peut citer, parmi d'autres, *Nuit à Saint-Cloud* (1890), *Rouge et noir* (1894), *Séparation* (1896) ou *La Danse de la Vie* (1899-1900), où ce jeu est bien évident, ou encore les autoportraits de 1919 (après la grippe espagnole) et de 1930 (pendant la maladie oculaire).

plus fortes – en un mot, que son style est plus dramatique. Pure illusion, à mon avis. Outre ce minimum de recours expressifs que je viens de mentionner et qui mène à une remarquable simplicité, la tension dramatique que l'on retrouve chez Munch est semblable à celle qui se dégage de maintes histoires de Maria Judite. Quand elle éclate comme dans *Le Cri* – comme dans « O Grito », d'ailleurs – là encore, on a affaire à une identique véhémence contenue, avec un type semblable de violence atténuée, non explosive. Elle n'a pas, pour autant, moins d'efficacité, bien au contraire. Son impact est souvent même plus fort, sa crue nudité, identique. Les moyens expressifs des deux artistes, eux aussi, sont apparentés. Pensons, par exemple, à la réduction d'une figure de femme morte, gisant au sol, à la tache verte de sa robe, chez Maria Judite¹, ou à la réduction de têtes et de visages, et parfois même de corps humains, à des taches de couleur presque informes, signifiant le désespoir, chez Munch². Pensons encore aux relations étroites que l'on peut établir entre les tableaux *Inger à la Plage* ou *Jeune Fille au bord de la mer* et la métaphore de l'île sans bateaux (autour), exprimant l'isolement de Jo dans *Paysage Sans Bateaux*³. Pensons, finalement, à tant d'autres figures humaines seules et mélancoliques représentées par le peintre et par l'écrivain... et nous nous rendrons compte que les affinités entre ces deux artistes sont si nombreuses et si significatives qu'on dirait qu'elles sont issues d'âmes sœurs.

Le Cri en est un bon exemple. Plus que la mélancolie ou la tristesse, plus que la perplexité, ce que l'on y exprime de façon assez dramatique est l'horreur et l'angoisse de l'Homme face à une souffrance que l'on dirait universelle, puisqu'elle atteint la Nature même – si elle n'en provient pas⁴. Il faut le souligner : la peur et la douleur intenses, ressenties par la figure centrale de ce premier tableau de la série *La Frise de la Vie*, sont le réflexe d'un hurlement⁵ qui se confond avec elle et qui semble avoir un rapport étroit avec la terreur que l'on ressent devant la Mort. Seule, au centre de la toile, cette figure, accablée par ce cri et par sa solitude, nous regarde en face et nous interpelle. Elle évoque la petite fille qui occupe le centre de *La mère morte et l'enfant* (1897), dont la posture est semblable : la bouche ouverte, le regard effrayé, l'orpheline habillée en rouge (même couleur du ciel sanglant du *Cri*) porte ses mains à ses oreilles, comme si elle seule entendait un cri que personne d'autre ne percevrait. Mais le surplus d'angoisse et de

1. Cf. « A Mancha Verde », avant-dernier conte de *Seta Despedida*, p. 129.

2. Voir, par exemple, les tableaux *Cendres* (1894), *Homme et Femme* (1898) ou *Vampire* (1895-1902), ainsi que les deux autoportraits de 1930 mentionnés à la note antérieure.

3. « Je suis une île, Paula'. Oui, une petite île, sans archipel avec, tout autour, l'océan inconnu et un brouillard si dense qu'on ne voyait plus les bateaux, si tant est qu'il y en eût. » (*Paysage sans Bateaux*, Paris, Ed. de La Différence, 1988, p. 100).

4. Le titre original de ce tableau était *Der Schrei der Natur* (*Le Cri de la Nature*). Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream (Consulté le 02.03.2009).

5. Le mot norvégien qui figure dans le titre définitif de cette toile, *skrik*, a la même origine que l'allemand *Schrei* et l'anglais *shriek*, signifiant cri aigu et sauvage, comme causé par une terreur ou une douleur extrême ou soudaine. Cf. <http://en.wiktionary.org/wiki/shriek>. (Consulté le 02.03.2009).

désespoir de la toile de 1893 par rapport à ce tableau est évident. Transfiguration possible de l'artiste (à en croire que *Le Cri* est né de l'expérience personnelle de Munch enregistrée dans son journal intime sous la date du 22 janvier 1892¹), cet être informe aux contours à peine humains emphatise le poids insupportable d'une douleur aussi bien incompréhensible qu'incommensurable, cosmique, et dont lui seul se transforme en écho. Il en est le récepteur, certes – mais, simultanément, la source. Expriment à la fois l'angoisse la plus extrême et la solitude la plus aiguë, l'isolement de cette figure peut donc signifier l'indifférence générale à une souffrance cependant si vaste qu'elle remplit tout l'espace visible (la mer, la baie, le ciel) et se répand en même temps au-delà de ses limites pour nous atteindre tel un coup de poing.

Il en va de même quant aux effets du dénouement du conte de Maria Judite sur les lecteurs, inévitablement frappés par le suicide du protagoniste, et surtout par l'indifférence des autres personnages à son égard. À l'origine de cette mort choisie, un artiste renommé dont le personnage principal fait la connaissance chez son amie Flávia : Salvador Pontes, l'auteur du tableau « O momento em que falo ». Ce titre, je l'ai déjà signalé auparavant, reprend le premier hémistiche d'un vers de Boileau dont le sens et la vraie portée seraient assez mystérieux pour le lecteur si l'on ne le replaçait pas dans son contexte. « Hâtons-nous ; le temps fuit, et nous traîne avec soi : // Le moment où je parle est déjà loin de moi »² s'avère donc une clef de lecture fondamentale de ce conte, comme du reste de la grande majorité de ceux qui composent *Seta Despedida*, titre significatif³. Inscrite dans ce texte de façon ironique, la citation semble d'abord détournée de sa signification originale, dans la mesure où il est possible d'affirmer qu'en ne choisissant que le second hémistiche du second vers pour intituler sa toile, Salvador Pontes oublie le plus important (cf. *infra*). Elle le reprend, néanmoins, très vite – du moins dès que le lecteur, lui, s'aperçoit de l'ironie en intégrant toute la citation, et dans l'ensemble de « O Grito », et dans l'ensemble de ce dernier recueil de contes de l'auteur.

Neuvième texte de *Seta Despedida*, « O Grito » est une histoire aussi courte qu'intense où Camila croit momentanément à l'illusoire possibilité d'échapper à sa petite vie sans perspectives à travers le contact avec la création artistique de Salvador Pontes, dont elle demande à voir les dernières

1. Voilà ce passage, écrit à Nice lors d'une période de maladie du peintre : « Je me promenais sur un sentier avec deux amis – le soleil se couchait – tout d'un coup le ciel devint rouge sang – je m'arrêtai, fatigué, et m'appuyai sur une clôture – il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir et la ville – mes amis continuèrent, et j'y restai, tremblant d'anxiété – je sentais un cri infini qui se passait à travers l'univers. ». Disponible sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cri. (Consulté le 20.05.2009).

2. Nicolas Boileau. *Épître III* (1673).

Disponible sur [http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89pitre_III_\(Boileau\)](http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89pitre_III_(Boileau)). (Consulté le 09.05.2010).

3. Cf. Manuel Gusmão, « A Arte narrativa de Maria Judite », *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 667: 18 (Lisboa, 1996), et José Manuel da Costa Esteves, « Seta Despedida de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver », *Le conte en langue portugaise. Études de cas*, Cahier du Crepal (dir. Anne-Marie Quint), n° 6, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 76-77.

œuvres. La rencontre du peintre par ce professeur de lycée menant une existence obscure, semble déclencher en elle un éphémère renouveau d'intérêt et d'espoir que l'artiste l'empêchera, néanmoins, de développer dès le début. En différant l'accès de Camila à ses travaux (sans qu'il ait d'ailleurs l'intention de le lui accorder un jour), le peintre lui nie, en effet, ce qu'elle semble envisager comme une dernière possibilité de s'accrocher à la vie, un dernier pont – peut-être même un salut. De façon amèrement ironique, celui dont le prénom signifie le sauveur (Salvador), celui qui aurait peut-être pu bâtir des ponts (Pontes) entre Camila et un monde différent, ne contribue guère à la faire sortir de son existence sans espoir ni beauté, si ce n'est en la poussant du bout des doigts au suicide. Motif récurrent chez Maria Judite, le suicide est ici le dernier cri sans écho d'une femme seule et condamnée à l'incommunicabilité et à l'indifférence des autres au moment même de sa mort – et surtout à l'indifférence de son involontaire meurtrier¹, lui aussi incapable de communiquer, isolé dans son égocentrisme, bien qu'il ne s'en rende pas compte.

Camila, au contraire, semble avoir conscience de son isolement, elle tend même la main vers un pont qui puisse l'aider à en sortir. Un contact de plus près avec la peinture, dont elle avait rêvé jadis, avant de s'apercevoir de sa maladresse pour le dessin le plus simple, lui est pourtant refusé. La cruelle indifférence du peintre, le mépris mal déguisé de Flávia, la repoussent et la renferment à nouveau en elle-même, la plongeant dans maintes questions auxquelles elle ne sait pas répondre (ou dans des réponses à peine devinées) qui, néanmoins, renforcent son sentiment d'être quelqu'un d'insignifiant, sans couleur ni rayonnement, dont la vie médiocre a vu s'accumuler les désirs non accomplis, les chagrins, les frustrations, les échecs. Et voilà que nous retrouvons à nouveau Mariana, voire maints personnages féminins, mais aussi masculins, de Maria Judite, autant de variations autour d'un thème aussi fondamental que le passage du Temps et l'absence de réalisation des rêves les plus simples, des aspirations les plus légitimes de l'Homme – surtout celles d'aimer et d'être aimé. Et voilà que nous retrouvons toutes ces femmes et tous ces hommes tués à coups répétés de manque d'amour qui peuplent cet univers narratif. Qu'il s'agisse de l'amour marital, ou de son absence, ou bien voué à l'échec et à la séparation ; de l'amour maternel ou de l'amour filial, souvent figurés dans la perte d'un enfant et dans la stérilité² ; de l'amour fraternel ou de l'amitié, que la distance ou la trahison

1. À la différence près du suicide raté, ce conte reprend l'histoire du personnage principal de « Les Innocents » (*Chérie ?*, p. 151-154), la jeune femme anonyme dont l'enthousiasme récent pour la peinture se heurte à l'indifférence et à la raillerie les plus cruelles de ceux avec qui elle le partage.

2. Je ne parle pas que de la mort d'un fils telle qu'elle se présente dans le conte « As Impressões Digitais » (*Seta Despedida*, p. 73-85) ou de l'avortement et de la stérilité, dont la dernière est un trait commun à Camila et à Mariana. Je parle du manque d'enfants tout court, motif récurrent chez Maria Judite que l'on retrouve dans le conte « Mademoiselle Arminda » (*Anica au Temps Jadis*, p. 145-160), ou même du désamour dont mères et pères sont victimes de la part de leurs enfants, comme dans cet impressionnant conte intitulé « La Nuit Inigine » (*Chérie ?*, p. 139-143).

finissent par détruire... c'est l'amour qui leur manque, c'est surtout lui qui leur fait défaut. C'est pourquoi, dans ce conte, le refus de Salvador Pontes est la petite goutte qui fait déborder la coupe – aussi celle qui la vide jusqu'au fond. Elle n'est, en fait, que l'élément déclencheur d'une décision désespérée, certes, mais qui est la seule possible dans un tel cadre – le cadre d'une vie qui ne l'est plus depuis longtemps.

Et, cependant, Camila ne sait pas exactement pourquoi elle choisit le chemin du suicide. Elle sait qu'il n'y a pas d'autre issue, mais elle n'est pas entièrement consciente des raisons qui la mènent à se donner la mort. Aliéné, ce personnage ne se différencie pas trop des autres qui l'entourent – ni même du peintre qui, à en croire ses propres paroles, ne sait pas pourquoi il a intitulé son tableau d'après le vers du poète français du XVII^e siècle. La légèreté dont fait preuve une telle affirmation est en consonance avec l'insouciance du personnage, avec son sentiment de supériorité face aux autres, son insensibilité – bref, sa déshumanisation. Assez satisfait de sa propre personne et de son œuvre, de ses mots bien articulés et de sa « voix importante » (certainement aussi de son charme et de son argent), le peintre ne semble pas s'apercevoir des implications de ce titre, qu'il a peut-être choisi pour des raisons erronées : par narcissisme, en déplaçant l'emphase du 'moment où' au 'je parle'? Il est en fait possible et vraisemblable que ce tableau soit un autoportrait. En tout cas, l'égoïsme du personnage, son attention immédiatement détournée vers l'espace mondain qui l'entoure après cet aveu d'ignorance nous frappe. Il nous frappe autant que son insensibilité envers Camila, qui en est le produit – et il nous frappe d'autant plus qu'il nous révèle un homme exactement à l'opposé de l'image (idéale, certes) que l'on se fait normalement de l'artiste. La cruelle indifférence de cet homme face à des gens qui manifestement le gênent et qu'en réalité il méprise pour des raisons superficielles, a pour origine cet égoïsme, cette aliénation qui l'empêchent de voir, tant au-delà de lui-même qu'au-delà de sa gloire présente, et d'artiste dont les tableaux sont exhibés dans des expositions individuelles dans les musées, et d'homme admiré et attiré par les belles femmes, donc, vite désintéressé de Camila... Parce qu'il semble préférer ignorer que le Temps va aussi l'engloutir et engloutir son art, quoiqu'il puisse lui survivre et le dérober provisoirement à l'oubli ; parce qu'il semble croire que son art éternisera son nom et, peut-être, que son argent est une garantie, Salvador Pontes nous rappelle une autre figure de peintre de Maria Judite. Il s'agit du protagoniste de « George », texte, lui aussi, assez représentatif du dernier recueil de contes de l'auteur et, du coup, de toute son œuvre¹, ainsi que de la vision du monde et de la Vie humaine qui leur est sous-jacente.

1. Cf. José Manuel da Costa Esteves, « Seta Despedida de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver », *op. cit.*, p. 75.

4. Portant le prénom d'un personnage qui, contre toute expectative, n'est pas un homme, « George »¹ nous raconte l'histoire d'une femme libérée et indépendante, qui a réussi à se faire un nom en tant que peintre dans le monde compétitif des marchands d'art européens – quelqu'un qui a donc triomphé dans un monde plutôt masculin. Riche et renommée, elle se livre, à 45 ans, à l'illusion de pouvoir un jour échapper à la solitude et à l'abandon à travers son argent, « l'une de ses dernières passions »², et aussi au rêve d'immortalité que lui procurent ses réalisations artistiques.

Nous la rencontrons lors d'un retour à sa terre natale, petite ville de l'intérieur d'où elle était partie, en quête de liberté et de réalisation professionnelle, environ 20 ans auparavant, et où elle n'était plus jamais revenue. Le retour à cet espace provincial encore étouffant, équivaut à une rencontre inévitable avec le passé. Ce passé, délibérément laissé derrière et volontairement oublié ; ce passé qu'elle a, dès lors, tout fait pour effacer en n'en gardant qu'une de ses traces, un vieux portrait de sa jeunesse... ce passé la rattrape – et, qui plus est, la projette aussi vers le futur. Il l'oblige à se confronter, d'abord avec sa jeunesse, ensuite avec sa vieillesse, figurées par deux images de femmes qui ne sont que ses doubles et avec lesquelles elle entreprend un dialogue : Gi, jeune fille fragile de 18 ans, et la vieille Georgina, âgée de presque 70 ans³. Ainsi se dresse, dans le conte, par le biais du croisement d'images et de temps différents, le bilan de toute une vie.

Mais ce qui nous frappe d'abord dans ce récit admirablement construit, c'est la façon dont l'apparition de ces deux figures féminines aux yeux du personnage se transforme en apparition (aussi) aux yeux du lecteur. L'habileté du narrateur, mettant en œuvre la technique que l'ancienne rhétorique désignait du nom de *ponere ante oculos*, s'accorde ici à la perfection avec la psychologie et l'activité professionnelle du personnage principal, tout en ébauchant l'approximation progressive des deux figures de façon à ce que nous ayons l'impression d'assister à la création d'une toile qui, peu à peu, se dessine et prend forme et couleur devant nos yeux jusqu'à ce que leurs visages soient enfin nets et minutieusement décrits. L'utilisation de vocabulaire spécifique de la peinture, la description détaillée de la tête de ces deux femmes, la référence aux cous allongés de Modigliani, que George imitait dans ses premiers autoportraits... tout cela contribue à dresser devant le lecteur, et l'acte de peindre, et les portraits que l'on est en train de peindre avec des mots.

1. *Seta Despedida*, p. 31-44.

2. « L'argent à la banque, dans les banques, est l'une de ses dernières passions. Elle pense – le sait-elle? – qu'avec de l'argent personne n'est complètement seul, personne n'est totalement abandonné. » (Notre traduction) « *O dinheiro no banco, nos bancos, é uma das suas últimas paixões. Ela pensa – sabe? – que com dinheiro ninguém está totalmente só, ninguém é totalmente abandonado.* » – *Seta Despedida*, p. 43.

3. À ce sujet, et aussi sur le nom de chacune de ces figures féminines, cf. Pedro Calheiros, « *Seta Despedida* e o “Violon d’Ingres” de Maria Judite de Carvalho », *op. cit.*, p. 16.

Ce rapprochement entre écriture et peinture peut encore s'élargir à l'œuvre de peintres fameux, tels l'Italien Amedeo Modigliani (n.1884 n. - †1920) et (une fois de plus) le Norvégien Edvard Munch. Le premier, mentionné en tant que modèle de George dans la première phase de sa carrière, introduit, dans l'idée que le lecteur peut se faire de l'art du personnage, une note de nostalgie et d'élégance peut-être inattendue. En fait, la référence à Modigliani nous plonge dans un monde où la beauté et l'élégance, la tranquillité et même une espèce de paix absolue, de sérénité, semblent figées pour toujours, comme sur une photo, à l'abri des dégâts du Temps, de la maladie, de la mort et de la guerre, qui marquèrent la vie du peintre. Un monde d'éternité et de croyance, non seulement au pouvoir immortalisant de l'art, mais aussi à la beauté intrinsèque d'une image intacte de l'Homme et au pouvoir de l'art de la représenter¹. Et, pourtant, la nostalgie que l'on aperçoit dans les yeux et les têtes légèrement inclinées de la plupart des figures humaines qui constituent la longue galerie de portraits de Modigliani, fait en quelque sorte preuve de la place que l'aphorisme d'Hippocrate y occupe : *Ars longa, vita brevis*. On a beau essayer de fuir cette vérité indéniable contenue dans *vita brevis* en se réfugiant dans *ars longa*... La première nous attrape dès le début : au moment même de représenter la beauté, de la figer comme si on en prenait une photo, nos yeux, tout notre corps, enfin, portent déjà en eux-mêmes les marques de la nostalgie d'une beauté et d'un bonheur fugaces, qui ne sont probablement autres que la beauté et le bonheur originaux, vécus jadis dans un paradis à jamais perdu. Et, pourtant, la croyance en ce paradis persiste – et l'on dirait que cette vision de l'art est la marque la plus caractéristique de l'œuvre du peintre italien².

Il ne me semble pas que l'on puisse retrouver cette croyance ni chez Munch, ni chez Maria Judite. Leur vision du monde est tout autre. Mais justement, c'est là une différence fondamentale dont il faut tenir compte si l'on veut comprendre la signification pleine de « George », où le lecteur s'aperçoit, enfin, que la vision idéaliste de l'art que le personnage partageait au début de sa carrière avec Modigliani, et qui s'accorde avec son attitude de vivre le moment présent comme si ni le passé ni le futur n'existaient, n'a aucun avantage si ce n'est celui de se duper momentanément soi-même sur le vrai visage des choses, bref, sur la réalité telle qu'elle est. George en a d'ailleurs conscience, puisqu'elle verse des larmes sur les échecs affectifs du passé, bien qu'elle refuse de l'admettre, ainsi que de croire aux mots de

1. Cf. Doris Krystof, *Amedeo Modigliani, 1884-1920. A Poesia do Olhar*, s. 1., Taschen / Público, 2004, p. 37.

2. À propos de Modigliani et de Maria Judite, et outre les personnalités bien différentes de ces deux artistes, Fernando Pernes souligne ce que leurs œuvres picturales ont en commun (les formes allongées, l'osmose du diaphane et du charnel, la transposition des corps dans des espaces de vide et de suspension temporelle) et semble attribuer ces ressemblances à « un humanisme poétique » que l'écrivain partagerait avec d'autres artistes internationaux, ainsi qu'avec la tradition figurative portugaise moderne. Cf. « Maria Judite de Carvalho – Rostos de Solidão. O Discurso do Silêncio », *op. cit.*, p. 12.

désabusement de Georgina sur l'avenir, lui indiquant la vieillesse et la solitude qui l'attendent. Elle préfère s'effondrer dans l'oubli que lui procurent son argent, son succès en tant que peintre, ses multiples amours, ses métamorphoses constantes, ses déménagements, ses voyages – tous ces constants déplacements physiques et mentaux auxquels elle se force pour se sentir libre et accomplie. Le passé et l'avenir, cependant, la rattrapent juste au milieu de son existence (de) fugitive, tout en se croisant avec le présent – mieux vaut dire, ils se rendent présents à un même moment, comme si, les frontières du Temps abolies, le personnage avait accès à une autre dimension de l'existence, à une autre perception du temps.

Impossible de ne pas évoquer ici une expérience semblable, vécue par l'un des protagonistes du fameux film de Stanley Kubrick, *2001, Odyssée de l'Espace* (1968). Impossible, aussi, d'en ignorer les ressemblances avec la toile *Les Quatre Âges de la Vie*, que Munch peignit en 1902. Sur une même route de village, une enfant et une jeune femme nous regardent en face, la première un peu plus en avant que la deuxième et légèrement à sa droite; juste derrière la fille, mais un peu éloignée d'elle, une femme mûre, de profil; et, à droite, une vieille, le dos courbé, la tête penchée vers le sol, avançant vers nous et aussi vers l'enfant, par un chemin ouvert à coups de pinceau. Quand on regarde ce tableau attentivement, on a en fait l'impression d'observer, non seulement quatre instants de la vie humaine, mais aussi ce que l'on pourrait appeler le cycle de la Vie –d'ailleurs parfaitement dépeint dans la remarquable séquence du film de Kubrick où le cosmonaute assiste à son vieillissement progressif et à sa propre mort, et puis, enfin, à sa transformation en fœtus. Dans la toile de Munch, le cercle s'initie au centre, avec la fillette, se continue un peu derrière elle, avec la jeune femme et, puis encore, avec l'unique femme toute en noir, juste derrière la petite... et se ferme, apparemment pour de bon, avec la seule figure dont on aperçoit clairement le mouvement, la vieille femme aux cheveux blancs qui s'achemine vers l'enfant. En réalité, pourtant, ce cercle ne se termine pas – ou ne se termine qu'hors du tableau, qui enveloppe ses spectateurs et les y inclut, leur rappelant que la vieillesse et la mort s'acheminent vers eux, que personne n'en est à l'abri, et qu'elle finira par les atteindre... jusqu'à ce que tout recommence un jour.

Il est vrai que la figure de l'enfance est absente du conte de Maria Judite. Mais il me semble, quand même, pertinent de lier « George » et la toile de Munch que je viens de décrire. Parce que le retour à la terre natale, en plus pour y vendre la maison des parents décédés, est toujours, forcément, un retour à l'enfance; et parce que le mouvement suggéré dans le tableau par l'éloignement et l'approximation progressifs de ses figures à partir de l'espace duquel on les regarde, est, en quelque sorte, présent dans le conte. Outre la rue le long de laquelle tant les figures du tableau que George et Gi nous sont présentées (celles-ci au début du conte, s'acheminant lentement l'une vers l'autre), c'est ce mouvement même, qui n'est autre que celui de la

marche du Temps (s'accélération à la fin du conte avec le déplacement du train), que j'aimerais emphatiser. En fait, il parcourt tout le texte de l'auteure portugaise, où le personnage va et vient sans cesse entre le présent et le passé à plusieurs moments, jusqu'à ce qu'il prenne le train qui l'éloigne rapidement de ce passé douloureux, involontairement évoqué, et du présent, vers un futur lointain et aussi décevant que le passé. George s'éloigne ensuite de ce futur par un effort mental de déplacement vers un autre, celui-ci beaucoup plus proche et rassurant : le futur de sa prochaine exposition, de son prochain voyage aux États-Unis, de son retour en Hollande, qu'elle vient de commencer... La dispersion dans l'espace physique et mental va de pair avec l'effort de dépouillement auquel elle s'oblige quand elle se débarrasse de maints objets. En fait, ils constituent les moyens les plus efficaces d'oublier, d'apaiser, et ses fantômes du passé, et ses fantasmes – en un mot, la façon la plus efficace de fuir la dure vérité qu'elle préférerait ignorer et qu'elle a toujours essayé d'effacer à l'aide de cette photo de jeunesse, son seul fétiche, le seul modèle de tous ses autoportraits. Si elle l'a gardée, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'un souvenir d'un temps de bonheur réel ou complet, ou moins encore d'un vestige des racines, que George a rejetées. Mais plutôt parce que ce portrait est une photo de jeunesse, une photo qui la rassure quant au fait d'avoir été jeune un jour et qui pourra, peut-être, encore lui procurer l'illusion qu'elle le sera toujours. Non pas que George soit accrochée à un passé pleinement heureux, à un temps irrécupérable de bonheur total, mais parce que cette photo représente un âge dont elle n'aurait jamais voulu sortir, dans la mesure où il renferme l'image idéale que le personnage voudrait garder d'elle-même pour l'éternité : l'image de la beauté et de la jeunesse intouchées, des idéaux et des rêves intacts et à accomplir. De là le fait qu'elle l'ait reproduite à l'infini dans ses autoportraits, comme si elle essayait d'en garantir l'immortalité que seul l'art est capable d'assurer. Sans succès garanti. Comme le conte lui-même le démontre, Munch finira par triompher de Modigliani. Parce que la marche du Temps ne s'arrête qu'illusoirement dans le monde idéal de l'Art ou dans le monde magique de la Photographie, Chronos finira par rattraper George, dont l'histoire semble encore avoir été synthétisée à l'avance par le peintre norvégien dans une autre de ses toiles.

Je pense au tableau *Sphinx* ou *Les Trois Âges de la Femme* (c. 1894), qui se caractérise aussi par un remarquable sens du mouvement, par cette impression que l'on ressent en regardant un cycle de vie dont le centre est une femme en pleine maturité que l'on peut aisément associer à George. Toute nue, elle s'expose à nos yeux de façon provocatrice – par sa nudité, certes, mais aussi parce qu'elle nous regarde en face, souriante, comme si elle nous offrait son corps. Elle symbolise le péché, la tentation, le danger inhérent à toute femme, si souvent dépeints dans l'œuvre de Munch. Mais elle est aussi une représentation de la femme libérée et indépendante, dont le cœur ne jette l'ancre nulle part, et dont la libération et le succès sont

ressentis par l'homme comme une menace. La femme dont la soif de liberté et d'autonomie finit par vaincre maints interdits, notamment ceux du départ et de l'abandon de proches (famille, fiancé,...), représentés à gauche par la figure mouvante de la jeune fille en blanc, couleur de l'innocence et de la pureté, peut-être aussi d'un idéal à accomplir. La tête levée, un bouquet de fleurs à la main, cette dernière nous rappelle Gi, la jeune fille fragile et innocente du conte qui rêvait d'une carrière de peintre hors des murs étouffants de l'ambiance petite bourgeoise où elle avait été élevée et où elle ne parviendrait jamais à s'accomplir en tant qu'artiste. Le départ et la déambulation, la renonciation à ce petit monde de province, y compris l'abandon douloureux d'un amour de jeunesse, on peut aussi les retracer dans cette toile, où la figure masculine, à peine perceptible à droite (tant elle est enfoncée dans le noir qui la couvre et l'entoure), la tête basse, les épaules courbées, semble souffrir plus qu'aucune autre, tandis qu'à gauche la jeune femme en blanc commence à se déplacer le long d'un chemin aussi clair que sa robe et dont les traces se perdent dans l'horizon lointain. Et cependant, on a toujours l'impression que ces traces reviennent vers nous, qu'il y a quand même un chemin de retour semblable à celui que George entreprend dans son voyage vers la ville natale, le lieu d'origine. Cette impression naît de la figure centrale, que l'on peut aussi envisager comme symbole de fertilité, dont le corps blanc nous éblouit d'autant plus qu'il contraste vivement avec celui de la femme un peu plus âgée qui est à sa droite, en arrière et tout habillée de noir. Clairement séparée de l'homme à côté par ce que l'on dirait être un tronc d'arbre sanglant, symbole de souffrance¹ et d'attachement profond pour la terre, la tête presque aussi basse que celle de l'homme qui nous fait penser au fiancé de Gi..., cette femme en noir n'est ni George ni Georgina, mais plutôt une figure plus proche de celle-ci : parce qu'elle est la plus âgée de ces femmes et parce qu'elle en est aussi la plus seule, celle qui semble porter son propre deuil avant sa mort. Elle n'est pas la vieillesse, mais elle en représente la proximité – et, bien sûr, la solitude et la mort, suggérées dans la moitié droite et obscure du tableau, tandis que la vie, elle, triomphe à gauche et au centre, dans sa lumineuse splendeur.

Une fois de plus, comme dans la toile précédente, le cycle du berceau au cercueil s'accomplit... et recommence. C'est d'ailleurs ce cycle que l'on peut déceler dans *Seta Despedida*, recueil où la métaphore de la marche du Temps, la flèche partie, a pour origine la contemplation d'une vieille photo à demi effacée dans le conte éponyme, le premier, et où « Frio », le dernier, s'achève par une rencontre entre mère et fils qui est à la fois un retour de la mort à la vie et une affirmation des liens profonds qui les unissent, des fils

1. Cf. la toile *Séparation*, datée de 1896, où l'homme et la femme ressemblent aux figures qui se trouvent aux extrêmes du tableau de 1894 : outre leur attitude (la tête basse de l'un, la tête levée de l'autre), on peut encore constater que l'homme, immobile, la main sur la poitrine, est aussi sous un arbre et à côté d'un arbuste sanglant, tandis que la femme, en mouvement, se déplace et s'éloigne de lui, sa robe claire se confondant aussi avec le chemin.

de mémoire que l'on tisse entre elles pour que la deuxième continue et triomphe de la première. Or c'est justement ce mouvement infini, ce mouvement perpétuel du cycle de la Vie, toujours hanté par la Mort dont on ne peut la séparer, que la peinture de Munch et l'écriture de Maria Judite représentent de façon aussi obsédante que pleinement réussie. À l'impossibilité d'arrêter le Temps et son inexorable fuite, ces deux artistes opposent l'unique moyen possible de le combattre et, apparemment, de le vaincre : l'appréhender dans son mouvement, dans son inlassable marche, en mimant sa mouvance essentielle. Comme les photographes et les poètes (comme les portraitistes tel un Modigliani, finalement) – avec lesquels ils partagent l'attitude lyrique qui est à l'origine même des genres les plus pratiqués par Maria Judite¹ –, ils en figent des moments, des instants, des fragments, des morceaux. Et s'ils réussissent à l'attraper, c'est justement parce qu'ils en saisissent l'essence fluide et qu'ils la représentent mieux que personne dans ce qu'elle a d'intrinsèquement mélancolique et vital.

La flèche partie, nul ne peut l'arrêter. Mais il est, néanmoins, possible d'en décrire la trajectoire, ou du moins quelques étapes de son parcours circulaire – et, du coup, dévoiler, non seulement le Réel, mais aussi l'essence même de la Vie.

1. C'est David Mourão-Ferreira (« Para uma teoria dos géneros literários », *Tópicos Recuperados. Sobre a crítica e outros ensaios*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 17-23) qui définit l'attitude lyrique comme celle qui prend un soin particulier de l'instant, en le chargeant d'émotion dans le but de l'isoler et de le rendre éternel. Au poème lyrique et au conte, genres qu'il considère comme issus de cette attitude (p. 19) et qui ne manquent pas dans l'œuvre de Maria Judite, je me permettrai d'ajouter la chronique à laquelle l'écrivain portugais consacra environ 15 années de sa vie littéraire. Sur la problématique des genres littéraires dans l'œuvre de l'auteur, *cf.*, dans ce volume, Cristina Almeida Ribeiro, « Le conte et le recueil : Maria Judite de Carvalho et le récit bref ».

2. En tissant le fil des heures

Jane Pinheiro De Freitas
Université de São Paulo (FFLCH)

« Le silence se fait... la voix s'éteint... elle n'est plus voix. Elle était future avant de résonner et ne pouvait être mesurée car elle n'existait pas encore, et maintenant il n'est toujours pas possible de la mesurer car elle s'est déjà tue. »

Saint Augustin

Un des aspects des études littéraires actuelles est la préoccupation de donner la parole aux minorités marginalisées. Dans cette nouvelle perspective, les études sur l'écriture des femmes ont pris une très grande ampleur ces dernières années. Ceci permet de revenir sur des écrivaines importantes et sur des œuvres de grand intérêt littéraire, comme c'est le cas de Maria Judite de Carvalho, qui a contribué avec talent au canon littéraire de son époque. Dans les histoires vécues par ses personnages, il y a un jeu entre passé et futur ; le temps y est le centre d'un axe de va-et-vient, construit avec une très grande finesse par un narrateur ironique, mais toujours très précis dans la direction prise. Ce jeu narratif peut être comparé à un jeu de miroirs, où le passé est réfléchi dans le futur et vice-versa. Ainsi, le temps du vécu, ou de la possibilité de vivre, sera toujours un passé qu'il faut invoquer pour supporter le présent marqué par l'échec, parfois même inexistant pour le temps de la narration.

Le fil du temps dans les narrations de Maria Judite de Carvalho unit la présentification du passé, la négation du présent et le discrédit sur le futur. Nous pensons donc qu'il se forme un tissu temporel qui sera la caractéristique marquante de l'œuvre de l'auteure. Il y a toujours dans le vécu des personnages quelque chose d'impossible à dépasser, provoquant chez eux une angoisse, parce que le passé ne peut changer ou à cause de la passivité et du mal être dans lequel ils sont plongés. Nous rappelons aussi que les temps, dans les récits de l'écrivaine, tendent à être circulaires, et très souvent allongés par le temps de la remémoration :

Dans l'expérience personnelle, la mémoire est un "instrument" compliqué. L'enregistrement des événements est un processus complexe, mélangeant ce qui est remémoré aux choses auxquelles l'on s'attend et l'on désire. Il n'y a pas que les "données" qui peuvent être "rappelées", mais

les faits eux-mêmes sont également modifiés, réinterprétés à la lumière du présent, du futur et du passé¹.

Les écrits judiciaires montrent avec acuité les échecs liés à l'étroite condition à laquelle était soumise la femme. À l'intérieur de ces cadres, le temps est un élément marquant, que ce soit dans les intrigues où les personnages se remémorent un temps de "quasi bonheur", ou dans celles où les heures vécues deviennent des menaces de quelque chose qui est prêt à se casser. Les différentes conséquences du passage du temps dans la vie des personnages féminins constituent un thème important dans l'univers de l'écrivaine portugaise.

José Manuel Esteves explique à ce sujet que l'état de souffrance dans lequel sont plongés les personnages judiciaires est également en étroite relation avec le moment historique de l'écriture, un temps de tension et de peur au Portugal. Il rendait davantage lointain la possibilité du rêve et de l'espérance ; la conséquence sera une littérature ayant pour thématique les angoisses et désillusions des personnages :

Son œuvre est traversée par les péripéties de l'histoire mondiale et ses conséquences au niveau national durant les années 50 et 60. Le régime fasciste en vigueur au Portugal est à l'origine de la déception qui détruit les espoirs politiques et sociaux durant la période de l'après-guerre².

Outre la place importante accordée par l'auteure au temps dans la trajectoire des personnages, il y a également dans sa fiction une certaine implication avec le moment réel de l'Histoire. Son regard attentif sur la société se reflète dans son œuvre en un subtil dialogue avec ce qui l'entoure, tout en sauvegardant les différences entre le temps du récit et le temps réel, mais aussi leur progression différente, comme l'a théorisé Genette³. Le premier est plus indépendant de la chronologie réelle et peut avancer selon le degré d'importance du moment vécu ; le second, par contre, progresse par événements qui parfois le limitent. La relation entre le temps réel et fictionnel nous renvoie à la façon dont le narrateur construit la voix narrative, contribuant à unir les liens d'un tissu très bien structuré.

Une lecture rapide de quelques écrits de Maria Judite de Carvalho nous montre, au début, une donnée consensuelle chez ses exégètes : les intrigues soulignent l'angoisse du personnage central. Dans la plupart de ses contes ou nouvelles, la protagoniste est mise à l'épreuve, à travers des situations limites de souffrance, abandon ou difficultés à s'insérer dans le milieu social dans lequel elle vit. "Elles" sont marquées par la passivité, renonçant à s'aventurer dans une relation avec l'autre ; elles s'accommodent de leur

1 Isabel Allegro de Magalhães, *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 32.

2. José Manuel da Costa Esteves. "Seta despedida de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver", in *Le conte en langue portugaise: Études de cas*, Centre de Recherche sur les pays lusophones – CREPAL, Cahier n° 6, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 71.

3. Gérard Genette, *Discours du récit : essai de méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

intense solitude et de l'exil avec la réalité qui les entoure. Ce sont des femmes qui ont toujours renoncé au temps présent, se tournant vers un passé d'où, en général, provient leur malheur. Célibataires, elles seront marquées par l'échec ; mariées, elles sont victimes de l'abandon contre lequel elles ne luttent pas. Si elles n'ont pas d'enfants, elles deviennent amères ; si elles en ont, elles se sentent coupables de les avoir abandonnés ou parce qu'elles ne s'en occupent pas comme elles le devraient. Il n'y a donc aucun refuge ni espoir de bonheur.

« Carta aberta à família »¹, est un exemple important de la vie présente qui s'annule et se tourne totalement vers le passé. La rencontre d'une mère et de son fils, un dernier dimanche d'octobre, constitue la matière de ce récit et la situation vécue par le personnage. Elle décide d'abandonner son mari, issu d'une famille traditionnelle, pour vivre une supposée passion, qu'elle admet ne pas avoir été si intense que cela. Elle passait toujours un dimanche par mois avec son fils, ce qui augmentait encore plus la distance et l'échec de leurs liens.

Le conte judiciaire focalise également sur la froide relation entre la mère et le fils, et les circonstances qui ont abouti à l'échec des liens familiaux. La protagoniste ne se reconnaît pas dans la mise soignée du garçon, et elle le perçoit comme un étranger. Nous découvrons aussitôt que la distance est due à la différence de classe sociale ; elle s'était mariée à un homme bien plus riche, et après avoir "renoncé" au mariage, elle était revenue à sa condition sociale initiale, sans jamais avoir réussi à être de fait, une Cercal, illustre famille dont elle avait pu lire les hauts faits dans les manuels d'Histoire, lorsqu'elle était à l'école.

La thématique du conte, un mariage défait et sans amour, l'adultère et la passion qui finit en désillusion, n'apporte apparemment aucune nouveauté pour ce qui est des récits judiciaires. Cependant la façon dont l'histoire se construit et le jeu narratif à travers lequel le narrateur nous place au centre de l'intimité du personnage, rendent ce conte particulier. Une grande partie de l'intrigue nous est donnée par lettre, dont tous les extraits sont en italiques, une lettre "ouverte" de la protagoniste dirigée à la famille Cercal, ou tout simplement à l'ex-mari et au fils, ou à personne. Il y a une alternance entre le narrateur qui parle de la conscience du personnage et celle-ci, qui se dévoile à la première personne ; nous sommes face à une instance narrative alternée. Le début de la lettre introduit l'intrigue :

Cela s'est passé le dernier dimanche d'octobre – nous nous retrouvions toujours le dernier dimanche du mois, de tous les mois [...]. Ce fut lors de ce dimanche au ciel gris et à la pluie fine constante que l'idée, qui n'en était

1. Maria Judite de Carvalho, *Flores ao telefone*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1968, p. 121-131.

pas encore une, m'a effleurée une fois de plus l'esprit, avec la fugacité presque inexistante d'un éclair¹.

La focalisation sur de tels conflits sert à renforcer ce que nous avons éclairci auparavant. L'œuvre de l'auteure se maintient également en équilibre à travers les diverses caractéristiques du moment qu'elle est en train de vivre. Comme nous l'explique Elza Wagner-Carrozza, les personnages de l'écrivaine sont des « femmes dont les drames existentiels ont beaucoup à voir avec la situation de la femme dans la société contemporaine, c'est-à-dire avec la femme du XX^e siècle² ». Ainsi, l'écriture dénonce non seulement les problèmes d'une époque, mais également d'une minorité sans beaucoup de droits. Il n'est pas superflu de dire que de telles caractéristiques sont incorporées à l'œuvre de manière subtile. Nous ne pouvons, et cela n'est pas notre intention, parler d'une écriture engagée, mais seulement souligner que, bien qu'écrivant une littérature intimiste, Maria Judite de Carvalho ne s'évade pas du contexte social et des transformations qui ont lieu autour d'elle.

Le tissu temporel qui entoure les personnages fait partie d'une trajectoire d'égarements, de renoncements ou de malheurs très souvent cultivés par leur propre passivité. Le temps est très souvent le plus grand opposant, mais aussi la matière première de la trajectoire effectuée par les personnages. La remémoration apparaît toujours chargée de négativité, dans des situations sans issue ou dont les personnages ne sortent tout simplement pas car ils n'ont pas d'autre chemin à suivre. Ce qui au début se présente comme un indice de la vie tranquille ou heureuse, comme un voyage, un mariage ou une belle carrière, s'écroule du jour au lendemain, ne laissant place qu'à un grand vide.

Dans *Tanta gente, Mariana...*, une photo prise lors d'un des rares moments de bonheur, devient l'annonce d'une grande souffrance, ouvrant la confession des malheurs de Mariana : l'abandon par son mari puis son état terminal, moment où elle raconte son histoire. De la même manière, un voyage fait, apparemment, en vue de réaliser un rêve finit par devenir la ruine de la protagoniste. En effet c'est lors de ce voyage qu'elle perdra son mari, séduit par une autre femme.

Nous voyons ainsi que ce passé d'infortunes est responsable du portrait mélancolique de la femme : « Ma vie est comme un tronc dont toutes les feuilles et toutes les branches se sont peu à peu desséchées, les unes après les

1. Notre traduction. « *Foi no último domingo de Outubro – encontrávamo-nos sempre no último domingo do mês, de todos os meses [...] foi nesse domingo de céu cinzento e chuva miúda mas constante, que a idêia, que ainda o não era, me aflorou mais uma vez com a brevidade quase inexistente de um vislumbre.* », in « Carta aberta à família », p. 121.

2. Elza Wagner Carrozza, *Masculino/feminino – o eterno contraponto: uma leitura dos contos de Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*, in *Cadernos da condição feminina*, Actas II, n° 43, Lisboa, 1995, p. 48.

autres »¹. Cependant il n’y a aucune force ou raison pour se détourner d’un passé malheureux. Il ne reste plus à Mariana qu’à se résigner à sa souffrance, posture qui sera l’une des caractéristiques du portrait des personnages juditiens.

La confrontation avec le passé et le peu de possibilités d’un futur sont des aspects récurrents dans les récits de l’auteure, provoquant un choc qui s’ajoutera aux conflits personnels vécus par les personnages. Dans « *Seta Despedida* », conte qui donne son titre à la dernière publication en vie de l’écrivaine, nous pouvons voir l’intensité de l’angoisse de la protagoniste et sa lutte pour fuir certains faits de son passé. Cependant son destin est attaché à une vie sans réalisations, sans une place à soi dans le monde. Dans le présent, d’où elle lance son regard introspectif, il y a la tristesse du temps passé, celle d’une fille abandonnée par son père, devenue l’épouse d’un homme simple, sans grands élans romantiques. Comme conséquence, il ne reste qu’une certaine amertume et un sentiment d’impuissance face à l’implacable force du temps :

“J’ai été celle-là, celle-ci, cette autre”, aime-t-elle à penser. Entre l’une et l’autre il n’y a jamais eu une transition lente, douce et imperceptible comme le sont les transitions, mais il y a eu une espèce de déluge universel, et tous ont disparu sous les eaux en furie et la terre et les choses qu’elles emportaient avec elles².

Toutes les histoires contenues dans *Seta Despedida*, et pas seulement ce conte, ont une intense relation avec le passé, construisant dans la vie des personnages un immense tissu de renoncement, passivité, amertume et solitude. Pour observer de plus près l’architecture temporelle dans l’univers de l’auteure, nous analyserons le conte « George » qui souligne quelques-unes des façons dont le temps peut conduire la vie du personnage.

Le temps à la dérive

« Souviens-toi que le temps est un joueur
avide
Qui gagne sans tricher »

Charles Baudelaire

C’est avec une certaine mélancolie que George s’achemine vers la petite ville de son enfance. Au début, elle n’est que plongée dans ses pensées, tournant ses premiers pas vers le passé. Mais peu à peu, l’instance narrative

1. Notre traduction. « *A minha vida é como um tronco a que foram secando todas as folhas e depois, um após outro, todos os ramos. Nem um ficou. E agora vai cair por falta de seiva.* », Maria Judite de Carvalho, *Tanta gente, Mariana*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1988, p. 19.

2. Notre traduction. Maria Judite de Carvalho, *Seta Despedida*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1995, p. 12. Toutes les citations proviennent de cette édition. Nous citerons ce conte directement dans le corps du texte, en indiquant les initiales du titre – G- et le numéro de la page entre parenthèses.

nous rapproche du personnage. Nous découvrons alors que George est le nom artistique de la peintre qui vit à Amsterdam. Il s'agit d'une femme qui a quitté son milieu, rentrant pour vendre la maison de ses parents, l'espace de son enfance, après vingt ans à l'étranger. Ce sont ces faits du présent qui vont être le fil conducteur des différents visages du temps dans l'histoire de George. C'est quelqu'un qui « a perdu la boussole, elle ne sait où ni quand ; elle a perdu tellement d'autres choses en plus de la boussole. Les a-t-elle perdues ou quittées ¹ ? ». Sa carrière lui a permis de se faire une place dans le monde, mais maintenant elle est obligée de rentrer pour « éliminer » les vestiges de la jeune fille qui avait besoin de transgresser les lois et rompre avec son monde étrié et sans avenir.

La rencontre avec l'image de la jeune fille qu'elle a été et dont il ne reste qu'« une photographie qui a beaucoup voyagé² », est le deuxième moment de confrontation avec le passé. Les traits d'un visage rempli de rêves et d'illusions sont décrits par le narrateur et associés à une peinture d'Amedeo Modigliani³. Cette mention du narrateur nous rapproche une fois de plus du passé du personnage ; en effet, la peinture est également un moyen qui utilise l'espace pour emprisonner le temps.

George s'est habituée à l'exil, à une vie d'errance, partant toujours pour échapper aux menaces du passé ; c'est une femme en fuite d'elle-même. Tout comme pour la protagoniste, le temps présent nous semble distant ; même la scène d'ouverture face à laquelle nous sommes placés est construite à partir d'une déconstruction d'où découle un temps fugace qui semble s'effacer devant nous. L'instabilité de l'espace et du temps se transforment peu à peu en un rappel du passé qui se construit à travers la force que l'espace visité exerce sur la vie de George. Au début, le narrateur nous donne des pistes d'événements mal résolus et de la distance qu'il y avait entre elle et ses parents qui « avaient été condamnés par les instances suprêmes à une quasi ignorance⁴ », ce qui contribue aux renoncements de son passé qui se mêlent maintenant au présent de George.

Le premier moment de remémoration du vécu a lieu lorsque, comme dans un jeu de miroirs, George et Gi se retrouvent. Le passé d'il y a vingt ans refait surface à travers la jeune fille qui avait autrefois habité dans cette ville tranquille et qui avait également prévu de s'enfuir : « Elles portent toutes deux des robes claires et amples, la brise les soulève légèrement, l'un

1. Notre traduction. « [...] *perdeu a bússola não sabe onde nem quando, perdeu tanta coisa sem ser a bússola. Perdeu ou largou?* » (G, p. 31).

2. Notre traduction. « [...] *uma fotografia que tem corrido mundo* » (G, p. 33).

3. Parmi les œuvres de l'artiste italien, figurent divers tableaux de portraits féminins, au cou toujours allongé, au visage arrondi et aux traits tristes. Le tableau *Femme à la cravate noire* nous donne l'impression d'une femme habillée en homme, révélant une image de la transgression féminine de la première moitié du XX^e siècle.

4. Notre traduction. « [...] *tinham sido condenados pelas instâncias supremas á quase ignorância* » (G, p. 33).

d'elles vers la gauche, comme si on partait, l'autre vers la droite, comme si on arrivait, toutes deux dans la même direction, évidemment¹ ».

Le parallélisme de la rencontre se confirme lors de la description qui suit, à travers laquelle nous apprenons que Gi, une abréviation possible du prénom du personnage, est décrite par le narrateur ; le passé et le présent alternent : « elle a, elle va avoir, une voix très réelle et vive, une voix à laquelle la chaux et les pelletées de terre, et la pierre et le temps, tout comme la distance et l'agitation de la vie de George, n'ont pas porté atteinte² ». La jeune fille qui était restée là-bas, espérant un mariage heureux, est le passé que George n'a pas eu, personnifiant ou devenant à peine un parcours de vie, calme et résigné :

- [...] À quoi peut-on penser ici, dans ce trou perdu, sinon à partir ? Je ne suis pas encore partie à cause de Carlos, mais... Carlos il y est accroché, jamais il ne partira. Rien que l'idée lui fait peur, n'est-ce pas³ ?

Plus nous plongeons dans le chemin de retour de George, plus nous sommes face à un réseau formé entre passé et présent, se déroulant peu à peu, indiquant des directions pour une sortie possible du labyrinthe temporel. La première d'entre elles se construit au moment du dialogue de Gi avec George, moment durant lequel le narrateur exerce très bien le rôle fictionnel proposé par l'auteure⁴.

C'est dans les paroles de l'adolescente âgée de 18 ans, vivant encore dans « ce temps » de ses espoirs et rêves, que nous voyons le désir de liberté coupé net par la peur d'un futur incertain. Le passé se caractérise comme un temps de renoncement, ce qui ne renvoie pas à ce qu'est George au présent, une femme de 45 ans, peintre à la carrière bien établie, mais ayant toujours une excuse pour fuir son passé, et sans plus aucune capacité pour rêver :

Elle avait toujours pensé qu'une maison meublée était la certitude d'une porte grande ouverte, de mains libres, d'une rue nouvelle attendant ses pieds. Les gens sont si stupidement attachés à un meuble, un tapis déjà usé par tant de pas, aux bibelots accumulés au long des vies et pleins de souvenirs, de voix, de regards, de mains, enfin, de monde⁵.

1. Notre traduction. « *Trazem ambas vestidos claros, amplos, e a aragem empurra-os ao de leve, um deles para o lado esquerdo de quem vai, o outro para o lado direito de quem vem, ambos na mesma direção, naturalmente.* » (G, p. 32).

2. Notre traduction. « [...] *tem, vai ter, uma voz muito real e viva, uma voz que a cal e as pás de terra, e a pedra e o tempo, e ainda a distância e a confusão da vida de George, não prejudicaram* » (G, p. 32).

3. Notre traduction. « *Em que se pode pensar aqui neste cu de Judas, senão em partir? Ainda não me fui embora por causa do Carlos, mas... o Carlos pertence a isto, nunca se irá embora. Só a ideia o apavora, não é?* » (G, p. 37).

4. Sur le narrateur et son rôle fictionnel, voir Gérard Genette, *Discours du récit: essai de méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

5. Notre traduction. « *Uma casa mobilada, sempre pensou, é a certeza de uma porta aberta de par em par, de mãos livres, de rua nova a espera de seus pés. As pessoas ficam tão stupidamente presas a um móvel, a*

Le moment du dialogue entre la protagoniste et son passé sera également un des points importants où nous pouvons dire que la voix de l'auteure dénonce la condition des femmes, en montrant la différence entre le destin qui était prévu pour George si elle était restée dans la ville de ses parents, et sa carrière d'artiste peintre qu'elle essayait de se créer entre fuites et voyages. En refusant de se plier à un tel rôle, le personnage opère une transgression et s'exile bien loin de tout, dans la presque obligation d'annuler le passé, pour se convaincre de l'image qu'elle avait créée pour soi : « Disponible, pensait-elle. Sans comptes à rendre à personne, pour partir, pour arriver, même pour être là où elle était.¹ ». Le temps de l'adolescence est fait de renoncements et de résignations, ce qu'il aurait pu être, mais brisé par la peinture. Nous avons alors le premier fil de la narration.

Le personnage d'il y a quelques années, lorsqu'elle était une « jeune fille fragile » (G, p. 32), a un surnom : Gi. Il sera alors la marque des jours passés avec simplicité dans la petite ville. De la jeune fille de cette époque on attend seulement qu'elle soit « une mère parfaite, tout cela avec beaucoup d'aptitude pour le dessin² ». Cependant, la jeune fille pour laquelle on planifiait un mariage avec un homme simple a transgressé cet ordre préétabli, elle est devenue une femme en transit, fuyante ; c'est George, « une peintre renommée chez les marchands des grandes villes d'Europe³ » (G, p. 36). Elle devient une femme solitaire et dénigrée, exilée mais luttant encore pour réussir à s'enraciner. C'est à travers un rapide sommaire que le narrateur nous donne à connaître les presque vingt ans qui ont fait de Gi George :

[Celle qui] ne sait plus, ne veut pas savoir, lorsqu'elle a quitté la ville et est partie à la découverte de la grande ville, où, disait-on à la maison, les femmes se perdent. Plus tard elle partit à l'étranger, de l'autre côté de l'océan. Elle s'est teint les cheveux en blond, de tous les blonds, puis en roux, lassée d'elle-même, en châtain plus tard, en blond à nouveau, tirant sur le vert, jamais des tons sombres, presque noirs, comme elle les avait auparavant. Elle a eu de nombreux amours, des grands et des moins grands, pour toujours et passagers, de simples amours, elle s'est mariée, a divorcé, elle est arrivée, est partie, elle est repartie et revenue à nouveau, combien de fois ? Maintenant elle est – était – à Amsterdam⁴.

um tapete já gasto de tantos passos, aos bibelots acumulados ao longo das vidas e cheios de recordações, de vozes, de olhares, de mãos, de gente, enfim. » (G, p. 34).

1. « Disponível, pensava. Senhora de si. Para partir, para chegar. Mesmo para estar onde estava » (G, p. 35).

2. Notre traduction. « [...] uma mãe perfeita, tudo isso com muito jeito para o desenho » (G, p. 35).

3. « [...] pintora já com nome nos marchands das grandes cidades da Europa » (G, p. 36).

4. « [...] Já não sabe, não quer saber, quando saiu da vila e partiu à descoberta da cidade grande, onde, dizia-se lá em casa, as mulheres se perdem. Mais tarde partiu por além terra, por além mar. Fez loiros os cabelos, de todos os loiros, um dia ruivos por cansaço de si, mais tarde castanhos, loiros de novo, esverdeados, nunca escuros, quase pretos, como dantes eram. Teve muitos amores, grandes e não tanto, definitivos e passageiros, simples amores, casou-se, divorciou-se, partiu, chegou, voltou a partir e a chegar, quantas vezes? Agora está - estava - em Amsterdão. » (G, p. 34).

Les indicateurs temporels se différencient pour signaler la distance moindre entre le passé et le présent. Des affirmations synthétisent les verbes et les changements de temps nous rapprochent d'un passé revu dans des images fugaces. Narrateur et personnage se confondent totalement (« où, l'on disait à la maison »), comme si la narration faisait rapidement une visite à la première personne pour revenir immédiatement à la troisième personne. Dans le jeu de miroirs établi par l'instance narratrice, nous sommes dans l'incapacité de savoir si tel commentaire se faisait dans la maison de George ou du narrateur, ou si la personne qui narre est le protagoniste dans l'une de ses étapes, selon une logique de fragmentation des différents moments de sa vie. L'auteure nous confronte à une « situation narrative » complexe de zigzags temporels, de va-et-vient du narrateur, une technique qui peut s'expliquer par la description établie par Genette lorsqu'il définit le tissu narratif comme :

Un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou tout simplement la description, ne peut se distinguer qu'en le déchirant en un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, sa relation avec les autres situations narratives impliquées dans cette même narration¹.

Nous pouvons utiliser le terme 'déchirure' pour analyser les différentes instances du temps dans « George », tout comme la façon dont elle se présentera dans les différentes images de la vie de la protagoniste. La menace future sur la vie de George sera représentée par le même fantôme qui menace toujours les personnages féminins de Maria Judite de Carvalho : la vieillesse. Il s'agit là de l'élément négatif qui représente dans le récit le temps à venir, se présentant à l'héroïne au moment où elle est déjà dans le train, se séparant du paysage d'autrefois ; les images troubles se forment sous ses yeux, et soudain, le spectre surgit :

Devant elle une femme âgée, tout d'abord ébauchée, puis complète, la regarde attentivement [...] une vieille femme. Elle a les mains ridées posées sur un sac à main noir².

La jeunesse et la vieillesse s'opposent, comme le jour et la nuit. Au milieu se trouve la femme de 45 ans, essayant de fuir son passé et faisant face à son futur. Il vient comme par exhortation, dans la voix fatiguée de la femme sans espoir et passive devant les jours qui lui restent encore à vivre. La fatigue dans le regard et les mains ridées nous amènent au deuxième fil temporel du récit : le futur sera fait d'absences, rien de ce qu'elle essaie d'appréhender dans son univers d'artiste ne pourra l'accompagner dans la vieillesse et la solitude. L'image devant George est la confirmation de la

1. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 222.

2. Notre traduction. « *A sua frente uma senhora de idade, primeiro esboçada, finalmente completa, olha-a atentamente [...] uma mulher velha. Tem as mãos enrugadas sobre uma carteira preta [...]* » (G, p. 41).

fugacité de tout ce qui essaie de se sauver : ses amours, le « prochain voyage aux Etats-Unis » et « l'argent qu'elle a en banque », tout succombera à l'implacable passage du temps :

Un de ces jours elle va remarquer, ou peut-être l'a-t-elle déjà remarqué, qu'elle voit moins bien, et un autre jour que ses mains tremblent. Et si elle est un tant soit peu sensée, ou si elle sait regarder autour d'elle, elle verra que ce monde ne lui appartient déjà plus, il est aux autres¹.

Georgina a le poids de la répréhension dans ses mots, comme autant de « flèches » tirées contre les tentatives de fuite auxquelles George s'adonne encore. Une espèce d'exhortation, proférée par une voix que nous pourrions dire être celle de l'auteure, aussi craintive et désabusée face au futur. Les dialogues aussi bien avec la fillette qu'avec la vieille dame sont en italiques, faisant ressortir les voix qui proviennent d'un temps hors récit, fantômes personnifiant ce qui pourrait être vécu et qui le sera, probablement. Passé et futur sont incertains ; la vieillesse et la mort sont l'unique certitude.

Il y a la menace de la superficialité des choses et que son monde, construit avec tellement de soin, soit sur le point de s'écrouler. Ses jours s'écoulent de manière instable, il n'y a pas la certitude que les amitiés soient sincères. Les meublés, dont elle sort toujours avec « des valises à roulettes », ne sont guère une solution. George garde pour elle ses doutes sur la fragilité de ses allées et venues, de ses amours et du monde qu'elle a essayé de construire. D'où le choc lorsqu'elle les voit confirmés sur ses mains ridées, par les paroles de Georgina qui font mouche et le futur personnifié par la femme de soixante-dix ans.

L'architecture du temps réunit George avec Gi en premier, son passé étant représenté par la fragilité de la jeune fille, puis avec Georgina, représentant le passé dans un portrait « d'une femme aux cheveux auburn, teints² » (G, p. 41), deux cadres qui reproduisent avec cruauté les marques du passage du temps, dans trois étapes différentes de la vie de la protagoniste. Nous pensons que le thème principal du conte est peut-être le passage du temps, mais les instants narratifs nous montrent plutôt les conséquences d'un temps vécu ou non. Les 'présentifications'³ nous montrent comme dans une mosaïque qu'il n'y a aucun moyen d'échapper au passé, tout comme au futur.

« George », considéré dans sa globalité, est un récit d'incertitudes dès son titre, dont le prénom masculin recouvre un personnage féminin. Premièrement, le pseudonyme artistique de la protagoniste, qui ne la définit

1. Notre traduction. « *Outro dia vai reparar, ou talvez já tenha dado por isso, que está a ver pior, e outro ainda que as mãos lhe tremem. E, se for um pouco sensata, ou se souber olhar em volta, descobrirá que esse mundo já não lhe pertence, é dos outros.* » (G, p. 42)

2. « *Uma velha com os cabelos pintados de acaju* ».

3. « Sur le thème de la présentification du temps, voir Saint Augustin, « O homem e o tempo », in *Confissões Livro XI*, Trad. José Oliveira Santos, São Paulo, Abril Cultural, 1984.

point et nous renvoie à son état de femme en dehors de son espace, exilée. Un nom différent, indéfini, qui nous renvoie à George Sand, écrivaine qui a toujours signé ses œuvres avec un pseudonyme masculin afin que ses livres soient acceptés à son époque. Sand a par ailleurs essayé de fuir l'étroite condition imposée aux femmes de son temps ; elle vivait et sentait toute l'injustice de la société.

La problématique des différents noms de l'héroïne peut également être reliée au temps. Passé et présent ont-ils des noms ou simplement des pseudonymes ? Gi et Georgina, qui peuvent être un diminutif et augmentatif de George, constituent également un autre nœud à défaire dans la trajectoire de la protagoniste. L'interrogation d'Isabel Allegro de Magalhães sur le temps dans l'écriture des femmes est ici pertinente pour appréhender le tissu temporel de « George » : « Est-ce que la fiction féminine est, plus que celle des hommes, tournée vers la mémoire, la reconstitution de ce qui a été et de ce qui aurait pu être, ou ce qui pourrait être un jour¹ ? »

Si l'écriture des femmes se présente ainsi, Maria Judite de Carvalho l'exemplifie à souhait et d'une belle manière à travers la vie de la peintre, aussi anonyme à nous qu'à elle-même.

1. «Será que a ficção feminina está, mais do que a dos homens, virada para a memória, para a reconstituição do que foi e do que poderia ter sido ou ainda do que poderá vir a ser [...]?» , Isabel Allegro de Magalhães, *op. cit.*, p. 9.

3. Sous la tutelle de Penia : négativité et vide

Maria Theresa Abelha Alves

Universidade Federal do Rio de Janeiro et CNPq

À la naissance d'Aphrodite tout l'Olympe est en fête. Ivres et heureux, les dieux banquettent. Surgit alors, aux portes du festin, une figure vieillie, laide, misérable, venue mendier les restes du banquet. C'est Penia – le dénuement dans sa manifestation la plus réelle. Elle aperçoit Poros, qui représente la richesse et l'abondance. Elle, que la pauvreté a réduit à la mendicité, décide de le séduire. De leur union naît Eros. C'est à travers ce mythe que les savants de la Grèce Antique ont cherché à expliquer les ambiguïtés de l'amour – carence permanente et recherche constante de la plénitude – ainsi que son caractère tragique. Génétiquement marqué par la carence, l'amour a soif de ce qu'il ne connaît pas et finit par fantasmer, par délirer.

Ce mythe classique me sert ici de métaphore ; en effet il me semble que les protagonistes des récits de Maria Judite de Carvalho ont été engendrés sous la tutelle de Penia. Un manque omniprésent se développe et contamine les espaces, les temps et les vies. Ces protagonistes recherchent en vain la plénitude affective, sont toujours en manque de quelque chose, toujours dans l'insatisfaction – ce sont des femmes ordinaires qui mènent des petites vies sans intérêt. Parce que conçu le jour de la naissance d'Aphrodite, l'amour sera pour toujours attiré par la jeunesse et la beauté physique que ces femmes, emblèmes de la négativité, du silence et du vide, ne possèdent pas. L'exemple parfait serait Joana, protagoniste de la nouvelle « La fiancée inconsolable », qui, selon l'une de ses amies qui est venue lui présenter ses condoléances, « n'en trouvera pas d'autre. Avec la tête qu'elle a... »¹, les réticences dénoncent ici le manque de charme.

Eros rêve d'obtenir la connaissance – d'où le monologue intérieur des personnages comme forme de connaissance de soi. Ainsi, soliloquant, l'inconsolable fiancée d'un prétendant défunt, « à trente ans passés » et avec « son corps sans grâce »², fait la liste de ses avantages. Pourtant, au lieu de retrouver ainsi la plénitude, ce sont ses carences et le manque irrémédiable qui l'habite qui se révèlent :

1. Maria Judite de Carvalho, « La fiancée inconsolable », *Anica au Temps Jadis*, traduction par Simone Biberfeld, Paris, Ed; de La Différence, 1988, p. 198. La nouvelle appartient au recueil *As Palavras Poupadas*, Lisboa, Editora Arcádia, 1961. «nunca mais arranja outro. Com uma cara daquelas... » (p. 131).
2. *Idem*, p. 203.

son petit visage ingrat, une tête de lapin, des lunettes aux verres épais, avec beaucoup de dioptries, une silhouette lourde et sans grâce. Autant de barreaux qui l'isolaient du monde extérieur, empêchant qu'elle ne soit d'entrer. D'ailleurs, personne n'essayait. Elle était si seule, la pauvre fille. Elle se regardait dans la glace, essayait une nouvelle coiffure à la Farah Diba, une crème dont on disait des merveilles dans le dernier numéro de *Elle*¹.

Seule, au milieu de sa famille et de ses amies, veuve prématurée d'un fiancé défunt qui pour elle était mort bien avant le jour où il s'est noyé – Joana est l'image même du manque.

Clara, de la nouvelle « Grand-mère Cândida », est, elle aussi, un paradigme de la carence. « Une de ces journées aigres, inutiles, agaçantes, qu'il allait falloir vivre (c'était si embêtant d'être forcée de vivre des journées comme ça, de ne pas pouvoir les fermer, les laisser de côté comme un livre ennuyeux !) »², alors qu'elle est en train de s'habiller, sa chemise toute neuve se déchire ; sa jambe fléchit et elle file ses bas ; le talon de ses plus belles chaussures se casse, elle gaspille une masse de feuilles de papier – voilà une série de petites pertes qui sont des métonymies de la perte principale : la perte de l'affection. En effet, non seulement l'homme qu'elle aime va en épouser une autre, mais la mort de sa grand-mère, qui la soutenait financièrement et lui apportait de l'affection, finit par la plonger dans la solitude. Clara découvre en lisant des lettres froissées par sa grand-mère le mensonge qui a entouré sa vie : Cândida était coupable d'adultère. Dépossédée des choses et des personnes, la voilà qui, de plus, perd l'image qu'elle avait de sa grand-mère dont le nom, « Cândida », est devenu un signe vide. Il ne lui reste plus que la tristesse et la solitude.

D'autres personnages, comme Laura dans « Une hâte folle »³, et Dora Rosário dans *Les Armoires Vides*, marquées par des « années de solitude, volontaire et involontaire »⁴ même lorsqu'elles pensaient être entourées, symbolisent l'anéantissement des relations amoureuses et familiales. Elles illustrent le fait que l'amour recherche la beauté qu'elles-mêmes ne possèdent plus ; elles exemplifient le fait que les carences de certaines femmes proviennent de l'égoïsme d'autres, plus belles et plus jeunes, qui peuvent parfois appartenir à la même famille. Dora Rosario perd l'homme

1. *Idem*, p. 201. “*seu pequeno rosto ingrato, de coelho, os seus óculos espessos, de muitas dioptrias, a silhueta pesada e sem graça. Outras tantas grades a isolarem-na do mundo exterior, a taparem a entrada a quem viesse. Mas ninguém vinha. E ela tão só, coitada. Via-se ao espelho, estudava o novo penteado à Farah Diba, experimentava um creme de que se diziam maravilhas no último número da Elle.*” (in *As Palavras Poupadas*, op. cit., p. 133-134).

2. *Idem*, p. 61. “*Um dia azedo, inútil, irritante a ter de viver (era tão aborrecido ter de viver por força dias assim, não poder fechá-los, pô-los de à parte como se faz aos livros sem interesse !)*” (« A avó Cândida », *Tanta Gente, Mariana*, 3^a Ed., Lisboa, Prelo, 1971, p. 79).

3. *Idem*, p. 245-258. Le récit “Uma pressa louca”, appartient au recueil *Paisagem sem Barcos*, Lisboa, Arcádia, s.d, p. 189-203.

4. Maria Judite de Carvalho, *Les Armoires Vides*, Paris, Éd. de La Différence, 1989, p. 9. (in *Armários Vazios*, Lisboa, Portugália Editora, 1966, p. 11).

qui avait donné de nouveau un sens à sa vie, après des années de deuil pour un mari infidèle, mais qui finit par la remplacer par sa propre fille. Laura, qui avait accueilli chez elle sa nièce orpheline, se voit voler son compagnon par cette dernière et l'insolence de ses quinze ans.

L'affection a été refusée à ces personnages – que ce soit sous la forme de la *Philia* (l'amitié), sous la forme de l'*Eros* (l'amour-passion) ou encore l'*Agapè* (la communion de tendresse entre parents, enfants et frères). Les liens qui s'établissent entre les personnages créent des conjonctions vides, qui sont par là même plutôt des disjonctions, suggèrent des affects qui survivent sous la tutelle de la pénurie, de l'incomplétude, de la solitude, de la dissymétrie, de l'incommunicabilité.

Les amitiés sont fausses, à peine une manifestation de l'observance de rites sociaux. La présence dans ces récits d'« amies » qui, tôt ou tard, finissent par montrer qu'elles ne le sont en rien, est symptomatique. À l'inverse des protagonistes qui sont sous la tutelle de Penia, les « amies », elles, sont sous la tutelle de Poros : que ce soit les amies de Mariana (Lúcia et Estrela) dans « *Tanta gente, Mariana* »¹ ; ou celles de Joana (Inês et Guida) dans « *A noiva inconsolável* »² ; ou bien celle de Jô, (Paula) dans « *Paisagem sem barcos* »³ ; ou encore celle de Lucia (Eduarda) dans « *A absolvição* »⁴. Ces amies savent comment se mouvoir en société : elles s'orientent en suivant « un certain nombre d'opinions infaillibles » s'habillent de manière provocante, avec de profonds décolletés de préférence, comme Estrela Vale qui portait : « Un décolleté vertigineux et un grain de beauté à la naissance d'un cou blanc, trop long »⁵, elles parlent beaucoup, « mais lentement, comme s'il leur fallait modeler les mots à leur façon »⁶, elles savent être décontractées et séductrices et ont fait le choix de la massification de la sympathie et de la socialisation du sourire. Munies de ces ressources, elles lubrifient leurs relations sociales tout en les rendant factices. Elles vivent pour l'extérieur, pour le public, pour l'ostentation du paraître.

Le cortège de fiancés, amants ou maris se forme soit à travers le désintéret progressif de la protagoniste et en concomitance avec l'intéret croissant pour une autre femme, jeune et belle (l'attention favorable que le mari de Mariana porte à Estrela est emblématique : « Estrela élevait jusqu'à ses lèvres son porto blanc et António la regardait, oubliant sa bière⁷ »), ou encore à travers la corrosion du temps, des rêves inaccomplis et des désirs inassouvis : « le temps et les espoirs déçus avaient eu peu à peu raison de

1. Maria Judite de Carvalho, «Tanta gente, Mariana», *Tanta Gente, Mariana, op. cit.*, p. 7-65.

2. Maria Judite de Carvalho, «A noiva inconsolável», *As palavras poupadas, op. cit.*, p.127- 136.

3. Maria Judite de Carvalho, «Paisagem sem barcos», *Paisagem sem Barcos, op. cit.*, p. 9-101.

4. Maria Judite de Carvalho, «A absolvição», *Seta despedida, op.cit.*, 1996, p. 45-61.

5. Maria Judite de Carvalho, *Tous ces Gens? Mariana...*, Paris, Éd. Gallimard, 2000, p. 42 et p. 29.

6. *Idem.*, *ibid.*

7. Maria Judite de Carvalho, p. 30

l'amour¹ ». Lorsque les protagonistes se mettent à se remémorer le passé, à délirer, à fantasmer, à faire le bilan de leurs relations amoureuses et des petits manques d'attention qui les ont caractérisées, elles se rendent compte d'avoir perdu leur compagnon bien avant que celui-ci ne se soit éloigné d'elles. Les protagonistes se rendent compte des silences qu'il y avait entre les uns et les autres, car « les rancoeurs accumulées avaient tari sa voix »².

En général, les parents des protagonistes simulent l'affection et l'intérêt et s'empresent ouvertement de les quitter : en leur déposant une petite bise sur la joue gauche, « non parce qu'elle était du côté du cœur, mais de la porte »³, comme le fait le père de Maria da Graça, dans « Ces mots que l'on retient ». Les mères sont enfermées dans les stéréotypes de la domesticité et les protagonistes ne peuvent rien exiger de plus de leur part : « On ne pouvait pas [...] en demander plus »⁴, comme l'exprime Joana, qui se demande, à propos de sa famille : « Était-elle leur fille ? La sœur de son frère ? [...] il lui semblait qu'elle était née toute seule, sans liens l'unissant à qui que ce soit [...]. Elle se sentait loin de sa famille, de leurs petites ambitions, de leurs jalousies mesquines »⁵. Pour les protagonistes, les parents ne sont pas un refuge et elles-mêmes n'ont pas eu d'enfant – les relations amoureuses sont toutes infructueuses dans ces nouvelles de la désolation. Le manque d'enfant est le miroir de la stérilité des sentiments, de l'égoïsme et de l'indifférence qui les définissent.

Freud a affirmé que l'histoire de l'homme est l'histoire de sa répression. Le paradigme de la bourgeoisie dans notre société soumet les corps et les esprits à l'oppression des stéréotypes. Ceux-ci ne sont rien d'autre qu'une imposition voilée mais non moins rigide qui oblige les êtres à répéter une série d'actes performatifs dans le théâtre de la société. Les personnages plus « adaptés » se conforment à la répétition routinière de tels actes sans responsabilité réflexive aucune. Telles sont les amies, tels sont les amants, les parents, les frères – eux ont accepté de leur plein gré la politique du corps qui émane du pouvoir. Mais il y a celles qui ont refusé de se laisser emprisonner dans les relations et les comportements stéréotypés. Ce refus leur coûte cher : solitude, échec, résignation, effacement, silence et vide sont les lignes de force de leur minuscule quotidien, des horizons fermés qui les oppriment et de la routine insignifiante qui les conditionne à la négativité, les mène à la mélancolie, au silence, à la mort réelle ou symbolique. Reproduire les modèles qu'on leur a imposés équivaldrait, pour ces personnages, à se nier soi-même ; mais ne pas reproduire ces modèles et assumer sa propre authenticité signifie être reniée par les autres. Les unes et les autres, leur vie

1. Maria Judite de Carvalho, « La promenade du dimanche » (du recueil *Tanta Gente, Mariana*), *Anica Au temps Jadis*, op. cit. p. 163.

2. *Idem.*, *Ibid.*

3. Maria Judite de Carvalho, *Ces Mots que l'ont Retient*, Paris, Éd. de La Différence, 1987, p. 47.

4. Maria Judite de Carvalho, « La fiancée inconsolable », *Anica au Temps Jadis*, op. cit., p. 199.

5. *Idem.*, p. 200.

nue et en apparence dépolitisée, entretiennent un lien caché avec le pouvoir souverain, qui les subjugue corps et âme. Dans l'optique agambienne, Helena Buescu fait référence aux personnages qui figurent dans ces récits et met en évidence que les marges où ils évoluent témoignent du caractère biopolitique de la « vie nue »¹.

Dans « Deuil et mélancolie »², Freud explique que la mélancolie et le deuil se rapprochent en cela qu'ils sont des réactions à la perte et qu'ils partagent certains symptômes : dépression profonde, désintérêt, inhibition de la volonté d'aimer. La sensation constante du vide, d'avoir subi une perte définitive et irréversible, conduit le mélancolique à visualiser les fantômes qui le hantent. Les longues nuits d'insomnie des personnages sont peuplées de souvenirs fantomatiques : Mariana voit António, le mari qui l'a quittée pour Estrela, puis elle voit Luís Gonzaga, un ancien petit ami qui l'avait quittée pour entrer dans les ordres, elle voit Estrela, l'amie qui l'a trahie. Elle les voit : « Tous heureux, parfaitement heureux, après m'avoir écartée comme un animal quelconque qui les importunait³ ». C'est en compagnie de ces fantômes que Mariana vit le présent absolu de sa douleur.

La conscience mélancolique de la solitude, du manque et du découragement ainsi que la certitude de n'avoir personne qui puisse diminuer cette souffrance, portent à la destruction de toute possibilité d'espoir. L'héroïne de la nouvelle « *Flores ao telefone* » recherche en vain une oreille attentive en appelant une collègue de travail, sa meilleure amie et son ex-mari, mais elle finit par se rendre à l'évidence de sa solitude, qui l'a toujours habitée et qui l'habitera à jamais. Cette prise de conscience lui ouvre les portes de la mort.

Éros ne sait rien mais désire savoir ; pourtant la conscience est funeste et la lucidité, mortelle. Si la solidarité humaine n'est qu'une supercherie, si les tragédies du quotidien sont vécues dans l'indifférence la plus totale de ceux qui nous sont les plus proches, si les rapports humains se terminent par l'échec, alors il n'y a pas de solution à l'absurdité de l'existence. Le mélancolique a le choix entre le suicide ou devenir la proie des forces corrosives tout en se construisant une carapace, un masque social qui soit conforme au modèle des possibilités, tissé d'hypocrisie, de larmes étouffées et de sourires factices. L'utilisation volontaire des masques qui jouent l'inclusion et l'exclusion, dans la théâtralisation des identités, est une autre forme de suicide. Une autre stratégie pour tromper le manque est de se plonger dans le silence, tel que le fait l'héroïne de « Ces mots que l'on

1. Helena Carvalho Buescu, « *Somos todos homines Sacri: uma leitura agambiana de Maria Judite de Carvalho* », Lélia Parreira Duarte (org.), *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*, Cotia, Ateliê Editorial/Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2008, p. 209-233, p. 211.

2. Sigmund Freud, « Luto e melancolia (1917) », *Obras psicológicas de Sigmund Freud: Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*, v. II, Rio de Janeiro, Imago, 2006, p. 97-122, p. 110.

3. Maria Judite de Carvalho, *Tous ces Gens, Mariana...*, op. cit., p. 26-27.

retient », qui pourrait être définie comme « sigétique » mot utilisé par Heidegger et cité par Agamben, comme « l'art du silence »¹. Ces nouvelles, à travers le silence, sont une dénonciation implicite : le silence dit toute la tragédie et la révolte d'exister.

Dans un article intitulé « Les fantasmes d'Éros », Agamben se reporte à un phénomène relevé dans les cellules des monastères, que la Patristique a appelé l'« acédie » et dont les caractéristiques sont similaires à celles présentes dans le discours freudien à propos des mélancoliques : la tristesse, l'aboulie, l'ennui, le désespoir. Ainsi :

D'*acedia* procèdent en premier lieu *malitia*, amour-haine ambigu et irrépressible pour le bien comme tel, et *rancor*, révolte de la mauvaise conscience contre ceux qui exhortent au bien ; *pusillanimitas*, “petitesse d'âme”, effacement scrupuleux devant les difficultés et les exigences de la vie spirituelle ; *desperatio*, obscure et présomptueuse certitude d'être condamné d'avance, tendance complaisante à s'abîmer dans sa ruine, comme si rien, pas même la grâce divine, ne pouvait assurer le salut ; *torpor*, obtuse et somnolente stupeur qui paralyse tout geste susceptible d'amener la guérison ; et enfin *evagatio mentis*, fuite de l'âme en avant, course inquiète de rêverie en rêverie qui se traduit par la *verbositas*, verbiage proliférant vainement sur lui-même, par la *curiositas*, soif insatiable de voir pour voir qui se perd en possibilités toujours renouvelées, par l'*instabilitas loci vel propositi* et par l'*importunitas mentis*, pétulante incapacité de la pensée à se fixer un ordre et un rythme².

Plongé dans la torpeur, l'*acidiosus*, tout comme le mélancolique, ne fait rien pour sortir de la situation frustrante dans laquelle il se noie. Au contraire, il disserte inutilement sur la question parce qu'il est incapable de « contrôler l'incessant discourir (la *co-agitatio*) des fantasmes intérieurs »³. Derrière ces fantasmes, il y a l'angoisse, le malheur, le découragement, la négativité, c'est-à-dire la fuite mélancolique de ce qui ne peut être évité : la conscience de la perte, de la solitude, du vide, du désamour, de la mort. Telle est la vie des personnages chez Maria Judite de Carvalho. *Cogitatio*, au Moyen Âge, est la fantaisie et le discours phantasmatique qui met en jeu les concepts patristiques de l'acédie – *pusillanimitas*, *desperatio*, *evagatio mentis*, *verbositas*, *curiositas*, *instabilitas loci vel propositi* et *importunitas mentis* –, qui sont aussi présents de nos jours et équivalent à la nullité banale de la vie contemporaine.

À travers le monologue intérieur et le flux de conscience avec lesquels les personnages tentent de trouver un sens à la contingence qui n'en a pas et au désordre des jours qui se suivent, mais également à travers l'incursion de la

1. Giorgio Agamben, *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2006, p. 149.

2. Giorgio Agamben, “Les fantasmes d'Eros”, in *Stanze* traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Rivages Poche, 1992, p. 23-24.

3. *Idem.*, note 6, p. 30.

voix narrative dans la pensée des protagonistes par le moyen du discours indirect libre, il est possible de percevoir dans ces fantômes intérieurs (à travers lesquels elles parviennent à se retirer du monde hostile, des circonstances défavorables et des carences de leur petite vie de rien du tout) plutôt que des manifestations de la disparition de l'affection, la seule façon qu'elles ont trouvé de maintenir cette affection en vie, même si celle-ci est bel et bien inatteignable. C'est ce qui arrivera à Dora Rosário après la mort de Duarte, son mari qui l'a rendue malheureuse et l'a laissée dans la misère avec une petite fille à élever ; et pourtant, elle l'a aimé plus que tout. Ainsi, elle finit par s'éloigner du monde, de ceux qu'elle nomme les « autres ». Elle « souffrait d'être seule, c'est humain, mais en même temps elle souhaitait être encore plus seule pour mieux souffrir, plus complètement, pour mieux penser à Duarte »¹. Enfermée dans la cellule d'une douleur continue : « elle avait plutôt l'air d'une religieuse en civil que de ce qu'elle était en réalité : une veuve de métier »² ; elle assume cet état qui lui permet d'être dans l'exaltation d'un désir qu'elle ne peut plus assouvir.

Freud, dans *Le malaise de la culture*, remarque qu'il n'est point entré dans le plan de la « Création » que l'homme soit heureux (“*El plan de La ‘Creación’ no incluye el propósito de que el hombre sea ‘feliz’*”)³. De fait, la souffrance le menace depuis son propre corps, condamné à la déchéance. Elle le menace de l'extérieur, par les forces destructrices implacables et omnipotentes, et également à travers les relations avec les autres humains : « *El sufrimiento que emana de esta última fuente quizá nos sea más doloroso que cualquier otro* »⁴. Notre civilisation bourgeoise ne fait qu'augmenter la douleur d'exister, à travers la déshumanisation des individus qui ne sont plus sujets de leur propre vie mais objets d'une société matérialiste, où ce qui importe est ce que l'on a et non pas ce que l'on est. Les nouvelles de Maria Judite de Carvalho remettent en question le pouvoir et les valeurs de la société bourgeoise, inscrits dans ses institutions et ses comportements. Les personnages qui expriment l'inclusion ou l'exclusion sociale témoignent de la présence insistante d'un système législateur et coercitif. C'est un système qui n'agit pas seulement sur la sphère publique mais également sur celle de la vie privée, à travers laquelle il se renforce. Si le modèle féminin de base est celui de la femme au foyer, Joana, qui avait si peur d'être abandonnée par son fiancé et ainsi, de perdre la reconnaissance sociale, acquiert à la mort de celui-ci la place qu'elle cherchait à obtenir : un rôle commodément défini. La polarité ambiguë de la mélancolie amoureuse transforme la privation de l'objet en sa prise de possession définitive : « Puisque son désir est toujours aux prises avec ce qui est devenu inaccessible, l'acédie n'est plus seulement

1. Maria Judite de Carvalho, *Les Armoires Vides*, op. cit., p. 33.

2. *Idem.* p. 17.

3. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, 16^a ed., traductor : Ramón Rey Ardid, Madrid, Alianza editorial, 1992, p. 20.

4. *Idem.*, *ibid.*

la fuite de..., mais également la fuite vers..., qui à travers son objet, se manifeste sous la forme de la négation et de la carence »¹. Ainsi, Joana, entourée du noir des vêtements de deuil et du linceul, porte de manière positive le manque, le vide, la mort du fiancé et des illusions car elle a adopté l'« exclusion inclusive » dont parle Agamben²

Elle n'avait plus peur de rien, elle ne se réveillerait plus tous les matins en se disant que tout serait peut-être fini avant le soir. Plus jamais. Elle était calme. Ce calme, elle le sentait sur son visage, qu'elle ne voyait pas, dans ses mains immobiles, dans sa voix unie, presque sèche. Quelle sérénité il lui avait léguée! Elle avait même envie de sourire sans joie, de sourire justement parce qu'elle était triste. De sourire à sa mère, quand elle rentrerait avec les vêtements noirs qu'elle ne quitterait plus, de sourire à son père, à son frère, à ses amis qui venaient de descendre l'escalier, de sourire à tout le monde. Elle était soudain devenue une autre. La fiancée inconsolable de l'homme qui était mort³.

La mort réelle ou symbolique est la réponse que donnent les personnages au vide absolu qui les définit. Si les personnages illuminent la tragédie d'exister et l'absurdité de vivre, la voix narrative sait parfois être ironique : soit lorsqu'elle cherche à établir le contrepoint entre le public et le privé, remettant en question la vie urbaine, capable de créer des solitudes malgré son confort et ses facilités – la ville est capable de ritualiser de nouvelles Penia venues mendier à la porte de nouveaux banquets de Poros – soit lorsqu'elle prend amèrement conscience que la vie continue, malgré la tragédie, malgré l'absurdité, l'acédie et la mélancolie. Chacune des protagonistes est une poupée imparfaite, une Penia qui souffre et que le destin vagabond mène toujours « au palais amer des désenchantements »⁴ et qui, sans absolution, projets ou espoirs, comme Lúcia, «se réveillait toujours sans envie de vivre »⁵, mais qui « vivotait » ensuite, pour obéir à son destin.

1. Giorgio Agamben, "Os fantasmas de Eros", *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, trad. Alvin Assman, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2007, p. 32.

2. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, trad. António Guerreiro, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002.

3. Maria Judite de Carvalho, « La fiancée inconsolable », *Anica au Temps Jadis, op. cit.*, p. 204.

4. Maria Judite de Carvalho, *Paysage sans Bateaux*, Paris, Éd. de La Différence, 1988, p. 29.

5. Maria Judite de Carvalho, "A absolvição", *Seta despedida*, 2ª. Ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1996, p. 45-61, p. 61.

QUATRIÈME PARTIE
PERSPECTIVES COMPARATISTES

1.
**Maria Judite de Carvalho,
héritière de Irene Lisboa ?**

Paula Morão
Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Comparatistas

1. Il n'est pas nécessaire que les écrivains se connaissent en personne pour que nous puissions trouver des liens entre eux ; dans le cas présent, il n'y a aucune preuve, non seulement du fait qu'Irene et Maria Judite se soient rencontrées, mais aussi je ne sais pas si elles étaient lectrices l'une de l'autre (Urbano Tavares Rodrigues m'a dit un jour que, au moins au début de son œuvre, Maria Judite n'avait rien lu d'Irene). Cela a la petite importance des choses fortuites, qui n'intéressent pas la critique ; par contre, notre travail consiste à déchiffrer des liens esthétiques et thématiques qui surprennent souvent les auteurs. Entre les deux écrivaines considérées ici, il est pour moi très clair qu'elles se rejoignent sur certaines thématiques – elles s'intéressent aux cas observés dans le cours de la vie quotidienne, aux portraits de gens solitaires dont elles sont la voix et l'expression d'une pensée que personne ne voit. Mais surtout, elles sont toutes deux expertes dans l'exposition du quotidien infime et insignifiant, qu'elles dignifient par une écriture capable de voir plus loin et plus profond. Il s'agit donc de faire attention à la vie ordinaire, aux petits mondes cachés, mais nos deux auteures le font avec une écriture caractérisée par la prédominance des formes brèves et par la combinaison des registres de la voix narrative, laissant beaucoup de place au monologue intérieur conjugué avec des interventions d'un narrateur à rôle supplétif, car il ne fait que décrire personnages et circonstances qui rendent plus clair le personnage ou la situation racontée. La narration se situe à mi-chemin entre, d'un côté, le réalisme des scènes et des situations qui dessinent une panoplie ouverte sur la société, et de l'autre côté la construction subtile d'un *moi* narrateur, même si le texte est conduit à la troisième personne. Cet enchevêtrement d'objectivité et de subjectivité est lié, me semble-t-il, au métier de journaliste de Maria Judite, qui rejoint la tentation du reportage et de la chronique qu'Irene a tant pratiquée. Mais il y a plus, et plus important, à mon avis : l'une et l'autre ont été tentées par la pratique de la poésie et par le journal intime, parce que ce sont deux configurations majeures du territoire privilégié de l'autoréflexion, de la méditation sur le *moi* caché et intime, en proie aux difficultés de la représentation, aux insuffisances du langage et des genres traditionnels. Ce que je propose ici c'est une méditation sur les voies thématiques et poétiques qui rapprochent ces deux écrivaines majeures du XX^e siècle portugais.

2. L'œuvre d'Irene Lisboa (1892-1958) se caractérise par une unité thématique et stylistique très claire pour un lecteur qui la prend dans son ensemble, en considérant son devenir au cours de la publication en volumes en vie de l'écrivaine¹. Mais pour mieux comprendre le tout, on peut distinguer quatre groupes : les œuvres autobiographiques², les volumes composés de chroniques (à thématique urbaine, rurale ou montagnarde)³, et la littérature pour les enfants et les jeunes (en rapport avec son activité d'enseignante et son œuvre de théorisation en ce domaine)⁴. Je m'occuperai ici du quatrième groupe, les deux livres de poèmes, *Um dia e outro dia – Diário de uma mulher* (1936) et *Outono havias de vir latente triste* (1937), auquel il faudrait ajouter des poèmes pas encore réunis en volume, mais publiés dans d'importantes revues de son époque, tout le long de la vie d'Irene Lisboa. Le contexte de ces revues qui l'ont accueillie sert bien notre propos, car elles réunissent des auteurs (poètes, romanciers, critiques littéraires, artistes) qui poursuivent des voies bien différentes, que nous pouvons résumer ainsi : d'un côté, des poètes comme José Régio, Miguel Torga, Casais Monteiro et d'autres *presencistas* s'intéressent à la psychologie et à la description du monde intérieur ; de l'autre côté se situent les fondateurs ou collaborateurs de *Seara Nova*, de *Sol Nascente* ou *O Diabo*, lesquels poursuivent les chemins du réel et de l'engagement idéologique que nous connaissons sous le nom de néo-réalisme. Tous ces contemporains d'Irene sont unis par une distinction bien nette entre les genres et sous-genres littéraires : en prose, on écrit des romans, des contes ou des nouvelles, et en poésie on se sert de la rime, des vers classiques et surtout du rythme, qui définissent le mode lyrique dans les limites du canon.

Comme je l'ai déjà dit, des textes d'Irene Lisboa ont été accueillis dans des revues publiées par tous ces groupes, même si la littérature qu'elle produit s'ouvre vers d'autres horizons. En effet, soit dans la prose soit en poésie, elle ne suit pas les règles et les catégories établies – elle cherche plutôt un style et des formes qui, bien ancrés dans la tradition et dans sa connaissance de ce que font ses contemporains, poursuivent les voies de quelque chose d'autre, quelque chose de nouveau et qui n'a pas encore de nom. Irene essaie et cherche, par des tentatives successives, le chemin qui la mènera à une voix et à un style propres, qu'elle trouvera dans le fragment, dans l'incomplétude, dans la forme brève, dans une sorte de continuité liquide qui s'établit en contaminant toute son œuvre, grand fleuve qui coule

1. Il faut aussi considérer les volumes posthumes *Solidão – II* (1974), *A vidinha da Lita, contada por Irene Lisboa*, desenhos de Ilda Moreira (póstumo, 1971).

2. *Começa uma vida – Novela* (1940), *Voltar atrás para quê?* (s/d [1956]), *Solidão – Notas do punho de uma mulher* (1939), *Apontamentos* (1943), *Solidão – II* (1974).

3. *Esta cidade!* (1940), *O pouco e o muito – Crónica urbana* (s/d [1956]), *Título qualquer serve* (1958), *Crónicas da Serra* (s/d [1958]).

4. *13 Contarelos que IRENE escreveu e ILDA ilustrou* (s/d [1926]), *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma* (1955), *Queres ouvir? Eu conto - Histórias para maiores e mais pequenos se entreterem* (1958), *A vidinha da Lita, contada por Irene Lisboa*, desenhos de Ilda Moreira (póstumo, 1971).

sans cesse, en illuminant chaque nouveau texte par l'ensemble des précédents, à leur tour devenus plus clairs par l'ajout de nouvelles pièces. Les deux livres de poèmes de 36 et 37, écrits au début de sa carrière d'écrivain, sont très symptomatiques de cette façon de voir la littérature comme un procès en cours de questionnement de tout ce que l'on croyait acquis. L'ouverture paratextuelle de *Outono havias de vir* le dit de façon lapidaire :

*Ao que vos parecer verso chamai verso e ao resto chamai prosa*¹.

Cela veut dire que ce n'est pas l'étiquette qui l'intéresse, mais plutôt le flux irrégulier et liquide de la pensée prise en cours, proche du rythme ondoyant de la composition poétique en première personne. Cette conception du poétique est visible, par exemple, dans la mention "journal" du livre de poèmes *Um dia e outro dia – Diário de uma mulher* (1936), ouverture à la structure des compositions, en séquence de "jours" qui se succèdent. D'abord, on trouve les quarante poèmes dont le titre est "un jour", "un autre jour" et ainsi de suite, sans date précise, ensuite viennent les sections "Dias soltos", "Mais dias soltos" et "Últimas, rápidas notas". Tous les textes se présentent comme des poèmes sans rime et en vers courts, basés sur le rythme et composés de "notes" d'un journal dont on sait à peine qu'il date de l'année 1935, mais sans préciser le jour ou le mois. À son tour, *Outono havias de vir latente triste* est structuré avec un vers plus long sans rime, mais les poèmes gardent le rythme fluide, en dérive ou en digression, comme s'il s'agissait de suivre le courant de la conscience même, selon la logique de l'association libre.

Ce travail poétique fait ressortir la réflexion sur le temps, motif mélancolique essentiel à une pensée qui se transforme et se solidifie dans le cours même des jours, tout en observant ce qui est apparemment banal et insignifiant, ce "coisa nenhuma" auquel fait allusion le titre *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma* (1955). Ces formes brèves et ouvertes qui s'appuient sur le rythme, mimant le monologue intérieur et le courant de conscience, appartiennent à part entière à la littérature de la modernité qui veut retravailler des formules consacrées par la tradition, pratiquées par des contemporains d'Irene. Chez elle, par contre, nous voyons le jeu de l'expression multiple d'un *moi* pris en flagrant délit dans les mouvements de sa pensée, un *moi* qui observe le monde et qui cherche un nom et un sens à la réalité changeante, en même temps qu'il se cherche lui-même, en ordonnant la conscience du *moi* en progrès. Dans les deux livres en cause, comme d'ailleurs dans toute son œuvre, Irene Lisboa travaille sur ces motifs comme un nœud qui n'a jamais de fin, car la recherche de soi et le déchiffrement du monde sont un travail de Sisyphe, toujours à recommencer, en accord

1. Cf. *Poesia I*. "Introdução" par José Gomes Ferreira (1878) et "Prefácio" par Paula Morão, Lisboa, Editorial Presença – *Obras de Irene Lisboa*, vol. 1, 1991 p. 283.

profond avec la tradition autoréflexive des grands mélancoliques. Dans ce cadre, la pulsion de l'écriture se double d'une pulsion vitale très forte : le travail poétique n'est jamais terminé, et le tissage de tous ces plans se construit comme une tâche sans fin, dont les registres fragmentaires se répètent en variations infinies. En effet, chaque jour, des notations plus ou moins longues se bâtissent autour du *moi* et de sa perception du monde, toujours pareil mais toujours différent, comme le sujet lui-même, dans ce devenir soi dans les interstices des couches subtiles qui forment les jours, son miroir.

À l'envers des néo-réalistes, ce qui intéresse Irene Lisboa ce ne sont pas les grandes causes ou la dénonciation sociale directe – qui, d'ailleurs, est bien présente dans beaucoup de ses chroniques et de ses contes. Dans les livres que nous considérons ici, datés de 1936 et 1937, l'intérêt porte sur le "petit saut sentimental" ("*pequeno salto sentimental*") des "jours de notre vie", menés par l'apparence d'égalité calme de "l'eau des rivières" et de son cours habituel¹. Indifférente aux oscillations de l'esprit humain, la nature est absorbée par l'écriture du journal intime, gouverné par la brièveté et le fragment, qui rendent visible la matière variable et fragile des sentiments et des perceptions qui, à partir de l'observation du quotidien fugace, deviennent par l'écriture des formes fixées, des fossiles très anciens par une superposition magique de la loi d'Héraclite et de l'aphorisme d'Horace : tout change et coule comme l'eau d'une rivière, mais l'écriture bâtit un monument plus solide que la pierre. Soit en vers, comme dans les volumes de 36 et de 37, soit en prose, comme dans *Solidão* ou *Apontamentos*, Irene cherche et trouve petit à petit un style nouveau, et en même temps elle questionne la littérature dans ses configurations traditionnelles, car elle les trouve insuffisantes pour exprimer ce qui est nucléaire dans la vie – l'essence de l'être et de la pensée, la conscience de ce que nous sommes face à nous-mêmes et dans notre rapport au monde. Prenons comme exemple cet extrait d'un poème de *Um dia e outro dia* (*Poesia I*, p. 181-182) :

*Leio o que tenho escrito
e vêm-me destes pensamentos:
de que tempo sou?
onde vivo?
que valor têm para mim as palavras?
(...)*

Le texte questionne l'écriture et la façon dont chaque poème, chaque entrée du journal, chaque conte ou chaque chronique peut représenter le monde et le réel. Il faut souligner la subtile superposition des motifs du temps, de l'identité et des mots comme les instruments mêmes de la recherche simultanée de tous ces axes, en convergence sur la question de

1. Cf. *Um dia e outro dia...*; *Poesia I*, p. 37.

savoir quels sont les contours du palimpseste composé du *moi* qui se regarde et du poème en soi.

Des lecteurs moins avisés peuvent penser (certains l'ont même écrit) qu'Irene Lisboa est, par les procédés poétiques décrits, quelqu'un de solipsiste, mais il est facile d'opposer à cela les nombreux textes qui s'occupent du monde matériel, concret et quotidien qu'elle habite. Mais il faut aussi noter que cette attention au réel est toujours teintée par l'interrogation de ce que, en art et en littérature, on peut appeler le naturel, la vérité, la réalité. On le voit constamment dans les volumes qui réunissent les chroniques et les contes, soit ceux qui s'occupent de la vie urbaine, soit ceux qui prennent les villages du monde rural *saloio* ou de la Serra da Estrela. Prenons pour illustration ce passage de la préface programmatique de *Esta cidade!*, de 1940 :

[...] Ce volume est un recueil de quelques observations sur des cas que j'ai connus, que je me suis mise à effeuiller et à reconsidérer tranquillement [...]. Raconter, c'est un moyen de donner un corps, d'ébaucher une structure, sinon une structure complète, des sujets.

Je fais une distinction entre les sujets réunis dans ce volume et ceux qui d'ordinaire nourrissent les nouvelles et les romans. Cette distinction consiste en quelque chose de léger, mais de très sensible : ils ont très peu d'imagination, très peu de fiction.

(...) Pourquoi devrai-je composer un roman ? Je raconte, je m'exerce en analysant les cas et les créatures¹.

Voici bien évidente cette volonté – je dirais cette affirmation poétique – d'être une narratrice neutre, proche du reportage, et intéressée par une "structure" qui soit, en fin de compte, le soutien du sens des choses aperçues, qu'elle présente d'un regard critique. L'exercice fortement discipliné de cette observation, voilà ce qui constitue le double mouvement de la connaissance du monde sans le juger, et de retour au *moi* le plus profond qui entreprend cet exercice. Différents textes illustrent cette conception au cours de l'œuvre. On pourrait prendre des exemples dans *Esta cidade!*, comme les pages sublimes du triptyque "A Adelina, etc." (des portraits de la pauvreté digne, à visage bien haut, dont la protagoniste est une femme de ménage); ou bien on pourrait prendre des pages de "O Lavra" ou de "A rapariguinha da rua", dans lesquelles la narratrice se nourrit des petites merveilles des gens du petit monde qu'elle décrit de très près, sans jamais interposer un jugement sur les faits, les gens et leurs façons de vivre. L'exclamation du titre *Esta cidade!* laisse entrevoir la présence émotive de la narratrice qui voit sans être

1. Notre traduction. (...) "Recolho neste volume umas tantas observações sobre casos que conheci, que me pus a desfiar e a reconsiderar tranquilamente. (...) Contar ainda é um meio de dar corpo, um esboço de estrutura se não estrutura completa aos assuntos." [...] "Distingo os assuntos reunidos neste volume dos que de ordinário alimentam novelas e romances por uma coisa ténue, mas sensível: têm muito pouca imaginação, muito pouca ficção." (...) "Porque hei-de eu romancear? Conto, exercito-me a analisar os casos e as criaturas."

vue, et qui se sert de techniques proches du reportage pour rendre compte des voix croisées, à peine parsemées de didascalies, comme dans “Le coiffeur” ou “La veillée funèbre”. Des textes comme ceux-ci anticipent des techniques qui, bien plus tard, seront pratiquées par le *nouveau roman*, et que des auteurs contemporains exploitent et transforment¹. Prenons encore quelques exemples, comme “Époques”, portrait aigu de l’école portugaise dans les temps de Salazar. N’oublions surtout pas les poignantes pages de “L’amant”, chef d’œuvre sur la défaite de l’amour battu par l’abandon, portrait cruel et réaliste d’une société et d’un Portugal régis par les apparences. Comme toute l’œuvre de récits courts d’Irene Lisboa, *Esta cidade!* fut peu et mal lu en son temps. Aujourd’hui, avec le recul du temps et de la perspective critique, on comprend mal pourquoi les néo-réalistes l’ont ignorée et l’ont taxée de sentimentale, on voit pourquoi ils n’ont pas compris que l’ensemble de l’œuvre d’Irene s’inscrit dans le plus épuré des réalismes, en décrivant du même pas un pays qu’elle connaît et analyse sans aucune concession².

Le monde plat et transparent de personnages tels qu’Adelina ou Senhora Beatriz³ poursuit la voie de certains ancêtres qu’il faut convoquer pour comprendre, une fois pour toutes, que nous évoquons là de grands textes de la modernité, qui font la mise en scène de ceux qui ont le don – ou la malédiction – de l’hyperconscience, et qui prennent sur leurs épaules le poids d’un monde et de gens qui ne peuvent pas apercevoir la façon dont ils sont exploités et maltraités dans leurs vies tissées de si peu de choses. Je pense à des exemples portugais : l’amertume et la solitude de Bernardo Soares quand il décrit le “patrão Vasques” dans le *Livre de l’intranquillité* ; ou alors j’évoque Álvaro de Campos en proie à son désarroi coupé par “o Esteves” qui entre dans le bureau de tabac⁴, ou je pense à Fernando Pessoa (l’orthonyme) qui souffre à la place de la “pauvre moissonneuse” dont la voix chante, dans sa “joyeuse inconscience”⁵ ; et encore, précédant l’inquiétude des visages multiples de Pessoa, j’évoque Cesário Verde et la repasseuse atteinte de tuberculose, chantant un air d’opérette et ignorant que la “combustion des braises” du fer à repasser contribue à sa maladie⁶ (en

1. Je pense à certains écrivains qui connaissaient à des degrés différents le *nouveau roman*, dont le plus grand nom est celui de Maria Judite de Carvalho, auteur aussi de formes brèves, comme Irene – de laquelle d’ailleurs plusieurs critiques l’ont rapprochée.

2. Óscar Lopes, un des plus fins critiques de l’œuvre d’Irene et qui l’a accompagnée au fur et à mesure que les titres paraissaient, a remarqué cette même étrangeté en ce qui concerne l’incompréhension que les néo-réalistes lui ont manifestée ; voir l’article “Irene Lisboa: uma lágrima engolida no ‘comum existir’”, in *A busca do sentido – Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1994, p. 193-212 (qui a eu une première publication in *Colóquio – Letras*, n° 131 – “Voltar a Irene Lisboa”, 1994).

3. Personnages de *Esta cidade!* et *O pouco e o muito*, respectivement.

4. Personnages de textes de l’univers de Fernando Pessoa, respectivement : le patron Vasques, du *Livre de l’intranquillité* de Bernardo Soares et Esteves, de “Tabacaria” d’Álvaro de Campos.

5. Expressions du poème de Pessoa “Elle chante, pauvre moissonneuse / Se croyant heureuse, peut-être”, in *Œuvres de Fernando Pessoa* (dir. de Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho), *Cancioneiro Poèmes 1911-1935*, vol. I, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 67.

6. Du poème “Nevroses” (“Contrariedades”, dans l’édition de Silva Pinto d’*O livro de Cesário Verde*, 1887).

contexte français, ce personnage n'est pas sans rappeler ses sœurs peintes par Degas). Comme les gens humbles occupés à leur quotidien simple, tous ces personnages et bien d'autres qu'on pourrait ajouter forment une légion dans la littérature moderne au Portugal : ils sont le champ de bataille où des créateurs hyperlucides représentent le conflit qui oppose leur univers intérieur tourmenté et la vie quotidienne de ces gens simples et heureux qu'ils côtoient. En plus, il y a la bataille la plus constante et sans fin avec le langage, à la recherche de la meilleure façon d'exprimer la variété du monde et de bâtir un monument impérissable avec les mots.

Irene Lisboa a une conscience très aigüe de cette problématique, bien évidente dans un des poèmes de *Outono havias de vir*, "Écrire" (*Poesia I*, p. 300) :

*Se eu pudesse, havia de transformar as palavras
em clava.*

Havia de escrever rijamente.

(...)

Gostava de atirar palavras.

Rápidas, secas e bárbaras, pedradas!

Sentidos próprios em tudo.

(...)

*E gostava, para as infinitamente delicadas coisas
do espírito...*

(...)

Gostava de escrever com um fio de água.

Um fio que nada traçasse.

*Se eu pudesse, havia de transformar as palavras
em clava.*

Havia de escrever rijamente.

(...)

Gostava de atirar palavras.

Rápidas, secas, pedradas!,

La "clava" et les "coups de pierres" montrent le visage diurne, combatif, rebelle et révolté de quelqu'un qui écrit avec « *desassombro* » sur le monde qu'elle habite, et qui, parce qu'elle assume cette limpidité de courageux propos, souffre sur les plans personnel et professionnel des conséquences de sa voix qui dérange la bienséance ; mais le revers de la médaille est toujours latent – une âme infiniment délicate qui coule et se refait comme l'eau dans la clepsydre, à la recherche du *moi* profond, de l'"âme nouvelle" et autre dont parle le poème "Nova, nova, nova !" ¹ :

Não era a minha alma que eu queria ter.

*Esta alma já feita, com seu toque de sofrimento
e de resignação, sem pureza nem afoiteza.*

1. Je cite le poème avec le même titre. Cf. *Outono havias de vir*, *Poesia I*, p. 296.

*Queria ter uma alma nova.
Decidida, capaz de tudo ousar.
(...)
A alma que eu queria e devia ter...
Era uma asselvajada, impoluta, nova, nova,
nova, nova!*

3. Dans le point précédent, j'ai cherché à exemplifier des aspects de l'œuvre d'Irene Lisboa qui sont présents aussi dans les écrits de Maria Judite de Carvalho : l'observation du monde avec beaucoup de détails, l'exprimant par la description, le monologue intérieur, la présence discrète d'un narrateur qui encadre ce qu'il montre et qui, parfois, s'engage et s'interroge lui-même et essaie les limites du langage, son adéquation à la représentation profonde de l'univers qui l'intéresse. Prenons par exemple ces lignes du début de "Un balcon fleuri" ("Uma Varanda com Flores")¹ :

La petite vieille se pencha légèrement vers la droite et caressa le dos poilu du chat de sa main tachetée de brun, tremblante et rêche. On entendit un bref ronron de plaisir ou, qui sait, tout simplement de gratitude ennuyée, et elle sourit vaguement. C'était une créature que l'âge avait certainement rendue lente et aussi, peut-être, indifférente au monde qui l'entourait, sauf à quelques petites choses, peu nombreuses et presque négligeables pour les autres, mais importantes, toujours importantes pour elle, malgré tout : son chat, la chaleur du soleil ou de sa bouillotte, sa tasse de thé de l'après-midi, sa dentelle – elle en faisait parfois –, les fleurs sur son balcon... Toute sa personne semblait imprégnée d'un grand désœuvrement, à moins que ce ne fût une absence de toute espèce d'entrain, ou même d'envie de faire quelque chose. Elle avait le temps, tout son temps, rien ne pressait. Même ses lèvres, décolorées au point de se confondre avec son visage ridé, et elles aussi toutes plissées, avant de commencer à sourire, avaient pris le temps de penser à sourire, d'ébaucher, puis de former ce sourire. (...)

Cet admirable début du conte est bien représentatif de quelques aspects que je voudrais souligner. D'abord, la description minutieuse, pleine de détails qui observent les mouvements, les parties du corps (remarquez cette main adjectivée quatre fois pour obtenir la précision), la peau. Quand le personnage se découpe visuellement devant nous par l'effet de l'hypotypose (dans les deux premières phrases), on peut avancer vers le psychologique, axé sur la notion de temps que le portrait physique annonce déjà. Et là nous avons les thèmes du temps, de l'indifférence – c'est-à-dire l'indifférenciation – que toutes les choses, à part les rituels d'un quotidien toujours pareil, ont acquis pour le personnage de la petite vieille (plus bas on saura qu'elle a quatre-vingt cinq ou quatre-vingt six ans ; p. 103-104). Le temps s'exprime, d'un côté, par ses marques visibles sur le corps et le visage de la vieille

1. Maria Judite de Carvalho, « Un balcon fleuri », in *Anica Au Temps Jadis* (traduction de Simone Biberfeld), Paris, Éd. de La Différence, 1988, p. 75-76. Ce conte appartient, dans sa version originale, au recueil *As palavras Poupadas*, 1961.

dame, mais il faut ajouter la temporalité comme cette lenteur qui s'étend à tous les versants d'un quotidien toujours pareil, régi par la répétition du même ou par le cycle des saisons, plus chaudes ou plus froides. Le point de vue narratif est variable : le narrateur entre dans son personnage ou s'interroge et suppose (le chat ronronne de plaisir – "qui sait" ; l'âge a "certainement" rendu la dame plus lente), mais c'est le détail très réaliste qui constitue l'essentiel d'une technique qui met le lecteur devant le personnage et dans la scène qui se prépare.

Maria Judite, comme Irene Lisboa, est maître dans l'art de thématiser et de réifier le temps, de rendre matériel et concret ce qui semble subjectif ou ce qui est tellement évident qu'on ne s'en rend pas compte – ainsi le temps ici décrit comme "[imprégné] d'un grand désœuvrement, à moins que ce ne fût une absence de toute espèce d'entrain, ou même d'envie de faire quelque chose", ce qui superpose des traits objectifs et des caractéristiques psychologiques. Et parce que les *incipit* sont très symptomatiques de l'art de cet écrivain, prenons encore un exemple, le début d'un autre conte de ce volume de 1961 – « L'ombre de l'arbre » ("A sombra da árvore") :

Il avait beau y réfléchir, il n'arrivait pas à savoir quel jour le vent avait oublié en lui ce minuscule grain de pollen. Il ne s'était pas rendu compte non plus – il en était convaincu, mais pas absolument sûr – du début de la germination. Mais quelque chose avait poussé peu à peu, et lentement déployé des racines invisibles, bien vivantes pourtant, qui avaient grandi et s'accrochaient avec plus de force de jour en jour¹.

Voici un exemple de cette subjectivité qui mène à la voie du fantastique, comme dans d'autres textes de l'auteur. Mais je cite ce passage comme un exemple encore de cette lenteur qui contamine la description et la fait minutieuse, attentive au détail, et bien visible dans la matérialité du temps qui envahit tout comme la graine secrète qui pousse, ou qui gouverne l'attention accordée à la dimension littéralement infime des choses.

Le volume auquel je prends ces citations, *As palavras poupadas*, est un chef d'œuvre qui annonce déjà les caractéristiques principales de la bibliographie de Maria Judite – au-delà de celles que j'ai essayé de soulever, il y a cette notion d'économie, d'absolu rejet de la forme longue qu'Irene Lisboa a aussi pratiqué. Un autre point de contact entre les deux écrivains est la tentation de la poésie ; dans le cas d'Irene, je l'ai déjà abordée plus haut, mais je ne voudrais pas passer sous silence les vingt huit poèmes non datés de Maria Judite, qui forment le volume *A flor que havia na água parada*². L'eau stagnante forme un miroir entre le passé qui fut et le présent qui est, principe structurant de la conscience de soi et du changement (des choses et du sujet). Remarquons le passage à l'intérieur du *moi*, métaphore de

1. In *Anica Au Temps Jadis*, op. cit., p. 87.

2. Maria Judite de Carvalho, *A Flor que havia na água parada*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998.

l'autoreflexion et de la matière d'où ressort l'identité : l'effet de profondeur du fleuve ("sans fonds ni fin") préfigure la conscience qu'a le sujet de lui-même, un être "absent-présent", dont une face se tourne vers le passé et l'autre – la plus angoissante – vers le présent. L'eau de la matrice symbolique évolue entre le "froid" de l'image ancienne et sa perception comme de l'eau "chaude", symbolisant par là l'abîme entre le Bien perdu à tout jamais et le désarroi du sujet qui se souvient et qui sait que ce passé ne reviendra plus.

Ce caractère liquide du flux du temps revient dans d'autres poèmes. Par exemple, dans le poème III (p. 18) nous avons cet "œil vitreux" qui enlève de la "mer d'eau noire et sans mouvement" le sujet qui y plongeait "sans rêves et sans rien" ; cette série de métaphores représente le sujet réflexif, plongé dans les eaux noires d'un narcisse échoué, au bord de la fin qu'est la plongée dans le vide, le néant. Comme chez Irene Lisboa, le nihilisme et la pulsion de mort sont les compagnes d'un malaise omniprésent, et qui souvent se tourne vers la non-coïncidence entre soi et soi, avec son cortège de solitude ; c'est ce que nous lisons dans ces vers du poème XIII (p. 31) :

*Como são tristes, que tristes
as coisas que não chegaram,
que não passaram o muro;

as esperadas palavras
que ficaram por dizer,
não vieram, não partiram,
deixaram-se apodrecer
(...)*

Les "choses qui ne sont pas venues" sont l'équivalent symbolique des "mots qu'on attendait/ et qui n'ont pas été dits/ qui ne sont pas venus, qui ne sont pas partis,/ qui ont peu à peu pourri". Nous voyons bien que l'angoisse existentielle se recouvre du voile mélancolique des mots, et que la "tristesse" est la sœur d'un manque vital que les mots n'ont pas pu combler. En outre, le *moi* ressent tout le poids du monde des autres, et la solitude a ce versant si cher aux mélancoliques (dont Irene Lisboa) qui en fait des héros méconnus, en proie à l'hyperconscience. Lisons encore quelques vers du poème VI (p. 22) qui rendent très claire cette obscure question :

*(...)
Só eu sei que não há gente nesta rua
e que amanhã não vai ser um novo dia.

Só eu sei que as vozes que não ouço
sussurram e mais nada.
Vêm do fundo de um poço
cheio de água gelada.
(...)*

Certains peuvent penser que c'est là une perspective pessimiste de la vie ; et alors ? Je leur répondrai, armée de l'œuvre si dense et si inquiétante de Maria Judite de Carvalho, que la profondeur se cache sous l'apparence quotidienne des choses, et qu'il faut la regarder en face. Ce regard s'enrichit de la mémoire du mythe de Méduse et de la bataille féroce pour la vie qu'elle symbolise ; accompagnés des ruses de Persée que nous offre la littérature, nous pourrions vaincre le monstre et poursuivre notre route sous la splendeur de la lumière. Car, comme nous le dit Maria Judite, "*São estas as coisas importantes,/ gestos, palavras, tempo repetido.*" (poème XXIII, p. 42).

4. Irene Lisboa et Maria Judite de Carvalho ont toujours vu soit le monde soit leur propres consciences avec une inquiétude qui les a conduites sur les chemins d'une vie de recherche sans repos – recherche du calme intérieur, recherche d'un monde plus juste et meilleur. Leurs vies et leurs œuvres nous aident à comprendre que cette route est difficile, et que la quête du bonheur sera longue, parsemée d'écueils, car nous ignorons même le nom de l'objet de cette quête. Si nous entreprenons le chemin soutenu par des textes majeurs comme ceux d'Irene et de Maria Judite, nous les entendrons murmurer : voilà le vrai visage de l'Homme.

Certains thèmes et motifs sont communs à ces deux écrivains portugais du XX^e siècle : la solitude, la mélancolie, l'attention au quotidien des petites gens, à leurs voix et à leurs gestes, le temps qui s'écoule et qui s'inscrit dans le corps et la pensée. Tout cet univers est propice aux formes brèves que pratiquent Irene et Maria Judite – le conte, la chronique, le poème, le journal intime. Chacune des deux auteures excelle dans l'écriture de ces mondes intérieurs en mouvement, avec, en supplément, une mise en question des genres ; avec et après elles, la porte est ouverte à la question générique : c'est quoi, la forme narrative, c'est quoi, un poème?

Des exemples pris dans la poésie et les journaux intimes d'Irene et de Maria Judite nous serviront de base à la demande de réponses pour toutes ces questions.

2.
Pseudonymes et mondes intérieurs :
de João Falco (Irene Lisboa) à
Emília Bravo (Maria Judite de Carvalho)

Maria Luísa Leal
Universidad de Extremadura

Le hasard des lectures définitives

Je suis sûre que tous se sont déjà demandés : si je devais faire naufrage sur une île déserte, quels livres aimerais-je sauver avec moi ? Chaque fois que j'ai dû changer de demeure, je me suis toujours fait accompagner (pas exclusivement, bien entendu) de deux livres d'Irene Lisboa – *Voltar atrás para quê ?* et *Esta cidade !* – et de deux livres de Maria Judite de Carvalho – *Tanta gente Mariana* et *O homem no arame*. Il s'agit de deux écrivaines que j'ai toujours inconsciemment associées et dont la lecture contribua à ma perception du monde des autres. N'étant pas moi-même écrivaine, la galerie humaine que j'ai constituée d'un regard qui imite celui d'Irene Lisboa et celui de Maria Judite de Carvalho est, naturellement, vouée à la disparition au fur et à mesure que j'oublie ceux qui, un jour, en ont fait partie. Mais ce regard qui cherche les autres en même temps qu'il se cherche lui-même, qui fait de la représentation du monde un exercice ne s'opposant pas à l'introspection, mais qui, bien au contraire, se nourrit d'elle, est, pour moi, quelque chose d'acquis. Ou, pour être plus précise, quelque chose d'appris avec la subjectivité responsable de la narration soit dans l'œuvre d'Irene Lisboa, soit dans celle de Maria Judite de Carvalho.

José Manuel Esteves, dans un essai où il raconte la relation épistolaire entre Maria Judite de Carvalho et Lygia Fagundes Telles – une relation de lecture privilégiée ou de réception enthousiaste de certaines œuvres de la première par l'écrivaine brésilienne que celle-ci appelait « collaboration » –, affirme : « On écrit pour être lu, on écrit pour être aimé »¹. Et cela est d'une évidence flagrante, qu'il faut souligner. S'il est vrai qu'Irene Lisboa et Maria Judite de Carvalho n'ont pas eu un grand nombre de lecteurs, il n'en est pas moins vrai qu'elles ont eu des lecteurs enthousiastes pour lesquels la lecture de leurs livres a constitué une véritable éducation du regard et, pourquoi pas ?, du goût. Pour ces lecteurs-là, le hasard d'une lecture se transforme en lecture définitive, qui les accompagne tout au long de leur existence et tout ce qu'ils pourraient en dire relève de la fascination. Relire *Tanta Gente*

1. José Manuel Da Costa Esteves, « 'Vous avez piqué mon imagination' : lettres de Lygia Fagundes Telles à Maria Judite de Carvalho », in *La littérature portugaise contemporaine*. Paris, L'Harmattan, p. 108.

Mariana..., ce fut comme revisiter un univers mythique. Et lire un ensemble de textes écrits par Maria Judite de Carvalho – mais qui n’ont pas été choisis par elle-même pour être publiés en livre – me faisait peur. Le type de peur sans doute qui mena certaines voix à s’élever contre l’édition critique de l’œuvre de Pessoa : l’édition de l’*Ática* était un canon mythique et il n’y a rien de plus résistant à la vision scientifique que la vision mythique.

À la recherche de la subjectivité fascinante

Le nouvel ensemble de textes de Maria Judite de Carvalho est le volume organisé par Ruth Navas, *Diários de Emília Bravo*¹. Il s’agit d’un recueil de textes publiés dans le supplément « Mulher » du journal *Diário de Lisboa* entre 1971 et 1974 qui, comme l’explique l’organisatrice de l’anthologie, exemplifient les différents « Diários » d’Emília Bravo. Cette œuvre comprend trois sections : « *Diário de uma dona de casa* » [Journal intime d’une ménagère²], « *diários* » [Journaux intimes] et « *textos titulados* » [Textes portant un titre]. Les textes sont présentés par ordre chronologique. Les dates mentionnées dans le « Journal intime d’une ménagère » sont toujours celles d’un dimanche et le texte lui-même suit le cours des jours de la semaine. Les fragments sont de longueur variable mais, la plupart du temps, plus courts que les chroniques des ensembles publiés par Maria Judite de Carvalho. Première perplexité : qu’est-ce que l’on peut dire dans un texte d’une douzaine de lignes ? Deuxième perplexité : comment interpréter la désignation « Journal intime d’une ménagère » ? Et comment mettre en rapport le pseudonyme d’Emília Bravo – un nom qui fait vraiment penser au stéréotype de la ménagère – avec la subjectivité à laquelle Maria Judite de Carvalho confronte ses lecteurs, soit dans ses nouvelles, soit dans ses contes ou même dans ses chroniques ?

Dans une littérature riche d’hétéronymes, de « l’hétéronyme collectif » de Fradique Mendes aux soixante douze « personnalités littéraires » de Fernando Pessoa, la pseudonymie est une sorte de procédé pauvre. Paula Morão, qui a étudié les pseudonymes d’Irene Lisboa³ – João Falco, Maria Moira et Manuel Soares – dans une étude postérieure⁴ nous révèle la volonté manifestée par Irene Lisboa, au cas où elle rééditerait des livres précédemment signés par João Falco, d’assumer son nom littéraire, Irene Lisboa. Paula Morão souligne, dans les deux études citées ci-dessus, le caractère fictionnel soit du nom soit du pseudonyme. En fait, qu’il existe coïncidence totale ou partielle entre le nom littéraire et le nom civil, le nom littéraire appartient à la catégorie des fictions auctorielles ou paratextes de la

1. Maria Judite de Carvalho, *Diários de Emília Bravo* (org. Ruth Navas), Lisboa, Caminho, 2002.

2. Les traductions sont de ma responsabilité.

3. Irene Lisboa, *Folhas soltas da “Seara Nova” – 1929:1955* (prefácio, antologia e notas de Paula Morão), Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

4. Paula Morão, *Irene Lisboa, vida e escrita*. Lisboa, Presença, 1989.

responsabilité de l'auteur. Proposons donc ce statut de fiction littéraire pour le pseudonyme d'Emília Bravo.

Emília Bravo, une ménagère qui adresse tous les jours quelques lignes aux ménagères qui la lisent. Une fiction auctorielle qui choisit un horizon de lecteurs tout à fait différents de ceux de Maria Judite de Carvalho, parmi lesquels on ne trouve certainement pas le stéréotype de la ménagère. Celle-là peut être personnage, mais elle n'est pas lectrice. Serions-nous donc devant un horizon d'attente tout à fait différent ? Oui et non. L'énoncé est de type ironique, c'est-à-dire qu'il exige une lecture polyphonique. Dans une première approche, le pseudonyme fonctionne comme mécanisme d'identification : pour les ménagères qui se reconnaissent dans le supplément « Femme » et qui veulent trouver dans ces pages des représentations du monde familières (mettant en action des mécanismes d'identification dans l'attente de lire des textes sur la mode ou sur la vie des princes et des acteurs, par exemple), Emília Bravo est une promesse confirmée par le titre de la section où figure le mot ménagère. Une fois gagnée la confiance de ce public lecteur, l'écrivaine va profiter de cette confiance pour exercer un rôle pédagogique. Voici quelques grands axes de cette fonction pédagogique : en premier lieu, la mode : Emília Bravo comble l'attente de ses lectrices en écrivant sur la mode, sur les tendances de l'été ou de l'hiver, en se montrant souvent perplexe devant la variété des tendances où l'on voit le court cohabiter avec le long, par exemple. Mais elle va montrer que les femmes ne doivent pas suivre aveuglément la mode sans obéir à des critères de goût, d'esthétique et même de dignité personnelle. Elle met ses lectrices en garde contre les grands dictateurs de la mode. Ainsi, elle réagit contre des tendances comme celle relançant une façon de s'habiller qui fait penser aux femmes de l'Allemagne nazie et elle fait comprendre à ses lectrices que le fait de s'habiller de telle ou telle façon s'inscrit dans la mémoire collective. Elle arrive à mettre en rapport mode et apparence ainsi qu'apparence et cruauté : une jeune vendeuse de vêtements suggère que si un pantalon ne va pas bien à sa cliente, c'est parce qu'elle est trop grosse... En deuxième lieu elle souligne les conquêtes de la science : sachant que les lectrices peuvent se sentir attirées par les innovations technologiques, Emília Bravo n'hésite pas à les mettre en garde contre les machines, les produits lyophilisés (en nourriture et en cosmétique), les futurs aliments dérivés du pétrole, la pollution, le regard qui se tourne vers la lune en oubliant les problèmes d'ici-bas où des enfants souffrent lentement de la faim et finissent par en mourir... En troisième lieu, elle fait preuve d'un féminisme modéré, qui se sert parfois de la citation de cas étrangers, ou bien lus ou bien vus à la télé... – « mais à la télé italienne », ajoute-t-elle, ironiquement. On pourrait citer d'autres axes thématiques, mais mon but n'est pas de présenter un compte rendu du livre. Je voudrais simplement exemplifier ce niveau premier où Emília Bravo, la ménagère qui parle aux ménagères de la petite ou moyenne bourgeoisie, en profite pour exercer un rôle pédagogique et élargir un peu leurs horizons

mentaux, sans mettre en cause le mécanisme de la confiance. Cependant, il existe un deuxième niveau où cette confiance est piétinée et où il faut reconnaître l'opération corrosive de l'ironie.

Afin de mieux illustrer ce que je voudrais montrer, je rappelle l'exemple beaucoup plus récent d'Adília Lopes. Adília Lopes est un nom de ménagère, non un nom de poète. Mais la représentation du monde qui se cache derrière ce nom banal est l'une des plus corrosives de tout type de conventions ou clichés. Les bribes de l'univers féminin le plus domestique qui soit coexistent avec une panoplie de références cultivées faisant appel à une culture littéraire raffinée. De la même façon, quand Emília Bravo se « laisse aller » et commente l'évolution de l'œuvre théâtrale de Jean Anouilh ou cite avec familiarité : « *Para cada um a sua verdade, já lá dizia o Pirandello* » [À chacun sa vérité, notre cher Pirandello l'avait déjà dit]¹, on sait parfaitement que bien des choses qui relèvent du monde d'Emília Bravo vont contre une cohérence mimétique et exigent une lecture dialogique, car l'énonciation est, elle-même, polyphonique. Il est difficile d'attribuer l'énoncé où l'on parle du Conflit des Générations de Margaret Mead au même locuteur que celui qui parle de la légitimité d'Elizabeth Taylor, mariée cinq fois et divorcée trois fois, pour donner des conseils sur le mariage².

Bref, Emília Bravo est une feinte magistrale, sans doute une fiction, peut-être de la littérature. Sa lecture vient ouvrir, comme l'affirme Ruth Navas dans une note qui précède l'œuvre, « de nouvelles perspectives pour l'étude de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho ». Citons un exemple :

Dimanche, 24 mars 1971. La trentaine, elle a quitté son mari, à moins que ce ne soit lui qui l'ait quittée, je ne sais pas. Elle n'est pas d'ici, ce qui justifie qu'elle dise ne pas y avoir d'amis. Il lui est, du reste, difficile de se lier d'amitié. Elle a toujours été distante. Elle travaille et m'a confié il y a quelques jours avec amertume : « Figurez-vous que mon travail est toute ma vie sociale. Là au moins, je me change les idées et le temps passe. Mais dès que je rentre à la maison, toutes les montres s'arrêtent. » Pourquoi ne vous inscrivez-vous pas à une formation qui vous plaise ?, ai-je demandé à un moment donné. Elle a répondu que rien ne l'intéressait et que de toute façon il était trop tard, bien trop tard.

Je me suis souvenue d'elle, en lisant le journal : une dame française de 72 ans venait d'obtenir son certificat d'études primaires et aurait même insisté pour courir les 100 mètres au programme, épreuve dont les professeurs voulaient la dispenser³.

1. Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, p. 47.

2. Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, p. 58.

3. « 24 de Março de 1971, Domingo. Tem trinta e poucos anos, separou-se do marido, ou ele dela, não sei. Não vive na sua terra e por isso, diz, não tem amigos. É, de resto, difícil para ela arranjar novas amizades. Sempre foi uma pessoa distante. Está empregada mas disse-me há dias com amargura: "Calcule que o emprego é, no fundo, a minha vida social. Lá sempre me distraio e o tempo vai passando. Depois chego a casa e todos os relógios param". Por que não se inscrevia num curso qualquer que lhe interessasse?, perguntei a certa altura. Que nada lhe interessava, disse. Que, de resto, era tarde, era demasiado tarde. Lembrei-me dela, ao ler no jornal a notícia de uma senhora de 72 anos, francesa, que foi aprovada no seu

En ce qui concerne les personnages féminins, nous distinguons dans ce texte deux parties que tout oppose : âge, motivation, issue... Dans la première, nous découvrons une femme comme tant d'autres qui peuplent l'œuvre de Maria Judite de Carvalho : solitaire, velléitaire, précocement désabusée, prématurément vieillie, à qui il ne reste plus qu'à attendre la mort, comme, du reste, ses mots le révèlent : « de toute façon il était trop tard, bien trop tard ». Son pessimisme et l'apparent manque d'issue sont communs aux lignes de force de l'œuvre fictionnelle de l'écrivaine. Dans la deuxième partie, *a contrario*, une vieille dame s'illustre par sa motivation pour l'obtention de son certificat d'études primaires, nous montrant qu'il existe des personnes positives, qui savent résister aux aléas de la vie, à l'usure du temps, et sans baisser les bras, savent forcer le destin et toujours trouver une issue. Voilà soudainement une ouverture dans un univers d'auteur qu'Helena Buescu a qualifié de « concentrationnaire »¹.

Arrivés à ce point, il faut se demander : mais est-ce qu'il s'agit du même auteur ? La fiction d'un auteur textuel (non empirique) qui créa un univers cohérent est-elle la même que celle du pseudonyme d'Emília Bravo ? Est-ce que dans l'ensemble formé par un pseudonyme et un nom se décèle une seule subjectivité ou cette association aurait-elle comme conséquence l'explosion de cette subjectivité tellement cohérente et fascinante, qui sait si bien séduire ses lecteurs ?

Récit fictionnel, récit factuel : indétermination de frontières ou besoin de tracer les lignes du champ ?

Associée à l'importance du fragment et à des mécanismes de cohésion textuelle autres que la pure et simple mise en intrigue, il apparaît, soit dans l'œuvre d'Irène Lisboa soit dans celle de Maria Judite de Carvalho, une certaine difficulté à déterminer leur aspect générique. À partir du fameux « *Ao que parecer verso chamaí verso e ao resto chamaí prosa* » [ce qui vous semble des vers appelez-le vers et le reste appelez-le prose] cité par Paula Morão, qui place la question entièrement du côté de la réception et dispense le créateur de se préoccuper d'une convention aussi importante que celle du genre littéraire, on assiste à un passage rapide à la dimension fictionnelle ou factuelle de l'œuvre des deux écrivaines en question. Et comme la convention de fictionnalité postule la non référentialité du littéraire, il est plus confortable de reconnaître la littérarité de l'ensemble de l'œuvre de ces deux auteures et de ne pas trop interroger leur dimension factuelle. Personne n'ignore qu'il s'agit d'un registre littéraire limite, qui s'inspire du récit de

exame de instrução primária, e insistiu mesmo em fazer a corrida de cem metros do programa, e de que os professores queriam dispensá-la ». (p. 53).

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

vie, mais c'est beaucoup plus qu'une écriture autobiographique. La confondre avec l'autobiographie est une faute que les lecteurs ne commettent plus. Irene Lisboa a eu la chance de compter sur un éditeur privilégié qui est aussi sa principale spécialiste, Paula Morão. Maria Judite de Carvalho attend encore que quelqu'un accomplisse cette tâche par rapport à son œuvre. Quand cet hypothétique éditeur de la totalité de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho devra s'occuper des *Diários de Emília Bravo*, de quels critères pourra-t-il se servir afin de déterminer leur dimension littéraire ? L'approche narratologique, connue pour sa rigueur, aboutit, avec *Fiction et Diction* de Gérard Genette¹, à de manifestes difficultés pour distinguer un texte fictionnel d'un texte non fictionnel, ce qui laisse finalement au lecteur une grande capacité de décision – de décision impressionniste, étant donnée la faillibilité des critères analysés par Genette. Une approche postérieure, celle de Dorrit Cohn², présente trois caractéristiques qui lui permettent de différencier le récit fictionnel de l'historiographie et qui, à mon avis, sont aussi valables pour distinguer le récit fictionnel de la simple chronique :

[...] la fidélité à un modèle à deux niveaux, fondé sur la distinction histoire/discours, qui permet à la fiction de s'émanciper de la contrainte du renvoi à des données référentielles ; l'usage de situations narratives donnant accès à des vues intérieures sur l'esprit des personnages ; et enfin, des voix narratives articulées pouvant être détachées de leur origine auctorielle³.

Il s'agit de caractéristiques tout à fait reconnaissables dans les récits qui composent *Esta Cidade !*, par exemple. Je suis beaucoup moins sûre de les identifier dans les *Diários de Emília Bravo*. De toute façon, dans l'île déserte où j'emmènerais des livres d'Irene Lisboa et de Maria Judite de Carvalho, décider de la portée littéraire d'un ensemble textuel – qui, au départ, était simple collaboration journalistique – serait bien trop compliqué...

1. Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 2004, p. 141-168.

2. Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*. Paris, Le Seuil, 2001.

3. Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 9.

3.
Des corps urbains sans lieu ni bornes :
Diários de Emília Bravo
de Maria Judite de Carvalho
et *Journal du dehors* d’Annie Ernaux

Ana Filipa Prata
Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Comparatistas

Assez connue des lecteurs de la presse portugaise des années soixante-dix et quatre-vingt, Maria Judite de Carvalho a publié ses premières chroniques en 1968 dans *Diário de Lisboa*. Elle a écrit aussi jusqu’en 1984¹ pour plusieurs journaux et magazines portugais, dont *República*, *O Jornal*, *O Século* et *Eva*. *Diários de Emília Bravo*, recueil de textes écrits pendant les années soixante-dix et initialement publiés dans le supplément « *Mulher* » du journal *Diário de Lisboa*, est la dernière publication de Maria Judite de Carvalho, parue en 2002, quatre ans après sa mort². Ce recueil est l’une des deux anthologies de chroniques publiées par Ruth Navas, mais il présente une particularité par rapport à *Este Tempo*, anthologie éditée en 1991 en collaboration avec José Manuel Esteves, puisqu’il réunit des textes parus dans la presse sous la forme d’un journal intime et sous le pseudonyme d’Emília Bravo.

Très présents dans *Diários de Emília Bravo*, les thèmes du quotidien, des innovations technologiques ou encore des aménagements urbains de la ville de Lisbonne, toujours rattachés à la mémoire subjective de l’espace, parsèment déjà d’éléments à la fois historiques et autobiographiques les chroniques antérieures : *Este Tempo* (1991), *O Homem no Arame* (1979) ou *Janela Fingida* (1975). Cependant, l’originalité de *Diários de Emília Bravo* réside dans une ambiguïté générique qui se joue à la frontière de l’autobiographie et de la chronique, deux genres qui, par ailleurs, ont ceci de commun qu’ils sont déjà marqués du sceau de l’hybridité et de la marginalité.

La chronique et les textes autobiographiques sont en effet souvent classés parmi les productions aux marges du système littéraire et rejetés même du côté de la paralittérature. Ils sont encore parfois considérés comme des formules embryonnaires de romans ou des ouvrages « accidentels » ou

1. Elle a publié un grand nombre de textes dans la presse comme l’a montré Ruth Navas, *Le document vécu chez Maria Judite de Carvalho*. Mémoire D.E.A. dirigée par M. José da Silva Terra et présentée à l’Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1989 ; voir la partie « Publications dans les journaux et revues », p.60-100.

2. Maria Judite de Carvalho, *Diários de Emília Bravo* (org. Ruth Navas), Lisboa, Caminho, 2002.

circonstanciels¹. Cette dimension précaire de l'écriture, Virginia Wolf l'avait déjà exposée en 1922 dans son journal intime : « *But then this does not count as writing. It is to me scratching; or, if it goes well, like having a bath* », ce que Rachel Cottam reprend avec ironie dans l'un de ses articles² pour souligner la raison pour laquelle la critique et la théorie des genres omettent souvent ces formes qui « ne comptent pas comme écriture ». Elle y survole les multiples formes du journal intime, formes rangées tantôt du côté de la littérature, tantôt du côté du document, dont elle montre la diversité et la nature hybride : confessions, albums de famille, collections d'événements historiques, récits de certains épisodes particuliers de la vie. Si les journaux intimes et l'autobiographie, en général, sont dans une position marginale quant au canon littéraire par la diversité de leurs formes qui n'entrent pas dans une définition générique traditionnelle, ils côtoient, pour les mêmes raisons, le genre de la chronique, à la charnière de l'histoire, de la littérature, de la presse, mais aussi du commentaire et de fictionalisation de la réalité. Abel Barros Baptista, sans contester leur inclusion dans la catégorie des genres littéraires, les spécifie comme « *espelhos perguntadores* »³, soulignant de la sorte leur nature « circonstancielle » et l'importance qu'y prennent la « personne » de l'auteur et la signature : Maria Alzira Seixo les a d'ailleurs ultérieurement nommés « *géneros de pessoas* »⁴. Si António Lobo Antunes dit de ses propres chroniques qu'elles ne sont que « prose alimentaire », José Saramago en donne pour sa part une autre dimension en s'interrogeant sur la nature de ces textes : sont-ils « des prétextes ou des témoins ? »⁵.

Le recueil *Diários de Emilia Bravo* mène plus loin cette problématique ; il donne en particulier un nouveau tour à cette discussion acharnée à définir le genre, mais oublieuse de la question – pourtant, assurément, la plus intéressante – de la dimension performative de ces textes, c'est-à-dire ce que ces textes produisent sur la réalité et leur valeur en tant qu'expérience discursive. Présenter la chronique et les journaux intimes plutôt comme attitude ou comme méthode⁶ nous conduira donc vers une approche plus productive, d'autant plus que cela nous incitera à prendre la mesure du soupçon de mauvaise foi associé à ces textes, qui hante non seulement les

1. Carlos Reis, « O tempo da crónica », *Jornal de Letras*, de 12-15 Outubro 2005, p. 18-19.

2. Rachel Cottam, *apud* « Diaries and Journals: General Survey », Jolly, M. (dir.), *Encyclopaedia of life writing: autobiographical and biographical forms*, London- Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 267-269.

3. Abel Barros Baptista, « O espelho perguntador. Sobre crónicas e diários », *Coligação de avulsos. Ensaios de Crítica Literária*, Lisboa Edições Cotovia, 2003, p. 13-48.

4. Maria Alzira Seixo, « O outro lado da ficção – diário, crónica, memórias, etc. », *Colóquio Letras*, n° 82, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro 1984, p. 76-81.

5. José Saramago, *Deste Mundo e do Outro*, Lisboa, Arcádia, 1971.

6. Helena Buescu reprend les propos de Sílvio Lima sur l'essai : « *Embora reconheça desde logo a oscilação (histórica) entre o E. como género e o E. como atitude (a que mais tarde chamará método), Lima considera que é esta última que verdadeiramente define o E. [...]* », in « Ensaio ». *Biblos : enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1995, p. 282.

théories traditionnelles des genres littéraires, mais aussi les écrivains eux-mêmes¹.

Ce qui nous intéresse dans les chroniques qui composent *Diários de Emília Bravo* c'est qu'elles nous permettent de mieux comprendre comment intervient le « quotidien » – et la réflexion sur cette notion – dans l'élaboration d'une écriture qui est le résultat de pratiques discursives et qui dérive de la démarche subjective et identitaire que suggère la forme même du journal intime. Dans *Journal du dehors* d'Annie Ernaux², publié en 1993, nous retrouvons cette question, à la fois d'une façon similaire et inverse. Le quotidien, dans ces deux recueils de chroniques, s'entend d'abord comme le champ de recherche sur la vie extérieure, c'est-à-dire sur les événements et les anecdotes qui scandent la vie de la ville ; il est ensuite, aussi, un moyen privilégié pour la connaissance de soi. Le quotidien se trouve donc à l'intersection de ces deux univers : extérieur et intérieur, perception de l'espace urbain et construction d'une identité personnelle.

Voilà donc deux œuvres qui ont fait le choix d'une même forme : le journal intime, la forme par excellence de la quête de soi, à rattacher à la tradition autobiographique inaugurée par saint Augustin et, plus tard, entre autres, par Jean-Jacques Rousseau. Mais voilà aussi deux textes qui nous placent devant un paradoxe apparent : ce sont des journaux intimes certes, mais tournés, semble-t-il, avant tout vers la « vie extérieure »³. *Diários de Emília Bravo*, chroniques publiées dans la presse, abordent des aspects de la vie quotidienne et s'intéressent tout particulièrement à l'univers féminin : la mode, les nouvelles de la presse féminine⁴. Tout comme Annie Ernaux, Maria Judite de Carvalho en a fait un « journal du dehors », un journal qui prétend simplement saisir des « instants de vie quotidienne » observés par leur auteur, pour reprendre les mots d'Annie Ernaux dans la préface de son journal qui accompagne l'édition de 1996 :

Il ne s'agit pas d'un reportage, ni d'une enquête de sociologie urbaine, mais d'une tentative d'atteindre la réalité d'une époque – cette modernité dont une ville nouvelle donne le sentiment aigu sans qu'on puisse le définir – au travers d'une collection d'instant de la vie quotidienne (p. 8).

Bien sûr, cette démarche textuelle ne peut escamoter celui qui observe et qui filtre ce qui lui est donné à voir. Même si, « cherchant à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel » (p. 9), le sujet évite de se mettre sur

1. « A atitude do escritor é, na maioria dos casos, de má-consciência: justifica-se, desculpa-se, assume-se de forma jornalística ou em termos de reportagem, desvia a concepção do texto para o sentido de cartas ou comentários [...], faz amplas considerações sobre a facilidade de escrita que este registro lhe permite e mais o aproxima do leitor [...] », in Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 78.

2. Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 2007 [1993].

3. Titre d'un autre livre d'Annie Ernaux écrit quelques années plus tard et toujours sous la forme d'un journal : *La Vie extérieure*. Paris, Gallimard, 2000.

4. À titre d'exemple, des histoires banales comme les prix du café et des marchés ou l'accès aux bibliothèques (Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, 2002, p. 39).

le devant de la scène ou simplement de se mettre en scène, il est cependant responsable des choix discursifs et de la sélection des scènes qu'il décide de fixer et que guident ses obsessions personnelles et les souvenirs qui l'ont marqué. C'est ce que souligne Annie Ernaux dans la préface citée où elle expose sa démarche poétique. Ainsi coexistent, interfèrent et s'entrecroisent l'altérité (les individus et l'espace) et la voix de celui qui écrit le journal intime, l'identité se construisant dans le mouvement spéculaire d'une caméra inventée qui révèle, à la fois, l'objet capturé et le désir du photographe. Roland Barthes décrivait la photographie comme la « contingence souveraine », le « particulier absolu »¹ permettant, en tant que document, une démarche ethnologique². C'est ce même processus qui est à l'œuvre ici. Annie Ernaux ne cherche pas à fictionnaliser le réel ni à construire un personnage, elle les fait apparaître tels qu'ils sont. La même année que le *Journal du dehors*, elle publie un essai intitulé « Vers un je transpersonnel »³ : elle y explore cette démarche identitaire dépendante de l'observation des autres, où elle présente son écriture et son corps comme des lieux de synthèse.

Le quotidien, indique le sociologue Michel de Certeau⁴, est le territoire des pratiques des individus dans la vie de tous les jours, ce qui inclut les échanges sociaux et commerciaux, mais aussi des activités comme les déambulations dans la ville, les trajets et les parcours quotidiens, ou encore les différentes pratiques discursives. Ces deux journaux intimes se nourrissent de toute cette vie extérieure, et ils constituent des outils de dialogue privilégiés entre le sujet et l'altérité. Certeau conçoit également le quotidien et l'investissement de l'espace dans la ville comme une performance, dans la mesure où ces pratiques visent à donner un sens à l'espace : dans ce sens, ces textes hybrides et tournés vers l'altérité, qui créent un interface entre l'extériorité et la subjectivité, sont certainement la forme même pour saisir la dimension métastable⁵ de ce quotidien. Pour Michel de Certeau, le quotidien est le lieu du dialogue et des attributions de sens qui transforment l'espace en territoire habité. À ce propos, Michael Sheringham, qui a beaucoup écrit sur Annie Ernaux, sur Michel de Certeau et sur la ville dans la littérature française, rappelle que le discours doit

1. Roland Barthes, *Chambre Claire*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 2010, p. 15.

2. « Comme la photographie est contingence pure et ne peut être que cela (c'est toujours quelque chose qui est représenté) – contrairement au texte qui, par l'action soudaine d'un seul mot, peut faire passer une phrase de la description à la réflexion -, elle livre tout de suite les détails qui font le matériau même du savoir ethnologique. » (*idem*, p. 52).

3. Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *Ritm*, numéro spécial *Autofictions & Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (dir.), Nanterre, Université Paris X, 1993.

4. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol.1, Paris, Éditions Gallimard, 2004 [1980], p. XXXVIII-XXXIX.

5. C'est-à-dire « O par estabilidade/instabilidade tende a ser abandonado. Em seu lugar aparece a idéia de metaestabilidade: uma estabilidade que se faz e refaz a partir das rupturas de sentido, incorporando as composições de força responsáveis por cada uma dessas rupturas. » In Suely Rolnik, Félix Guattari, *Micropolítica. Cartografias do desejo*, Petrópolis, Vozes, 1999, p. 209.

épouser cette forme ouverte et métastable du quotidien pour parvenir à une vraie compréhension du phénomène de l'habitation de l'espace. Il aborde par exemple le roman réaliste, qu'il confronte à ce que Michel de Certeau a nommé les « discours délinquants »¹, ces discours qui ne se situent nulle part au seuil de tous les genres :

Un paramètre qui lierait le quotidien, conçu en termes de pratiques, au récit en tant que pratique serait donc l'hétérogénéité, hybridité qui fait que le quotidien échappe aux genres établis, se laisse appréhender plutôt par des pratiques, littéraires ou autres, où il y a passage à travers des genres différents, brassage de genres (p. 4).

Ce « brassage de genres » est d'ailleurs un motif de réflexion pour Annie Ernaux. Dans son *Journal du dehors*, nous chercherons en vain une analyse des sentiments, il n'y a qu'une transcription des événements qui les déclenchent. Se substituant aux analyses personnelles, la quête de l'information (à l'extérieur et dans la presse), devient ainsi la source première de compréhension du réel et sert à définir d'abord le sujet. Annie Ernaux cite souvent dans *Journal du dehors* des articles de *Libération* ou *Le Monde*. Maria Judite de Carvalho cite pour sa part des nouvelles lues dans des magazines de l'époque, nationaux ou étrangers (*Tempo, L'Express*)². Sa démarche est surtout pédagogique, comme le signale Ruth Navas dans la préface de *Diários*³... Elle divulgue en effet la presse étrangère inaccessible, à l'époque, à la plupart de ses lectrices, devenant de la sorte une voix active dans un contexte de censure et une société coupée du reste de l'Europe. Elle partage avec Annie Ernaux la méthode de la citation et de la transcription comme moyen de déplier les possibilités de lecture du quotidien. Aussi, Maria Judite de Carvalho, empruntant la voix d'Emília Bravo, ne commente pas, elle ne fait que répéter ce qu'elle entend et ce qu'elle lit – « *Não comento. Repito* » (p. 153). Elle introduit ainsi un échange discursif au sein même du dialogue qu'elle entretient chaque semaine avec ses lectrices.

Diários de Emília Bravo et *Le Journal du dehors* sont des recueils de brèves chroniques tournées vers le monde extérieur et rythmées par la routine personnelle de leur auteur, des « ethnotextes » selon l'expression utilisée par Annie Ernaux : « Aucune description, aucun récit non plus, juste des instants, des rencontres, de l'ethnotexte »⁴. Le projet de Maria Judite de Carvalho est bien aussi de se situer dans le registre des instants et des

1. « Transgressant la frontière entre les genres, pointant l'autre dans le moi et réciproquement mettant le corps au centre de l'écriture et captant le romanesque dans l'expérience ordinaire, Ernaux a inventé un mode de narrativité délinquante. », in Michael Sheringham, « Trajets quotidiens et récits délinquants », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n°1 [en ligne], 2007, p. 8, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document79> (Consulté le 7-02-2010).

2. La lecture des nouvelles incite à un commentaire final, cf. Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, p. 220.

3. « *As intenções pedagógicas são claras – Emilia Bravo comenta os programas televisivos e divulga, de uma forma persistente, os artigos das revistas estrangeiras chamando a atenção para a importância do assunto [...]* », *idem*, p. 13.

4. Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 65.

épisodes de la vie quotidienne d'une ville tout en les imbriquant dans le temps de l'écriture que la forme chronologique du journal intime rend visible, pour mieux renvoyer au temps des rencontres et de la découverte de l'altérité. Le sujet qui écrit est bien sûr toujours impliqué dans le procès de reconnaissance du réel : il impose son regard subjectif sur ce qu'il perçoit et expérimente. Ces deux recueils se situent bien sur cette frontière instable et mouvante à la jonction de la chronique (plus objective) et de l'autobiographie (plus subjective) et en appellent à tous les registres du quotidien envisagé dans sa dimension métastable. Ils jouent non seulement à abolir les frontières génériques, mais aussi à rendre floues et instables les frontières spatiales, temporelles, et, surtout, à brouiller les limites entre le sujet et l'extérieur. En recentrant le discours sur le quotidien, leurs auteurs préfigurent l'essence de la ville où la pratique est l'agent de l'appropriation de l'espace. La ville se définit à travers les interprétations du sujet qui, lui aussi, se nourrit de l'altérité et se construit par rapport à celle-ci. Les auteurs cherchent dans la vie extérieure – dans la ville – les fils avec lesquels elles puissent « *coser para dentro* », pour reprendre une image de Clarice Lispector¹.

La connaissance du sujet et de l'altérité s'ancre dans un lieu de médiation, cet espace *à côté* de la reconnaissance de soi, ces « à-côté de l'urbain » pour reprendre l'expression de Paquot² :

Notre existentialité se nourrit des à-côtés, ces pauses, ces haltes, ces marges où la liberté de chacun rivalise avec sa singularité (p. 112).

Les à-côté de l'urbain s'inscrivent dans ses plis et ses replis, rendant ainsi caduque la notion même de péri-urbain, puisque le péri est dorénavant un à-côté interne, un dehors en dedans de quelque chose (p. 113).

La connaissance de soi dans un monde privé de centre et d'attachement à un territoire, en raison de la dissolution des frontières géographiques à une époque marquée par les nouvelles technologies qui ont bouleversé notre compréhension de l'espace, se fait donc dans un territoire toujours en mutation, en construction, et, par cela même, méconnu : un territoire que la « terre » ne suffit plus à délimiter ni à élaborer :

Enfin, soit l'homme s'envole jusqu'à la Lune (pour l'instant uniquement jusqu'à la Lune), soit il plonge dans les grandes profondeurs. La Terre ferme ne lui convient plus. En effet, seul l'inconnu peut lui apporter un peu d'espoir³.

1. *Apud* Sylvia Paixão, « Clarice Lispector e Marina Colasanti: mulheres no jomal », Resende, Beatriz (org.) *Cronistas do Rio*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1995, p. 106.

2. Thierry Paquot, « Poétique des à-côtés. Essais sur la "ville émergente" », Paquot T. et Boudry, P. [éd.], *L'Urbain et ses imaginaires*. Pessac, MSHA, 2008.

3. Notre traduction. « *Enfim o homem ou voa até à Lua (por enquanto só até à Lua) ou mergulha nas grandes profundidades. A Terra firme é que já lhe diz pouco. De facto, só no desconhecido pode haver alguma esperança.* », in Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, p. 149.

Cette nouvelle configuration, dominée par la dispersion, la dissolution et l'éclatement, Maria Judite de Carvalho en fait un atout : elle place ironiquement l'espoir du côté de cet inconnu et fait des nouveaux « inadaptés », non plus des hors-la-loi, mais des « gens normaux ». Elle distingue deux types d'« inadaptés » : par « carence » ou par « excès » : « Il ne s'agit pas de gens riches ou célèbres. Il s'agit de gens tout court (...). Les inadaptés par excès ou par carence, ceux qui ne sont pas 'normaux', ceux qui se font remarquer ou qui passent presque totalement inaperçus »¹. Nous avons donc, d'un côté, ceux qui tentent de donner sens à leur existence par une outrance dans l'extériorisation de leur différence et, d'un autre, ceux qui s'efforcent au contraire de ne surtout pas attirer le regard des autres.

Cette nouvelle conception de l'espace de la communication et de la technologie qui « fait échapper à l'emprise du lieu » en affranchissant de tout enracinement annihile donc toute idée d'ancrage territorial, Françoise Choay l'a résumée par l'expression « sans lieu ni bornes » dans sa réflexion autour de l'essai de Melvin Webber, *The Nonplace Urban Realm* consacré à la nouvelle conception de l'espace². Dans ce nouveau contexte ethnologique, il convient donc de se placer en une position marginale pour mener à bien une réflexion identitaire. Ce qui explique la fuite du récit vers d'autres formes discursives, toujours marginales, – le journal intime et la chronique entre autres – qui permettent toute sorte de perméabilité, tant en ce qui concerne leur définition générique que leur contenu. C'est pourquoi d'ailleurs la démarche de l'ethnotexte, avancée par Annie Ernaux, semble convenir à cette absence de stabilité spatiale et identitaire. L'ethnotexte, en tant que procédé discursif, s'attachant à repérer et photographier, permet de poursuivre l'idée d'un enracinement territorial perdu, tout en sauvegardant cette nouvelle dimension métastable.

En ce sens, Maria Judite de Carvalho cherche par exemple à raconter les histoires qui n'intéressent pas les journaux et s'arrête sur les événements à la fois singuliers et insignifiants du quotidien de la vie urbaine, mais fortement empreints de marginalités. La voix de *Diários...* – celle d'Emília Bravo – donne accès à un imaginaire peuplé de femmes opprimées ou, plutôt, dans un pays fermé à l'étranger par les politiques de l'*Estado Novo*, de femmes soumises à des formes particulières d'oppression puisqu'il s'agit de celles que

1. Notre traduction. « *Não se trata de pessoas ricas nem célebres. Trata-se muito simplesmente de pessoas [...]. Os inadaptados por excessos ou por carência, os que não são 'normais', os que dão nas vistas ou passam quase totalmente despercebidos* » (Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, p. 126).

2. « La vitesse des transports et des télécommunications, par exemple, nous fait échapper à l'emprise du lieu : fonctionnellement, en nous dotant d'une mobilité qui nie la distance et nous permet d'exercer une activité ubiquitaire et d'opter pour le télétravail [...] Melvin Webber avait résumé dans le titre d'un essai célèbre : *The Nonplace Urban Realm*. Selon lui, la condition urbaine était en passe d'être définie par de pures relations immatérielles, par la constitution de communautés humaines affranchies de tout enracinement. [...] Mais le processus qui nous libère des pesanteurs et des contraintes de l'espace local au profit de l'espace prothétique nous délivre du même coup de la durée et nous installe dans l'instantanéité. Le temps organique, de la remémoration, de la supputation et de l'attente, le temps du tour et du détour est récusé. », in Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 238-239.

gènèrent les programmes de télévision sans contenu réflexif ou encore une presse généraliste qui passe à côté de la vraie vie de ces femmes aliénées. Au-delà des questions politiques, ce sont surtout les visages de femmes solitaires que Maria Judite peint sous la plume d'Emília Bravo, femmes opprimées par exemple par une mode ridicule qui, loin de contribuer à l'émancipation des femmes, ne favorise que certaines d'entre elles et livre le plus grand nombre à un regard masculin moqueur et dévaluateur¹. Le pseudonyme « Emília Bravo » agit comme lieu de synthèse en ce qu'il englobe et les lectrices et l'auteur en tant que femme de son époque.

Tous comme ces individus « inadaptés » qui l'habitent, la ville elle-même se cherche en cherchant à se donner une forme :

Lisbonne est une ville intranquille. Il faut toujours être attentif car elle risque de nous échapper. Car les immeubles disparaissent et renaissent aussitôt à une vitesse presque tropicale. Ou est-ce que les immeubles de Lisbonne ne sont pas 'faits pour durer' »²?

À l'image de ces bâtiments, c'est une ville provisoire que la voix d'Emília Bravo dénonce, une ville précaire pour des habitants inadaptés qui rêvent de s'enfuir à l'étranger à la recherche d'une nouvelle vie. L'individu et la ville ne font aussi plus qu'un seul corps en permanente redéfinition. L'auteur croise son expérience personnelle et les transformations de l'espace de la ville, elle convoque les motifs de la médiation temporelle et spatiale, les démolitions par exemple, renvoyant en permanence la question de la formation de l'identité à une dimension corporelle perméable qui dépasse assurément les limites des simples expériences personnelles. Notre corps est en contact avec celui des autres (et avec l'espace) : c'est là, à la jonction de ce dehors (le corps des autres, l'espace de « l'à côté ») et ce dedans (le corps propre), sur cette ligne de frontière, que s'élaborent l'assimilation et le recyclage des expériences d'autrui et le processus concomitant de la construction de l'identité qui se joue donc simultanément dehors et en nous-mêmes, dans l'espace de « l'à côté ». L'espace habité, comme nous le voyons, est à envisager comme une réalité toujours en transformation, en mutation. Il ne peut s'agir que d'un espace identitaire à venir, à l'image de notre propre identité mouvante et en permanente construction. C'est bien ce que développent les chroniques de nos deux auteurs.

Emília Bravo est certes la voix qui dénonce, mais elle est plus encore une voix qui appartient à ce même groupe de femmes avec qui elle entre clandestinement en dialogue dans ses *Diários* et surtout à travers lesquelles

1. « *A Luísa imagina entre outras coisas que os hot pants a tornam emancipada. Ora há emancipação e emancipação. Será esta a melhor? Não creio. De resto, esta e outras Luísas pensam que estão no século XX, quase XXI, e ignoram que ainda estão também num resto de Idade Média.* », in Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, p. 75.

2. Notre traduction. « *Lisboa é uma cidade inquieta. É preciso estar sempre com atenção, não vá ela fugir-nos. É que os prédios morrem e renascem depois com uma velocidade quase tropical. Ou não serão feitos «para durar» os prédios de Lisboa?* », (*idem*, p. 21).

elle se connaît dans la mesure où, comme elle le souligne, « l'on perçoit les autres à travers soi » [*vemos os outros através de nós*]¹. C'est aussi l'objectif d'Annie Ernaux : pour elle il n'y a pas de « curiosité inutile, [de]conversation insipide », elle veut « savoir comment les autres vivent pour savoir comment, [elle] vit ou aurait pu vivre » (p. 56). À ce propos, elle cite Jean-Jacques Rousseau qui rappelle que « Notre moi n'est pas tout entier en nous » et que, par conséquent, l'altérité nous traverse et sa présence contribue à la définition de notre propre identité, le Même et l'Autre sont indissociables et se trouvent pris dans une relation de construction réciproque : « L'Autre s'avère être le dépositaire d'une partie de notre propre histoire, tout comme le même détient une partie de l'histoire de l'Autre »². Maria Judite de Carvalho, par la voix de Emília Bravo, s'attache de son côté à situer ce rapport du Même et de l'Autre au centre de la dimension métastable du quotidien. Elle souligne combien la construction de l'identité se fait à l'image de la construction du quotidien, c'est-à-dire à partir du dialogue avec l'autre dans un espace frontalier ; Emília Bravo en vient à évoquer son « âme de piéton » qui parcourt les rues de la ville³.

Elle est donc prête à faire de son corps le lieu de passage d'expériences qui le traversent, au moment même où elle traverse les rues en observant les changements des mœurs, des endroits, soulignant de la sorte le caractère itinérant de sa quête de soi. Le manque de stabilité et le mouvement continu d'un endroit à un autre sont tout aussi présents dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Beaucoup de fragments de son journal nous promènent en RER de la banlieue au centre de Paris et vice-versa :

Je suis sûre maintenant qu'on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection du journal intime – lequel, né il y a deux siècles n'est pas forcément éternel. Ce sont les autres, anonymes côtoyés dans le métro, les salles d'attente, qui, par l'intérêt, la colère ou la honte dont ils nous traversent, réveillent notre mémoire et nous révèlent nous-mêmes (p. 10).

1. « *Eu a ele (a ela) fazia isto e dizia aquilo. E consideramos A e B uns sem-vergonha ou uns estúpidos porque não agiram como nós-no-lugar-deles teríamos agido. Vivemos vidas inteiras junto de pessoas que desconhecemos. [...] Mas compreenderemos nós o que quer que seja? Fizemos o que quer que fosse para sair do nosso mundo fechado e entrar no nosso mundo tangente?* », in Maria Judite de Carvalho, *idem*, p. 214.

2. « À la différence de beaucoup d'ethnologues qui présentent l'altérité en termes d'opposition, Annie Ernaux établit un rapport intéressant entre le Même et l'Autre : l'Autre s'avère être le dépositaire d'une partie de notre propre histoire, tout comme le même détient une partie de l'histoire de l'Autre. », in Mariana Ionescu, « Journal du dehors d'Annie Ernaux : "je est un autre" », *The French Review*, vol. 74, n° 5 (April 2001), p. 936.

3. « *A minha alma é de peão. Sou quase sempre por eles, por os que como eu [...] calcorreiam as ruas mais ou menos esburacadas desta cidade que já escolheu local pouco liso para se instalar.* », in Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, p. 133.

Certes, ces deux ouvrages contiennent des considérations sur la condition féminine, mais ils constituent surtout une réflexion sur la démarche identitaire qui accompagne la construction du quotidien, partageant avec les agents qui « pratiquent » la ville la même condition marginale, dans ce sens où être « à la marge » signifie être « à côté de » et « entre » deux univers : entre le centre ville et la banlieue, dans le cas de Annie Ernaux, entre la banlieue qu'est Lisbonne par rapport au centre culturel qu'est l'Europe, pour Maria Judite de Carvalho. Finalement, ce qui compte, c'est bien le positionnement du sujet, chaque fois plus installé dans un territoire « émargent » pour reprendre le néologisme de Paquot, ce qui incite à la construction d'une identité sans « lieu ni bornes », c'est-à-dire perméable, toujours en devenir. Les formes textuelles figées ne pouvant plus reproduire cette expérience, les auteurs de *Diários de Emília Bravo* et de *Journal du dehors* se prêtent alors à des expériences discursives plus souples. Les éléments paratextuels travestis – journal « du dehors » et *diários* publiés comme des chroniques – permettent toutes les déambulations dans un espace textuel « sans lieu ni bornes » entre journal intime et chronique, entre photographie du quotidien et confessions personnelles.

Maria Judite de Carvalho et Annie Ernaux partagent en réalité la même mélancolie de l'incomplétude. Leurs textes, à plus de trente ans de distance, mettent en scène, dans des décors urbains, des corps qui se cherchent à travers les autres et les discours.

4.
**Le travail de l'ironie dans les chroniques
de Maria Judite de Carvalho
et de José Gomes Ferreira**

Carina Infante Do Carmo

Université d'Algarve

Centre d'Études Comparatistes – Université de Lisbonne

Dans un article intitulé « Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos », publié en 1966 dans la revue *O Tempo e o Modo*, Eduardo Lourenço définit les années 1953-1963 comme une période où la littérature portugaise contemporaine atteint une certaine maturité : José Cardoso Pires, Almeida Faria, Agustina Bessa-Luís, Maria Isabel Barreno ou Maria Judite de Carvalho redonnent à la prose sa matière première linguistique et une « *neutralité éthique* inégalable, ou plutôt, [une] *indifférence éthique* »¹ a-sentimentale et objectivée du réel en ayant recours, à des degrés divers, à l'humour ou à l'érotisme. C'est dans ce cadre que prend racine le motif de référence tutélaire qu'est l'hétéronyme pessoen. Les deux dernières auteures citées représentent surtout, selon lui, un nouvel ordre littéraire qui, par une économie des moyens stylistiques, évoque l'aliénation frustrée du quotidien féminin. Pour y parvenir, elles prennent leurs distances « à la fois par rapport à la parole dévorante de Bessa-Luís et par rapport à l'empire idéologique d'une écriture débordante guidée par la conscience d'objectifs extérieurs à son aventure imprévue »². Pour l'essentiel, Lourenço les distingue du bouillonnement stylistique d'Agustina Bessa-Luís et, surtout, des néo-réalistes. Il ne reconnaît pas à ces derniers la capacité de dépasser le modèle romantique pour les raisons suivantes : leurs personnages ont une marque collective et épique, sont caractérisés par leur appartenance à une classe sociale bien définie et, dans certains cas, par leur participation aux luttes sociales ; ils rêvent d'un lecteur qui soit issu du monde du travail, quitte à sacrifier l'art au détriment de messages marqués idéologiquement et au besoin de refléter le réel.

Dans *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1968), Eduardo Lourenço va plus loin dans l'exclusion du néo-réalisme de la modernité car il écarte d'entrée de jeu la recherche formelle et l'intériorisation du message

1. Eduardo, Lourenço, « Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos » in *O Canto do Signo. Existência e Literatura. 1957-1993*, Lisboa, Presença, p. 266. Ma traduction. Dans cet article, je traduis tous les extraits de textes portugais, à l'exception de ceux qui ont déjà une version française. Dans le cas des chroniques de Maria Judite de Carvalho et de José Gomes Ferreira, les citations d'origine seront reproduites en note de bas de page.

2. Eduardo, Lourenço, « Maina Mendes ou o regresso da Menina e Moça », *idem*, p. 191.

idéologique dans le conflit individuel des personnages de quelques récits néo-réalistes des années 50¹. S'il évoque Manuel de Fonseca de façon positive, son évaluation du néo-réalisme est irréductible. Il est clair que Lourenço n'ignore pas les nuances de cette fraternité de lectures, de préoccupations et de projets artistiques et politiques qui, entre la fin des années 30 et le début des années 60, ont fait l'objet de conflits et l'unité du néo-réalisme.

C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il se doit d'évoquer, dans l'essai de 1968 mentionné plus haut, le « monde parallèle au néo-réalisme que constitue la poésie de José Gomes Ferreira »² ainsi que l'exubérance ironique de l'auteur et son « funambulisme tragique »³. La même année, il participe à l'hommage que publie le *Jornal de Notícias* pour commémorer les cinquante ans de vie littéraire du poète. Les termes employés dans cet hommage nous ramènent de nouveau à l'article paru dans *O Tempo e o Modo* et nous devinons que, selon lui, Gomes Ferreira pourrait bien servir de passerelle entre le néo-réalisme et cette nouvelle littérature des années 50. Dans ce témoignage, Lourenço fait un usage intensif de la métaphore pour dire que la durée historique n'est pas linéaire et qu'elle fait du poète militant un « enfant de son époque »⁴, indépendant des courants littéraires et de l'espoir déterministe dans le progrès historique :

[...] un navigateur solitaire, en haute mer, soumis à des vents contraires, comme désirés, venus du large de la vie, de l'histoire et de lui-même. Cette haute mer est là, maintenant, elle s'étale des années trente aux années soixante, peuplée de tous ces cadavres surnageant, de toutes ces batailles gagnées et perdues. Tout est fait comme si José Gomes Ferreira s'était proclamé baromètre de toute la tempête du soleil passager, sans perdre espoir d'arriver à bon port, mais sans savoir toutefois le nom de celui-ci⁵.

Eduardo Lourenço suit ici la même voie que Jorge de Sena et Adolfo Casais Monteiro qui avaient, avant lui, noté la singularité de Gomes Ferreira : un auteur qui renie son œuvre de jeunesse marquée du sceau du néo-romantisme pour se relancer, au début des années 30, en assimilant le modernisme mais sans renoncer à l'hallucination, au remords et au grotesque qu'il puise chez Raul Brandão. Son militantisme poétique avait fait de lui un « baromètre » lucide et ironique au sein de la littérature engagée de la fin des années 30, et allait rejoindre les tendances les plus

1. Voir le cas d'Alves Redol étudié par Ana Paula Ferreira dans *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 131-238.

2. Eduardo, Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, 2^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983, p. 208.

3. *Idem*, p. 60. Parce qu'elle ne possède pas cette exubérance funambule de Gomes Ferreira, une bonne partie de la poésie néo-réaliste (en particulier celle de Carlos de Oliveira) est assombrie par le tragique parce qu'attachée à un ton lyrique, à l'intime et au quotidien ce qui la prive ainsi, à regret, de la voix chorale et épique annonçant les transformations sociales.

4. Eduardo, Lourenço, « José Gomes Ferreira ou a m[us]a hostile », *Jornal de Notícias. Suplemento Literário*, Porto, 27 Junho 1968, p. 1. Italique du texte.

5. *Idem, ibidem*.

novatrices de la fin de la décennie suivante, lorsqu'il publie *Poesia-I* (1948) et *O Mundo dos Outros* (1950). Et il y parvient en recréant sans cesse la figure de l'auteur qui, tant en prose qu'en poésie, plante sur scène la matière autobiographique et qui devient l'espace par excellence dans lequel l'homme se contorsionne.

Dans *A Memória das Palavras* (1965), José Gomes Ferreira en personne nous aide à comprendre la source de son évolution historique et littéraire, grâce à la figure allégorique de l'ironie ; c'est finalement elle, l'ironie, qui garantit la malléabilité discursive de ses chroniques, intensément pratiquée dans des revues de cinéma des années 30 :

[...] j'avais alors recours à la Mère Salvatrice, à l'Ironie, au début simple brume d'une ressource que j'ai, peu à peu, modelée avec la sueur de ma main de chroniqueur. La douce Ironie Mélancolique qui m'a appris à mettre les choses sens dessus dessous, à faire gravement l'équilibriste devant le public et à rire devant le miroir, en un simulacre de cynisme, avant que les lecteurs se mettent à se gausser. Parce que pour rire de moi-même, chers messieurs, je ne ris bien que si je suis le premier. Fier d'être le premier¹.

À voir les choses de plus près, c'est comme si le chroniqueur était sur scène : il doit séduire et provoquer les lecteurs potentiels de façon préventive, défendre sa crédibilité ironique en montrant un visage social et un autre secret et intime, un visage sérieux et tragiquement sombre et un autre gai et clownesque.

Or c'est précisément ce rapport naturel entre chronique et ironie qui montre le rôle pionnier de José Gomes Ferreira dans ses relations avec les nouveaux prosateurs des années 50, en particulier avec Maria Judite de Carvalho. Nous savons que la nature de la chronique est d'être partielle parce que son auteur s'inscrit dans un moment précis et tire sa séduction de l'anecdotique et du dérisoire. Digressive, compacte, confessionnelle, oscillant entre la factualité journalistique et l'invention littéraire, elle est le revers réfléchi de l'information, ce qui rend inévitable l'« incertain gouvernement »² et la mauvaise conscience d'un genre presque toujours placé sous la protection de l'ironie. Ainsi, une lecture parallèle de Maria Judite de Carvalho et de José Gomes Ferreira nous permet d'interroger le rôle joué par la chronique dans la direction prise par la prose portugaise au

1. « [...] recorria então amparo da Madre Salvadora, a Ironia, a princípio mera nuvem de recurso que fui depois, aos poucos e poucos, afeiçoando com o suor da minha mão de cronista. A doce Ironia Melancólica que me ensinou a virar as coisas do avesso, a fazer o pino grave diante do público e a rir-me ao espelho, por simulacro de cinismo, antes que os leitores se rissem. Porque lá nisso de rir de mim mesmo, queridos senhores, nunca me aprouve ser o último, mas sempre o primeiro. Altivamente o primeiro. » José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras I ou o Gosto de Falar de Mim*, 4^e ed., Lisboa, Moraes, 1979, p. 143.

2. Manuel António Pina, «Mataram o Jardim da Cordoaria», *Visão* n° 448, Lisboa, 4 octobre 2001, p. 136.

milieu du vingtième siècle, lorsqu'elle racontait la ville contemporaine avec une ironique lucidité et une conscience historique aiguë.

Chez José Gomes Ferreira, ce sont le grotesque et la désolation du monde des autres qui sont mis en avant, tout en recherchant ce que ce monde contient d'irréel et de rêve et en ironisant sur l'attitude adoptée par le chroniqueur-poète déambulant dans les rues, entre anecdotes et inventions. Maria Judite de Carvalho, pour sa part, vit une douloureuse contiguïté avec les rues et avec les visages qui s'en remettent à l'indifférence, à la consommation et à l'aliénation. Et pourtant, cette vérité brutale se révèle grâce à une ironie fine et acide pour mieux dénoncer les injustices et les lieux communs des discours et des gestes. Dans tous les cas, la chronique utilise les nuances de l'ironie contre l'évidence du banal, de l'oubli et de la mort.

Immunisé contre la gravité néo-réaliste, Gomes Ferreira répond à la tentation documentaire qui a tant agité la prose portugaise de cette époque. Le poids de la censure salazariste avait découragé le journalisme d'investigation et le reportage politique et social ; une des issues de secours, au début du néo-réalisme, est le roman-reportage ethnographique dont *Gaibéus* (1939), d'Alves Redol, constitue un exemple emblématique. Dans l'espace du journal, la chronique a une fonction documentaire similaire. En renforçant l'autonomie et la professionnalisation du journaliste et de l'écrivain, la chronique a eu, avec Irene Lisboa, José Rodrigues Miguéis, José Gomes Ferreira ou Baptista-Bastos, des adeptes assidus qui, héritiers de Cesário Verde, apportent, dans les journaux et dans les revues, une note incisive et personnelle sur la ville, c'est-à-dire l'objectivation moderne d'un *moi* qui déambule dans les rues et dans ses propres émotions. Ce n'est pas un hasard si Gomes Ferreira définit son écriture, qu'elle soit en vers ou en prose, comme un « *reportage poétique* »¹ sur la ville. Quasiment en marge du paysage néo-réaliste, centré prioritairement sur des environnements ruraux, la ville devient dans la chronique (ainsi que dans le photojournalisme, comme nous le verrons plus loin) l'image de sa non-conformité existentielle, de son abandon, de son angoisse et de sa nausée civilisationnelle. La ville populaire trouve en elle une alternative à l'image de l'humilité salazariste béate, à la typification stylisée des modernistes ainsi qu'à l'idéalisation romantique du peuple (paysan) des néo-réalistes.

Pour appuyer nos propos, reportons-nous au premier recueil de contes-chroniques de José Gomes Ferreira, publiés à l'origine dans la revue *Seara Nova* en été 1945 sous le titre « O Espectáculo das Ruas » et rassemblés dans l'ouvrage intitulé *O Mundo dos Outros* (1950). Ces chroniques s'organisent autour du regard d'un promeneur sur la ville et l'imaginent en état de veille somnambulique et transfiguratrice. Comme le dit le sous-titre de ce livre, la

1. José Gomes Ferreira, *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*, 8^e ed., Lisboa, Dom Quixote, 1990, p. 69. Italique du texte.

chronique est un théâtre qui raconte des histoires et des errances. Le chroniqueur ose même montrer les limites de son humanisme lorsqu'il se présente comme un collectionneur de misères et de visages caricaturaux et grotesques. Dans « A Boca-Enorme », il trace ainsi le portrait d'une jeune fille misérable :

Ce n'était pas encore cette fois que la pauvre figure, née des cailloux et des orties des patios de Lisbonne, resterait à jamais gravée dans le silence de mon cœur. J'avais beaucoup de peine, oui monsieur, j'étais consterné ; des bribes de remords inutiles me montaient de la gorge mais je n'avais pas fait deux mètres que je songeais déjà à autre chose ou que je contemplais, d'un regard plus prosaïque, la première déesse en chair et en os de la rue du Século qui croisait mon chemin, laissant derrière elle une traînée de regards...

[...] de ce moment, la petite rouquine de Cruz Quebrada prit le surnom de « Bouche Énorme », elle appartenait à mon troupeau (oui, mon troupeau ! laissez-moi à mon cynisme !), comme j'ose appeler cette bande de malheureux que je collectionne depuis des années pour me distraire et sur qui je veille comme une espèce d'envoyé indifférent du Destin, sans que les victimes n'aient l'ombre d'un soupçon de ma vigilance curieuse et désintéressée¹.

José Gomes Ferreira jette un regard moderne sur un paysage urbain peuplé d'ombres qui contaminent la ville, la transfigurent et la rendent translucide au point de devenir un véritable *irréel quotidien*. Il fait appel à des personnages tout droit sortis de Raul Brandão, des fantômes errant dans une ville absurde et claustrophobe, bien loin des héros positifs et lumineux engagés dans les transformations sociales. Le chroniqueur s'installe alors dans un désarroi ironique et mélancolique en faisant assidûment appel à la palinodie, à la prétérition, aux dédoublements dialogiques et à l'oxymore. Le titre d'un de ses recueils de chroniques de 1977, *Intervenção Sonâmbula*, est d'ailleurs le plus emblématique de ces oxymores – figure d'élargissement sémantique qui participe à la construction du paradoxe intellectuel grâce à une « antithèse de mots isolés »².

L'ironie, chez José Gomes Ferreira, se traduit aussi par la façon dont il dénonce, dans ses chroniques, les stéréotypes, les clichés, les dictons, les

1. « Ainda não foi, porém, dessa vez que a pobre figurinha, criada pelas pedras e pelas urtigas dos pátios de Lisboa, permaneceu para sempre desenhada no silêncio do meu coração. Tive muita pena, sim senhor, senti-me muito consternado, subiram-me à boca algumas exclamações de remorso inútil, mas dois metros adiante já parafusava noutra coisa ou olhava com pensamentos menos líricos para a primeira deusa com carne da Rua do Século que passasse, a deixar um rasto de olhos pelo caminho... § [...] desde essa ocasião a pequena sardenta da Cruz Quebrada passou a usar nome de «Boca Enorme» e a pertencer ao meu rebanho (sim, ao meu rebanho! deixem-me ser cínico), como teimo em designar esse conjunto de desgraçados que há anos coleciono para me entreter e pelos quais velo como uma espécie de enviado indiferente do Destino, sem que as vítimas nem por sombras suspeitem da curiosidade gratuita da minha vigilância. » José Gomes Ferreira, « A Boca-Enorme », *idem*, p. 43-44.

2. Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, 3^e ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 230.

normes inculquées dans une société fermée et castratrice. *O Mundo dos Outros* démonte précisément l'unanimité de la ville fasciste et totalitaire en faisant s'élever, grâce à l'ironie, la mention de la dissidence. En ce sens, les chroniques démontent les mécanismes de reproduction idéologique du salazarisme, ses valeurs telles que la passivité, l'obséquiosité, la violence, surtout la violence de classe ou de sexe. Ces mécanismes, le récit néo-réaliste ne les a pas approfondis, parce que ce qu'il s'intéressait surtout à la dimension sociale et économique de la société portugaise de l'époque. Au début de « Brandura de costumes », le triptyque salazariste Dieu-Patrie-Famille est mis à nu dans son passéisme et dans son apologie de la résignation des pauvres et des faibles. Le *moi*-chroniqueur ne se lasse pas de décortiquer cette expression qui donne son titre au texte et qui est un des lieux communs les plus trompeurs de l'identité portugaise :

Que signifie, en vérité, cette locution [la douceur de nos mœurs] ? Sérosité, faiblesse létale, fragilité, atonie, muscles de ouate ? Ou plutôt un certain penchant à hausser les épaules devant la tyrannie et l'injustice, sans autre réaction aux offenses que l'écumage de représailles théoriques, avec, en arrière-goût, le spectre de la si lointaine bave née de la fureur vénérée de Nuno Álvares et d'autres cadavres rhétoriciens de notre glorieuse famille commune aujourd'hui disparus¹ ?

Ce démantèlement idéologique du discours salazariste nous permet de faire un premier parallèle avec Maria Judite de Carvalho, révélée en 1959 grâce à *Tanta Gente Mariana*. Cette période coïncide d'ailleurs avec le début de son activité de chroniqueuse qui sera plus abondante entre la fin des années 60 et le début des années 80. Cette carrière atteindra son apogée avec l'attribution du Prix de la Chronique, décerné par l'Association Portugaise des Écrivains (APE) pour son anthologie *Este Tempo* (1991)² [Cette Époque]. Le titre du recueil de contes publié en 1961, *Palavras Pougadas*, des mots épargnés, décrit exactement la sensibilité et la rigueur d'une observatrice qui n'a pas peur des mots que ses personnages aliénés cherchent tant à éviter. La parcimonie du discours et l'insatiable attrait pour le réel dans ce qu'il a de plus concret trouvent leur épanouissement dans le conte et la chronique. Pour ce qui concerne cette dernière, les plus symptomatiques paraissent dans la revue *Eva* (« Nos bastidores da Rua », 1970-1975), dans le *Diário de Lisboa* (« Rectângulos da Vida », 1968-1975), dans la revue *Mulheres* (« Micropaisagem », 1978) ou dans *O Jornal* (« O quotidiano », 1976-1984). Par leur nature imprégnée de la force du quotidien, les

1. « Que significará, em verdade, esta locução [brandura de costumes]? Dessoramento, fraqueza letal, debilidade, atonia, músculos de algodão em rama? Ou, antes, certo pendor para encolher os ombros diante da tirania e da injustiça, sem outra reacção às ofensas que o espumar de retaliações teóricas, sentindo na boca o espectro da baba longínqua da sagrada sanha de Nuno Álvares e outros defuntos retóricos da nossa gloriosa família comum? », in José Gomes Ferreira, « Brandura de Costumes », *idem*, p. 196.

2. Cet ouvrage a été préparé par José Manuel Esteves et Ruth Navas, responsable en 2002 du recueil *Diários de Emília Bravo. Diários de uma Dona de Casa*.

chroniques publiées en recueils (le premier, *A Janela Fingida*, date de 1975) dénoncent la violence des clichés bien pensants qui engourdissent la vie sociale lisboète et qui vont de la bourgeoisie des *avenidas novas* cernée par l'amoncellement des objets et des machines de la société de consommation au vécu gris et muselé des domestiques. L'étalage au grand jour de cette vie insignifiante et oppressive occultée par la presse et par les lieux communs s'opère en premier lieu en ayant une parfaite conscience du poids des mots. Maria Judite de Carvalho en parle ainsi dans *O Homem no Arame* (1983) :

Ils peuvent être effrayants, les mots. Ils peuvent blesser, et même tuer. Ils peuvent nous remplir de honte. C'est pour cela que nos petits cœurs de colombe les craignent, en ont peur. C'est pour cela que nous les enveloppons dans de délicats papiers de soie : d'un coup, c'est comme s'ils n'existaient plus. C'est étrange, mais les choses qui ont un sens, les terribles choses qui ont un sens, ne nous effraient pas autant. Parce qu'elles sont la vie, l'inévitable, ce qui a toujours existé, rien à faire. Maintenant, eux, les mots... Nous préférons donc les doux euphémismes anesthésiants. Nous sommes d'ailleurs éduqués pour de telles attitudes. Nous sommes un peuple euphémique, hospitalier, aux douces mœurs. Parmi bien d'autres choses¹.

Affinité élective : telle est certainement l'expression la plus appropriée pour rapprocher nos deux auteurs car ils ont l'un et l'autre cette même volonté de capter les contradictions du quotidien, à commencer par la façon qu'ils ont de moduler les usages routiniers du langage afin de démentir leur apparente neutralité idéologique. Ils réfléchissent également sur l'acte d'écriture² et sont tous deux conscients de l'éphémère de la mémoire, source de la chronique. Des textes comme « *Velhas agendas* » ou « *O gravador* », dans *A Janela Fingida*, ne laissent aucun doute quant à l'impossibilité de maîtriser le temps et de figer la mémoire. Ils perçoivent l'inutilité de rembobiner de temps à autre la bande magnétique où sont enregistrées les voix du chroniqueur et de proches qui se promettent des sentiments éternels – on pense ici au titre d'Irene Lisboa, *Voltar Atrás para Quê ?* (1956)...

Bien qu'ils aient en commun le sens de la mélancolie et une conscience sociale aiguë, quelque chose les sépare pourtant dans leur lecture de la

1. « *Podem ser assustadoras, as palavras. Podem magoar, ferir, matar até. Podem encher-nos de vergonha. Por isso o medo, o pavor que delas têm os nossos coraçõezinhos de pomba. E eis que as envolvemos em delicados papéis de seda e, de repente, é como se não existissem. É estranho, mas as coisas que significam, as terríveis coisas que significam, não nos assustam tanto. Porque são a vida, o inevitável, aquilo que sempre houve, nada a fazer. Agora elas, as palavras... Preferimos pois os doces eufemismos tranquilizadores. Estamos, de resto, preparados para tal atitude. Somos um povo eufemístico, hospitaleiro e de brandos costumes. Entre muitas outras coisas.* » Maria Judite de Carvalho, « *As palavras em papel de seda.* », in *O Homem no Arame*, Amadora, Bertrand, 1979, p. 190.

2. Les anthologies de chroniques préparées par Maria Judite de Carvalho ou par d'autres ne sont pas particulièrement révélatrices d'une écriture auto-réfléchie. Toutefois, Ruth Navas transcrit des citations de deux chroniques exemplaires à cet égard : « *Dia útil* » et « *Crónica ao telefone* », publiées dans le *Diário de Lisboa*, en 1973 et 1974. Cf. *Leituras Hipertextuais das Crónicas de Maria Judite de Carvalho*, Lisboa, FCSH/UNL-Colibri, 2004, p. 32-33.

société. Chez Gomes Ferreira, la désolation du monde des autres est forcément compensée par l'humour et l'ironie (surtout de l'auto-ironie). Il résiste ainsi au sentiment d'échec et conserve l'espoir tenace de lutter contre la violence, l'oubli et l'aliénation. Il y a chez lui une oscillation intranquille, « malheureuse », typique de l'ironiste tel que le définit Paul de Man¹ : il est l'ironiste qui éprouve toujours le besoin de se détacher du monde et de lui-même pour conserver sa lucidité. L'oxymore, nous l'avons déjà dit, est le correspondant rhétorique de cette attitude amusée et mélancolique de ne pas se fier aux vérités acquises et de ne pas cesser d'avoir envie de survivre aux cauchemars des hommes.

L'humanisme de Maria Judite Carvalho ouvre des plaies plus douloureuses car il refuse l'hypocrisie d'une vie bien rangée, il est asphyxié par la résistance des objets de la société de consommation. En ce sens, sa vision du monde nous est plus proche. À propos de sa fiction sur l'expérience adolescente féminine, Óscar Lopes parle même d'un « art schopenhauerien un art qui se limite à apprendre les rythmes les plus sincères et les plus discrets de l'angoisse, de l'échec encore sans nom, que l'on ne peut capter qu'en dessinant exactement une situation, lorsqu'une phrase donnée, à l'intonation vive et unique, se libère à son point culminant »².

Au début d'« História sem palavras », du recueil *Este Tempo*, nous retrouvons ce désenchantement de la ville automatisée et déshumanisée, qu'accentue le *staccato* syntactique de l'énumération et de l'asyndète :

Je descends la rue, entre dans le métro, donne à la jeune fille les pièces nécessaires, accepte le petit rectangle qu'elle me donne en échange, toujours sans dire un mot, je descends l'escalier, attends, patiente, que s'approche l'œil magique du train souterrain. Il arrive, s'arrête, repart. Dedans, le silence de la mer houleuse, c'est-à-dire, le silence de tout ce métal hurlant, son de ne rien dire. Je descends à ma station, gravis les escaliers de la fourmilière, ou de la taupinière, par où je suis passée. Je suis la rue – une autre rue –, entre dans un magasin. Le panier métallique à la main (nous vivons à l'ère du métal) je choisis des conserves, des boîtes et des petites boîtes, des sacs. Tout cela est bien joli, bien rangé, attirant, hygiénique, impersonnel. La jeune fille à la caisse prend mon billet, me rend la monnaie. Absente, abstraite³.

1. Paul De Man « A retórica da temporalidade » in *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaios sobre Retórica da Crítica Contemporânea*, Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus –Cotovia, 1999, p. 244.

2. Óscar Lopes, « Ficção de experiência da adolescência feminina » in *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária 2*, 2^a ed., Porto, Inova, 1972, p. 139-140.

3. « Desço a rua, entro no metropolitano, estendo à menina muda as moedas necessárias, aceito o retangulozinho que ela me fornece em troca, desço a escada, espero paciente, que se aproxime o olho mágico da carruagem subterrânea. Ela chega, pára, parte. Lá dentro, o silêncio do mar encapelado, isto é, o de toda aquela ferragem barulhenta, som de não dizer nada. Na minha paragem saio, subo as escadas do formigueiro ou do túnel de toupeiras por onde andei. E sigo pela rua fora – outra rua –, entro numa loja. De cesto metálico na mão (estamos na era do metal) escolho caixas, latas e latinhas, sacos. Tudo aquilo é bonito, bem arranjado, atraente, higiénico, impessoal. A menina da máquina registadora recebe a nota, dá-

L'épilogue de la chronique confirme la vulnérabilité de la chroniqueuse face à un destin sans issue et face à l'« autonomie silencieuse des objets », pour reprendre les termes d'Eduardo Lourenço¹. Il ne reste que la frustration et le désarroi de quelqu'un qui recule devant ces objets du progrès et, en dernière instance, devant la croyance en l'avenir :

Je ressens soudain l'absence de ce ticket de quelques sous qu'on n'aura plus à demander, dans quelques années, dans les tramways et les autobus, à un employé au visage aimable comme une porte de prison [...]. Nostalgie de l'époque des mots, parfois insignifiants, d'accord, mais des mots tout de même.

Je rentre à la maison avec mes achats, hygiéniques, attirants et silencieux. J'ai la sensation d'être dans le futur. Je n'aime pas².

Chez Maria Judite de Carvalho, ce qui nous intéresse ici est le contraste avec les palinodies et la prestidigitation énonciative d'un José Gomes Ferreira resté héritier de l'ironie romantique. Lorsqu'elle écrit en faisant front au réel, le laconisme angoissé se situe au niveau d'une résistance plus exigeante, non déclamatoire, non histrionne. Pour cette raison, dans son cas, il est plus pertinent encore d'examiner les affinités entre la chronique et le *punctum* de la photographie. Ce concept doit être pris dans le sens que lui donne Roland Barthes lorsqu'il parle du « pur langage déictique »³ de l'image photographique, du hasard transmis à notre regard et qui témoigne de ce qu'a vu le photographe mais qui n'est plus là. À sa façon, la photographie est un artifice incisif qui fixe et invente des histoires et des personnages et qui les modèle, comme une immobilité vivante, mélancoliquement absente.

Le parallèle entre ces deux arts est d'autant plus justifié si l'on pense aux photographes portugais des années 50 les plus innovateurs. À cette époque, chronique et photographie portugaises convergent en donnant une plus grande importance au paysage urbain ; elles sont parfois publiées côte à côte dans les pages des journaux, surtout dans les journaux illustrés qui sont curieusement moins visés par la censure. Nous pensons à des photojournalistes comme Augusto Cabrita ou Eduardo Gageiro qui flânent dans Lisbonne et cueillent des instants éphémères de la respiration à la fois triste et joyeuse des rues populaires. Ils ont pour référence l'humanisme

me o troco. Ausente, abstracta. » Maria Judite de Carvalho, « História sem palavras. », in *Este Tempo. Crónicas*. Anthologie organisée et préfacée par Ruth Navas et José Manuel Esteves, Lisboa, Caminho, 1990, p. 14.

1. Eduardo Lourenço, « Metamorfose da ficção portuguesa (Temporalidade e romance) », in *O Canto do Signo. Existência e Literatura. 1957-1990*, op. cit., p. 310.

2. « Tenho, de repente, saudades do bilhete de não sei quantos tostões que dentro de alguns anos deixará de se pedir em eléctricos e autocarros a um funcionário com cara de poucos amigos [...]. Saudades do tempo das palavras, às vezes insignificativas, de acordo, mas palavras. § *Volto a casa com as minhas compras, higiénicas, atraentes e silenciosas. Sinto-me no futuro. Não gosto.* » Maria Judite de Carvalho, op. cit., p. 14-15.

3. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, [1998], p. 18.

photographique d'Henri Cartier-Bresson ou de Robert Doisneau et, bien sûr, le poème graphique *Lisboa Cidade Triste e Alegre* (1959) des architectes Victor Palla et Costa Martins. En faisant se rencontrer, dans un *design* graphique novateur, la photographie et le texte littéraire, surtout des poèmes – y compris de José Gomes Ferreira –, cet ouvrage illustre bien le titre, qui fait écho à un vers de « Lisbon Revisited » (1926), d'Álvaro de Campos. Cet hétéronyme apatride, détaché des grandes croyances, imagine Lisbonne sous un ton ironique et douloureux : « Ville de mon enfance épouvantablement perdue.../Ville triste et joyeuse, où je rêve une fois encore... »¹.

Chez Eduardo Gageiro transparait cette culture visuelle, forgée dans des environnements contrastés, qui échappe au réalisme photographique montrant un peuple, officialisé et policé par la propagande de l'*Estado Novo*, sans proprement servir d'instrument d'une prise de conscience sociale². En noir et blanc, il montre la nostalgie poétique, le non-conformisme existentiel tout en questionnant et dénonçant un Portugal ténébreux, figé dans le temps. Coïncidence ou pas, Maria Judite de Carvalho semble en avoir conscience lorsqu'elle écrit la note d'ouverture d'un ouvrage de Gageiro intitulé *Mulher* (1976). En feuilletant ce livre, la sobriété ironique de l'écrivain donne toute sa force au travail du photographe qui sait « capter l'exceptionnel du quotidien, [...] apprendre dans l'espace d'une photographie les contradictions les plus aiguës du réel »³, dans ce cas des univers féminins.

Il nous semble particulièrement intéressant de réfléchir à ce dialogue entre chronique et *punctum* photographique lorsqu'on se penche sur l'œuvre de chroniqueuse de Maria Judite de Carvalho. Il lui est indispensable de recourir au *zeugma* pour tracer un tableau ironique et mordant du quotidien.

1. Álvaro de Campos, «Lisbon revisited» in *Oeuvres Poétiques d'Álvaro de Campos*, trad. Michel Chandeigne, Pierre Légglise-Costa et René Tavernier, pref. Armand Guibert, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. xxx. «Cidade da minha infância pavorosamente perdida.../Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui... » : Álvaro de Campos, « Lisbon revisited », in *Livro de Versos*, éd. critique, intr., transcription, org. et notes Teresa Rita Lopes, 3^a éd., Lisboa, Estampa, 1997, p. 225.

2. Emília Tavares affirme qu'il n'existait pas dans les années 50 au Portugal de néo-réalisme photographique *stricto sensu*. Elle tient compte de différents facteurs : le caractère secondaire et peu réfléchi de la photographie dans les projets artistiques néo-réalistes ; la place importante de l'iconographie populaire, pittoresque et salazariste, prise par le photoreportage dans les premières décennies du XX^e siècle ou par la propagande salazariste, le poids des photo-clubs amateurs et du manque d'audace des modèles définis par les salons. Cette réalité ne peut pourtant faire oublier l'impact, dans certains cercles amateurs, de la photographie humaniste d'inspiration française et du réalisme poétique qui se fera sentir, même de façon vague et dispersée, dans les Expositions Générales d'Arts Plastiques, entre 1945 et 1956. L'œuvre de Gageiro en est l'héritière. Cf. « Fotografia e neo-realismo em Portugal », in *Batalha de Sombras. Coleção de Fotografia Portuguesa dos Anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea* – Museu do Chiado, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de V. Franca de Xira, 2009, p. 19-76.

3. Maria Judite de Carvalho, « Note d'ouverture à Eduardo Gageiro », *Mulher*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976. Sur la flânerie urbaine de Gageiro, nous avons consulté les articles photocopiés, encore inédits, de Paul Melo e Castro (University of Leeds), « The Eye of the Lens and the Feet of the Photographer: Eduardo Gageiro's Lisboa no Cais da Memória » et « Eduardo Gageiro's Happy-Sad City ». Une autre comparaison possible entre les arts que je ne fais que suggérer ici est la lecture parallèle de Maria Judite de Carvalho et des films du « Cinema Novo », comme *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, ou *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, qui ont un regard a-sentimental sur la ville moderne, avec leurs personnages désamarrés et solitaires et les barrières invisibles de la stratification sociale.

Pour preuve le texte « O homem no arame », qui donne son titre au recueil publié en 1983. Elle plante pour commencer un décor familier de l'imaginaire néo-réaliste : le cirque et ses misérables artistes saltimbanques. Évoquant le rêve et la misère du funambule, elle fait explicitement référence à l'ange de *La Strada* (1954) de Fellini. Ensuite, la chronique se construit sous une forme dichotomique : tout en haut, le funambule risque sa vie sur le fil de fer tendu tandis qu'au sol, les spectateurs ont payé égoïstement l'« angoisse passagère »¹ de cet instant de suspense :

Vu d'en bas, il semble léviter, petit et phosphorescent, et même pouvoir soudain étendre ses ailes. Du reste, il ne fait rien d'autre. Nous avons payé notre billet, idem pour les centaines de personnes qui nous entourent. L'homme a le strict devoir de prendre des risques, de nous provoquer cette angoisse passagère avant un *happy end* à l'autre extrémité du fil, de ne pas tomber, évidemment, car ce serait extrêmement désagréable pour toutes les personnes présentes, certaines d'entre elles peuvent souffrir du cœur et se sentir mal².

Peu à peu s'élève la voix collective des spectateurs qui fait surgir l'indifférence et l'hypocrisie de ceux qui se distraient aux dépens de ceux qui risquent leur vie pour la gagner, de ceux qui s'expriment par des euphémismes mielleux qui étouffent la violence plus crue des relations sociales. La rigueur du récit semble ensuite détendre la pression de cet antagonisme opposant les spectateurs et l'artiste qui va en définitive au-delà de l'allégorie d'un simple affrontement de classes. D'autant plus que, dans la conclusion de la chronique, les plans du bas et du haut se fondent dangereusement en un inexorable plan unique : finalement, le fil de fer du funambule vaut pour la vie de tous et de chacun, il fonctionne comme une métaphore existentielle, sans appel ni offense. Dans le dernier paragraphe, un zeugma final montre l'évidence acide et ironique d'une fragilité humaine incompatible avec les tics de l'arrogance petite-bourgeoise :

Les spectateurs, libérés de ce fil de l'angoisse, se tournent vers les trapézistes qui vont commencer leurs vols peu ou prou interstellaires. Et lorsque le spectacle s'achève, ils sortent tous, rassasiés. Certains, sans le savoir, sans jamais y avoir pensé, marchent sur leur fil de fer intime, sans cercle de lumière ni costume de circonstance. Une inclinaison, aussi légère soit-elle, peut signifier la mort de l'artiste. Ils doivent rester raides et obéissants et ne peuvent faire un écart, ne serait-ce que d'un millimètre. Mais personne ne souffrira car le fil est invisible (Le fil et l'artiste³).

1. Maria Judite de Carvalho, « O Homem no arame », in *O Homem no Arame*, op. cit., p. 19.

2. « Visto cá de baixo, parece levantar, miúdo e fosforescente, e ser mesmo capaz de abrir de súbito as asas. De resto, não faz nada de mais. Pagámos o nosso bilhete, as centenas de pessoas que nos rodeiam, idem. O homem tem a estrita obrigação de se arriscar, de nos causar aquela angústia passageira, e com happy end no fim do arame, de não cair, claro, porque isso seria extremamente desagradável para todos os presentes, alguns dos quais até podem sofrer do coração e sentirem-se mal. » Idem, *ibidem*.

3. « As pessoas, livres daquele arame de angústia, voltam-se para os trapezistas que vão iniciar os seus voos relativamente interestelares. E quando o espectáculo acaba todos saem, saciados. Alguns, sem o saber, sem

La dernière force de ce zeugma – la suppression du syntagme verbal (« est invisible ») révèle par omission que l'absence de souffrance des hommes est illusoire parce qu'elle est due à l'ignorance de leur propre condition tragique – suggère quelque chose d'irréparable qui n'a rien de l'espoir ou de la revendication. Il ne reste qu'un trou noir douloureux qui ne prouve pourtant pas qu'il existe une indifférence éthique dans les chroniques de Maria Judite de Carvalho. Lavées de sentimentalité exacerbée, les chroniques conduisent à l'angoisse désemparée évidente d'un quotidien plat et commun et, surtout, aux expressions plus subtiles de sa violence sociale et existentielle. L'ironie est au cœur de cette écriture en tant que trope de mot et de pensée : elle traduit un regard oblique et contradictoire qui fait obstacle à des sens uniques et stables, qui demande au lecteur d'être souple, capable de capter l'implicite, le non-dit, l'allusion, l'ellipse. Grâce à cette ironie, Maria Judite de Carvalho acquiert un ton coupant et acide, parfois même sardonique, en se servant de moyens rhétoriques plus sobres, plus tristes et plus crus que José Gomes Ferreira. L'effet du paradoxe n'en est pas pour autant moins fort ; l'affinité dans l'ironie qui les rapproche n'en est pas pour autant moins réelle et les inscrit dans la lignée fertile de la prose portugaise du milieu du vingtième siècle.

nunca terem pensado nisso, caminham sem círculo de luz nem traje apropriado, pelo seu arame pessoal. Uma inclinação, por mais leve, pode ser o fim do artista. Têm de permanecer hirtos e obedientes e não podem afastar-se um milímetro que seja. Mas ninguém vai sofrer porque o arame é invisível. » Idem, p. 20.

CINQUIÈME PARTIE

EFFETS DE GENRE

1.
Le conte et le recueil :
Maria Judite de Carvalho et le récit bref

Cristina Almeida Ribeiro
Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Comparatistas

Dans ces quelques notes sur l'œuvre narrative de Maria Judite de Carvalho – nom injustement oublié par les maisons d'édition au Portugal et presque ignoré des lecteurs de nos jours, vue l'inaccessibilité de la plupart de ses livres, épuisés depuis longtemps –, je commencerai par l'évocation d'un fait que je crois peu connu et qui contraste avec ce décevant panorama actuel : en 1964, lors de la réunion du jury du Prix International de Littérature qui s'est tenue à Salzburg, la délégation portugaise a présenté, par la voix de Mário Dionísio, la candidature de cette auteure, qui venait de publier son troisième livre, un recueil de cinq récits, intitulé, d'après le premier d'entre eux, *Paisagem sem Barcos*¹.

On vous dira peut-être qu'elle manque d'imagination, que ses nouvelles et ses contes ne sont que la répétition parfois monotone d'un même sujet devenu obsessionnel. Qu'elle ne raconte rien. Qu'au fond, elle ne fait que se plaindre. Il arrive peut-être à ces critiques trop pressés ce qui arrive à ceux qui n'aiment pas la peinture et qui en voyant un tableau sur le gris crient tout de suite au manque de couleur. Car, on n'aura qu'à relire ces trois ou quatre nouvelles, quelques-uns de ces contes, pour voir que cette plainte est infiniment riche de nuances et que ces nuances cachent toujours des aspects nouveaux, pour voir, surtout, que tout n'est pas plainte là-dedans. Que cette plainte est souvent teintée d'une ironie pas seulement mélancolique ou doucement amère, pas seulement poignante envers les autres et envers soi-même, une ironie où couve le feu d'un sens critique toujours aux aguets sous la cendre trompeuse.

Les mots que je viens de citer appartiennent précisément au texte inédit lu à cette occasion et, si je tiens à les faire connaître, c'est parce que j'y vois plusieurs raisons d'intérêt pour l'histoire de la réception de l'œuvre de Maria Judite².

1. Ce recueil, publié en 1963, avait été précédé par deux autres : *Tanta Gente, Mariana* (1959) et *As Palavras Poupadas* (1961).

2. Ce texte, en français dans l'original, est conservé dans les archives du Centro Mário Dionísio, fondé à Lisbonne en 2008 et inauguré officiellement le 29 septembre 2009 (<http://www.centromariodionisio.org>). Je signale, au passage, que les mots « nouvelles » et « contes » employés par Mário Dionísio sont à comprendre dans le cadre de la terminologie portugaise relative aux genres littéraires et d'après des critères de classification qui, n'étant pas tout à fait stables, en général privilégient, *grosso modo*, l'extension du récit et la complexité de sa trame. Respectant les données du contexte culturel d'origine, je passe sur les

Dans ce troisième livre, l'auteur revenait sur des thèmes et des motifs qui lui étaient particulièrement chers et qui, devenus sous sa plume intenses et émouvants, occupaient le centre d'un microcosme très personnel, singulier et cohérent à la fois, dont les manifestations antérieures avaient suscité un grand enthousiasme dans les milieux littéraires qui assistaient, avec intérêt, à l'émergence de cette voix, de ses créations et du regard, mélancolique et lucide, dont elles donnaient témoignage. Derrière les propos cités ci-dessus on devine pourtant les premières divergences entre les critiques qui, lors de la parution de cet ouvrage, ne se montraient sensibles qu'à la répétition et ceux qui, vers la même époque, admiraient déjà la variation, la gamme de nuances, la subtilité, qui allaient caractériser l'ensemble des écrits de Maria Judite de Carvalho et constituer la pierre de touche de sa fiction, qui demeure, aujourd'hui encore, fascinante pour tous ceux qui, après avoir découvert un de ses livres dans les rayons d'une bibliothèque ou l'étalage d'un bouquiniste, deviennent ses admirateurs. Au début des années soixante, Mário Dionísio appartenait au groupe des lecteurs plus attentifs, capables de voir au-delà de la monotonie apparente, et, dans les mots qu'il a écrits là-dessus, la mise en évidence de la dimension souvent ironique des récits et des différentes modalités que l'ironie y assume, culminant dans une image très suggestive qui peut porter quelque lumière sur un phénomène qu'on a, en général, du mal à comprendre : c'est peut-être pour avoir choisi de nourrir ce feu « toujours aux aguets sous la cendre trompeuse » que Maria Judite a réussi à faire passer ses vues critiques par le crible de la censure de Salazar.

Reconnu, de nos jours, à l'unanimité, même si ce n'est que dans un cercle qui reste encore trop restreint, le talent fictionnel de Maria Judite de Carvalho est indissociable du récit bref, qui occupe, dans son œuvre, une place privilégiée. Ses contes, publiés souvent dans les pages d'un journal ou d'une revue, offrent d'excellents exemples de cet approfondissement de l'instant qui est le propre du genre, de cette tension et de cette intensité qui, habilement construites, produisent chez le lecteur l'effet esthétique unique, singulier, prôné par Poe et largement repris à sa suite par nombre de théoriciens et de conteurs. Et pourtant, lorsqu'il s'agit de réunir un ensemble de contes et de les présenter sous forme de recueil, Maria Judite semble éprouver une espèce de malaise, ou de pudeur, comme si le livre n'était pas le lieu du récit bref. À chaque nouveau volume – et aux seules exceptions de *Os Idólatras (Les Idolâtres)* et *Seta Despedida (Flèche Tirée)* –, un récit beaucoup plus long, dont les techniques et les enjeux narratifs sont assez différents, vient légitimer, en quelque sorte, les récits brefs qu'il y rejoint¹.

classifications des textes dans leur édition française et m'en tiens, moi aussi, à cette terminologie, sur laquelle je reviendrai un peu plus loin. Quant au Prix International de Littérature, c'est à une autre femme qu'il a été décerné en 1964, à Nathalie Sarraute, pour *Les Fruits d'Or*.

1. Le tableau 1, en appendice, offre un aperçu de la distribution irrégulière des quatre-vingts textes réunis dans les huit recueils publiés par Maria Judite de Carvalho entre 1959 et 1995, chacun de ces textes étant représenté par le croisement de son numéro d'ordre dans le volume auquel il appartient avec le nombre de

Si tout recueil invite à l'analyse des effets de sens produits par l'assemblage de textes qui ont par ailleurs une existence autonome et un sens en eux-mêmes, cette association systématique d'une nouvelle et de plusieurs contes offre un motif supplémentaire d'intérêt pour une démarche critique qui s'interroge sur cette existence double et ces déplacements de l'extérieur vers l'intérieur du livre.

Dans un écrit de jeunesse, publié en 1950 dans la revue *Seara Nova* et recueilli en volume beaucoup plus tard, en raison d'une pertinence qui demeurerait intacte et défiante – pas seulement aux yeux de son auteur –, David Mourão-Ferreira commençait par définir les deux attitudes qu'il croyait présider à la création littéraire. Il les désignait par attitude lyrique et attitude novellistique et il les représentait, faisant appel à des métaphores géométriques, par, respectivement, un point et une ligne. D'après lui, l'attitude lyrique, fondée sur l'attention particulière accordée au moment, correspond à l'essai d'isoler un instant, en le chargeant d'un certain potentiel d'émotion et en cherchant à l'éterniser ; elle suppose la cristallisation de l'étonnement inhérent à une telle démarche et donne origine au conte et au poème lyrique, qui, chacun à leur manière, ne sont que des constructions littéraires autour d'un point. L'attitude novellistique, à son tour, définie par l'intégration du moment dans la succession des moments, est indissociable de l'intérêt pour l'histoire et pour l'éternel devenir des choses et trouve dans la nouvelle, conçue comme annotation littéraire d'une ligne qui se développe en combinant des segments de droite avec des sinuosités, le genre qui lui correspond¹.

Chez Maria Judite de Carvalho, il y a une préférence très nette pour le point au détriment de la ligne. Elle aime à travailler en profondeur plutôt qu'en extension ; elle aime à s'attarder sur les détails, à fixer des images précises, à regarder les gens et à en procurer des portraits qui non seulement figent les expressions et les situations où ils ont été observés mais qui ajoutent à cette représentation des traits de personnalité, des émotions, des raisonnements. Du silence et de la solitude qui pèsent sur ses personnages émerge une vision du monde qui appelle, plus qu'à l'empathie ou à la compréhension solidaire, à l'éveil informé et mobilisateur. À la lecture de ses contes, on pense aisément à un célèbre essai de caractérisation de ce genre littéraire, dans lequel Julio Cortázar, réfléchissant sur l'analogie entre

pages qu'il y occupe. Les cellules en gris foncé correspondent aux textes qui sont les plus longs de chaque recueil et peuvent simultanément être classés en tant que nouvelles, et le gras dans les numéros identifie le texte éponyme du volume (sur un fond gris clair, s'il n'y a pas coïncidence entre les deux). Le gris demi-foncé attire l'attention sur des textes de dimension moyenne qui se dégagent de l'ensemble et dont la présence contrarie, en quelque sorte, la logique qui semble présider à l'organisation des recueils.

1. Cf. David Mourão-Ferreira, « Para uma teoria dos géneros literários », *Tópicos Recuperados: Sobre a crítica e outros ensaios*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 19-20. À titre de curiosité, j'ajouterai que, dans cette approche théorique, le roman, dont il ne sera pas question ici, est présenté comme un produit dérivé de la nouvelle, correspondant à un ensemble de lignes, croisées les unes, parallèles les autres, mais toutes inscrites sur le plan défini par l'intersection de l'espace et du temps.

conte et photographie, soulignant la convergence des projets esthétiques du photographe et du conteur, tous les deux fondés sur le recoupement d'un fragment de la réalité jugé significatif. Pour l'artiste, il ne s'agit pourtant pas de fixer tout simplement les limites de ce fragment et de le mettre en évidence de par sa valeur en soi, mais plutôt de le cerner de façon à ce qu'il puisse stimuler l'intelligence et la sensibilité du spectateur ou du lecteur, en les projetant vers une réalité beaucoup plus ample, qui transcende la circonstance du morceau recoupé et renvoie, de manière frappante et révélatrice, à la totalité dont il est issu¹.

Cette vision dynamique – pour reprendre encore une expression utilisée par Cortázar dans la conférence à laquelle je me rapporte – est une constante dans l'œuvre de Maria Judite et à un tel point que la nouvelle elle-même y apparaît parfois comme une espèce de conte en expansion, soit parce que l'action, circonscrite dans les limites d'un temps bref, s'amplifie au moyen d'une analepse qui, déclenchée par un événement, un objet ou une image éveillant une association mentale, permet à un personnage de retracer l'itinéraire de sa vie, soit parce que la structure narrative obéit à un principe de juxtaposition, tendanciellement aléatoire, d'épisodes surgis le plus souvent au gré d'une mémoire fragmentaire et conçus comme autant de récits brefs ou de micro-récits, autant de pièces d'un puzzle offert à la capacité reconstituante du lecteur.

La nouvelle « As Palavras Poupadas » raconte l'histoire d'une femme qui, après la mort de son mari, rentre au Portugal et dans la maison où elle avait passé son adolescence, et qui, prête à recommencer sa vie, doit cependant affronter les fantômes de son passé. Quoique centré sur un après-midi d'octobre, six mois après le retour de Graça, le récit recouvre beaucoup plus que les incidents ayant lieu dans les heures comprises entre deux voyages en taxi, le premier conduisant la protagoniste chez elle après l'achat de l'aquarium destiné à la décoration de la salle, le second lui permettant de s'éloigner de la maison, rien que pour fuir la visite annoncée de Leda, sa marâtre, mais aussi sa rivale d'autrefois, qu'elle n'a pas le courage de revoir. L'instabilité émotionnelle du personnage et le désordre de ses pensées, lucides néanmoins, déterminent les déplacements constants du présent vers le passé – plus proche ou plus lointain – et, avec eux, la ligne brisée d'une narration par fragments, qui n'en est pas moins éclairante quant aux raisons du trouble qui s'est emparé de cette femme et dont elle a du mal à se libérer².

Dans « Paisagem sem Barcos », cette ligne brisée est le résultat de l'alternance d'épisodes qui ponctuent la vie présente et routinière de Jô, la

1. Cf. Julio Cortázar, « Algunos aspectos del cuento », *Del cuento y sus alrededores* (ed. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares), Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 379-396. Je viens d'apprendre que cette conférence, donnée en 1962 et très connue dans les milieux hispaniques au moins, a été récemment traduite pour la première fois en français et publiée en début de volume dans Julio Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, Paris, Gallimard, 2008, édition qu'il m'a été impossible de consulter.

2. Cf. Maria Judite de Carvalho, *Ces mots que l'on retient*, Paris, Éditions de La Différence, 1987.

protagoniste, et d'autres procédant d'une remémoration, qui, dans ce cas particulier, peut être non seulement rétrospective mais aussi prospective. Le narrateur, d'une discrétion extrême, s'abstient de tout essai de clarification sur ces changements temporels que seuls les blancs graphiques signalent et qui se font dans un sens qui n'est pas toujours évident pour le lecteur, auquel est réservée, à la limite, la surprise de découvrir que la contextualisation d'un certain fragment l'avait induit en erreur et qu'un événement qu'il avait pris pour « réel » n'était que le produit de l'imagination de cette femme solitaire et aboulique, anticipant les contours d'une rencontre qui finira par ne pas se concrétiser, car, dans sa vie, tout changement est ajourné à un lendemain qui ne viendra jamais¹.

La préférence de Maria Judite de Carvalho pour la brièveté, manifestée dans le déséquilibre que sa production littéraire présente, en termes numériques, entre nouvelles et contes aussi bien que dans cette tendance à la fragmentation des textes plus longs en petites unités de diverse nature, devient encore plus remarquable quand on prend en considération, à côté de ces deux genres narratifs, un troisième, la chronique, qu'elle a cultivée abondamment, dès les années cinquante, dans différents journaux où elle a eu des collaborations régulières pendant des périodes plus ou moins prolongées.

Très souvent, les chroniques viennent investies de ce potentiel d'émotion que partagent le conte et le poème lyrique et se situent dans cette zone indécidable qui rend problématique tout effort de classification. Cela explique par exemple qu'un récit bref tel « Perplexidade » (« Perplexité ») puisse – ou plutôt ait pu – figurer à la fois dans l'excellente anthologie de chroniques que nous devons à Ruth Navas et à José Manuel Esteves² et dans le site *web* de l'Institut Camões parmi les « contes du mois »³. Et ce n'est sûrement pas un hasard si l'un des deux volumes publiés dans les années soixante-dix et présentés aujourd'hui dans la bibliographie de Maria Judite de Carvalho comme des « chroniques », omet toute classification, tandis que l'autre porte un sous-titre plutôt neutre, qui parle tout simplement de

1. Je pense, plus spécifiquement, à la scène où Jô communique à Artur la décision qu'elle a prise de mettre fin à leur relation. Cette rupture étant, sinon imminente, au moins prévisible dès le début, le fait qu'elle vienne s'inscrire dans le récit après le retour de Mário et la suggestion des retrouvailles avec cet amoureux d'autrefois mène le lecteur à sous-estimer une donnée importante, qui était là, comme une annonce, à la fin du fragment antérieur, juste avant le blanc graphique : « Et, en pensée, elle résolut bien des problèmes. L'alcool l'aidait à penser et à décider » (Maria Judite de Carvalho, *Paysage sans bateaux*, Paris, Éditions de La Différence, 1988, p. 91).

2. Maria Judite de Carvalho, *Este Tempo: Crónicas* (ed. Ruth Navas et José Manuel Esteves), Lisboa, Caminho, 1991.

3. Je fais allusion à une section anthologique dont le nom a, entre-temps, changé et est à présent, de façon plus rigoureuse peut-être ou, en tout cas, moins problématique, « Contos e pequenas narrativas », c'est-à-dire « Contes et récits brefs » (<http://cvc.instituto-camoes.pt/aprender-portugues/a-ler/contos-e-pequenas-narrativas.html>).

« textes »¹. En dépit de cette neutralité, qui élargit exponentiellement les possibilités d'inclusion de matériaux épars, *O Homem no Arame* ne recueille pas de façon exhaustive tous les « textes publiés dans le journal *Diário de Lisboa*, entre 1970 et 1975 » et « Um caso de amor » (« Une histoire d'amour »), reproduit par la suite en traduction, se trouve précisément parmi ceux qui ont été mis à l'écart :

Tous deux dans un jardin, au soleil. Elle s'était peu à peu approchée, si lentement, avec tant de précautions, en virevoltant si joliment, en marchant si doucement, que personne, à coup sûr, ne l'avait vue avancer, s'arrêter quand elle avait fini d'avancer. Elle avait surgi quelques instants plus tôt entre les arbustes et les fleurs, tout de blanc vêtue, fleur juste un peu plus grande – et plus sale – que les autres. Elle avait donc surgi, était entrée dans un espace découvert du jardin, s'était mise à tourner doucement, en spirale, et à s'approcher de plus en plus de lui. Deux petits pas, un petit saut, un arrêt rien que pour ramasser un caillou ou une feuille à terre, deux ou trois pas encore, un petit tour sur elle-même. Mais elle était chaque fois plus près.

Avait-elle cinq, six ans ? Lui n'en avait guère plus. Mais lui... Mais elle...

Elle était maigrichonne et avait de petits cheveux pauvres, presque sans couleur, coupés bien à l'horizontale, au-dessus de l'oreille, elle portait des chaussettes trop larges, retombant sur ses sandales, et la marque, bien nette, de la pauvreté. Manque de vitamines entre autres choses. Lui, au contraire, c'était un enfant-soleil. La peau rose, les cheveux d'or, abondants, des yeux de ciel. Et il sentait la santé (une chose qui sent bon) et il avait sans doute une bonne alimentation, bien étudiée pour lui, la plage en été, en hiver peut-être des départs en week-end. Un petit garçon pesé, mesuré, observé à la loupe. Un petit garçon précieux enfin, qui était là, ce matin-là, jouant avec un objet quelconque, jaune et avec des roues.

Elle, tournoyant, trotinant, sautillant, toujours plus près. Quand elle fut vraiment tout près, elle s'arrêta à le regarder. Le petit garçon la regarda aussi et sourit. Car par dessus toutes les grâces qui lui avaient été accordées, il avait celle de pouvoir sourire et de se sentir momentanément frère de la première petite personne venue, inconnue et maladroite. Il sourit et demanda : « Comment t'appelles-tu ? Veux-tu jouer ? » Et elle allait lui répondre, elle allait répondre avec enthousiasme, elle qui ne disait jamais rien – on l'appelait guenon à la maison –, et elle avait ouvert la bouche, quand la voix de la jolie dame (c'est alors seulement qu'elle la vit) cria : « C'est l'heure de partir ! », et le petit garçon oublia aussitôt sa question et courut vers la dame, qui était déjà debout.

La petite resta là, plantée, au centre de cet espace découvert, au centre du désert, regardant l'enfant-soleil qui s'éloignait sans même un coup d'œil derrière lui. Car il était déjà ce qu'il serait le reste de ses jours : beau, sympathique, fraternel, inattentif.

1. Il s'agit des recueils *A Janela Fingida* (Lisboa, Seara Nova, 1975) et *O Homem no Arame* (Amadora, Bertrand, 1979), qui ne sont pas encore traduits en français, mais dont les titres seraient, respectivement, *La Fenêtre feinte* et *L'Homme sur la corde raide*.

Quand il eut disparu par-delà les arbustes et les fleurs, la petite fille se sentit très triste et alla se cacher le visage dans les jupes de sa grand-mère, qui était là, assise sur un banc, faisant du crochet, un peu plus loin. Même si elle ne le savait pas à ce moment-là, c'était sa première histoire (malheureuse) d'amour¹.

Ce qu'il y a de banal dans la rencontre de deux enfants qui se promènent et jouent dans un jardin public acquiert une valeur imprévue devant l'observation de quelqu'un qui, après avoir surpris le mouvement d'approche réalisé par la petite fille, a suivi par le menu les gestes et les expressions des petits, dont les rapports à peine ébauchés donnent origine à une réflexion discrète sur les rapports homme/femme, qui dépasse pourtant largement les limites de la scène observée. Le don de l'observation est précisément le trait distinctif du sujet qui narre, décrit et interprète les divers aspects de cet épisode et qui, après avoir affirmé, en parlant de la petite fille, que « personne, à coup sûr, ne l'avait vue avancer », donne des renseignements très précis sur l'apparition de ce personnage et sur la progressive occupation de l'espace qu'il arrivera à partager, ne serait-ce que pour un moment, avec le petit garçon. Grâce à cette capacité d'un tiers de voir et de traduire en paroles ce qui échappe à d'autres regards, le lecteur a donc accès à une information privilégiée, qui est pourtant loin d'être neutre. L'investissement subjectif du récit, reconnaissable dans quelques choix lexicaux ou stylistiques, se confond ici avec la tendance à l'affabulation qui ne cesse d'affleurer tout au long du texte mais acquiert une clarté toute particulière lors de la transfiguration interrompue de la protagoniste de cette histoire². Interpellée par le petit garçon, la petite s'apprête tout de suite à lui répondre, avec une vivacité supposée inhabituelle et surprenante pour quelqu'un que l'on imagine toujours triste et muet à la maison ; mais la magie de l'instant est brisée par la voix inattendue qui attire l'attention de ce compagnon autant rêvé qu'improbable et une seule phrase suffit à ce qu'il rejoigne sa mère et retourne à leur monde, tandis que la petite fille, incrédule devant ce changement, s'enfonce dans la déception et la mélancolie.

Dans un article très curieux, dont le titre n'est pas sans rappeler, de façon ironique, un classique des textes sur le genre – le fameux décalogue du conteur Horacio Quiroga –, Andrés Neuman, après avoir souligné l'importance qu'en général on accorde à la tension comme trait spécifique du conte, signale qu'il faut cependant reconnaître quatre modalités de tension qui en affectent l'argument, le style, la structure et l'atmosphère³. Même si la

1. Je remercie mon amie Kelly Basilio, qui m'a aidée dans les tournures les plus difficiles de cette traduction. Le texte en portugais, publié, par une coïncidence heureuse, le 25 avril 1974, est présenté à la fin de l'article.

2. Cette tendance à l'affabulation dont témoignent tant de ses chroniques justifie une révision attentive de tout le corpus journalistique de l'auteur, qui peut, à mon avis, conduire à la démonstration que Maria Judite de Carvalho est l'un des premiers écrivains portugais à cultiver un autre genre narratif, de théorisation récente et popularité croissante : le micro-conte.

3. Cf. Andrés Neuman, « El cuento del uno al diez », *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento* (ed. Eduardo Bécerra), Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 169-184.

distinction est surtout opératoire, étant donné que le plus souvent ces modalités coexistent dans un seul texte, il me semble que chez Maria Judite de Carvalho cette caractéristique, bien que procédant en général de l'argument, se manifeste surtout au niveau de l'atmosphère, parfois dans la sérénité apparente du temps arrêté, parfois dans l'instabilité émotionnelle d'un personnage, projetée de façon plus ou moins inquiétante sur son entour, sans cesse dans les multiples configurations de cette communication inexistante ou ratée qui s'impose un peu partout.

« Une histoire d'amour » – celle transcrite ci-dessus¹ – ne fait pas exception à ce principe. La faillite de la rencontre dont elle parle est dictée par la différence qui sépare les deux protagonistes, signalée dès le début et devenue insurmontable à la fin d'un récit dont les incidences semblaient, à un moment donné, pointer dans une autre direction. L'harmonie suggérée par le sourire et les mots du petit garçon répondant au regard silencieux de la petite fille était cependant menacée par la distance sociale entre eux, inscrite de façon très nette dès leur description et rendue particulièrement ostensible quand « la jolie dame » met fin à cette espèce de bonheur qui ne pouvait être qu'illusoire et éphémère. Mais, avant qu'elle ne parle, le lecteur, attentif aux temps verbaux, sait déjà que le dialogue en perspective n'en sera pas un, que la menace qui rôde va prendre une forme concrète et empêcher tout partage entre les enfants. Ce qu'il y a de vraiment surprenant dans cette histoire, c'est le glissement de la différence de classe à la différence de genre, qui, opéré dans les deux derniers paragraphes du texte, se répercute sur le sens du titre, en lui accordant une autre dimension, en même temps qu'il renforce les affinités thématiques entre ce récit en miniature et l'univers fictionnel de l'auteur, considéré globalement.

De ce monde peuplé de femmes solitaires, incomprises, malheureuses, souvent mélancoliques, parfois secrètes, je retiendrai, un peu au hasard, deux images, celles procurées par les contes « Uma varanda com flores » et « A avó Cândida » – « Un balcon fleuri » et « Grand-mère Cândida », dans la traduction française² –, pour essayer de saisir les différents biais par lesquels s'y manifeste cette tension atmosphérique.

Le premier de ces contes travaille sur la rencontre de deux femmes – tout à fait inconnues, quoique voisines –, qui n'ont rien en commun sauf le souvenir, plus intense ou plus diffus, de Gina, fille de l'une et petite-fille imaginaire de l'autre, dont la mort récente est le prétexte de la visite de la plus jeune à la plus âgée. L'anxiété de la mère, qui se sent coupable de cette mort et cherche à surmonter le sentiment de culpabilité en trouvant la preuve que cela n'a été qu'un accident tragique, contraste avec la relative impassibilité de la petite vieille, oublieuse, somnolente, que cette affliction

1. Quoiqu'elle puisse paraître oiseuse, la remarque est plutôt prudente, étant donné qu'il y a au moins un autre texte qui porte le même titre en français (cf. Maria Judite de Carvalho, *Anica au temps jadis*, Paris, Éditions de La Différence, 1988, p. 175-185 et *infra*, n° 19).

2. Cf. *Anica au temps jadis*, p. 75-85 et p. 61-74, respectivement.

tardive, et de ce fait inutile, n'arrive pas à émouvoir vraiment et qui, refusant de prononcer les mots que la voisine d'en face voudrait écouter, se borne à admettre la possibilité de la mort accidentelle et à différer indéfiniment la révélation éventuelle d'un détail perdu dans le plus lointain de sa mémoire. La tension est accentuée par les détours de la communication ratée entre les deux – d'autant plus remarquable qu'il est certain qu'il y avait entre la vieille femme et la petite, qu'elle ne connaissait que de vue, une communication réussie, fondée sur l'échange de sourires qui leur procurait le supplément de tendresse dont elles avaient, toutes deux, besoin –, mais elle est ressentie dès la description initiale et la mise en évidence de la presque irréalité de cette espèce de suspension du temps dans la salle où une femme âgée, indifférente au monde extérieur, attend, en toute sérénité, la fin de ses jours.

Dans le second de ces récits, ce sont d'abord l'incertitude et les interrogations de Clara au sujet de sa propre vie, instable à bien des égards, à produire la tension qui a tendance à s'installer entre elle et tout ce qu'elle touche ou approche ; mais ces émotions sont remplacées ensuite par l'étonnement progressif qu'elle éprouve en découvrant les traces des passions, jamais soupçonnées, de sa grand-mère, qui, n'ayant pas eu le temps de détruire les lettres qui la rattachaient à un passé omis de ses paroles mais non pas effacé de sa mémoire, les expose involontairement et renverse tout d'un coup l'image de femme puritaine qu'elle s'était construite et qu'elle tenait à exhiber devant sa petite-fille. Les circonstances de la visite de Clara, qui s'attend à une réponse négative à sa demande d'argent mais doit quand même patienter, dans le silence du bureau, pendant que sa grand-mère est endormie, et celles de la lecture des lettres, marquée par la crainte que la vieille dame puisse se réveiller à tout instant et surprendre son indiscretion, accordent un élément de tension à la trame narrative, renforcé par le contraste entre le calme immuable de l'espace clos dans lequel se déroule l'épisode et l'excitation croissante de la jeune femme confrontée à cette réalité inconnue et lointaine, qui, venue d'un temps autre, la rejoint et lui révèle les ressemblances imprévues entre elle et cette autre femme qui avait toujours quelque chose à lui reprocher et dont elle apprend qu'elle n'est finalement qu'un miroir. L'atmosphère tendue, reconnaissable sur le plan diégétique, atteint, dans ce cas particulier, jusqu'au rapport du lecteur avec le monde représenté, surtout parce que son regard d'observateur impartial, plus perçant que celui de Clara, lui permet de poser tout de suite l'hypothèse de la mort inopinée de Cândida, mais il est forcé de suivre les raisonnements et l'évaluation erronée de la situation par la protagoniste jusqu'à ce qu'elle prenne conscience de cette mort pour pouvoir confirmer la justesse de sa propre évaluation.

Il faut pourtant admettre que, quelle qu'en soit la nature spécifique, la tension, qui se manifeste toujours dans les contes, n'est pas exclusive de ce genre littéraire. Il est vrai qu'elle augmente en raison directe de la brièveté et l'intensité qui en sont des traits distinctifs, mais il n'en est pas moins vrai qu'elle peut se trouver aussi dans des textes appartenant à d'autres genres,

apparemment moins favorables à son émergence. Les nouvelles de Maria Judite de Carvalho en sont la preuve, quand on les considère dans leur individualité mais surtout quand on les regarde en tant que pièces essentielles à l'organisation d'un recueil.

Mariana, dans la nouvelle « Tanta gente, Mariana », se débat, sans espoir, avec la maladie récemment diagnostiquée ; l'annonce de la mort imminente augmente la sensibilité de cette femme à chaque nouveau symptôme de l'affaiblissement qui l'envahit et la rend vulnérable aux commentaires et aux conseils qui, indépendamment de leur origine, dictés par une sympathie plus ou moins authentique ou traduisant le désir de quelqu'un de se libérer d'une présence incommode, accroissent son malheur ; en outre, cette annonce lui restreint son horizon et la mène à se tourner vers elle-même et à revisiter le passé. En proie à la mort, privée d'avenir et bouleversée par le présent, Mariana s'adonne à la rétrospection et ses souvenirs, parsemés de tendresse et d'amertume, la plongent dans une profonde mélancolie¹. Comme la protagoniste de la nouvelle éponyme, le recueil auquel elle appartient est hanté lui aussi par l'image de la mort, omniprésente, disposée dans un éventail de configurations diverses : violente ou naturelle, souhaitée ou rebutée, effective ou symbolique, elle réapparaît, de toute évidence, à chaque nouveau récit. Ne serait-ce que par un effet de lecture, qui renchérit sur les affinités entre les textes, la nouvelle donne au volume et le nom et le ton, situation répétée de recueil en recueil, qu'il s'agisse de mots réservés ou gaspillés, signalant l'imperfection, l'insuffisance, voire les dangers de la communication humaine, à l'image ou à l'encontre de l'expérience vécue par la protagoniste de « As Palavras Poupadas », ou bien de ces gens-îlots qui, aussi loin de tout archipel que de tout bateau, multiplient la solitude impuissante de la protagoniste de « Paisagem sem Barcos ».

Quand, vers la fin des années quatre-vingt, l'éditeur Joaquim Vital décide de s'engager dans un projet de divulgation de la littérature portugaise en France, auquel il réserve une partie importante du catalogue des Éditions de La Différence, Maria Judite de Carvalho, traduite par Simone Biberfeld, est l'un des premiers auteurs publiés. Mais il est probable que tous ne sont pas conscients que la traduction française de ses trois premiers recueils introduit des changements significatifs dans leur structure. Tout d'abord, parce que les récits inauguraux de chaque volume deviennent indépendants, ce qui fait que les titres *Tous ces gens*, *Mariana*, *Ces mots que l'on retient* et *Paysage sans bateaux* renvoient, dans l'édition française, à des objets textuels qui, réduits à l'éponyme, s'avèrent tout à fait différents de ceux qu'identifient les titres correspondants dans l'édition portugaise. Ensuite, parce que le texte qui, de par ses caractéristiques, leur est le plus proche devient à son tour récit inaugural dans un quatrième volume, qui en emprunte le titre et réunit un total de dix-neuf contes – c'est-à-dire l'ensemble des trois recueils originaux,

1. Cf. Maria Judite de Carvalho, *Tous ces gens, Mariana*, Paris, Éditions de La Différence, 1987.

exceptées les nouvelles par lesquelles ils commençaient –, mais les présente dans un ordre qui n'a rien à voir avec l'ordre primitif¹.

Face à de tels changements – invisibles pour le public auquel s'adressent les traductions, mais immédiatement repérables par un lecteur portugais familiarisé avec l'univers judicieux –, les questions se multiplient. Pourquoi les trois recueils de départ ont-ils donné lieu, dans l'édition française, à quatre livres dont un seul recueil ? Pourquoi a-t-on produit ce désaccord entre des titres de volumes dont la correspondance n'est qu'apparente, étant donné qu'en portugais ils désignent un recueil et en français un seul récit ? Et pourquoi a-t-on mélangé, et non simplement réuni séquentiellement, les textes provenant des trois recueils originaux, en leur imposant une contextualisation tout à fait nouvelle à l'intérieur de ce nouveau volume ? Est-ce un choix de l'éditeur ? De la traductrice ? Quelle est la part de l'auteur là-dedans ?²

On a beau s'interroger à cet égard, les réponses s'avèrent difficiles à trouver. Au premier abord, la publication séparée de la nouvelle *Tous ces gens*, *Mariana* peut être interprétée comme part d'une stratégie de marché, un test à la réaction du public visant à l'évaluation de la viabilité d'un projet éditorial ; mais cette hypothèse, directement liée à des intérêts commerciaux et apparemment plausible, est contrariée par le fait qu'un deuxième livre, obéissant au même critère d'édition, l'a suivie de très près et que deux autres ont vu le jour l'année suivante, c'est-à-dire par le fait que l'on a finalement publié quatre volumes au lieu de trois, comme conséquence de cette option, appliquée uniformément à plusieurs ouvrages. L'explication pour ce démembrement des recueils et la publication autonome des trois nouvelles est, peut-être, plutôt dans l'avantage qu'une étiquette à la mode – « récit » –, exhibée en sous-titre, pouvait représenter dans le processus de pénétration d'un auteur étranger, totalement inconnu en France, dans le milieu littéraire français.

Rien d'aussi linéaire ne peut expliquer cependant la façon dont ont été réunis les contes appartenant aux trois volumes tronqués par l'autonomisation de leur texte d'ouverture. Il suffit d'un regard jeté à la table du premier recueil édité en France, *Anica au temps jadis*, pour prendre conscience de la liberté combinatoire à l'œuvre dans ce volume tout particulier, qui commence par un récit du recueil portugais de 1963, poursuit avec un autre qui appartenait au recueil portugais de 1961 et présente ensuite un autre provenant du recueil portugais de 1959. La transformation s'avère donc radicale : les liens entre des textes successifs sont bouleversés par la rupture d'une proximité qui se conserve rarement³, l'enchaînement nouveau

1. Le tableau 2 permet la comparaison entre la suite des textes dans les trois recueils originaux et celle que l'on trouve dans le recueil que l'édition française a ajouté à la bibliographie de l'auteur.

2. Sans pouvoir me donner des renseignements précis à cet égard, Isabel Fraga m'a pourtant raconté que sa mère lui a dit un jour que « *Anica nesse tempo* » (« *Anica au temps jadis* ») était, parmi tout ce qu'elle avait écrit, le récit qu'elle préférait. Voilà une raison supplémentaire pour la mise en évidence de ce texte dans l'édition française.

3. Il n'y a que deux cas où le voisinage des textes est partiellement maintenu : comme dans les recueils portugais, mais dans un autre contexte, « *Voyage* » suit « *Chapelle ardente* » et « *L'anniversaire* » vient après

d'une série beaucoup plus large de contes engendre des rapports aussi nouveaux entre eux, la perception de l'ensemble est forcément distincte de celle que l'on aurait devant les trois sous-ensembles primitifs, devenus, grâce à ce geste intégrateur, inidentifiables. Si je prends, à titre d'exemple, les deux contes considérés un peu plus haut et les relis en tant que part de chacun des recueils où ils ont été inclus, je constaterai tout d'abord la totale indépendance de l'un par rapport à l'autre dans l'édition originale portugaise, puisqu'ils appartiennent à des volumes différents, ordonnés en fonction de lignes thématiques propres : « A avó Cândida », avec sa mort révélatrice, concrétise l'une des variations autour du thème majeur de *Tanta gente*, *Mariana*, tandis que « Uma varanda com flores » constitue, pour sa part, une variation autour du thème de l'incommunicabilité, à laquelle se heurtent, d'une façon ou d'une autre, tous les personnages des récits rassemblés dans *As Palavras Poupadas*. Cette situation ne se vérifie plus dans le recueil français, où « Un balcon fleuri » fait suite à « Grand-mère Cândida », qui occupe la deuxième position dans l'ensemble. Si la surprise de Clara devant la découverte de la vie cachée de sa grand-mère, soudainement décédée, et la communication difficile entre la mère qui vient de perdre sa fille et la vieille dame d'en face demeurent inaltérées, la juxtaposition des deux contes met en relief la présence et le rôle de ces femmes âgées et souligne le contraste entre elles, moins évident sans doute si leurs histoires n'étaient pas présentées l'une après l'autre.

Le traitement inusité qu'ont reçu, dans l'édition française, les récits rassemblés dans les premiers recueils publiés au Portugal soulève donc des questions intéressantes, qui invitent à une réflexion approfondie. Même s'il est impossible de savoir par les seules informations accessibles au public à qui appartient la responsabilité de la réorganisation de ce corpus et quel en a été le but, même si cette mise en livre est tout à fait différente de celle menée à bien par les éditeurs de l'anthologie *Este Tempo* – puisque, au contraire de ce qui se passe avec celle-ci, l'agencement du volume de contes, dans sa nouveauté, suppose le rejet de structures existant au préalable –, il est indéniable que les résultats de cette démarche renforcent, en montrant sa validité dans le cadre d'un autre genre littéraire, l'idée du « dialogue polyphonique, infiniment intertextuel, que les textes entretiennent »¹ et qui est l'une des caractéristiques les plus remarquables de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho.

« La fiancée inconsolable ». Illusoire est, pour sa part, la contiguïté de « La promenade du dimanche » et « Une histoire d'amour », contes qui appartiennent, dans l'édition portugaise, à des recueils différents, où ils occupent, respectivement, la dernière et la première position.

1. Ruth Navas et José Manuel Esteves, « Introdução », *Este Tempo*, p. 10.

APPENDICE

NUMÉRO VOLUME											0	1	2	3	4
<i>Tanta Gente, Mariana</i> (1959)	4		0		1	3	0								
<i>As Palavras Pougadas</i> (1961)	8														
<i>Paisagem sem Barcos</i> (1963)	4	1		5											
<i>Flores ao Telefone</i> (1968)			3			0	0			1	5			3	
<i>Os Idólatras: Contos</i> (1969)			3											1	
<i>Tempo de Mercês</i> (1973)	25		1	0		2									
<i>Além do Quadro</i> (1983)	4														
<i>Seta Despedida</i> (1995)	1	4	7		3								3		

Tableau 1

LES TROIS PREMIERS RECUEILS (sans les nouvelles éponymes)	<i>ANICA AU TEMPS JADIS</i>
[1] A vida e o sonho	[18] Anica au temps jadis
[2] A avó Cândida	[2] Grand-mère Cândida
[3] A mãe	[9] Un balcon fleuri
[4] A menina Arminda	[11] L'ombre de l'arbre
[5] Noite de Natal	[14] Chapelle ardente
[6] Desencontro	[15] Voyage
[7] O passeio no domingo	[17] Rosa et la pension de famille au bord de la mer
[8] Uma história de amor	[1] La vie et le rêve
[9] Uma varanda com flores	[4] Mademoiselle Arminda
[10] Choveu esta tarde	[7] La promenade du dimanche
[11] A sombra da árvore	[8] Une histoire d'amour
[12] A noiva inconsolável	[10] Il a plu dans l'après-midi
[13] O aniversário natalício	[12] La fiancée inconsolable
[14] Câmara ardente	[13] L'anniversaire
[15] Viagem	[3] La mère
[16] Tudo vai mudar	[6] A contretemps
[17] Rosa numa pensão à beira-mar	[19] Une hâte folle
[18] Anica nesse tempo	[16] Tout va changer
[19] Uma pressa louca	[5] Nuit de Noël

Tableau 2

Um caso de amor

Ambos numa clareira de jardim ao sol. Ela fora-se aproximando, tão lentamente, tão cautamente, em tão lindas voltas, pisando com tanta mansidão, que decerto ninguém a vira avançar, parar quando tinha avançado tudo. Surgira momentos antes por entre arbustos e flores, toda de branco vestida, flor só um pouco maior – e mais suja – do que as restantes. Surgira pois, entrara na clareira, pusera-se a dar voltas suaves, em espiral, e a estar cada vez mais perto dele. Dois passos miúdos, um pulinho, uma paragem só para apanhar uma pedrinha ou uma folha caída, outros dois ou três passos, uma volta sobre si mesma. Mas cada vez estava mais perto.

Teria cinco, seis anos? Ele, não andaria longe disso. Mas ele... Mas ela...

Ela era magrinha e usava cabelinho pobre, quase incolor, cortado bem horizontal, sobre a orelha, peúga largueirona caída em cima da sandália e a marca, bem clara, da pobreza. Falta de vitaminas entre outras coisas. Ele, pelo contrário, era um menino-sol. Pele rosada, cabelos de ouro, bem fartos, olhos de céu. E cheirava a saúde (uma coisa que cheira bem) e tinha decerto boa comida, bem estudada para ele, praia no Verão, quem sabe se fins-de-semana no Inverno. Menino pesado, medido, observado à lupa. Menino precioso, enfim, ali, naquela manhã, a brincar com uma coisa qualquer, amarela e com rodas.

Ela às voltas e voltinhas, passinhos, saltinhos, sempre mais perto. Quando ficou mesmo perto, parou a olhar. O rapazinho olhou também para ela e sorriu. Porque sobre todas as graças que lhe haviam sido concedidas, ele possuía aquela de ser capaz de sorrir e de se sentir momentaneamente irmão de uma pessoazinha qualquer, desconhecida e sem jeito. Sorriu pois e perguntou: “ Como te chamas? Queres brincar? » E ela ia responder, ia entusiasticamente responder, ela que nunca dizia nada – chamavam-lhe mona lá em casa – e abriu a boca, quando a voz da senhora bonita (só agora a via) gritou “ São horas de irmos! », e o menino logo esqueceu a pergunta feita, e correu para a senhora já de pé.

A pequenina ficou ali espedada, no centro da clareira, no centro do deserto, a olhar para o menino-sol que se afastava sem sequer olhar para trás. Porque ele já era o que seria o resto da vida: belo, simpático, fraterno, desatento.

Quando desapareceu para além dos arbustos e das flores, a menina sentiu-se muito triste e foi esconder a cara no colo da avó, que estava num banco, lá mais adiante, a fazer croché. Embora não o soubesse na altura, era o seu primeiro caso (infeliz) de amor.

2.
Lien précaire de l'existence :
l'espace, le temps et la mélancolie
dans *Seta Despedida*

José Cândido De Oliveira Martins
Universidade Católica Portuguesa

« Heureux celui qui administre en sage
La tristesse et apprend à la répartir jours sur jours
Les mois et les années peuvent passer
elle ne lui manquera jamais »
Ruy Belo, *Le Problème de l'Habitation*¹

1. L'espace et la maison

L'espace humain des douze contes sombres de *Seta Despedida* (1995), dernier ouvrage narratif de Maria Judite de Carvalho¹, est surtout habité par des femmes, une galerie d'êtres humains solitaires, quelquefois sans nom. Ce sont des femmes célibataires, divorcées, veuves, malades, isolées, mais liées aux racines d'une maison familiale ou encore à certains souvenirs ; des êtres immergés et emprisonnés dans l'asphyxiante « roue de nausée » (pour utiliser une image évocatrice d'Alexandre O'Neill) des heures et des jours d'une banalité quotidienne².

La forme courte des contes s'adapte à une cartographie plurielle des états d'esprit, de la vision du monde fragmentée, un univers dysphorique. La brièveté du discours narratif reflète le caractère éphémère de l'existence elle-même. L'hétérogénéité des épisodes racontés ou évoqués échappe à l'idée de synthèse et de cohésion logique, ils renvoient plutôt à la représentation d'un monde fragmenté. D'ailleurs, outre la brièveté, l'hybridité des récits brefs *Seta Despedida* se manifeste dans la contamination avec le registre de la chronique, un autre des genres littéraires cultivés par Judith Maria de Carvalho³.

1. "Feliz aquele que administra sabiamente / A tristeza e aprende a reparti-la pelos dias / Podem passar os meses e os anos nunca lhe faltará." (Ruy Belo, *O Problema da Habitação*, Lisboa, Moraes, 1962). Toutes les traductions des extraits de l'ouvrage de Maria Judite de Carvalho, *Seta Despedida*, sont de notre responsabilité.

2. Le livre *Seta Despedida* a fait obtenir à Maria Judite de Carvalho le prix de consécration du Centre Portugais de l'Association Internationale de Critiques Littéraires, en 1996, à l'instar d'autres prix qui ont, eux aussi, récompensé cette œuvre, d'un auteur consciemment éloigné de la visibilité médiatique.

3. Sur le thème de la difficulté de l'existence et du problème des frontières des genres (narrative et chronique), voir le texte éclairant de José Manuel Esteves, « *Seta Despedida* de Maria Judite de Carvalho :

Culminant dans une vision du monde angoissée que nous avons déjà constatée dans sa première œuvre narrative – *Tanta Gente, Mariana...* (1959)¹ –, la focalisation narrative tantôt interne tantôt hétérodiégétique prédomine, fréquemment rétrospective et avec un souci de recherche ; mais sans excès dramatiques (épuisement du *pathos*), ni espace pour le lyrisme facile ou pour le rêve rédempteur. Surtout les femmes, ce sont des êtres qui passent inaperçus ; ils se meuvent entre des « personnes effacées et des personnes lumineuses »² ; ils tendent à s'intégrer dans le monde des personnes effacées.

L'analyse psychologique se superpose à la trame narrative, et la vision pessimiste de la vie et des relations humaines n'est pas incompatible avec l'analyse lucide de la condition humaine, en particulier celle de la femme, dans un exercice cohérent d'évidences. Le mariage et la maternité ne sont pas envisagés comme des idéaux de réussite et de bonheur de la femme victime, dans une perspective critique à laquelle la pensée de Simone de Beauvoir n'est pas insensible. Beaucoup plus que l'homme, la femme est présentée comme un être de souffrance et de frustration avec presque tout ce qui l'entoure, une *mater dolorosa* infatigable et trahie – une conception de la femme christique, dont la vie est un acte continu de sacrifice de soi pour les autres, bien que sans espoir de rédemption messianique, elle semble plutôt prisonnière d'un horizon immanent et peu lumineux.

Image axiale de l'univers fictionnel de Maria Judite de Carvalho, nid personnel d'accueil, mais également lieu de monotonie, espace d'où l'on part et où l'on revient parfois, la maison meublée est un espace empli d'objets familiers et garni de mémoires plus ou moins claires – « accumulés au fil des vies et pleins de souvenirs, de voix, de regards, de mains, de gens, enfin »³. Mais elle est aussi assidûment habitée par un énorme silence continu, par une respiration contenue : « Et il y avait dans toute la maison le grand silence des secrets et des rires étouffés ». Et dans l'espace de la « maison/bahut », toujours « en flottant mal ou bien, plus ou moins à la dérive », la femme occupe une place vraiment centrale, en tant qu'esprit tutélaire, sans exaltations ni euphories dans la monotonie des travaux et des journées, « dans l'attente de rien du tout »⁴.

uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver », in Anne-Marie Quint (dir.), *Le Conte en Langue Portugaise*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 69-78.

1. Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana...*, Lisboa, Arcádia, 1959 [Pour un plus grand confort des références et des citations de *Seta Despedida*, nous ne mentionnons que le titre de l'œuvre et la page].

2. Maria Judite de Carvalho, *Seta Despedida*, Lisboa, Pub. Europa-América, 1995, p. 112 : « pessoas baças e pessoas luminosas ».

3. *Idem*, p. 34-35 : « acumulados ao longo das vidas e cheios de recordações, de vozes, de olhares, de mãos, de gente, enfim ».

4. *Idem*, p. 11-12 : « E havia em toda a casa o grande silêncio dos segredos e dos risos abafados » ; « boiando mal ou bem, mais ou menos à deriva » ; « à espera de coisa nenhuma ».

Il y a même une empathie intime entre les maisons, les femmes et les paysages, ne serait-ce que dans leur mortalité imminente¹. Les divers objets qui remplissent la maison sont des ancres qui se rattachent à des souvenirs et à des émotions, et dans certaines circonstances, surtout à la solitude ou à la perte d'un être cher, ces « objets avec vénération » acquièrent une signification bien plus grande : « Maintenant seul, l'homme regardait les objets du temps de sa vie, qui auparavant n'étaient pas si importants, ils ne criaient pas tant sa présence ». Imprégnée d'expériences de vie et de mémoires, la maison peut favoriser le deuil pour quelqu'un, et tout particulièrement pour une femme : « Ce fut peut-être elle, la maison, qui l'a aidée à dépasser la disparition du fils »².

C'est pourquoi, la personne âgée ressent une énorme difficulté à s'éloigner des objets évoqués qui la lient à l'existence et à son histoire de vie. Même lorsqu'elle voyage, elle ressent l'impulsion de les emporter avec elle ; mais elle prend aussitôt conscience du peu qui est absolument nécessaire : « Et elle a regardé autour d'elle, lentement, car, pour que rien ne lui manque, elle devrait emporter les objets qui l'entouraient et qui avaient tous une histoire, une date, une raison d'être, tous. [...] Et, en même temps, comme il était réduit l'indispensable à la vie »³. Plus que de simples ornements décoratifs, les objets silencieux parlent : ils matérialisent une certaine atmosphère ou projettent de manière spéculaire l'intériorité des êtres qui habitent cet espace, dans un processus d'osmose psychologique. Après tout, les histoires de ces contes sont plus intérieures qu'extérieures, l'action étant secondaire en ce qui concerne la recherche essentielle.

C'est également à la maison qu'ont lieu les réunions d'amis, routinières et prévisibles, dans les paroles, les rires, les vêtements, avec des invités qui se confondent comme des fantômes vides et sans individualité. Il y en a même certains qui se distinguent par l'insignifiance ou par l'immobilité, telle « une personne incolore, effacée, quelquefois absente, car il lui arrive, à certaines occasions, de déshabiller le corps »⁴, dans une aliénation totale. En tout cas, ne pas posséder une maison et les objets qui la composent, n'être lié à rien,

1. *Idem*, p. 39. La maison est presque toujours un lieu d'abri, une image de l'intimité, un territoire de secrets et de relative quiétude, surtout lorsque l'on est plus âgé : « [...] il ne comprenait rien de rien, et il ne soupçonnait même pas que ce n'est qu'en passant le pas de la porte de la maison, ce n'est qu'en la fermant, qu'elle se sentait tranquille, protégée et presque heureuse » (67), comme le rappelle Gaston Bachelard – « il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime ». en ce qui concerne l'analogie symbolique entre la maison et notre intimité humaine (*Poétique de l'Espace*, 4^e ed., Paris, Paris, P.U.F., p. 18-19).

2. *Seta Despedida*, p. 74, 75, 76 : « *objectos com veneração* » adquirem um significado bem maior: « *Agora só, o homem olhava para os objectos do tempo da sua vida, que dantes não eram tão importantes, não gritavam tanto a sua presença* »; « *Fora talvez ela, a casa, que a ajudara a ultrapassar o desaparecimento do filho* ».

3. *Idem*, p. 80 : « *E olhou em volta, lentamente, porque, para nada lhe fazer falta, teria de levar os objectos que o rodeavam e que tinham todos eles uma história, uma data, uma razão de ser, todos. [...] E, ao mesmo tempo, como era reduzido o indispensável à vida* ».

4. *Idem*, p. 20 : « *uma pessoazinha incolor, apagada, às vezes ausente, porque em certas ocasiões aconteceu-lhe despir o corpo* ».

représente un manque de liens ; cela constitue la plus grande forme de déracinement ; cela matérialise le sans aucun sens de l'existence¹.

Dans toute cette ambiance, les histoires de Maria Judite de Carvalho configurent un cri de désespoir, sourd et éloquent²: « Essayer de crier ou peut-être de soupirer, rien que cela. Il a entrouvert la bouche, en silence »³. Dans le quotidien citadin agressif et amorphe, tout est usé ; les passants n'ont même pas conscience ; il ne reste que la résignation « de vivre petit à petit »⁴ dans l'espace qui incombe à chacun, dans une continuelle et langoureuse fatigue.

2. Le temps et la mémoire

Dans la reconstruction des espaces et intérieurs des personnages, surtout de l'atmosphère domestique et intime, le temps et la mémoire affective occupent une place absolument centrale. Le fleuve de la mémoire est une source indispensable pour l'évocation des environnements, des personnes, des gestes, des regards. Les souvenirs de fragments vécus sont recherchés au fond du puits de la mémoire⁵. Tout est revécu et filtré à travers la remémoration émue et minutieuse, dans un mouvement constant entre présent de la narration et passé de l'évocation. On évite, ainsi, dans ces contes comme dans d'autres récits de l'auteure, la linéarité du fil narratif, en optant plutôt pour une narration qui suit le rythme « des eaux agitées de la mémoire »⁶. Le temps psychologique est clairement plus important que d'autres dimensions temporelles. En effet, le temps est l'une des grandes interrogations de l'homme.

Cette nature mémorialiste du récit détermine une fluidité erratique des souvenirs et de l'organisation narrative elle-même, qui glisse constamment entre le présent et le passé, se tissant dans ce va-et-vient permanent. Sous la forme de mosaïque aléatoire, la diégèse se fragmente et s'agence dans la discordance constante entre le temps de l'histoire et le temps de la narration. Dans ce contexte, se plaçant à l'intérieur ou à l'extérieur de l'univers fictionnel, les voix narratives de Maria Judite de Carvalho fuient clairement les canons réalistes de la narration, car plus important que l'homogénéité et la cohésion du récit, ce sont les impressions de conscience, les souvenirs du vécu, presque toujours avec un éloignement permis entre le temps de l'expérience vécue et le temps de l'évocation.

1. *Idem*, p. 90.

2. *Idem*, p. 111.

3. *Idem*, p. 129 : « *Tentar gritar ou talvez suspirar, só isso. Entreabriu a boca, em silêncio* ».

4. *Idem*, p. 122 : « *ir vivendo* ».

5. *Idem*, p. 135.

6. Jacinto do Prado Coelho, « Maria Judite: *As Palavras Poupadas* », *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 276: « *das águas revoltas da memória* ».

« Le moment où je parle est déjà loin de moi », selon Boileau cité par l’auteur¹. On souligne ainsi simultanément l’éloignement temporel entre le ‘moi’ qui narre et le ‘moi’ qui est narré ou évoqué ; et, en même temps, le côté éphémère de tout, surtout d’un temps dense. De la mort des plus proches et de l’effacement des choses il ne reste que des souvenirs et des objets marqués par le vécu ; et le désir de reconstituer le passé perdu – « comment serait-il ? »². D’ailleurs, dans un style sobre et contenu, l’emploi de la formulation interrogative se répète dans l’empressement dénotatif d’une curiosité méditative réitérée – pourquoi ? pour quoi faire ? comment ?

La perception d’un temps imprécis et effacé marque également l’arrivée de la vieillesse non-souhaitée, temps de mémoire frêle. Bien qu’évoqués, on ne retrouve ni ne revit vraiment les temps et les endroits vécus ; seul à travers le simulacre des affections. Et il y a une certitude : « La vieillesse apporte avec elle, doit apporter, un certain oubli »³. La vieillesse implique une autre notion du temps – « [...] maintenant, que tu as tout le temps pour toi ». Ironie tragique, car c’était un temps d’isolement et de remémoration ; un temps de maladies et d’éloignement des autres : « [...] mis de côté, comme si on lui disait qu’il n’appartenait déjà plus à ce monde, les pas qui lui restaient à faire étaient des pas en direction de la mort »⁴.

Dans ce constant penchant évocateur, apparaissent des souvenirs clairs et impressifs, remplis par des sons et des odeurs inoubliables, des flashes d’images et des objets presque palpables, dans une confluence vibratile et cinesthésique des sens – le brouillard dense et descendant, l’odeur des châtaignes d’automne, le chat qui « miaulait comme quelqu’un qui chante », la robe bleue de la photographie effacée dans le vieil album, la ride verticale entre les sourcils, l’« odeur épaisse, désagréable, de tabac froid, d’alcool, et aussi de parfum très intense », etc.

Ce sont parfois des images diffuses et floues que l’on essaie d’évoquer dans une mémoire vague – « D’autres fois elle dessine avec un trait fin les personnes sur la toile de la fumée ». Les souvenirs surgissent des mystérieux tiroirs de la mémoire « ou d’une étagère rangée et oubliée »⁵. D’autres fois, ce sont des objets décoratifs qui, dans leur immobilité et penchant évocateur, expriment le passage du temps et la mort qui plane sur la vie, comme des sensations oppressives et marquantes : « L’homme a regardé autour de lui. De vieux meubles couverts par toute espèce de napperons, très blancs, très

1. *Seta Despedida*, p. 115.

2. *Idem*, p. 12 : « *como seria?* ».

3. *Idem*, p. 43 : « *A velhice traz consigo, deve trazer, um certo esquecimento* ».

4. *Idem*, p. 79 : « [...] *agora, que tens o tempo todo por tua conta* ». Ironie trágica, pois era um tempo de isolamento e de rememoração; um tempo de doenças e de afastamento dos outros: « [...] *posto de parte, como se lhe dissessem que ele já não pertencia a este mundo, e os passos que ainda lhe faltava dar eram passos na direção da morte* ». Ironie ici dans le sens d’attitude ironique ou « négativité infinie et absolue » (Kierkegaard), en tant que liberté subjective et éloignement entre les attentes et les propositions frustrantes du réel.

5. *Seta Despedida*, p. 20-21 : « *Outras vezes vai desenhando com traço fino as pessoas na tela do fumo* »; « *ou de uma estante arrumada e esquecida* ».

propres, très bien repassés. Sur les murs de grands cadres avec des portraits de personnes décédées, les parents de tous les deux, les parents du beau-frère aussi. Si morts, Seigneur »¹.

Inévitablement, le temps ronge et consomme tout lentement (*tempus fugit*) : « avec le temps tout se vide petit à petit ». Même dans leurs « pensées nocturnes », les personnages ne rêvent plus ; ils s'interrogent, se résignent au vide de tout. Le tragique réside dans la conviction qu'il n'existe que ce que l'être humain perçoit et remémore. Et le troisième âge est le temps de « toutes les désespérances » ; la retraite insignifiante apparaît, après une vie de travail ardu, telle une aumône et mérite un sourire tragique².

On ne peut lutter contre le temps, le diable du temps, même lorsqu'on a de l'argent ou que l'on est une dame intelligente, une *femme de tête*³. Dans la vieillesse, le temps laisse sa trace sur la peau et marque le hasard de la beauté, le corps fatigué et souffrant pèse, les membres s'affaiblissent, l'inertie générale envahit le corps, la mémoire fait défaut – tout conduit à une fatigue et un épuisement intenses et ultimes, à une aliénation par rapport au monde environnant, à une vie végétale⁴, anticipant une fin irrémédiable. Aux portes de la mort, l'être humain a parfaite conscience que « les objets [qui] étaient les impressions digitales de sa vie sans histoire », définitivement vidée et achevée. Après, avec la mort, il reste le froid définitif ; et ce n'est qu'à ce moment-là que le temps cesse d'avoir du sens⁵.

Souvent, les personnes âgées trébuchent et tombent. Après tout, la vieillesse est l'antichambre de la fin, où tout dans la vie tend vers le rez-de-chaussée de l'être ou de la terre : « L'horizon ne restait pas loin et le sol était là et saisissait avec force ses pieds » ; ou encore : « Elle est restée pliée sur elle-même, sur le sol ». Dans la vieillesse – à laquelle on arrive « sans préparation » –, le corps lui-même immobile rétrécit, dans ce mouvement descendant vers le bas. Du bonheur il ne reste plus qu'un bref souvenir du temps de l'enfance ou de l'exception de l'amour : « [...] quand elle aima et fut aimée et heureuse. Auparavant »⁶. Presque toujours dans un passé distant et vague.

En effet, parmi les fragments de vie évoqués, l'enfance est l'un des refuges préférés dans le mouvement continu entre le présent et le passé, l'âge adulte et l'âge tendre. Néanmoins, la souffrance est vécue pendant les premières années avec une intensité dont l'écho arrive jusqu'à la maturité. Et dans le présent, l'un des plus grands défis est l'expérience de la routine,

1. *Idem*, p. 82-83 : « *O homem olhou à sua volta. Móveis velhos cobertos por toda a espécie de napperons, muito brancos, muito limpos, muito bem engomados. Nas paredes grandes molduras com retratos de gente morta, os pais de ambos, os pais do cunhado também. Tão mortos, Senhor* ».

2. *Idem*, p. 105-106 : « *com o tempo tudo se fora esvaziando* » ; « *todas as desesperanças* ».

3. *Idem*, p. 97.

4. *Idem*, p. 103.

5. *Idem*, p. 85, 139 : « *os objectos [que] eram as impressões digitais da sua vida sem história* ».

6. *Idem*, p. 128, 129 : « *O horizonte não ficava longe e o chão ali estava e agarrava com força os seus pés* » ; « *Ficou dobrada sobre si própria, no chão* » ; « *[...] quando amara e fora amada e feliz. Dantes* ».

surtout lorsque nous découvrons que nous n'avons même pas la conscience d'être immergés dans celle-ci – « et j'y ai vécu sans m'en rendre compte ». Dans une sensation vive, c'était comme si l'éclat de la vie s'était estompé, en laissant un « monde, soudainement en noir et blanc discret, sans de hauts contrastes »¹.

3. La solitude et la mélancolie

Dans les contes de *Seta Despedida*, on respire un état d'esprit particulier, matérialisé dans un présent dysphorique, un quotidien vidé de toute totalité héroïque ou épique. Dans l'univers narratif des histoires de Maria Judite de Carvalho, la solitude et la mélancolie effleurent le plus intime de la vie comme un brouillard continu qui « descend à nouveau sur la surface des jours »². Ce sont des mondes fermés et sans issues, avec des êtres qui ne parviennent pas à se rencontrer, dans un monde désenchanté. Solitude, dans la ville multitudinaire, qui a perdu de l'espace pour les relations d'intimité ; et laisse les personnes à la dérive, souffrant « un mal de vivre indéfini » dans une continuelle « atmosphère de déception »³.

Solitude et mélancolie omniprésente, centrées sur les figures féminines, sans la rhétorique de la pitié et du sentimentalisme, ni la mélopée du lyrisme ; plutôt un sentiment d'énorme fatigue, d'irréparable incommunicabilité, de détérioration des relations humaines – et le tout composant un climat général de désenchantement, de pessimisme et d'angoisse sans lumière ni espoir⁴. Les personnages sont fréquemment construits ou dépeints comme des victimes – de l'incompréhension, de la maladie, de la solitude, de l'injustice, etc. – des êtres banals et sans qualités, paraphrasant le roman de R. Musil ; « des gens hors de l'Histoire », selon l'heureuse expression d'Eduardo Lourenço⁵.

De là jusqu'à l'ironie amère ou jusqu'à l'interrogation existentielle il en faut peu : « Quelquefois elle s'interrogeait sur la raison d'être de son corps, de sa maison, de sa manière d'être, la raison d'être dans ce monde dans

1. *Seta Despedida*, p. 22, 24 : « e eu tenho vivido nela sem dar por nada » ; « mundo, subitamente a preto e branco discreto, nada de altos contrastes ».

2. *Idem*, p. 12 : « descer de novo sobre a superfície dos dias ».

3. Linda Santos Costa, « *Seta Despedida*, de Maria Judite de Carvalho. O livro como câmara lúcida », Supl. *Leituras* do jornal *Público* (27 Jan. 1996), p. 10 : « um mal-de-vivre indefinido » ; « atmosfera de deceptividade ».

4. Cf. Maria Graciete Besse, *Littérature Portugaise*, Aix-en-Provence, Édisud (Coll. Les Écritures du Sud), 2006, p. 50-51. *Angústia* (du latin *angor*, passage étroit et difficile, situation critique) – dans le sens d'inquiétude vécue, sous la forme affective d'une crainte indéfinie. Dans une expérience de vie, l'angoisse se manifeste fréquemment dans les *factae figurae* de Maria Judite de Carvalho, dans des comportements psychosomatiques variés. Non loin de la philosophie existentielle, surtout après Kierkegaard, l'angoisse peut représenter un sentiment ontologique révélateur de la liberté des actes humains, mais également de l'insécurité face à l'absurdité de la vie. Shopenhauer, quant à lui, voit dans la souffrance la racine du vouloir vivre, une façon d'affirmer l'essence du monde.

5. Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 1994, p. 275 : « gente fora da História ».

l'attente de rien du tout »¹. Après tout, la vie est soutenue par un faible fil qui peut se briser à tout moment. On ne rêve plus de bonheur, jamais atteint ; juste de la survie, fragile, incertaine et désespérée. Et tout cela nous est dit avec une énorme et persistante subtilité d'observation.

Dans la pressante frénésie de la vie quotidienne, objet d'un destin aveugle, comme des fourmis plus ou moins laborieuses, les personnes n'ont presque pas conscience de leur instabilité ou précarité à plusieurs niveaux – travail, famille, affectivité. Face au désespoir, le fantasme du suicide apparaît². Même en sentant la peur des actes héroïques ou désespérés, les êtres humains de cet univers – sentant un « lien très précaire avec la vie » – ont peur de la solitude et de la nuit ; peur de la vie et de la mort ; surtout lorsqu'ils vivent une paralysante « incapacité à lutter »³. Des vies, des amitiés et des amours s'achèvent comme des lampes qui s'éteignent inopinément. Et malgré des références éparses à un vague « Seigneur » ou au « Paradis »⁴, dans cet univers de déception se dégage l'absence de toute dimension eschatologique ou religieuse.

Les rêves et les projets s'estompent dans une réalité mécanique, de marionnettes sans vie, se déplaçant comme des automates ou des « mannequins parlants », soumis à une lourde routine portant le sceau d'un Sisyphé actualisé⁵ – tous les jours condamnés aux mêmes tâches coutumières, faisant ainsi poindre l'absurde : « Mais un mannequin qui se levait à huit heures, salissait et lavait les casseroles, faisait un lit, faisait les courses, écoutait la radio en sourdine, regardait l'horloge parce qu'il se faisait peut-être tard pour quelque chose »⁶.

Emprisonnée aux chaînes du quotidien, la vie est une fatigue continue de routines, un carrousel ennuyeux, une saturation d'insignifiances et d'immobilités, déclenchant le désir soudain de changement et d'évasion, formulé de manière significative par la femme : « Changer. De maison, par exemple. Je suis née ici, j'en ai assez. Changer de visage. Parfois je regarde le miroir et je ressens une fatigue... Pas toi ? Changer de langue. De rue. De pays. Changer de vie. Se faire faire de faux papiers, je ne sais pas ! »⁷. Désir aigu et obsédant, insatisfaction existentielle et presque métaphysique, fondée sur de fortes intuitions et sur un contraste manifeste entre l'impassible et

1. *Seta Despedida*, p. 94 : « Às vezes perguntava a si própria o porquê do seu corpo, da sua casa, do seu modo de ser, o porquê de estar neste mundo à espera de coisa nenhuma ».

2. *Seta Despedida*, p. 88, 89.

3. *Idem*, p. 90 : « vínculo muito precário com a vida » ; « incapacidade de lutar ».

4. *Idem*, p. 108, 139.

5. Cf. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1943 [trad. port. : *O Mito de Sísifo, Ensaio sobre o Absurdo*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.].

6. *Seta Despedida*, p. 24 : « Mas um manequim que se levantava às oito horas, que sujava e lavava as panelas, que fazia uma cama, que ia às compras, que ouvia rádio como pano de fundo, que olhava para o relógio porque talvez estivesse a fazer-se tarde para qualquer coisa ».

7. *Idem*, p. 26 : « Mudar. De casa, por exemplo. Nasci aqui, estou farta. Mudar de cara. Às vezes olho para o espelho e sinto um cansaço... Tu não? Mudar de língua. De rua. De país. Mudar de vida. Arranjar papéis falsos, sei lá! ».

l'innocente tranquillité masculine, dont le bonheur peut se satisfaire dans le seul désir d'un poulet avec des petits pois... Le désir féminin de vérité, d'évasion et de rêve trébuche ainsi dans l'immobilisme bas, trivial et simple de l'homme. De cette confrontation surgit l'impossibilité d'un pur dialogue ou d'une franche communion.

Dans d'autres cas, le « désir de liberté » s'affirme, fait d'abnégation et d'envie de maîtrise de soi : « Elle voulait toujours être prête à partir sans que les objets l'envahissent, la retiennent, l'obligent à s'attarder ne serait-ce qu'un jour de plus. Disponible, elle pensait. Sûre d'elle. Pour partir, pour arriver. Même pour être où elle était ». Une fois de plus, le problème est que le compagnon « ne s'en est pas aperçu ». La femme exprime le désir de partir et de changer de vie ; mais l'homme ne comprend pas et rit apeuré : « Il rit de partir, comme nous rions d'une chose impossible, d'une idée folle »¹.

Dans les atmosphères recrées par les histoires de Maria Judite de Carvalho, la mort plane comme un fantôme omniprésent. Dans cet environnement on peut comprendre l'opposition topique entre vieux/nouveau ; ou bien le lent mais inexorable passage du temps qui entraîne tout vers la décadence et vers la fin, dans une éphémérité réitérée et fatale : « Et le temps est passé peu à peu. La flèche envoyée ne revient pas à l'arc »² – dans les mots de Manuel Gusmão : « figure pour l'irremédiableté d'un destin que l'on subit »³. Un temps irréversible qui laisse les marques sur la peau ou dans la fragilité cassable du corps, attiré vers la vieillesse.

Le temps passe sans intranquillités et sans drames, plutôt dans un silence recherché et dans un effacement continu et attendu : « Toutes les personnes sont mortes peu à peu, plus tard ou plus tôt, de morts différentes qui peuvent être celle qu'on appelle mort ou celle qu'on appelle vie, et ont fini par disparaître dans un trou et couvertes de fleurs, ou peut-être à la surface, à l'autre bout de la ville ou de l'autre côté de la mer »⁴. Et la vie quotidienne est un effort continu pour tromper la mort, même dans les petits changements comme le simple acte de teindre les cheveux, qui équivalent à mourir et à ressusciter. Enfin, ces contes expriment la solitude et la tristesse, dans une « vision désenchantée et lucide du réel », comme l'a caractérisé Eduardo Lourenço⁵. Dans cette perception désenchantée de l'existence il n'y

1. *Seta Despedida*, p. 35, 37 : « *Queria estar sempre pronta para partir sem que os objectos a envolvesse, a segurassem, a obrigassem a demorar-se mais um dia que fosse. Disponível, pensava. Senhora de si. Para partir, para chegar. Mesmo para estar onde estava* » ; « *Ri-se de partir, como nós rimos de uma coisa impossível, de uma ideia louca* ».

2. *Idem*, p. 19 : « *E o tempo foi passando. Seta despedida não volta ao arco* ».

3. Manuel Gusmão, « A arte narrativa de Maria Judite », *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n° 668 (22 de Maio de 1996), p. 1 : « *figura para o irremediável de um destino que se sofre* ».

4. *Seta Despedida*, p. 11 : « *Todas as pessoas foram morrendo, mais tarde ou mais cedo, de mortes diferentes que podem ter sido a chamada morte ou a chamada vida, e acabaram por desaparecer dentro de uma cova e cobertas de flores, ou talvez à superfície, na outra ponta da cidade ou do outro lado do mar* ».

5. Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 275 : « *visão desencantada e lúcida do real* ».

a pas de place pour la transcendance, ni pour des idéalismes, dans un monde habité par la vie quotidienne oppressive et éphémère.

Pour finir, cette atmosphère de solitude et de douleur vécues surtout par des sujets féminins qui n'est pas décrite uniquement comme un acte masochiste, mais plutôt analysée subtilement avec une lucidité désespérée dans l'écriture de Maria Judite de Carvalho¹, nous évoque la pensée de Rainer Maria Rilke, dans *Cartas a um Jovem Poeta* (*Lettres à un Jeune Poète*), dont l'écrivain portugais pourrait avoir adopté la sensibilité : « Une seule chose est nécessaire : la solitude. La grande solitude intérieure. Être seule, comme un enfant est seul ». En ce sens, la solitude mélancolique de l'être humain est une forme unique de connaissance de soi, pour reprendre les mots du poète allemand : « Aller en soi-même et ne rencontrer personne pendant des heures, c'est à cela qu'il faut parvenir »².

Dans le poème « Instruments pour la mélancolie », le poète portugais a également écrit que « la pénétration des choses est lugubre », nous aidant à travers ces mots à comprendre plus finement le récit poétique de Maria Judite de Carvalho. La « grise mélancolique »³ de l'écrivain n'est jamais un sentiment nihiliste, mais se distingue plutôt par sa fonctionnalité de recherche, d'une valeur heuristique évidente. C'est avant tout une mélancolie emplie de sagesse et d'ironie, utilisée comme un moyen de résister à l'usage du temps. En ce sens, l'esprit qui traverse *Seta Despedida* de Maria Judite de Carvalho est d'une mélancolie sourde et éloquente.

1. Capacité analytique présente dans les diverses œuvres narratives et de chronique de Maria Judite de Carvalho qui culmine dans la récente édition des *Diários de Emília Bravo* [*Journaux Intimes d'Emília Bravo*] (Lisboa, Caminho, 2002), rassemblant les textes publiés dans le supplément « Mulher » [Femme] du Quotidien de Lisbonne *Diário de Lisboa* (1971-74).

2. Rainer Maria Rilke, *Cartas a um Jovem Poeta*, Lisboa, Contexto, 1986, p. 31 : « Uma só coisa é necessária: a solidão. A grande solidão interior. Entrar em si próprio e não encontrar ninguém durante horas, é isso que é preciso conseguir. Estar só, como uma criança está só » ; « Caminha sobre si próprio e, durante horas, não encontrar ninguém – e a isto que é preciso chegar ».

3. Expression qui appartient également au poète portugais Vasco Graça Moura, *Poesia 2001/2005*, Lisboa, Quetzal, 2006, p. 210 : « a penetração das coisas é sombria » ; « parda melancolia ».

3. Maria Judite de Carvalho : la mélancolie du réalisme

António Manuel Ferreira
Université d' Aveiro (Portugal)

En 1959, l'excellent conteur João de Araújo Correia a publié un livre de contes avec un tr s beau titre qui,   lui seul, sugg rait tout un programme: *Folhas de Xisto (Feuilles d'ardoise)*. L'information programmatique de ce titre est identique à celle que nous pouvons discerner dans *Pedras Lavradas (1951) (Pierres Labour es)* de Miguel Torga. Il s'agit, dans les deux cas, de titres m tapo tiques ou, plus précisément, m tacontistiques. Curieusement, dans ces deux livres nous ne trouvons aucun conte qui répète le titre général ; ceci semble impliquer, de la part des auteurs, une intention aux contours structurels et théoriques. La dimension structurelle provient du dessein de construire un livre de contes qui ne se limite pas à être un simple recueil.

Mais celle-ci n'est qu'une des multiples formes de travail pour la publication d'un volume de contes, puisqu'il s'agit d'un genre littéraire dont la nature est essentiellement singulière et solitaire. Publié, au XIX^e siècle, dans l'espace restreint des journaux et des revues, le conte littéraire, en principe, n'ambitionne pas à la dignité du livre. Voilà pourquoi de nombreux volumes de contes ne sont que des recueils, surtout les contes de certains romanciers considérés, par des écrivains aussi différents que David Lodge et Vergílio Ferreira, comme des  caillures, des produits mineurs dérivés de *l'opus magnum* et noble qu'est le roman.

Or ceci n'arrive pas aux vrais conteurs qui, en règle générale, sont de piètres romanciers – même le grand Machado de Assis¹. Les vrais conteurs, même lorsqu'ils utilisent la méthode de titrage la plus commune et inintéressante – comme c'est le cas de Maria Judite de Carvalho -, perçoivent rarement le conte comme un genre mineur – et je dis "rarement", car il existe l'ironique et pathétique cas de Maupassant qui, comme tout le monde le sait, croyait pouvoir assurer la gloire littéraire à travers le roman.

1. L'un des grands spécialistes de Machado de Assis, Jonh Gledson, affirme : "Mais la vérité, c'est que, malgré leur popularité, les contes de Machado ne sont pas pris au sérieux autant qu'ils le mériteraient. L cia Miguel-Pereira affirme même qu'il est meilleur conteur que romancier.(...) En effet, il y a de bonnes raisons pour croire que le conte ressemblerait davantage au génie de l'auteur.(...) Et même les romans ne suivent pas les conventions du réalisme du XIX^e siècle, contenant des épisodes qui pourraient être des contes: les chapitres qui parlent de Eug nia dans *Mem rias p stumas de Br s Cubas (Mémoires posthumes de Br s Cubas)*, ou « Confeitaria do Cust dio » (« Confiserie de Cust dio »), dans *Esau   Jac *, juste pour donner deux exemples bien opposés" (John Gledson, *Por um Novo Machado de Assis*, S o Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 35-36).

Les conteurs d'un niveau supérieur, comme Maria Judite de Carvalho, n'ont besoin d'aucun autre genre soi-disant majeur, même si, comme c'est le cas, ils essaient parfois d'autres formes d'expression, dans lesquelles, normalement, ils ne se distinguent pas.

J'aime beaucoup Maria Judite de Carvalho, parce qu'elle est, aussi bien sur le plan éthique qu'esthétique, une écrivaine exemplaire. Elle est consciente de son talent, de sa vocation. Dans son humilité attristée, et apparemment vaincue, c'est une gagnante. C'est une créatrice de grandes choses en petit format : de petites chroniques, de petits contes, de petites nouvelles : de grand textes.

Dans le livre de João de Araújo Correia, il y a un conte très intéressant intitulé “Manhã Perdida” (“Matinée Perdue”)¹, où l'on défend l'idée selon laquelle les conteurs naissent déjà conteurs, ils ne le deviennent pas, même en le voulant très fort. Or Maria Judite de Carvalho appartient précisément à ce groupe de conteurs par excellence, elle est parfaitement consciente de sa grâce littéraire.

Et c'est, en effet, un auteur en état de grâce que nous trouvons dans le magnifique livre intitulé *Seta Despedida* (*Flèche lancée*), véritable chant du cygne de l'écrivain. Il est évident que, chez un grand artiste, la simplicité est toujours un lieu d'arrivée, jamais un point de départ. Pour parvenir à la simplicité épurée et tendue des plus remarquables contes de *Seta Despedida*, il faut avoir parcouru un long chemin d'apprentissage et de souffrance ; il faut avoir accompli une *Bildungsreise*, où la formation se confond avec la vie, et les deux avec la littérature. Apprendre à désapprendre tel que le préconisait André Gide et le défendait Alberto Caeiro dans sa poésie. De petits chefs-d'œuvre comme “A alta” (“La sortie”), “As impressões digitais” (“Les empreintes digitales”) ou “Vínculo Precário” (“Lien Précaire”) n'auraient pu être écrits que par une femme qui a labouré des pierres – en employant ici, de manière paradoxale, le titre rustique de Miguel Torga pour parler d'une créatrice tellement urbaine. Il s'agit là de trois contes extrêmement beaux par leur tessiture lisse, plane, en parfait accord avec la douleur renonciatrice de vies humaines, dont le poids existentiel est tellement dense et monocorde qu'il se raréfie dans la labilité discursive. C'est dans cette capacité mimétique que réside, je crois, le plus grand enchantement des contes de Maria Judite de Carvalho. Il s'agit, en vérité, d'un effet spectaculaire d'une élaboration complexe, puisque l'écriture de Maria Judite de Carvalho est très loin de la négation, aussi bien du lyrisme que de la narrativité. Bien au contraire, la dimension exemplaire de ces contes provient précisément de son écriture composite à tous les niveaux : le récit est subtilement lyricisé, mais le lyrisme n'empêche pas – il le rend plutôt propice – le claquement du réalisme, souvent véhiculé par des

1. João de Araújo Correia (2008), “Manhã Perdida”, in *Contos e Novelas*, vol. II. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

procédés de figuration grotesque, dont la portée sémantique implique, en même temps, le monde narré et son démiurge.

Nous pouvons, par conséquent, parler d'une cosmovision juditienne textuellement inscrite, parce qu'elle est réélaborée, de manière magmatique, tout au long de l'œuvre. Cela dit, nous pouvons également parler d'une poétique juditienne du conte, fondée sur l'alliance harmonieuse et sans contradiction entre le lyrisme et le réalisme. De cette confluence découle une esthétique que, faute de mieux, nous pouvons désigner comme un réalisme mélancolique, propitiatoire d'une vision du monde impitoyable, c'est-à-dire qui rejette toute panacée euphémistique.

Voilà pourquoi, dans le monde fictionnel de Maria Judite, les vieilles sont vraiment vieilles, l'amertume est vraiment amère et que la solitude – *leitmotiv* propulseur et matriciel de tout ce monde – n'admet jamais de subterfuges. Mariés ou célibataires, seuls ou accompagnés, les personnages, rongés par la solitude, sont réellement seuls et réifient l'abandon dans chaque geste, dans chaque objet qui, dans sa matérialité tangible, semble vouloir démontrer la réalité mesurable de la vie. Dans l'excellent conte intitulé "Vínculo Precário" ("Lien Précaire") – ce titre pourrait, d'ailleurs, synthétiser toute la complexité de la cosmovision juditienne – nous avons un exemple parfait de cette solitude effrayante et insidieuse qui ne tue pas de manière brutale et définitive, mais qui ronge petit à petit les capacités de résistance, à un rythme meurtrier, puisque déclencheur de l'inévitable suicide. En réalité, même lorsqu'ils ne se suicident pas physiquement, les personnages écrasés par l'abandon sont broyés par une espèce d'anéantissement existentiel qui fait que la vie est à peine une station de la mort. L'hyperlucidité angoissée transforme le cours de la vie en simple arrêt continu. Ainsi, vivre, ce n'est que 'durer'.

Dans le conte "Vínculo Precário" ("Lien Précaire"), l'isolement et la frustration sont tellement dévastateurs qu'ils freinent, de manière grotesque, le renoncement radical :

Elle acheta des médicaments et vérifia s'il y avait du whisky à cause de Manuel, mais elle enleva, au cas où, une bouteille et la garda au fond de l'armoire de la cuisine. C'était la recette Marilyn. Enfin, on y crut pendant des années. Bien sûr qu'il y avait d'autres hypothèses à considérer, trouvées, tout au long de sa vie, presque toujours dans des livres, mais aussi dans la réalité : le train de Anna Karénine, la mer (ou serait-ce le fleuve ?) de Virginia Woolf. Mais tout était trop difficile, trop risqué. Et si elle échouait ? En plus, elle avait toujours détesté la violence, elle n'aimait pas l'alcool et il lui manquait le courage nécessaire pour avancer. Puis, elle avait peur d'y aller toute seule¹.

1. Notre traduction. "Chegou a comprar medicamentos, e a verificar se havia uísque por causa do Manuel, mas, em todo o caso, tirou uma garrafa e guardou-a no fundo do armário da cozinha. Era a receita Marilyn. Enfim, durante anos, acreditara-se nisso. Claro que havia outras hipóteses a considerar, encontradas, ao longo da vida, quase sempre em livros mas também na realidade: o comboio de Ana Karenine, o mar (ou

Or comme nous prévient l'intelligente Sophia de Mello Breyner Andresen, en dialogue conflictuel avec le stoïquement résistant et 'duratif' Ricardo Reis, "O tempo apaga tudo menos esse/ Longo indelével rasto/ Que o não-vivido deixa"¹ ("Le temps efface tout sauf cette / Longue ineffaçable empreinte / laissée par le non-vécu")². C'est peut-être réellement celle-là la grande énigme que, avec ou sans sphinx, l'on traverse lors du jugement dernier de chaque être humain : as-tu vécu ? Alors tu seras bien reçu dans le royaume des morts ; Charon n'exige pas d'honoraires. Tu n'as pas vécu ? Le stigmate ulcéreux du "non-vécu" persiste-t-il toujours dans ton corps ? Alors tu ne trouveras pas dans la mort le repos que tu n'as pas su conquérir en vie. Et Charon ne te reconnaît pas. Autrement dit, celui qui n'a pas la capacité de mériter la vie, ne trouvera pas non plus les voies qui lui feront mériter la mort. Je me répète, avec une rhétorique d'un ton pathétique : pour écrire des contes de cette qualité esthétique (et j'inclus dans l'esthétique les dimensions philosophique et anthropologique) il faut avoir labouré des pierres, aussi bien dans la vie que dans l'écriture.

La mélancolie du réalisme judicien signale donc une compréhension de l'homme et de ses circonstances. Elle ne se restreint pas à une cosmovision purement narcissique – qui serait, à vrai dire, parfaitement justifiée – mais, en vérité, elle dépasse bien cela. Nous ne pouvons pas oublier que Maria Judite est une excellente chroniqueuse, ce qui revient à dire qu'il s'agit d'une écrivaine politiquement attentive et éveillée. Et, comme il est naturel et presque nécessaire, la nature attentionnée de la chroniqueuse interfère, sur un ton doux mais percutant, dans l'écriture de ses contes. Et cette interférence est particulièrement expressive dans l'expansion sémantique des détails. Voyons, comme exemple, un procédé esthétique très rentable dans l'écriture de Maria Judite de Carvalho : "l'arborisation" de la figure humaine, parallèle au procédé grotesque de bestialisation, rentabilisé par des écrivains et des artistes plastiques. Dans le conte "A menina Arminda" ("Mademoiselle Arminda"), de *Tanta Gente Mariana (Tous ces gens, Mariana)*, nous lisons, dès le deuxième paragraphe, ceci : « La bonne, une vieille qui pouvait à peine se traîner, était aussi muette que l'arbre desséché auquel elle ressemblait »³.

seria o rio?) de Virginia Woolf. Mas tudo era demasiado difícil, arriscado. E se falhasse? Para mais, sempre detestara a violência, não gostava de álcool e faltava-lhe a coragem necessária para avançar. Depois, tinha medo de ir sozinho." (Maria Judite de Carvalho, *Seta Despedida*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1995, p. 89)

1. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dual*. 2^a ed. Lisboa, Moraes, 1977, p. 29.

2. Dans "Paisagem sem Barcos" ("Paysage sans bateaux"), du livre homonyme, il y a une affirmation qui ressemble à peu près aux vers de Sophia : "As coisas que não foram ditas deixam um desagradável sentimento de frustração" (Maria Judite de Carvalho, *Paisagem sem Barcos*, Mem-Martins Publicações Europa-América, [1990], p. 63) ("Les choses qui ne furent pas dites laissent un désagréable sentiment de frustration").

3. Notre traduction. "A criada, uma velha que mal se podia arrastar, era calada como o tronco ressequido da árvore com que se parecia." (Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana*, Alfragide, Leya, 2011, p. 90).

Et dans le conte “Sentido Único” (“Sens Unique”), de *Seta Despedida* (*Flèche lancée*), nous trouvons le passage suivant :

Elle était tellement vieille et desséchée qu’elle devint presque un légume, mais elle ne savait pas très bien si elle marchait vers la pourriture ou si elle deviendrait un fossile¹.

Ressembler à un arbre desséché, se transformer en végétal, changer de nature dans les royaumes de la vie, ce n’est pas de la rhétorique ornée, c’est du réalisme chronistique, propre à quelqu’un qui observe les gens et les voit *réellement*, dans leur vérité délaissée. Quelqu’un qui voit et comprend au-delà des apparences. C’est la raison pour laquelle le réalisme de Maria Judite est mélancolique. Quelle autre forme de regard sur le monde pourrait mener un écrivain à créer – comme dans le conte “A alta” (“La Sortie”), de *Seta Despedida* – le personnage d’une enseignante qui n’aime pas les enfants et qui, devant la perspective de vivre chez son fils pour s’occuper de ses petits-enfants, se laisse envahir par des pensées aussi inconvenantes, chez une grand-mère, que celles qui suivent :

Elle ferma légèrement les yeux et pensa qu’elle avait enseigné à des enfants pendant toute sa vie, mais qu’elle n’avait jamais aimé les enfants et ils s’en rendaient compte, ils sont très malins, même ceux qui ne sont pas très intelligents. Et maintenant, vers la fin de sa vie, elle allait être jetée aux enfants.

Elle se mit donc à penser très fort, avec toutes ses forces, qu’elle voulait mourir et décida de ne plus respirer, restant alors très immobile à attendre sa fin².

Il n’y a qu’une seule raison qui justifie la très violente expression “elle allait être jetée aux enfants” : la vérité. Pas la petite vérité apprivoisée des conventions socio-affectives, mais la vérité pure et dure qui, qu’on le veuille ou non, est la seule qui nous définit, encore qu’elle ne nous justifie pas toujours devant le regard reconfigurateur d’autrui. C’est cette dissension entre ce que nous sommes réellement et ce que l’on pense et attend de nous qui produit, en grande partie, la mélancolie du réalisme de Maria Judite de Carvalho.

Dans un conte extraordinaire, intitulé “As Mãos Frias” (“Les mains froides”), Branquinho da Fonseca³ inscrit, avec l’assurance d’un maître, l’écart abyssal entre ce que l’on est et ce que l’on peut être. S’aidant d’une imagerie clairement semblable, Maria Judite écrit, dans le conte “Uma

1. Notre traduction. “*De tão velha e ressequida quase ficara vegetal, mas não sabia bem se estaria a caminho da podridão ou se se tornaria fósfil.*” (op. cit., p. 103).

2. Notre traduction. “*Semicerrou os olhos e pensou que ensinara toda a vida crianças, mas que nunca gostara de crianças e elas percebiam isso, são muito espertas, mesmo as pouco inteligentes. E agora, ao fim da vida, ia ser lançada às crianças. Pôs-se então a pensar com muita força, a que podia, que queria morrer e resolveu não respirar e ficou muito quieta à espera do fim.*” (op. cit., p. 71)

3. Branquinho da Fonseca, *Obras Completas*, Vol. II. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

história de Amor” (“Une histoire d’amour”), inséré dans le livre *As palavras Poupadas* (*Les mots que l’on retient*), la remarque suivante:

Les gens naissent avec des ailes et soudain on les leur coupe. Ils deviennent comme les poules, quelle tristesse. Des restes d’ailes qui ne servent pas à voler. Moi, si on me les coupait, je ferais, peut-être, quelque chose d’absolument fou... Oui, je crois que je le ferais¹.

Voilà ce que c’est le réalisme. Voilà où se trouve la mélancolie. Pour Maria Judite de Carvalho il n’y a qu’une seule issue : l’écriture comme tentative de dépassement. Les personnages, eux, n’y ont même pas droit, parce que la lecture est entendue comme un moyen d’éloignement de la vie. Trop lire, c’est trop peu vivre².

1. Notre traduction. « *As pessoas nascem com asas e de repente cortam-lhas. Ficam como as galinhas, que tristeza. Restos de asas que não servem para voar. Eu, se mas cortassem, talvez fizesse qualquer coisa absolutamente louca... Sim, creio que a faria.* » (Maria Judite de Carvalho, *As Palavras Poupadas*. 4^a ed. Lisboa, Publicações Europa-América, 1988, p. 75). Dans le conte “As mãos Frias” (“Les mains froides”), de Branquinho da Fonseca, nous lisons le passage suivant : “*E para quê? Antes não lhe dissesse nada. Amarfanharia dentro de si aquelas grandes asas da sua alma*” (Fonseca, 2010, p. 133). (“Et pourquoi faire ? Autant ne rien lui dire. Elle replierait à l’intérieur d’elle-même ces grandes ailes de son âme »).

2. Voyons le passage suivant du conte “Lien Précaire”, de *Flèche lancée* : “*Talvez mesmo sofresse, sofria sem dívida, coitado. « Em que livro encontrara uma pessoa assim? », pensou. Encolheu os ombros. « Li de mais e vivi de menos », pensou. « Misturo pessoas vivas e pessoas mortas com personagens de ficção, que cansaço »* (op. cit., p. 92). Notre traduction. (« Il souffrait peut-être, il souffrait sans doute, le pauvre. "Dans quel livre avais-je trouvé une personne comme celle-ci ?", pensa-t-il. Il haussa les épaules. "J'ai trop lu et trop peu vécu", pensa-t-il. "Je mélange des personnes vivantes et des personnes mortes avec des personnages fictifs, quelle fatigue !" »).

4.
***Havemos de Rir?* :**
des silences des espaces aux espaces de silence

João Amadeu Oliveira Carvalho Da Silva
Universidade Católica Portuguesa
Faculdade de Filosofia – Braga
Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos

La fin du XX^e siècle laisse son empreinte sur l'œuvre *Havemos de Rir?*, non pas à cause de ses références historiques ou de ses événements sociaux ou, encore, de ses innovations dramaturgiques¹, mais par la façon dont plusieurs des caractéristiques qui définissent la pensée actuelle, tant au niveau individuel que social, se retrouvent projetées dans les rapports existant entre les personnages et leur environnement. Dans cette œuvre est donnée à voir notre société, caractérisée par la cohabitation complexe entre le travail et la jouissance, la création d'attitudes et de comportements mécanisés et la préoccupation avec l'immédiat et le circonstanciel, entre les rapports humains et un fort individualisme.

Le texte de Maria Judite de Carvalho sera étudié spécifiquement dans sa perspective littéraire, mais on reconnaît toutefois la nécessité de développer d'autres lectures, une fois que « le Texte Dramatique dans ses deux versants, le Texte Littéraire et le Texte Spectaculaire, parcourt les phases d'un processus de transduction, dans lequel on peut reconnaître des phases de lecture du texte écrit, de représentation et de lecture de la représentation »

1. Dans *Havemos de Rir?* on ne trouve pas la marque d'influences consistantes de la dramaturgie plus récente. L'œuvre reste indifférente aux suggestions, par exemple, de Bertolt Brecht qui a totalement bouleversé la théorie et la pratique de la dramaturgie et de la mise en scène, avec un changement de la fonction et du sens social du théâtre, lequel a commencé à être vu comme un outil de prise de conscience et de politisation. Selon Fredric Jameson dans *La méthode Brecht* (trad. Maria Silvia Betti), Petrópolis, Vozes, 1999), certaines innovations proposées par le dramaturge sont proches de celles d'autres artistes modernistes. Il y met en évidence la dramaturgie de Frank Wedekind, influence reconnue par Brecht lui-même, le roman *Ulysses* de James Joyce, les propositions cubo-futuristes de Vladimir Maïakovski, ou constructivistes dans le cinéma de Sergei Eisenstein, les collages dans les œuvres de Pablo Picasso et, surtout, les postulats du directeur de théâtre Meyerhold. Par rapport à celui-ci, rappelons le concept de « stylisation » et de « convention consciente », cette dernière associée à l'élimination de l'illusoire quatrième mur de l'espace scénique qui, chez Brecht, conduira à une distinction entre « théâtre épique » et « théâtre dramatique » (cf. AA.VV., *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 470). Avec la « stylisation » il prétendait épurer l'espace de façon à pouvoir conduire l'attention du spectateur vers l'essentiel, rendant ainsi sa participation plus aisée. « Dans le théâtre de la convention, le spectateur n'oublie, à aucun moment, qu'il a devant lui un acteur qui *représente*, ni l'acteur qu'il a devant lui près de la scène, un public (...) » [...]. Dans le théâtre conventionnel, la technique lutte contre le processus d'illusion. Ce théâtre n'a pas besoin de ce rêve apollinien qu'est l'illusion » (Notre traduction) [« *No teatro da convenção, o espectador "não esquece por um momento que tem diante de si um actor que representa e o actor que tem diante de si ao pé da cena um público (...)" [...]. No teatro da convenção, a técnica luta contra o processo de ilusão. Este teatro não tem necessidade de ilusão, desse sonho apolíneo* »] (*idem.*, *ibid.*, p. 399).

(notre traduction)¹. Analyser le texte dans une perspective globale reviendrait, pour Patrice Pavis, à « "lire le théâtre" [...] dans le sens d'une recherche de toutes les unités du texte et des images scéniques »². Cependant, les limites du texte imposent une lecture intégratrice de quelques signes scéniques dans leur rapport avec le langage des personnages, de façon à pouvoir articuler une lecture horizontale et une lecture verticale de l'œuvre³.

Publiée de façon posthume en 1998, cette pièce de théâtre se déroule dans une maison située à quelques kilomètres de Lisbonne, où se retrouvent des personnages marqués dans leur parcours de vie par une existence citadine. Eduarda et Rosa s'unissent par le travail qu'elles réalisent dans le bureau de Sabino. Gil, à son tour, est le neveu de la dame qui avait laissé sa fortune à Eduarda. Rosa et Gil se rejoignent, ainsi, dans l'ancienne résidence de Mercedes, pendant quelques jours assez brefs et à la suite d'une invitation faite par l'héritière.

Les espaces dramatiques⁴ et les espaces intérieurs⁵ des personnages, combinés avec les espaces du langage, s'assument, à notre avis, non seulement comme l'un des principaux aspects nécessaires à la compréhension de la pièce, mais aussi comme l'un des plus intéressants éléments de l'œuvre *Havemos de Rir?*, en nous permettant la réflexion sur

1. « *el Texto Dramático en sus dos aspectos de Texto Literario y Texto Espectacular recorre las fases de un proceso de transducción, en el que se pueden reconocer fases de lectura del texto escrito, de representación y de lectura de la representación* » (María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la Obra Dramática*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 1997, p. 241).

2. Notre traduction. « "leer el teatro" [...] en el sentido de una investigación de todas las unidades del texto y de las imágenes escénicas » (Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990, p. 290).

3. *Idem., ibid.*, p. 290-291.

4. Les espaces dramatiques se différencient des espaces scéniques et des espaces narrés. Ceux-ci se trouvent dans l'imagination des personnages, ce sont des espaces oniriques, fantastiques, décrochés du temps (cf. María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 405). À leur tour, les espaces dramatiques ne peuvent pas non plus être confondus avec les espaces scéniques qui sont des espaces où les personnages et les actions évoluent sur scène, devant les spectateurs, tandis que les espaces dramatiques sont des espaces que le spectateur devra construire avec son imagination (cf. Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990, p. 177). Les espaces narrés ou espaces métaphoriques, comprennent les espaces textuels et les espaces intérieurs, l'espace textuel étant celui qui se concrétise dans le langage des personnages (*idem, ibid.*, p. 178). « Si on peut parler d'un espace textuel, c'est uniquement en référence à l'énonciation du texte, à la façon dont se développent les phrases, les discours et les répliques dans un certain lieu » (Notre traduction) [« *Si podemos hablar de espacio textual, es sólo en enunciación del texto, en la forma en que las frases, los discursos y las réplicas se desarrollan en cierto lugar* »] (*idem, ibid.*, p. 188). Mais l'espace textuel peut assumer un statut encore plus significatif si le temps du discours se spatialise : « Le temps du discours et de la continuité discursive se spatialise, pour signifier uniquement par iconisations et ostensions. L'espace devient le soutien de la fable et de toute l'histoire » (Notre traduction) [« *el tiempo del discurso y de la continuidad discursiva se espacia, para significar únicamente por iconización y ostención. El espacio se transforma en el soporte de la fábula y de toda la historia* »] (*idem, ibid.*).

5. « L'espace est aussi une donnée intérieure que les personnages traînent avec eux. C'est pourquoi nous ne pouvons en rester à l'analyse des lieux et des espaces « utiles » au déroulement de la fable et à sa représentation. [...] l'espace textuel révélait des tensions et engendrait une dynamique liée à l'action. L'espace est toujours à prendre ou à défendre, il s'apparente souvent à un territoire, révèle les enjeux et les fantasmes des personnages, et comme tel, il peut être une des métaphores qui donnent du sens à une œuvre » (Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 79).

l'éventail possible des comportements de l'être humain. Le rapport entre les personnages s'établit grâce à des dialogues assez denses, élaborés dans un langage simple. La trame se dessine plutôt dans l'espace intérieur des personnages, dans l'intensité d'idées bipolarisées, non consensuelles et tendues, capables d'exiger une attitude de réflexion, puisqu'elles imposent souvent un dévoilement violent et sans pitié. Les silences, la solitude, les mensonges, les secrets et les équivoques, ainsi que les vides, les pertes et les absences perturbent et démarquent, à un moment ou à un autre, le parcours de vie des personnages de cette œuvre.

L'espace détermine les comportements des personnages : l'espace scénique de la pièce est non seulement évoqué au long des trois actes mais aussi souligné par Sabino lorsque, dans cette aube fatidique, il rend visite à Rosa. À ce moment, il évoque cet espace qui offre « une ambiance propice à beaucoup de choses » (Notre traduction)¹, notamment le jardin feuillu et la maison-palais qui déclencherait des rencontres inhibées ailleurs. Le bureau, quoique ne faisant pas partie de l'espace où se déroule l'action de la pièce, reste toujours présent dans l'esprit des personnages en tant qu'espace ayant déterminé les rapports². Là, Rosa avoue qu'elle se sentait transparente sous les regards d'Eduarda³ : la dépersonnalisation de l'espace ainsi que la mécanisation du travail, développaient chez Eduarda une totale indifférence et un manque complet d'intérêt envers ceux qu'elle croisait. Encore selon Rosa, dans ce bureau, « nous étions tous des corps tangents »⁴.

Les suggestions concernant la composition de l'espace dramatique sont extrêmement fréquentes : outre les renseignements didascaliques, on peut trouver des réactions des personnages aux espaces et à leurs parures, des rapports identitaires ou de rejet envers le papier peint des murs, ou encore envers les babioles qui traînent dans les tiroirs ainsi qu'envers les meubles qui gênent les personnages, tous des espaces qui reconduisent à un passé que l'on veut oublier ou que l'on veut se rappeler comme un espace enchanté ou capable d'harmoniser l'être humain comme un tout. La combinaison entre les espaces scéniques et les espaces intérieurs des personnages suggère souvent un rapport et d'empathie et de divergence, mais toujours des variations de la même trame, constituée par des ouvertures et des clôtures, qui joignent ou écartent des espaces autres.

Eduarda, à 48 ans, s'est bâtie un univers de craintes, d'insécurité, clos et

1. Notre Traduction. « *ambiente propício a muitas coisas* » (Maria Judite de Carvalho, *Havemos de Rir?*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998, p. 84).

2. Anton Tchekhov avait déjà développé le concept d'« action indirecte » que l'on peut aussi identifier à divers moments dans l'œuvre de Maria Judite de Carvalho. Il s'agissait du déplacement de l'action dramatique vers le dehors du plateau, permettant que sur le plateau le signifié puisse tourner autour des réactions des personnages et des événements qui sont vus par les spectateurs, comme l'on peut vérifier au long de la pièce *La Cerisaie*, de Anton Tchekov (*O Pomar das Cerejeiras*, (trad. Isabel Sequeira), Mem Martins, Publicações Europa-América, 2003).

3. Cf. Maria Judite de Carvalho, *Havemos de Rir?*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998, p. 28.

4. « *Éramos corpos tangentes* » (*idem*, p. 61).

entouré de silences, et d'attitudes de défense, même lorsque celles-ci exigeaient de sa part la dévalorisation de ses crédits déjà assez réduits ; elle avait sa fonction dans le monde des autres, tant qu'était reconnue l'utilité du clou dans l'engrenage¹. La solitude, la vieillesse et la mort² accompagnent cette femme qui a appris à se défendre plus qu'à se dévoiler, à mentir plus qu'à croire, puisque « Croire, c'est pour les gens heurereux »³ et le mensonge est une chose facile, tandis que la vérité exige l'effort de la communication et la disponibilité de l'ouverture. En parlant avec Rosa, Eduarda dit que « Chacun a son [monde]. Tout le monde est fermé, as-tu déjà remarqué ? Parfois, une personne va dans l'autre monde en promenade, mais on ne s'attarde jamais, c'est risqué »⁴. L'absence d'émotions, le calcul des attitudes et la construction de barrières de défense attachent une forte individualité au personnage et la clôture d'un monde qui admet difficilement des fissures ou permet des ramifications qui puissent fragiliser l'instabilité contrôlée du moi. Le monde d'Eduarda est un monde de l'espace et non du temps ; concentré dans les « rêves sédentaires »⁵ il limite leurs parcours. Ses digressions sont brèves et pensées avec des ailes de plomb, puisque, comme elle le dit, « Mon problème n'était pas comment marcher mais où rester arrêtée »⁶. Le temps se cristallise dans l'espace intérieur d'Eduarda, les événements sont marqués par la répétition monotone de son activité et se paralysent dans sa rétine. Pour elle, Gil est resté blond aux yeux bleus⁷ et l'image qu'elle en a gardée, issue d'un moment passé, n'a pas été actualisée, même pendant un contact plus proche. Son espace intérieur ne s'est pas ouvert à l'espace des invités, même avec son aisance économique. On peut évoquer, à ce propos, l'analyse de Rosa lorsqu'elle affirme que « l'argent rend les gens vulnérables. Centrés sur eux mêmes. [...] Serait-ce un état d'âme, l'argent ? »⁸. Celui-ci a rendu Eduarda plus individualiste, plus renfermée sur elle-même et, en même temps, plus consciente de sa fragilité.

Rosa a 24 ou 25 ans⁹, elle est naïve, romantique, convaincue qu'il existe quelque part un prince charmant qui l'attend, attirée par l'indéfinition du futur, préférant échapper aux expositions qui lui procurent des sentiments douloureux. L'espace de Rosa est celui d'une fleur qui s'épanouit, disponible, d'une adulte sans beaucoup de défenses, un espace en construction sans barrières de protection. Les images du cinéma et de la télévision¹⁰

1. *Idem*, p. 20.

2. *Idem*, p. 55.

3. Notre traduction. « *Acreditar é para gente feliz* » (*idem, ibid.*).

4. Notre traduction. « *Cada um tem o seu [mundo]. Todos são fechados, já reparaste? Às vezes uma pessoa vai até outro mundo de passeio, mas nunca se demora, é arriscado* » (*idem*, p. 50).

5. Notre traduction. « *sonhos sedentários* » (*idem*, p. 34).

6. Notre traduction. « *O meu problema não era como andar mas onde estar quieta* » (*idem*, p. 48).

7. *Idem*, p. 50.

8. Notre traduction. « *o dinheiro torna as pessoas vulneráveis. Atentas a si próprias. [...] Será um estado de alma, o dinheiro ?* » (*idem*, p. 67).

9. *Idem*, p. 30, 53, 90.

10. *Idem*, p. 33-34.

représentent pour elle un espace d'évasion, qui la soulève de son recoin limité à un bonheur sans substance : « Je ne suis heureuse que si je pense léger, en rêvant éveillée quand je me couche »¹. Elle construit son espace virtuel², une deuxième vie, en s'écartant de la réalité et des espaces communs, mais en faisant appel, toutefois, aux espaces archétypiques de l'enfance tels le palais enchanté et les coffrets pleins d'énigmes à découvrir. Le temps des mémoires unificatrices se situe au-delà du temps chronologique et se maintient viscéralement astreint à certains espaces comme la maison de Mercedes, tout particulièrement le grenier où se trouvent les vieilleries de tant de gens qui ont eu recours à ses prêts³. Les images unidimensionnelles enlèvent de la profondeur à l'espace de Rosa, quoique, en même temps, elles lui permettent de réduire et de soulager la souffrance qui advient d'un contact avec une réalité cruelle. Elle déteste, ainsi, les confessions, partageant l'avis d'Eduarda, lorsque celle-ci affirme qu'il est dangereux de rentrer dans le monde des autres, dans la mesure où cela pourrait impliquer un contact tumultueux avec la vérité de l'autre, dévoiler l'espace le plus caché et rendre difficile ou même impossible le rapprochement social des corps. En dépassant les limites des « corps tangents »⁴, on pourrait vérifier ce qui serait déjà arrivé à Eduarda : « J'ai eu une amie qui, un jour, m'a raconté sa vie et n'est plus jamais revenue »⁵.

Gil, un *gigolo* prêt à vivre aux dépens des vieilles Anglaises, fuit le travail routinier, même si cela le condamne à réduire certains luxes, c'est un individu qui a une vision superficielle de la vie et des rapports humains. En rentrant dans l'espace féminin d'abord avec Mercedes et, ensuite, avec Eduarda et Rosa, il va contribuer à la déstabilisation des rapports et des espaces féminins et à l'effacement de l'espace du bureau. Par la façon dont il se démasque devant Rosa, l'élément masculin entreprend un nouveau rapport avec l'espace de l'autre. Dans cette œuvre de Maria Judite de Carvalho, le développement des dialogues entre les personnages renforce l'idée que les silences masculins⁶ sont plus facilement déchiffrés et moins énigmatiques, profonds et complexes que les silences féminins⁷. Gil se dénuce plus facilement lorsqu'il reste sans défenses et complètement absorbé par la beauté magnétique et énigmatique de Rosa, par le goût de l'évasion et par la nécessité de nouveaux espaces⁸. En ce qui concerne la Jaguar qu'il possédait grâce à sa maîtresse anglaise, Gil ouvre son monde à Rosa dans un moment inattendu de vérité. L'espace intérieur sans défense et sans expérience de

1. Notre traduction. « *Só sou feliz a pensar ao de leve, a sonhar acordada quando me deito* » (*idem, ibid.*, p. 33).

2. *Idem, ibid.*, p. 34.

3. *Idem*, p. 40.

4. Notre traduction. « *corpos tangentes* » (*idem*, p. 61).

5. Notre traduction. « *Tive uma amiga que um dia me contou a vida e nunca mais apareceu* » (*idem*, p. 64).

6. *Idem*, p. 37.

7. *Idem*, p. 38.

8. *Idem*, p. 62-63.

Rosa est, d'ailleurs, un appel à l'ouverture et à l'exposition de Gil qui, malgré son trouble face à la possibilité du mariage, reste épris de liberté.

Après Gil, c'est le tour de Rosa de commencer l'approche, de s'ouvrir dans sa beauté¹, à la vérité de Gil. Dans cette recherche des deux mondes, dans une solitude à deux², se maintiendra, toutefois, un espace d'ombre³, où chacun gardera des silences qui rendront impossible la communication parfaite et l'identification totale des espaces. La non reconnaissance d'un espace unique commun aux deux personnages permet la création d'un troisième espace aux contours diffus, mais d'une indéniable densité, où l'amour est un mot vague et presque vide, dans un monde de « corps tangents » et de solitudes qui se construisent comme des défenses typiques d'un individualisme contemporain, chaque fois plus exacerbé et revendicatif. Le troisième espace ne s'assume d'ailleurs pas comme le point le plus élevé de la rencontre, mais comme un espace d'une maison louée et meublée⁴ dont les corps, condamnés à la solitude, se sentiront facilement détachés. Ce que justifiera, par ailleurs, l'aveu de Gil à Rosa : « Lorsqu'on sera de retour, vous au bureau et moi aux vieilles anglaises, on rira. Mais maintenant, on ne rit pas, maintenant on est sérieux. Maintenant on sent que tout est vrai »⁵. D'une certaine façon, Gil aussi finit par reconnaître, comme Eduarda, que la vérité requiert de l'effort, de la délivrance et des ruptures, qu'elle impose l'exposition désaffectée de l'intériorité, et que ses interlocuteurs restent sérieux parce qu'il est difficile de dire la vérité, comme le dira Rosa, plus tard⁶. Le mensonge, au contraire, devient une attitude ludique d'évasion et s'impose par la superficialité dans les rapports humains. Pour qu'ils rient, il faut que les mondes se renferment à nouveau et que soient assumés la solitude et le silence comme seule façon de communiquer. Le rire sera une façon de côtoyer les silences et les espaces fermés et recouvre la conscience du dérèglement dans lequel vit l'homme. Cependant, *Havemos de Rir?* présente, depuis le titre, une interrogation qui fait toute la différence relativement à l'affirmation de Gil. Dans le titre, l'interrogation lance un doute sur la posture la plus adéquate dans les rapports humains: est-ce que le mensonge justifie le rire ? La satisfaction réfléchie du rire ne devrait-elle pas correspondre uniquement à un comportement de vérité ?

L'espace entre les deux, qui sert tant à l'approche qu'à l'éloignement, s'identifie soit avec l'amour, soit avec la solitude, « tous deux [sont] seuls au monde »⁷. Ce n'est pas moins un « espace quelconque »¹, c'est un espace de

1. *Idem*, p. 66.

2. *Idem*, p. 72-73.

3. *Idem*, *ibid.*

4. Maria Judite de Carvalho, *Seta Despedida*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, p. 34.

5. Notre traduction. « *Quando voltarmos, você ao escritório, eu às velhas inglesas, havemos de rir. Mas agora não rimos, agora estamos sérios. Agora sentimos que tudo é verdade* » (Maria Judite de Carvalho, *Havemos de Rir?*, *op. cit.*, p. 78).

6. *Idem*, p. 91.

7. Notre traduction. « *os dois [estão] sozinhos no mundo* » (*idem*, p. 79).

perte d'identité, « moi-même je suis devenue une autre »², où les corps se cherchent dans leur vérité, détachés d'un espace physique qui puisse les perturber dans leur absolue liberté, ou leur imposer des compromis ou des attachements. En même temps, c'est un espace d'émancipation et de privation, comme l'explique Rosa, lorsqu'elle dit qu'elle se laisse glisser d'un espace à l'autre³. L'espace extérieur perd de l'importance au profit du monde intérieur, rendant possible la rencontre dans un espace quelconque⁴.

Contrairement à la maison d'Eduarda, qui était remplie de miroirs cassés et d'objets enchantés qui renforçaient l'énigme et devenaient incapables d'octroyer une introspection du moi, il devient impératif de trouver un espace sans références distrayantes. Il est indispensable de partir quelque part, afin de créer l'inattendu. L'espace inconnu retardera les habitudes qui développent un plus grand désir pour les silences ; les espaces physiques sans identité reconduisent toute l'attention vers l'espace intérieur qui, étant nouveau, réduit le silence et accroît l'ouverture, évitant la mécanisation des rapports. Par contre, les espaces physiques connus développent des silences et des mondes solitaires ; la conclusion des phrases devient non nécessaire, puisqu'on en devine les sens⁵, et la communication devient celle des silences vides.

Les espaces aident à dessiner et à consolider les voix des personnages, les pensées qui se limitent aux silences ou aux équivoques, aux égarements du thème ou aux références tordues ou, alors, qui surgissent sans propos. Dans cette perspective s'inscrit le goût pour l'ironie, comme on verra par la suite, de façon à vider les sens premiers de l'acte locutoire et à inculquer la méfiance dans le langage, à travers l'accroissement des sens doubles dans le vocabulaire. Ici s'inscrit aussi, placé entre la vérité et le mensonge, le rôle central de certains personnages. Ce sont des façons de faire face aux rapports humains, lorsque les intervenants décident de regarder à travers les douloureux miroirs de la conscience et de faire face aux conséquences de ce regard inopiné.

Les dialogues⁶, outre symboliser l'espace habité de chaque personnage, reflètent, presque toujours, les espaces de silence et la difficulté de

1. Notre traduction. « *lugar qualquer* » (*idem, ibid.*).

2. Notre traduction. « *eu própria fiqueí outra pessoa* » (*idem, p. 93*).

3. *Idem*, p. 90.

4. *Idem*, p. 101.

5. *Idem*, p. 93-94.

6. Il y a plusieurs sortes de dialogues dramatiques. Maria Robes Naves les énumère : les dialogues d'argumentation, les dialogues d'inversion comique, les dialogues informatifs, les dialogues de passion et de vie, les dialogues conversationnels et narratifs, les dialogues iconiques dans le réalisme psychologique, les dialogues "intérieurs" et les monologues lyriques et un dernier groupe avec d'autres types de dialogues (cf. Maria del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 262-276). Dans l'œuvre de Maria Judite de Carvalho on soulignerait de par leur pertinence, dans le contexte de l'étude en cause, les dialogues iconiques et, avec moins de pertinence, les dialogues "intérieurs".

communication¹, et l'auteure excelle dans cette apposition de données personnelles dans ces espaces d'intercommunication. Les paroles qui construisent les dialogues promeuvent, souvent, un espace d'ombre, et les séquences des actes locutoires sont rarement transparents. Les exemples sont fréquents. Ils sont vérifiables par les pertes des séquences logiques dans les discours², réussies par l'utilisation de mots vides de sens dans un contexte donné³. Des parcours dans les espaces intérieurs des personnages se développent, laissant jaillir le silence⁴, ou l'on voit ces espaces diverger, même lorsqu'une communication entre les personnages a lieu⁵; le voyage dans les espaces intérieurs est vérifiable encore dans les voix des personnages qui ne sont pas valorisées, ou par l'emploi du monologue qui ignore le récepteur⁶. On change soudain de thème de conversation, laissant dans l'air un silence dérangent⁷ ou on crée des équivoques profitant de l'usage d'un certain mot qui promet le réacheminement de la conversation vers un autre espace⁸. Des silences se forment pour marquer les distances, provoquant des espaces morts dans la communication⁹, ou pour permettre le changement de thème¹⁰, ou encore par la nécessité qu'il y a de construire ou d'organiser la pensée¹¹ de façon à éviter le dénudement du moi à un moment moins approprié¹². On constate des moments sans thèmes qui imposent le silence¹³; des points de suspension se succèdent représentant les silences¹⁴

1. Dans *La Cerisaie* ou dans *Doña Rosita la Célibataire* de Lorca, María Robes Naves reconnaît un dialogue iconique: «Les personnages ne sont pas centrés sur le thème de leur propre tragédie, ils parlent de trivialités, ils ne finissent pas les phrases, ne gardent pas la logique question-réponse, leurs énoncés sont pleins de points de suspension, de commentaires légers et le spectateur découvre l'histoire uniquement à travers des indices. [...] On les considère iconiques de par leur forme triviale, sans conclusion, sans intérêt... parce qu'ils nous renvoient à une vision du monde qui se caractérise aussi par le doute, par la distraction, par la surprise, et reproduisent la façon de parler d'une société sans souci et sans but, qui parle pour ne rien dire, parce qu'elle se fatigue de faire des discours et ne fait que des phrases, courtes et interrompues [...] et peut nous renvoyer à un état social plus ou moins généralisé de passivité et d'absence d'espoir» (Notre traduction) [*« Los personajes no se centran en el tema de su propia tragedia, hablan de trivialidades, no acaban las frases, no conservan la lógica pregunta-respuesta, sus enunciados están llenos de puntos suspensivos, de comentarios ligeiros y el espectador descubre sólo por indicios la historia. [...] Los consideramos icónicos en su forma trivial, sin acabar, sin interés... porque remiten a través de ella a una visión del mundo que se caracteriza también por la duda, por el despiste, por la sorpresa, y reproducen el modo de hablar de una sociedad despreocupada y sin rumbo, que habla por hablar, aunque no mucho, porque se cansa de hacer discurso y hace solo frases, cortas e interrumpidas [...] puede remitir a un estado social, más o menos generalizado de pasividad y desesperanza »*] (María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 270). Plusieurs des caractéristiques rencontrées dans ces deux œuvres peuvent être retrouvées aussi dans le texte de Judite de Carvalho.

2. Cf. Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, p. 23.

3. *Idem*, p. 26.

4. *Idem*, p. 31.

5. *Idem*, p. 67, 72-73.

6. *Idem*, p. 32.

7. *Idem*, p. 35, 57, 68, 86

8. *Idem*, p. 50.

9. *Idem*, p. 36.

10. *Idem*, p. 45, 47.

11. *Idem*, p. 99.

12. *Idem*, p. 38.

13. *Idem*, p. 57.

14. *Idem*, p. 46.

ou on lit une information didascalique qui renforce la coupure avec un thème de façon à imposer ce silence¹.

Comme nous l'avons dit auparavant, un autre espace lié au langage et, d'une certaine façon, au silence, est l'ironie² en tant que construction développée par les personnages dans le but de bâtir une barrière au sens propre du terme, et au sens immédiat de la communication. La présence de cette ironie dénote une difficulté dans les rapports entre les personnages et suggère un bien-être superficiel entre eux. L'utilisation du sens ironique provoque une distance entre le mot qui est dit et l'intention qui lui est sous-jacente de façon à rendre possible de nouveaux sens pas toujours clairs pour les personnages et les spectateurs.

Dans la communication entre Gil et Eduarda les procédés ironiques sont fréquents, réfléchissant la structure labyrinthique de leur pensée ainsi que la difficulté qu'ils ont dans leur rapport. Gil, affirmera, à propos de la perspective humanitaire d'Eduarda relativement à son fils hypothétique : « Quel beau tableau. Touchant. Vous avez en vous des richesses insoupçonnées, Eduarda »³. Quelques moments plus tard, Eduarda demande à Gil qu'il « soit...conscient »⁴, et l'invite à s'occuper de l'affaire (elle fait référence à l'affaire qu'ils viennent de conclure) tandis qu'elle devrait lui dire uniquement d'être un professionnel. Dans ce cas, l'espace créé par les points de suspension est intéressant pour renforcer un moment de silence du locuteur. Une autre forme d'ironie chez Eduarda fonctionne uniquement avec Gil, puisque Rosa ne voit dans l'affirmation aucun sens caché : à propos de la Jaguar, l'hôtesse dit que c'est « un outil de travail »⁵ de façon à corroborer le mensonge de Gil. Pour renforcer la structure psychologique d'Eduarda, on l'entend encore une fois utiliser l'ironie, maintenant avec Sabino, son ancien patron. Tandis que celui-ci, d'une façon pragmatique, utilise les mots sur le mode dénotatif, Eduarda, hypocritement, feint de ne pas comprendre l'angoisse de Sabino. Le serpent change de peau et assume une attitude naïve⁶ lorsqu'elle est accusée d'avoir approché Gil de Rosa dans une autre intention.

Rosa, naïve, après avoir compris la perversité d'Eduarda, finit par lui faire face avec les mêmes armes : « Non, non, Eduarda a été très discrète. C'est une bonne amie, et de confiance »⁷. Ici, l'ironie est comprise par les intervenants de la conversation (Sabino et Eduarda). Déjà, Rosa réutilise

1. *Idem*, p. 51.

2. Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 251-254.

3. Notre traduction. « *Bonito quadro. Comovedor. Você tem em si riquezas insuspeitadas, Eduarda.* » Maria Judite de Carvalho, *op. cit.*, p. 44.

4. Notre traduction. « *Seja...consciente* » (*idem*, p. 46).

5. Notre traduction. « *Um instrumento de trabalho* » (*idem*, p. 47).

6. *Idem*, p. 82-83.

7. Notre traduction. « *Não, não, a Eduarda foi muito discreta. É uma boa amiga, de confiança* » (*idem*, p. 89).

l'ironie pour toucher à nouveau Eduarda : « Nous sommes tous les trois heureux, n'est-ce pas extraordinaire ? Et si on le commémorait quelque part ? »¹. Eduarda reste enfermée dans sa solitude, tandis que Rosa et Gil assument le bonheur qui s'offre à celui qui est préparé à vivre au jour le jour, sans projet à moyen terme.

Pour que la communication entre les personnages puisse transmettre la vérité des pensées il faudrait, à un certain moment, que non seulement l'espace et le temps soient en harmonie chez le personnage, mais aussi que le temps et l'espace puissent se concilier entre les personnages. De cette façon, les mondes personnels se retrouveraient et la communication de pensée autant que la compréhension d'attitudes deviendraient possibles. Entre les êtres humains, les ponts virtuels du langage assument leur fragilité surtout avec les formes ironiques qui distancient, dans la communication, les interlocuteurs de cette œuvre. Les miroirs cassés de toutes les chambres, d'une façon symbolique, ou les images télévisées, par leur invitation à l'évasion, tel que l'affirme Rosa², contribuent fortement à nourrir les ombres et à construire les murs qui éloignent, inévitablement, les personnages. Pour que les espaces intérieurs puissent s'ouvrir et que les vérités soient assumées, il faudrait que les miroirs des chambres (les espaces les plus intimes) ne soient pas cassés et puissent refléter les zones les plus profondes de la conscience. La beauté recouverte de Rosa a facilité chez Gil l'émergence de la vérité, et, par conséquent, l'ouverture de Rosa : la beauté s'est assumée comme synonyme de vérité et, à travers cette reconnaissance, le rapport de leurs espaces intérieurs³ a été rendu possible. Dans les autres rapports, cette difficulté de communication est rendue évidente, une fois que l'harmonie et la conciliation des espaces et des temps ne va pas à la rencontre des intentions et des craintes des multiples personnages de l'œuvre. Ceux qui ont besoin d'une ancre, d'un espace physique où se laisser tomber, s'identifient avec un espace sans temps, comme c'est le cas d'Eduarda⁴ et de Sabino⁵ ; par contre, les personnages jeunes, sans racines, comme Rosa⁶ et Gil, se laissent glisser sur les espaces physiques à la recherche d'un temps de rencontre. Les premiers convoitent la dimension physique de l'espace, les seconds, sa virtualité. Eduarda et Sabino oublient le temps qui les conduit vers la solitude et la mort, Gil et Rosa sentent que le temps se concrétise dans de petits moments de bonheur sans un espoir solide dans le futur.

La froideur et l'aigreur de l'ironie ne se distinguent pas des attributs du rire inscrit dans le titre de l'œuvre. Si l'ironie ne déclenche pas le rire ni chez

1. Notre traduction. « *Somos os três felizes, não é extraordinário? Se fôssemos comemorar a qualquer lado ?* » (*idem*, p. 100).

2. *Idem*, p. 33-34.

3. *Idem*, p. 66.

4. *Idem*, p. 54.

5. *Idem*, p. 87.

6. *Idem*, p. 89-90.

ceux qui la comprennent ni chez ceux qui ne la comprennent pas, le rire n'est pas ici l'image du bonheur et de l'accomplissement de ceux qui rient. Les deux, l'ironie et le rire, aident à transmettre l'espace de silence et de solitude de personnages qui ont besoin d'utiliser ces espaces d'ombre comme des masques sociaux qui recouvrent, souvent, la souffrance profonde de celui qui vit enfermé et ne croit plus à la bonté des autres.

Au cours de l'analyse de *Havemos de Rir?*, nous avons prêté une attention particulière à l'espace en tant qu'élément jouant dans l'identification et la définition de l'être humain, ici ressenti comme un être solitaire perdu dans le surplus d'objets et dans ses silences. La communication réduite entre les êtres se concrétise à travers des dialogues qui renforcent les espaces vides du discours des personnages et reflètent, par l'intentionnalité et l'intensité des mots, une angoisse existentielle qui se densifie à chaque moment, de façon à donner de la substance à une image d'amertume et de solitude radicale. C'est une œuvre qui impose une réflexion par la façon dont elle démasque les rapports humains et l'individualisme de la société contemporaine. La pression du silence et de la solitude tout au long de l'œuvre est d'autant plus intense que peu d'importance est donnée à la trame. Y transparait la permanente et l'inéluctable perpétuation de la solitude qui tombe comme un voile sur l'être humain. S'y consolide une angoisse qui réduit l'espace du sourire dans un monde où nous sommes tous plus préparés à rencontrer les ombres des autres qu'à découvrir la lumière de la communication des espaces intérieurs.

Témoignage de Lauro António, cinéaste

Mesdames, Messieurs,

Tout d'abord, permettez-moi, avant de commencer, de remercier les organisateurs du Colloque International "Maria Judite de Carvalho : thèmes, représentations, genres, style 50 ans après la parution de *Tanta Gente, Mariana*" pour leur invitation, à laquelle j'ai répondu avec plaisir, bien que ne pouvant être présent physiquement lors de l'ouverture. Toutefois, je le serai dans mes pensées.

Malheureusement, pour des raisons de santé, je ne pourrai vous lire cette communication, qu'une voix généreuse lira sûrement à ma place.

Les quelques mots qui suivent ne pourront exprimer ni rendre justice à la profonde admiration que j'ai pour Maria Judite de Carvalho, en tant que personne et écrivaine. Puis, vous verrez un film, où, là oui, vous pourrez sans doute voir transparaître une partie de l'amour que je lui porte.

La transposition filmique de *Paisagem sem Barcos* de Maria Judite de Carvalho

Voyez l'ensemble des titres qui constituent la presque totalité de la production littéraire de Maria Judite de Carvalho qui va des années 60 du siècle passé, après la révélation de *Tanta Gente, Mariana*, à 1998 : *Tanta Gente, Mariana...* ; *As Palavras Poupadas* ; *Paisagem sem Barcos* ; *Flores ao Telefone* ; *Os Armários Vazios* ; *A Janela Fingida* ; *O Homem no Arame* ; *Além do Quadro* ou *A Flor Que Havia na Água Parada*.

Que transparaît-il immédiatement après la lecture de ces titres ?

Quelque chose de très significatif pour la compréhension de l'univers de cette écrivaine, qui, bien qu'une des plus grandes de la littérature portugaise du XX^e siècle, est injustement oubliée et, plus grave encore, quelque peu méprisée et marginalisée par rapport à d'autres noms, mineurs, mais qui ont toujours bénéficié d'un marketing littéraire ou politique démesuré.

Ce que ces titres nous révèlent est un monde où les armoires sont vides, où l'on se contente de peu de mots, où les paysages n'ont pas de bateaux, la fenêtre est en trompe-l'œil, l'homme marche sur un fil ; il n'y a que les fleurs qui sont au téléphone, quelque chose se passe hors champ, la fleur survit sur l'eau immobile et même le *Tous ces gens, Mariana* peut se comprendre comme la constatation de quelque chose d'excessif.

Le vide, le silence, l'absence de joie, ne pas être dans le "moule", l'instabilité du fil, le manque de perspectives, l'impossibilité de fuir un destin imposé, non par une instance divine, mais par un ordre social inique, sont une constante de l'œuvre de Maria Judite de Carvalho. Il s'agit bien sûr

d'un portrait du Portugal de Salazar mais, plus encore, d'une constatation d'une réalité, celle d'une condition humaine. Il s'agit d'un univers surtout féminin, où le bonheur et la joie sont si sporadiques, qu'on ne pourrait même pas les dire brefs, comme l'a fait Vergílio Ferreira.

Sa vision du monde est celle d'un désespoir tranquille, d'une tristesse accumulée, d'une insurmontable solitude, d'un monde au bord de l'épuisement.

Maria Judite de Carvalho écrit en pesant ses mots, les distillant au compte-gouttes, soupesant chaque effet, attentive au moindre détail (non, il ne s'agit pas d'une redondance, mais d'un soin extrême ; le détail existe vraiment, l'insignifiant, qui à force de l'être devient particulièrement significatif).

Ses personnages féminins sont des femmes qui s'étiolent sans amour, sans joie, sans bonheur, attachées à une vie sans horizon, comme anesthésiées par de "bonnes mœurs" qui ne le sont pas toujours, par des préjugés qui n'ont pas lieu d'être, par des intrigues et des mesquineries grotesques, par des impondérables qui ruinent l'existence. Ce sont des paysages sans bateaux, c'est vrai. Ce qui suggère diverses contradictions. Un paysage est normalement rural, bucolique, loin des océans et des bateaux. Ce sont les "marines" qui dépeignent la sérénité majestueuse, endormie ou agitée de la mer, traversée par des bateaux, comme autant de points de couleur et de vie. *Paysage sans bateaux* est une expression énigmatique, à plusieurs niveaux, soulignant une double inadéquation, car un paysage ne comporte pas, normalement, de bateaux. Rappeler et souligner cet aspect, revient à appuyer sur quelque chose d'étrange, de mystérieux, d'inquiétant, qui donnerait quelque piment à la vie. L'ironie est forte, destinée à marquer tout particulièrement l'imagination du lecteur. En effet, le lecteur s'en rendra compte, il manque des bateaux à ce paysage. Et il comprendra tout suite, dès les premières pages, que le paysage est statique, immobile, les personnages se déplacent sans surprise, parcourant des voies déjà toutes tracées. École, maison, cours, coups de téléphone à des amies, rencontres fortuites avec un employé de banque installé dans sa routine, solitude prolongée, cours particuliers, indifférence, stupéfaction face à la question : pourquoi ? Une vie ajournée à la recherche d'un sursaut qui la réveille, qui la fasse rêver. Endormie, il n'y a que le coq du voisin, un commandant, qui la réveille de sa léthargie :

Toutes les nuits, aux heures les plus silencieuses, il y avait dans le jardin du commandant qui habitait au rez-de-chaussée, un coq qui chantait. C'était un beau coq blanc, puissant, à la crête victorieuse, le maître de dix poules Orpington. Jô aimait à l'écouter durant la nuit, les yeux grands ouverts, car il lui donnait une impression de force et de joie de vivre inconsciente. Lorsque le coq chantait au petit matin – lorsque Jô l'entendait chanter – elle éprouvait une sensation de paix et plus encore, d'invulnérabilité. Il ne la réveillait pas complètement. Elle ouvrait les yeux, parfois elle avait froid,

mais malgré cela, de nombreuses choses dormaient encore en elle et ne s'éveilleraient totalement qu'au son du réveil lumineux et implacable comme le regard de Dieu.

Invulnérabilité, car elle se sentait protégée – encore – par un vestige, déjà bien mince, de la nuit. Ces moments étaient agréables. Elle se réveillait bien, un peu, elle pouvait l'entendre – elle l'entendait – le chant du coq, et bien d'autres encore qui lui répondaient au loin, derrière les murs des jardins, mais cela et le froid qu'elle ressentait étaient des choses qui restaient en surface, des sensations légères. Le reste dormait, dormirait encore quelques heures, jusqu'au moment où la sonnerie du réveil la rappellerait brutalement à la vie. Elle s'éveillait alors, petit à petit, méthodiquement pour ainsi dire, encore abruti par les somnifères qu'elle prenait presque toujours la veille, ignorant ces choses éparses en elle, égarées dans le sommeil, et qu'elle ne tenait pas vraiment à retrouver. Mais elles revenaient, et de nouveau elle était Jô, bien obligée, et l'appartement aussi, et le collègue et Artur étaient toujours les mêmes. En se levant, elle se sentait encore un bref instant perpendiculaire à elle-même, mais aussitôt, elle se retrouvait toute entière, même si elle jetait toujours un coup d'œil autour d'elle comme s'il y avait quelque chose en moins ou en trop. Et elle se regardait toujours dans cette glace ovale, si quelconque – qu'elle avait bien l'intention de remplacer, mais elle oubliait toujours, parce qu'elle n'avait pas le temps ou pas l'argent – et d'où surgissaient, pour l'épier, des visages tout droit sortis d'une peinture de Jérôme Bosch, malicieux, vifs, changeants, tantôt sans menton et à l'air diaboliques et hagards, tantôt le menton en galoche et prudents, sournois, qui à cette heure matinale ne pouvaient être qu'elle-même. C'était bien elle, mais elle n'y prêtait guère attention. Après quoi elle procédait aux ablutions habituelles pour franchir, purifiée, le seuil de la journée¹.

Vous remarquerez que le coq la réveillait de nuit. « C'était un beau coq blanc, **puissant**, pourvu de dix poules Orpington et d'une **crête victorieuse**. Jô aimait l'entendre durant la nuit, les yeux grands ouverts, car **il lui donnait**

1. Notre traduction. “Invulnerabilidade porque se sentia protegida – ainda – por um resto, já tênue embora, de noite. Eram momentos agradáveis. Acordava, sim, um pouco, podia ouvir - ouvia-o - o cantar do galo e o de outros a responderem-lhe lá longe para além dos muros dos quintais, mas isso e o frio que tinha eram coisas acontecidas à superfície, leves sensações. O resto dormia, dormiria algumas horas mais até a campainha do relógio a chamar brutalmente à vida. E ela então ia acordando aos poucos, por assim dizer com método, atordoada ainda pelos sedativos que quase sempre tomara na véspera, sem saber dessas coisas dispersas em si, perdidas no sono, sem grande interesse em encontrá-las. Elas vinham, porém, e ela era outra vez Jô, tinha de o ser, e também a casa e o colégio e Artur eram os mesmos de sempre. Quando se punha de pé ainda se sentia, de passagem, perpendicular a si própria, mas depois pronto, já ali estava toda, embora olhasse sempre em redor como se lhe faltasse ou lhe sobejasse qualquer coisa. E olhava-se naquele espelho oval, tão ordinário - que estava sempre para substituir mas que nunca substituiu porque se esquecia, porque lhe faltava o tempo ou o dinheiro para o fazer - e de onde se punham a espreitá-la maliciosas carinhas boschianas vivazes e movediças, ora sem queixo e ar diabólico e alucinado, ora queixudas e prudentes, muito matreiras, que daquela hora matinal eram sempre ela. Era, porém, um breve olhar. Depois do qual ia proceder às abluções da praxe a fim de passar, purificada, o limiar do dia.”

une grande impression de force et d'inconsciente joie de vivre¹ ». Voyez ce qui est souligné. Ces mots prennent une connotation inhabituelle. Joana aime à être réveillée par un beau coq, “puissant”, “pourvu de dix poules”, “il lui donnait une grande impression de force et d'inconsciente joie de vivre”. L’allusion érotique est évidente. Maria Judite de Carvalho est une écrivaine discrète, secrète, chez qui affleure rarement une scène amoureuse plus intense (précisément car elle est le porte-parole des mal-aimées, des femmes dans le besoin, des endormies), mais l’allusion libidinale, le mouvement érotique est toujours présent. Ici, on pressent le désir d’une virilité, absente de sa vie.

Voyons comment est caractérisé le commandant :

Le matin, en partant pour le collège, il lui arrivait parfois de croiser le commandant qui habitait au rez-de-chaussée. Ils ouvraient, comme par hasard, leurs portes en même temps, et ils se retrouvaient à la sortie car elle descendait les escaliers à toute hâte alors que lui marchait très lentement, traînant les pieds qui, depuis quelques mois semblaient porter tout le poids du monde. Il s’écartait toujours pour la laisser passer, ce qui eût semblé naturel s’il ne le faisait avec trop d’empressement. C’était un homme très bien élevé, mais de façon un peu démodée, multipliant les “Chère Madame”, “Comment allez-vous ma chère ? Voilà un bon moment que je n’ai pas eu le plaisir de vous croiser. J’ai même pensé que vous pourriez être malade”. Elle répondait que tout allait bien, merci, et jetait un œil diplomatique à sa montre et un autre du côté d’où venait l’autobus, prête à prendre congé sur-le-champ. Mais parfois, le commandant prenait également le bus n°5, il allait en ville s’occuper d’affaires pressantes (c’était un mot qu’il employait beaucoup, pressant), et il préférait être dans les premiers. Lorsqu’il y avait de la place, chose rare à cette heure, il s’asseyait près d’elle et insistait pour lui payer son ticket. “Voyons, Madame, je vous en prie... C’est si peu de chose, un ticket.” Oui, bien peu, en effet.

Dernièrement encore, en sortant de chez elle, elle a rencontré le commandant et lui a parlé de sa cour et de ses poules. Du coq blanc également, bien entendu. Jusqu’ici, elle ne l’avait jamais fait. Elle ne lui avait jamais dit que parfois elle s’approchait de la vitre pour les voir picorer entre les pavés ou compter les œufs que la vieille bonne recueillait dans une assiette.

“C’est pour passer le temps”, s’excusa le commandant².

1. Notre traduction. “Era um bonito galo branco, *possante, senhor de dez galinhas* Orpington e de uma *crista vitoriosa*. Jô gostava de o ouvir, de olhos bem abertos na noite porque *ele lhe dava uma grande impressão de força e de inconsciente alegria de viver*.”

2. Notre traduction. “Quando saía de manhã para o colégio, encontrava às vezes o comandante que morava no rés-do-chão. Abriam as portas respectivas ao mesmo tempo, um acaso, encontravam-se à saída porque ela descia as escadas a correr e ele andava muito devagar, arrastando os pés que nos últimos meses pareciam ter o peso do mundo. Afastava-se sempre para a deixar passar e isso seria natural se não se afastasse excessivamente. Era um homem muito bem-educado mas de uma maneira um tanto démodée, com *VV Ex.as à mistura*. “V. Ex.a como tem passado? Não tenho tido ultimamente o prazer de a ver. Até já tinha

Si nous poursuivons notre analyse de ces courts extraits, nous pourrions en tirer d'autres conclusions suggestives. Le commandant de la marine est à terre, retraits, sans bateau à commander. Un marin est par définition et tradition, un symbole érotique par excellence. Le marin affronte la furie des océans. Mais dans le conte de Maria Judite de Carvalho, le marin est un des responsables métaphoriques de ce "paysage sans bateaux". Ce qu'il avait été autrefois, il ne l'est plus dans le présent. Il vit lui aussi de ses souvenirs passés et de ses frustrations présentes. Le gallinacé qu'il a dans son jardin et dont il prend soin avec beaucoup de zèle, est une espèce d'alter-ego qui synthétise la virilité perdue, ce qui fait que Joana est quelque peu mal-à-l'aise face au commandant, qui la retient lorsqu'elle part pour ses cours, mais reconfortée grâce à la voix du coq qui la réveille tous les jours de sa torpeur, de son corps anesthésié par des somnifères. C'est une voix qui, bien que surgissant avec la régularité d'un réveil réglé à heure fixe, la fait sursauter, la perturbe, la surprend. Elle introduit une rupture dans l'état larvaire de Jô, elle la réveille. Ce que Joana désire, c'est d'être réveillée par le monde qu'elle percevait, mais dont elle ne profite point. Les personnages de Maria Judite de Carvalho ne sont pas des aventurières indomptables, ce sont des fleurs en papier fragiles, jaunies d'avoir été mal manipulées, lâches parfois, à cause de leur milieu social qui leur coupe leur envol, de leur éducation qui les a frustrées, d'une certaine prédisposition pour la souffrance – Joana de *Paisagem sem Barcos* est une suicidée qui s'étouffe lentement, car c'est ainsi que les choses doivent se passer.

Sur ce point, Maria Judite de Carvalho est beaucoup plus moderne que beaucoup de ses contemporains néo-réalistes, qui croyaient en un « homme nouveau » et en des « lendemains au soleil radieux ». Maria Judite de Carvalho sait que les hommes sont des exploités et des exploités ; ses écrits ont une conscience sociale évidente, mais ils vont plus loin. Elle sait que la condition humaine est ce qu'elle est. Bien que pessimiste, elle écrit tout de même, car écrire est sa manière de modifier, un tant soit peu, dans la mesure du possible, cette morne réalité des « armoires vides » et des fenêtres qui n'en sont point.

Revenons au texte de Maria Judite de Carvalho et à *Paisagem sem Barcos*. Il s'agit d'une courte description du quotidien de Joana :

pensado se estaria doente." Ela dizia que estava muito bem, obrigada, e deixava uma olhadela diplomática ao relógio e outra ao lado de onde o autocarro surgia, a preparar uma despedida imediata. Mas às vezes o comandante tomava também o Cinco, ia à Baixa tratar de uns assuntos prementes (era uma palavra que ele usava muito, prementes) e gostava de ser dos primeiros. Quando havia lugares, o que era raro àquela hora, sentava-se ao seu lado e insistia em lhe pagar o bilhete. "Oh!, minha senhora, pelo amor de Deus... Tão pouca coisa, um bilhete." Tão pouca, na verdade.

Ainda não há muito tempo, ao sair de casa, encontrou o comandante e falou-lhe do seu quintal e das suas galinhas. Do galo branco também, naturalmente. Nunca até então o fizera. Nunca lhe tinha dito que às vezes se encostava à vidraça a vê-las debicar no empinado ou a contar os ovos que a velha criada ia apanhando para um prato.

"É um entretenimento", desculpou-se o comandante."

Cette journée, elle la passait presque entièrement derrière un petit bureau, à enseigner à plusieurs classes de fillettes plutôt de bonne famille, des définitions et idées générales, qui jamais ne leur seraient d'une moindre utilité. Elles s'en doutaient d'ailleurs, par atavisme ou clairvoyance, et se souciaient peu de ses exhortations au travail, de ses réprimandes et des zéros qu'elle distribuait. Elles s'en accommodaient. Et en plus elles l'aimaient bien. Seulement, que leur importait ce qu'était la bouteille de Leyde ou le condensateur de Fizeau ? Elles s'en moquaient, tout simplement. Le reste de la journée, Jô l'employait à donner des cours particuliers aux quatre coins de la ville ou alors, à la maison, dans l'attente d'un coup de fil ou d'une visite, ce qui était toujours possible, passant son temps, misérablement, à faire les cent pas, se heurtant toujours aux choses qui lui étaient hostiles : les objets qui s'entassaient peu à peu sur les meubles, sans qu'elle ne sût comment, les meubles eux-mêmes, si vivants, surtout la nuit, avant de s'endormir, de prendre le second comprimé qu'elle finissait toujours par prendre, ne serait-ce que parce qu'elle était incapable de penser à autre chose, avant de l'avalier, c'était une obsession. La commode qui se trouvait à gauche, près de la fenêtre, craquait parfois, parce qu'un petit morceau de matière inerte s'était soudain mis à vivre. Et elle allumait toujours la lumière, d'abord inquiète, puis parce qu'elle ne pouvait rester dans l'obscurité avec cette présence insupportable, cette quasi-certitude que quelque chose ou quelqu'un l'épiait depuis une invisible lucarne. Elle éteignait alors, un peu plus calme, gardant dans les yeux l'image sans mystère d'une vieille commode sur laquelle étaient posés des piles de livres, des flacons de parfum presque vides, des cendriers pleins d'épingles à cheveux et de rouges à lèvres, une photo d'elle, de trois quarts, prise à ses dix-sept ans, en robe de bal de taffetas bleu ciel, à décolleté ras du cou et manches bouffantes, qu'elle avait alors trouvée ravissante.

Cette heure-là était la pire de toutes, la plus pénible, parce qu'elle l'obligeait la plupart du temps à rester parfaitement impassible, entourée d'images du passé qui revenaient et de celles qui se projetaient dans l'avenir. Le jour, elle pouvait bouger, les fuir, s'engager dans d'autres voies. Mais pas à cette heure-là. Et ses noyés se prenaient dans les filets que, sans le vouloir, elle lançait à la mer. Quelques-uns méconnaissables, tant ils étaient vieux et usés, d'autres dangereusement actuels. Ses grands-parents, son pauvre père, sa mère, celle d'autrefois, encore mince et les cheveux châains (maintenant elle était blonde), Paula avec ses nattes (on l'appelait Paulinha et elle était rondouillette), Mário... "Je deviens gâteuse ?", pensait-elle en s'adressant vraiment à Artur, qui l'attendait dans la nuit, raide et inexpressif¹.

1. Notre traduction. "Esse dia gastava-o quase todo por detrás de uma pequena secretária, a ensinar a várias turmas de meninas sobre o bem, definições e ideias gerais que nunca lhes seriam da mínima utilidade. Elas, de resto, suspeitavam disso, talvez por atavismo ou clarividência, e não se preocupavam muito com as suas exortações ao estudo, as suas repreensões e os seus zeros. Suportavam-nos. E até gostavam dela, o que era o cúmulo. Simplesmente, que lhes interessava saber o que era a garrafa de Leyde ou o condensador de Fizeau? Nada, não é verdade? O resto do dia passava-o Jô a dar lições particulares nos quatro cantos da cidade ou então, em casa, à espera de um telefonema ou de uma visita sempre possíveis, gastando o tempo, e ingloriamente, a andar de um lado para o outro, numa luta constante com as coisas que se lhe opunham: os objectos que se iam amontoando sobre os móveis sem ela saber como, a

Portrait « parfaitement impassible, entourée d'images du passé qui revenaient et de celles qui se projetaient dans l'avenir. » Des images du passé, de ce qui aurait pu être, comme on le voyait dans la photographie de ses dix-sept ans, avec sa robe « qu'elle avait, alors, trouvée ravissante ». « Je deviens gâteuse ? », pensait-elle en s'adressant vraiment à Artur, qui l'attendait dans la nuit, raide et inexpressif. » On ne peut être plus explicite en matière de désenchantement et désespoir – *Paysage sans bateaux*, un beau titre pour une histoire de femme, si dépouillée, si désespérée.

En 1983, trois ans après avoir réalisé *Manhã submersa*, d'après le roman de Vergílio Ferreira, j'ai soumis à la RTP un projet de série télévisée, appelée *Histoires de femmes*, et qui comprenait huit téléfilms, d'une heure environ, tous tirés d'œuvres d'écrivains portugais : José Régio (*O Vestido Cor de Fogo* et *Davam Grandes Passeios ao Domingo, A Menina Olímpia e a sua Criada Belarmina*), Vergílio Ferreira (*Mãe Genoveva*), Eça de Queiroz (*Singularidades de uma Rapariga Loura*), José Cardoso Pires (*Week End*) et Maria Judite de Carvalho (*Paisagem sem Barcos*), ainsi qu'un conte traditionnel (*A Bela e a Rosa*). Une fois les quatre premiers réalisés, *Mãe Genoveva*, *Week End* qui est devenu *Casino Oceano*, *A Bela e a Rosa* et *Paisagem sem barcos*, avec un budget de 1 100 000 escudos chacun, j'ai fait les comptes et je suis arrivé à la conclusion que j'étais en train de perdre beaucoup d'argent et que, pour ne pas perdre en qualité, j'étais obligé de renoncer à tourner les quatre autres films. La suggestion fut soumise à la RTP, qui l'accepta. Ainsi, les huit *Histoires de femmes* sont passées à quatre. Parmi elles, *Paysage sans bateaux*, sujet de notre communication, et marque de ma profonde admiration pour Maria Judite de Carvalho.

Elle n'a jamais été une de mes intimes. Je l'ai croisée plusieurs fois à la rédaction du *Diário de Lisboa*, à la fin des années 60. Elle était rédactrice, et moi critique de cinéma. C'était une femme calme et réservée, au regard perçant, d'une fine intelligence critique, à l'écriture claire et lumineuse,

pouco e pouco, os próprios móveis, tão vivos, sobretudo de noite, antes de adormecer, de tomar aquele segundo comprimido que afinal de contas acabava sempre por tomar, até porque antes de o engolir não conseguia pensar noutra coisa, era uma obsessão. A cómoda que ficava do lado esquerdo, junto à janela, estalava às vezes porque um pedacinho de matéria inerte se pusera, de súbito, a viver. E ela acendia sempre a luz, sobressaltada primeiro, depois porque não podia estar às escuras com aquela presença insuportável, aquela quase certeza de que algo ou alguém a espiava por uma invisível lucarna. Apagava então a electricidade, já mais serenada, com os olhos cheios da imagem sem mistério de uma velha cómoda com pilhas de livros em cima, frascos de perfume quase vazios, cinzeiros com ganchos e bätöns e um retrato seu, a três quartos, que tirara aos dezassete anos, de vestido de baile em tafetá azul-celeste, com decote rente ao pescoço e mangaínha de balão, que nessa altura achara lindo. Era a hora pior de todas, a mais difícil porque a obrigava a maior parte das vezes a uma total impassibilidade, por entre as imagens passadas que voltavam, ou aquelas que se projectavam no futuro. De dia podia mexer-se, fugir-lhes, metendo por outros caminhos. Aquela hora, não. E os seus afogados vinham nas redes que involuntariamente deitava ao mar, alguns já irreconhecíveis de tão antigos ou tão gastos, outros perigosamente actuais. Os avós, o pai, coitado, a mãe dos velhos tempos, ainda magra e de cabelos castanhos (agora estava loira), Paula de tranças (chamavam-lhe Paulinha e era gorducha), Mário... "Estarei a ficar senil?!", pensava dirigindo-se com decisão para Artur, que a esperava na noite, hirto e inexpressivo."

même si ses thèmes étaient presque toujours tristes. C'est que les jours étaient tristes en ce temps-là, et bien qu'ils soient devenus plus libres après le 25 avril 1974, son écriture n'a pas changé. Maria Judite de Carvalho n'était pas un porte-drapeau, elle souriait timidement et lorsque l'on regarde les rares photos où elle se trouve, on la voit presque toujours poser sérieusement, le regard intrigant, nostalgique ou mélancolique, les doigts entrecroisés, mains posées sur les genoux. Ou alors il s'agit de photomaton, des portraits pour qui l'image compte peu.

Lorsque Maria Judite de Carvalho apparaît sur la scène littéraire avec son magnifique *Tanta Gente, Mariana*, nous étions à la fin des années 50, début des années 60. Entre 1949 et 1955, elle avait vécu en France et en Belgique. Elle ne pouvait donc que s'imprégner des idées alors en vogue, de l'existentialisme de Sartre, Beauvoir et Malraux en passant par les expériences du Nouveau Roman, de Marguerite Duras, Robbe-Grillet, Jean Cayrol ou Nathalie Sarraute, mouvements qui vont culminer avec la naissance de la Nouvelle Vague au cinéma, avec des cinéastes comme Resnais, Antonioni ou Bergman, qui ont introduit des thèmes et langages nouveaux, qui dépendaient des écrivains mais les ont également influencés. Maria Judite de Carvalho n'est pas restée sourde à tous ces mouvements, son écriture en témoigne. Le « Mal du temps » dont parle Antonioni, la mémoire du mal et les voyages dans le temps que Resnais aborde, l'angoisse existentielle et métaphysique de Bergman sont bien visibles dans l'œuvre de l'écrivaine, qui croise tout cela avec la réalité portugaise et les échos néo-réalistes, bien qu'elle ne les incorpore jamais intégralement. Ce sera une des raisons de sa relative subalternisation.

C'est probablement pour toutes ces raisons, fasciné par cette femme secrète et son œuvre puissante bien que discrète, que j'ai été enclin à adapter *Paysage sans bateaux* au cinéma. Curieusement, j'ai toujours trouvé dans l'écriture de Maria Judite de Carvalho, une certaine temporalité cinématographique, mais difficile à adapter, sans doute à cause de ces annotations un brin secrètes et intimistes, de la présentation de la psychologie des personnages, autant d'aspects séduisants mais qui obligeaient à de profonds changements, pour préserver l'esprit de l'écriture. Lorsqu'un cinéaste adapte un écrivain, il s'impose (ou, selon moi, il devrait le faire) deux sortes de fidélités : envers l'œuvre et envers lui-même. Il ne pourra trahir aucune d'entre elles. C'est ce que j'ai essayé de faire avec la version de *Paysage sans bateaux* que j'ai tournée à Lisbonne, en neuf jours effrénés, avec un groupe d'excellents acteurs (c'est là mon opinion) à commencer par Isabel Ruth qui avait déjà joué dans un surprenant *Verdes Anos*, sans parler de Carlos César, Rui Mendes, Rosa Lobato Faria, Lídia Franco, Raquel Maria ou Rui de Carvalho. La photographie de notre très cher Manuel Costa e Silva me semble elle aussi excellente. Encore aujourd'hui, j'aime le temps qui met du temps à passer, j'aime la caméra qui parcourt les espaces et s'arrête sur les gestes, j'aime le regard de celui qui

aime ce qu'il filme. Si ce n'était pas le cas, on ne comprendrait guère la raison pour laquelle j'ai filmé ainsi. Je ne le regrette pas. J'espère que le public de 2009, plus de trente-cinq ans plus tard, le regardera avec plaisir. Car c'est ainsi qu'à cette époque, j'ai compris comment transmettre les images et les sons, l'ambiance de l'œuvre. Lors de sa sortie, j'ai écrit :

Ce qui me plaît le plus dans *Paisagem sem Barcos*, c'est la possibilité d'offrir un portrait de femme qui s'imposera, ou non, à travers une ambiance, surtout, un univers émotionnel intériorisé qui doit naître des images, ou alors, il ne naît point. Il s'agit d'une histoire sans histoire, ou presque, faite de rencontres et séparations, un parcours de solitude dans les avenues nouvelles de Lisbonne, un visage et un corps de femme marqués par tout ce qui n'arrive pas. L'essentiel de ce film c'est cela, rendre intéressant ce qui ne l'est pas, amener le spectateur à suivre l'itinéraire de solitude, sans qu'il s'agisse d'un sacrifice de la part du public.

Pour ce faire, j'ai également un groupe d'acteurs que j'ai cherché selon les situations et personnages que j'essaie de créer, en partant du conte de Maria Judite de Carvalho. Pour le rôle de Joana, la protagoniste, Isabel Ruth, revenue au cinéma portugais après presque vingt ans de quasi absence, malgré quelques brèves apparitions. La sensibilité et malléabilité de cette actrice sont toujours intactes, depuis *Verdes Anos* et *Mudar de vida*. J'espère de tout cœur que ce film la remettra sur le devant de la scène, j'espère qu'Isabel Ruth sera à nouveau "découverte".

Tourné en un temps record, neuf jours, *Paysage sans bateaux* n'a été possible que grâce à la collaboration enthousiaste d'une petite équipe technique qui a bien fonctionné, et à laquelle j'aimerais rendre ici hommage, à savoir Manuel Costa e Silva, Olívia Varela, sans compter tous les autres. Leur dévouement et entière participation ont fait que ce projet se réalise avec un budget réduit à la part congrue (environ 1 000 000 escudos), le minimum pour travailler à un rythme inhabituel. J'espère que le résultat final sera à la hauteur de l'effort et que tous, nous puissions dire, cela « en valait la peine ».

Je maintiens entièrement ce que j'ai dit alors, en espérant que Maria Judite de Carvalho continue également à avoir la même impression que celle qu'elle m'a transmise au téléphone le soir où le film est passé à la RTP. J'espère également que cette version cinématographique de l'univers de cette écrivaine d'envergure, dont je trouve une certaine continuité dans les contes de Teolinda Gersão, Lídia Jorge et Maria Eduarda Colares (*Coisas Que não Se Dizem*), soit une manière "harmonieuse" de terminer cette "Rencontre". Pour ma part, il s'agit d'une contribution passionnée, et je sens même une certaine fierté d'avoir été, jusqu'à ce jour, le seul cinéaste à s'être approché de cet univers aussi dense et riche.

Je vous remercie.

Lauro António
Lisbonne, 4 novembre 2009 /Paris, 6 novembre 2009
Traduction de Maria Graciete Besse

Chronologie biographique et bibliographique de Maria Judite de Carvalho

José Manuel Da Costa Esteves

18.09.1921 : Née à Lisbonne où elle vit avec ses tantes dès l'âge de trois mois.

1928 : Orpheline de mère, Judite Rodrigues, et disparition, quelque temps après, de son demi-frère Armando.

1936 : Décès de son père, Inácio Rodrigues, commerçant en Flandres, sa dépouille ne sera jamais trouvée.

1947 : Études Supérieures en Philologie Germanique après avoir terminé ses études secondaires au Collège Féminin Français et au Lycée Maria Amália Vaz de Carvalho.

1949 : Mariage avec l'écrivain Urbano Tavares Rodrigues et départ en France avec son mari, interdit d'enseigner par le régime, d'abord comme lecteur à l'université d'Aix-Marseille et à la Sorbonne à partir de 1952. Contacts avec Albert Camus, Simone de Beauvoir et la peintre portugaise Maria Helena Vieira Da Silva.

1950 : Naissance de leur fille, l'écrivaine Isabel Fraga.

1955 : Retour définitif du couple au Portugal.

1959 : Publication de *Tanta Gente, Mariana...*, Alfragide, Leya, 2011 [1959]¹. (Titre inclus dans l'ouvrage *100 livres portugais du XX^e siècle. Une Sélection d'œuvres littéraires* par Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Instituto Camões, 2002).

1960 : *As mais belas histórias de amor* (sél. et traduction de Maria Judite de Carvalho, préface de Fernanda Botelho), Lisboa, Editora Arcádia, 1960.

1961 : Publication de *As Palavras Poupadas*, coll. "Século XX", Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1988, 4^{ème} édition [1961].

1. Nous indiquons la référence de la dernière édition, sauf erreur de notre part, et entre parenthèses la date de la première. D'autre part nous ne prenons en compte ici que les titres qui renvoient à des livres.

Prix *Camilo Castelo Branco* de la SPA (Société Portugaise d'Auteurs).

1963 : Publication de *Paisagem sem Barcos*, coll. "Século XX", Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1990, 2^e édition [1963].

1966 : Publication de *Os Armários Vazios, {Romance}*, Lisboa, Ulisseia, Babel, 2011 [1966].

1967 : Publication de *O Seu Amor por Etel*, Lisboa, Editora Movimento « Novela », 1967.

Os mais belos contos de amor da literatura (sél. de Maria Judite de Carvalho et de Urbano Tavares Rodrigues), Lisboa, Portugália Editora, 1967.

1968 : Publication de *Flores ao Telefone*, coll. "Contemporânea", Lisboa, Portugália Editora, 1968.

1968-1984 : Collaboration régulière dans les journaux et revues : *Diário de Lisboa* (1965-75 ; de 1971-1974, dans le « Suplemento Mulheres », où elle utilise le pseudonyme d'Emília Bravo), *O Século*, *A República*, *Diário Popular*, *Diário de Notícias*, *Eva* (chef de rédaction de 1970-1075), *O Jornal* (1976-1983), *O Escritório* (1971-1974), *Mulheres* (1978) et *Come e Cala* (1981-1982).

1969 : Publication de *Os Idólatras* (avec une note bibliographique d'Urbano Tavares Rodrigues, directeur da la collection), coll. "Os Grandes Escritores Portugueses Actuais", Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, 2001 [1969].

1973 : Publication de *Tempo de Mercês*, Lisboa, Seara Nova, 1973.

1975 : Publication de *A Janela Fingida. (Textes publiés en 1968 et 1969 dans le Diário de Lisboa et d'autres publications)*; (introd. par Baptista-Bastos " Maria Judite de Carvalho: Uma Ternura Magoada"), Lisboa, Seara Nova, 1975.

Participation à l'ouvrage collectif *Bairro de Lata. Antologia de 12 Histórias*, « A criança e o barco », Lisboa, Cadernos Juventude e Cultura, n°13, FAOJ, [1975?].

1979 : Publication de *O Homem no Arame (Textes publiés au Diário de Lisboa, entre 1970 et 1975)*, Amadora, Livraria Bertrand, 1979.

1983 : Publication de *Além do Quadro*, Lisboa, Edições "O Jornal", 1983.

Transposition filmique pour la télévision du récit *Paisagem sem Barcos* par le cinéaste Lauro António.

1985 : Participation à l'ouvrage collectif *Fantástico no Feminino*, « Os dias da cor de longe », (org. de Graça Morais), Lisboa, Edições Rolim, 1985.

1986 : Participation à l'ouvrage collectif *Lisboa Cidade dos Elevadores*, « Lembrança », Lisboa, Edição da Carris, 1986.

1988 : Texte d'introduction au livre de photographies de Eduardo Gageiro, *Mulher*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1988.

1991 : Publication de *Este Tempo. Crónicas* (Anthologie organisée et préfacée « A Tessitura do Tempo » par Ruth Navas et José Manuel Esteves), coll. « O Campo da Palavra », Lisboa, Editorial Caminho, 1991.

Grand Prix de la Chronique de l'APE (Association Portugaise des Écrivains).

Participation à l'ouvrage collectif *As Escadas Não Têm Degraus*, vol. 5, João Miguel Fernandes Jorge, António Feijó e Joaquim Manuel Magalhães (org.), Lisboa, Livros Cotovia, 1991.

1992 : Participation à l'ouvrage *Imaginários Portugueses. Antologia de Autores Portugueses Contemporâneos*, « Um diário para Saudade » (org. collective des coopérateurs de la Maison d'Édition), coll. « Ficção/Nosso Tempo », Coimbra, Fora do Texto, 1992.

1995 : Publication de *Seta Despedida*, coll. « Século XX », Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1995.

Prix de l'Association Internationale de Critiques Littéraires, Prix *Pen Club*, Prix de la *Revista Máxima*, Grand Prix du Conte de l'APE (Association Portugaise des Écrivains) ;

Prix Vergílio Ferreira des universités portugaises pour l'ensemble de son œuvre.

1996 : Publication de l'adaptation théâtrale de *Paisagem sem Barcos* (par Anne Petit en coll. avec Simone Biberfeld et José Manuel Esteves, précédée de deux notes signées par A. Petit et J.M. Esteves), coll. « Cena Actual », Edição Jornal Fundação, 1996.

Participation au volume *Contoário Cem*, « Um Homem Feliz », Lisboa, Editorial Escritor, 1996.

19.01.1998 : Décède à Lisbonne.

1999 : Première exposition des tableaux, dessins et caricatures par la municipalité d’Aveiro (Commissaire Pedro Calheiros) ; l’exposition a été accompagnée d’un colloque dont les textes et reproductions sont disponibles dans le volume *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho (1921-98)*, Aveiro, Câmara Municipal, 1999.

Œuvres Posthumes

1998 : Publication de *A Flor Que Havia Na Água Parada. Poesia* (préface “As Esperadas Palavras” par Eugénio Lisboa), Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1998.

Publication de *Havemos de Rir ? Teatro* (préface “Uma História Que Parece de Cordel (Mas Que Não É)” par Luiz Francisco Rebello), coll. “Contemporânea”, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1998.

2002 : Publication de *Diários de Emília Bravo* (org. de Ruth Navas qui signe les textes “ Nota Prévia”, “Introdução” et “Sinopse Biobliográfica de Maria Judite de Carvalho), Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

2003 : Participation à l’ouvrage *Antologia Gloria in Excelsis. Histórias Portuguesas de Natal* « Noite de Natal) » (sél. et préface par Vasco Graça Moura), coll. « Mil Folhas », Porto, Público Comunicação Social, 2003.

2011 : Participation à l’ouvrage *Conto Português [Séculos XIX-XX]. Antologia Crítica 3*, (« George » ; suivi d’une lecture par Maria João Amaral - coord. de Maria Isabel Rocheta et Serafina Martins), coll. « Antologias do Caixotim », Porto, Edições Caixotim, 2011.

Sans datation

Participation à l’ouvrage collectif *Os Sete Pecados Mortais*, « Carta Aberta à Família », Lisboa, Minotauro, s/d.

Participation à l’ouvrage collectif *Contistas Portugueses Modernos*, « A Noiva Inconsolável » (sél., introd. et notes de João Alves das Neves, São Paulo, Samambaia, s/d).

Œuvres traduites par Maria Judite de Carvalho

Hervé Bazin, *Os Muros do Desespero* [*Contre les murs*], Lisboa, Editora Arcádia, 1959.

Hervé Bazin, *De Vibora na Mão* [*Vipère au poing*], en collaboration avec Urbano Tavares Rodrigues, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1960.

Hervé Bazin, *Óleo sobre as Chamas* [*L'Huile sur le Feu*], en collaboration avec Urbano Tavares Rodrigues, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1963.

Hervé Bazin, *Nome do Filho* [*Au Nom du Fils*], en collaboration avec Urbano Tavares Rodrigues, Amadora, Livraria Bertrand, s/d.

Henri Thomas, *John Perkins* [*John Perkins.*], en collaboration avec Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa, Lux, 1961.

André Bay, *Cartas a Certas Mulheres* [*Lettres à quelques-unes*], Lisboa, Editora Início, 1964.

André Maurois, *Palace Hotel* [*Le dîner sous les marronniers*], Lisboa, Empresa de Publicidade, s/d.

Traductions françaises

Tous ces Gens, Mariana...Récit, [*Tanta Gente, Mariana...*], traduction de Simone Biberfeld, Ed. Gallimard, « coll. Folio », Paris, 2000 [1987]. (Ces éditions contiennent seulement le récit avec le titre homonyme).

Ces mots que l'on retient-Récit, [*As Palavras Poupadas*], traduction de Simone Biberfeld, Paris, Éd. de La Différence, 1987 (Cette édition contient seulement le récit avec le titre homonyme).

Paysage sans Bateaux-Récit, [*Paisagem sem Barcos*], traduction de Simone Biberfeld, Paris, Éd. de La Différence, 1988. (Cette édition contient seulement le récit avec le titre homonyme).

Anica au Temps Jadis-Nouvelles, [*Anica nesse Tempo*], traduction de Simone Biberfeld, Paris, Ed. de La Différence, 1988. Contient les récits des livres originaux en portugais des recueils *Tanta Gente, Mariana...* [« Grand-mère Cândida », « La vie et le rêve », « Mademoiselle Arminda », « La promenade du dimanche », « La mère », « A contretemps » et « Nuit de Noël »] *As Palavras Poupadas* [« Le balcon fleuri », « L'ombre de l'arbre », « Voyage », « Une histoire d'amour », « Il a plu dans l'après-midi », « La fiancée inconsolable », « Chapelle ardente » et « L'anniversaire »] & *Paisagem sem Barcos* [« Anica au temps jadis », « Rosa et la pension de famille au bord de la mer », « Une hâte folle » et « Tout va changer »].

Les Armoires Vides-Roman [*Os Armários Vazios*], traduction de Simone Biberfeld, Paris, Éd. de La Différence, 1989.

Chérie ?- Nouvelles, [*A que fora Querida*], traduction de Simone Biberfeld, Paris, Éd. de La Différence, 1994. Ce recueil contient la nouvelle « A que fora Querida » (du livre *Flores ao Telefone*, 1968) et les douze contes qui composent le livre *Além do Quadro*, [« Hors jeu », « Aéroport », « La voisine de pupitre », « Ici nulle part », « Leandro », « La nuit indigne », « Cette pauvre Estrela », « Les innocents », « Adília et ses voix », « La richesse », « Ce bleu-là » et « Courrier urgent »].

Le Temps de Grâce-Roman, [*Tempo de Mercês*], traduction de Simone Biberfeld, Paris, Éd. de La Différence, 1994. (Cette édition contient seulement le récit avec le titre homonyme).

« Les Jours couleur de lointain » et « Les Mains Ignorantes » [*Os Dias da Cor de Longe et As Mãos Ignorantes*], traduction de Simone Biberfeld, in *Des Nouvelles du Portugal. 1974-1999*, (org. de Pierre Légliose-Costa), Paris, Éd. Métailié, 2000.

Les Idolâtres. [*Os Idólatras*], traduction de Marie-Hélène Piwnik, Paris, Éd. La Différence, 2011.

Sources

Fátima Maldonado, « Maria Judite de Carvalho, Derrota Triunfante », *Expresso*, 6 juin 1998.

Ruth Navas, *Le Document Vécu chez Maria Judite de Carvalho*, mémoire de D.E.A. photocopié, soutenu à l'université de la Sorbonne/Paris IV, 1989.

LES AUTEURS

Maria Theresa **ABELHA ALVES**

Professeur à l'UFRJ où, en 1981, elle a présenté une thèse de doctorat consacrée au *Diabinho da Mão Furada*, sous la direction de Cleonice Berardinelli. En 1988 elle a été professeur invité à l'Université Nouvelle de Lisbonne. Elle a enseigné à l'Université de Feira de Santana, membre de plusieurs commissions d'évaluation et de recherche. Elle a également été lectrice à l'Université de Bordeaux III en 2003. Auteur de nombreux articles et ouvrages critiques sur des auteurs portugais tels que Gil Vicente, Vieira, Eça de Queiros, Ana Hatherly, Helder Macedo, et surtout Mário Cláudio.

Cristina **ALMEIDA RIBEIRO**

Professeur titulaire à l'Université de Lisbonne et membre du CEC. Elle donne des cours de littérature française et de littérature espagnole. Ses recherches portent aussi sur la littérature portugaise, sur un ensemble diversifié d'auteurs de différentes époques – de Gil Vicente à Vitorino Nemésio, de Sá de Miranda à António Ramos Rosa, de Bernardim Ribeiro ou Rodrigues Lobo à Mário Dionísio ou Urbano Tavares Rodrigues. Le conte est un genre auquel elle s'intéresse particulièrement. Elle dirige actuellement le projet de recherche « Poésie et poètes du *Cancioneiro Geral* ».

Lauro **António**

Cinéaste portugais, il est aussi critique cinématographique et a publié plusieurs ouvrages consacrés au cinéma, non seulement portugais, mais aussi hongrois et cubain. Sa filmographie inclut les longs métrages *Manhã Submersa* (1980) et *Vestido Cor de Fogo* (1985). Il a aussi dirigé plusieurs autres productions, dont un ensemble de quatre moyens métrages destinés à la télévision publique portugaise (RTP), intitulé *Histórias de Femmes*, parmi lesquelles se trouve l'adaptation du récit de Maria Judite Carvalho *Paisagem Sem Barcos*. Il a dirigé plusieurs festivals de cinéma et a été programmateur de cinéma de la chaîne de télévision TVI.

Maria Helena **ARAÚJO CARREIRA**

Professeur à l'Université de Paris 8, spécialiste de linguistique, surtout dans les domaines de la sémantique et de la pragmatique, et de didactique du portugais. Elle a publié notamment les ouvrages *Modalisation linguistique en situation d'interlocution*, 1997 ; et *Semântica e Discurso. Estudos de Linguística portuguesa e comparativa (Português/Francês)*, 2001. Elle a organisé plusieurs colloques dont les actes ont été publiés.

Maria **ARAÚJO DA SILVA**

Maître de conférences à la Sorbonne-Paris IV, auteur d'une thèse sur l'œuvre de Maria Ondina Braga. Elle a obtenu en 2009 le Prix Maria Ondina Braga, avec un ouvrage extrait de sa thèse. A participé en 2007 au Colloque du CRIMIC consacré à la voix des femmes dans les cultures de langue portugaise, avec une communication intitulée " Maria Ondina Braga ou le Moi en quête de révélation ".

Maria Graciete **BESSE**

Professeur à la Sorbonne (Paris IV), directrice adjointe de l'UFR d'Etudes Hispaniques et responsable du Séminaire d'Etudes Lusophones au sein du CRIMIC. Elle a publié de nombreux articles et plusieurs ouvrages de critique littéraire. Responsable de l'organisation du numéro 4 de la revue *Censive* (Nantes) consacrée à la littérature portugaise contemporaine (mai 2009, 213 pp.), elle a coordonné également la publication du volume des Actes du XXIV^e Congrès de la Société des Hispanistes Français (*Cultures lusophones et hispanophones : Penser la Relation*, Paris, Indigo côté Femmes, 2010). Elle a co-organisé avec Michel Ralle un colloque international à la Sorbonne sur la fin des grands récits de légitimation (*Les grands récits : miroirs brisés ?*, Paris, Indigo côté Femmes, 2010). Elle a également co-organisé le volume *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil* (Paris, Ed. Convivium Lusophone, 2011). Elle poursuit par ailleurs une carrière d'écrivain avec plusieurs ouvrages de poésie et de fiction parus au Portugal.

Helena **CARVALHÃO BUESCU**

Professeur à la Faculté des Lettres de Lisbonne. Son domaine de recherche couvre la littérature comparée des XIX^e et XX^e siècles. Elle collabore régulièrement avec des universités étrangères en Europe, au Brésil et aux USA. Elle a publié plusieurs livres dont *A Revisionary History of Portuguese Literature* (avec Miguel Tamen, New York, Garland, 1999), *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura* (Porto, Campo das Letras, 2001), *Cristalizações. Fronteiras da Modernidade* (Lisboa, Relógio d'Água, 2005), *O Grande Terramoto de Lisboa. Ficar Diferente* (Gradiva, 2005) et *Emendar a Morte. Pactos e(m) Literatura* (Campo das Letras, 2008). Elle est directrice-fondatrice du Centre d'Études Comparées et membre de l'Academia Europaea.

Adelaide **CRISTÓVÃO**

Diplômée en Philologie romane de l'Université de Lisbonne elle est docteure en Langues et Littératures romanes : portugais (Université Paris Ouest Nanterre). Elle est coordinatrice de l'enseignement portugais en France après avoir été lectrice de l'Institut Camões à l'université d'Amiens, Paris 8 et responsable pédagogique des cours de portugais du Centre culturel – Institut Camões de Paris. Elle est l'auteur, entre autres, de *Réponse à tout – portugais* (Ellipses, 2006), de *1001 phrases pour bien parler portugais* (Ellipses, 2009), de *La Moira enchantée au Portugal : mémoires d'un récit mythique* (Lisbonne, Colibri, 2010) et co-auteur de *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil* (Paris, Convivium Lusophone, 2011).

Fernando **CUROPOS**

Maître de conférences à la Sorbonne-Paris IV. Auteur d'une thèse de doctorat sur le féminin dans l'œuvre d'António Nobre, paru sous le titre *António Nobre ou la crise du genre*, (préfacé par Joaquim Manuel Magalhães, Paris, L'Harmattan, 2009). Elle a publié plusieurs articles et travaille actuellement sur le *queer* en littérature.

José Manuel **DA COSTA ESTEVES**

Enseignant responsable de la Chaire Lindley Cintra de l'Institut Camões à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense après avoir enseigné à l'Institut

Catholique de Paris et à Paris3-Sorbonne Nouvelle. Il est membre du groupe de recherche CRILUS (Nanterre). Il appartient au comité de rédaction de la revue électronique www.Pluralpluriel.org et est membre du comité éditorial de la revue « Colóquio/Letras ». Auteur et co-éditeur de plusieurs publications, notamment *Diálogos Lusófonos : Literatura e Cinema*, (avec Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, A. Oliveira et F. Moreira, Vila Real, 2008), *La Littérature Portugaise contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; *Agostinho da Silva : penseur, écrivain, éducateur* (avec Idelette Muzart-Fonseca dos Santos & Paulo Borges, Paris, L'Harmattan, 2010) et *Le Futurisme et les Avant-gardes au Portugal et au Brésil* (Paris, Éd. Convivium Lusophone, 2011).

António Manuel FERREIRA

Professeur à l'Université de Aveiro, spécialiste de littérature portugaise. Son domaine de recherche couvre aussi la théorie et l'analyse du conte littéraire, et la réception de la culture gréco-latine. Il a publié de nombreux articles et plusieurs ouvrages parmi lesquels *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca* (2004), *A luz de Saturno: figurações da velhice* (2005), *Presenças de Régio* (2002), et un livre de poésie *Barca d'Alva* (1995). Il a fondé et dirige actuellement la revue *forma breve* (Université d'Aveiro). Dans ses articles il a étudié plusieurs auteurs dont Miguel Torga, José Régio, Branquinho da Fonseca, Eugénio de Andrade, António Franco Alexandre.

Carina INFANTE DO CARMO

Maître de conférences à la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de l'Université de l'Algarve. Docteure en Littérature et Culture portugaise, avec pour thèse « A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira » (2007). Elle a publié en 2009, avec Paula Morão (org.), *Escrever a Vida – Verdade e Ficção*, et, en 1998, *Adolescer em Clausura. Olhares de Aquilino, Régio e V.Ferreira sobre o Romance de Internato*. Elle travaille sur la littérature portugaise du XX^e siècle, notamment sur le néo-réalisme et sur la littérature autobiographique.

Maria Luísa LEAL

Elle enseigne la langue et la littérature portugaise à l'Université de Caceres (Espagne). Auteur de nombreux articles sur le récit de voyage, et des auteurs tels João de Melo et Raul de Carvalho. Prépare une thèse de doctorat sur les récits de voyage.

Paula MORÃO

Professeure à la faculté des Lettres de Lisbonne, elle travaille sur la littérature portugaise des XIX^e et XX^e siècles, l'autobiographie, la critique textuelle appliquée à des textes modernes, aux relations entre la littérature et les Arts. Membre du Project *AUTOBIO (Literatura Autobiográfica – Questões teóricas e corpora*, du Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa). Elle a publié, entre autres : *Irene Lisboa – Vida e escrita* (1989) ; *O Só de António Nobre – Uma leitura do nome* (1991) ; *Obras de Irene Lisboa*, 10 volumes (coord. e prefácios; 1991-1999), *Cesário Verde – Visões de artista* (co-ed. com Helena Buescu, 2007) ; *Escrever a Vida – Verdade e Ficção* (co-ed. com Carina Infante do Carmo 2008), son dernier livre est paru en 2011, *O Secreto e real. Ensaaios sobre Literatura*

Portuguesa (Lisboa, Campo da Comunicação). De 2007 à 2009, elle a exercé les fonctions de directrice générale du Livre et des Bibliothèques au Ministère de la Culture.

João Amadeu **OLIVEIRA CARVALHO DA SILVA**

Professeur à l'Université catholique de Braga et chercheur au Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos. En 2002, il a obtenu un doctorat en Littérature Portugaise. Il publie régulièrement sur Herberto Helder, Fiamma Hasse Pais Brandão, Fernando Echevarría, Manuel Gusmão, entre autres.

José Cândido **OLIVEIRA MARTINS**

Professeur à l'Université catholique de Braga et chercheur au *Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos*. Auteur d'une thèse de doctorat en Théorie de la littérature, il a publié de nombreux articles et plusieurs ouvrages : *Teoria da Paródia Surrealista* (1995) ; *Naufração de Sepúlveda. Texto e Intertexto* (1997) ; *Para uma Leitura da Poesia de Bocage* (1999) ; *Fidelino de Figueiredo e a Crítica da Teoria Literária Positivista* (2007) ; et *Viajar com... António Feijó* (2009). Il a organisé les éditions de plusieurs auteurs dont Diogo Bernardes, Camilo Castelo Branco ou António Feijó.

Maria João **PAIS DO AMARAL**

Lectrice de portugais de l'Institut Camões à l'Université Hankuk des Études Étrangères, Séoul, Corée du Sud. Chercheur au CLEPUL (Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa), Unidade de I&D da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia) / Fundação da Universidade de Lisboa.

Jane **PINHEIRO DE FREITAS**

A soutenu à l'Université de S. Paulo une thèse consacrée à Maria Judite de Carvalho et Clarice Lispector, intitulée « Visões do (des)encanto : um estudo comparativo sobre aspetos do feminino em Clarice Lispector et Maria Judite de Carvalho », avec le soutien financier de la CAPES. Il a participé à plusieurs colloques et publié des articles sur Maria Judite de Carvalho.

Ana Filipa **PRATA**

Née en 1982 à Lisbonne, elle est licenciée en Lettres modernes (Université de Lisbonne, 2005) et docteure en Littérature comparée de la même université avec pour sujet de thèse : « Práticas Narrativas da Cidade. Crónicas urbanas de Carlos Drummond de Andrade, Jacques Réda et Maria Judite de Carvalho ». Elle travaille particulièrement sur les discours littéraires portant sur le quotidien et la ville. Membre de l'équipe de recherche du Centre d'Études Comparatistes (Université de Lisbonne), elle a été lectrice de Langue et Cultures portugaises à l'Université de Strasbourg.

Pedro SERRA

Il enseigne la littérature portugaise à l'Université de Salamanque, où il a présenté son doctorat en 1997. En 2001, il a été professeur visitant à l'Université de Santa Barbara (Californie). Auteur de plusieurs études sur la littérature portugaise, notamment *Uma Abelha na Chuva. Uma ReVisão* (2003), *Um Nome para Isto. Leituras da poesia de Ruy Belo* (2003), *Filologia & Romance. Almeida Garrett, Eça de Queiros & Carlos de Oliveira* (2004), et *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do século XX* (en collaboration avec Osvaldo Silvestre, 2002).

Table des matières

Remerciements	5
Introduction	
<i>Maria Graciete Besse</i>	9

Première partie Destinées de femmes

1. Du corps excrit : <i>Tanta gente, Mariana...</i>	
<i>Maria Graciete Besse</i>	15
La vision du monde de Maria Judite de Carvalho	17
Représentations du corps féminin	18
Une diction de la perte	20
2. Le modèle maternel en crise	
<i>Fernando Curopos</i>	25
3. 'Une façon de dire adieu'	
<i>José Manuel da Costa Esteves</i>	35
1) Genèse de l'œuvre et cohérence thématique	39
2) Une diction élégiaque	43
4. Une écriture sur fond de silence	
<i>Maria Araújo Da Silva</i>	45

Deuxième partie La poétique de l'écriture

1. L'esprit du collectionneur	
<i>Helena Carvalhão Buescu</i>	61
2. La construction du sens textuel : subjectivité énonciative et objectivité événementielle	
<i>Maria Helena Araújo Carreira</i>	67
3. Machines de la voix, machines de l'écriture : esthétique de la science et de la technologie dans les chroniques jutidiennes	
<i>Pedro Serra</i>	73

Troisième partie
L'Expérience du temps

1. « Les machines à apprivoiser le temps » :
peinture et écriture
Maria João Pais Do Amaral..... 89
2. En tissant le fil des heures
Jane Pinheiro De Freitas 107
Le temps à la dérive..... 111
3. Sous la tutelle de Penia : négativité et vide
Maria Theresa Abelha Alves 119

Quatrième partie
Perspectives comparatistes

1. Maria Judite de Carvalho, héritière d'Irene Lisboa ?
Paula Morão 129
2. Pseudonymes et mondes intérieurs :
de João Falco (Irene Lisboa)
à Emília Bravo (Maria Judite de Carvalho)
Maria Luísa Leal 141
Le hasard des lectures définitives 141
À la recherche de la subjectivité fascinante 142
Récit fictionnel, récit factuel : indétermination de
frontières ou besoin de tracer les lignes du champ ?..... 145
3. Des corps urbains sans lieu ni bornes :
Maria Judite de Carvalho et Annie Ernaux
Ana Filipa Prata 147
4. Le travail de l'ironie dans les chroniques de
Maria Judite de Carvalho et de José Gomes Ferreira
Carina Infante do Carmo 157

Cinquième partie **Effets de genre**

1. Le conte et le recueil : Maria Judite de Carvalho et le récit bref <i>Cristina Almeida Ribeiro</i>	171
Lien précaire de l'existence : l'espace, le temps et la mélancolie dans <i>Seta Despedida</i> <i>José Cândido Oliveira Martins</i>	185
L'espace et la maison	185
Le temps et la mémoire.....	188
La solitude et la mélancolie	191
3. Maria Judite de Carvalho : la mélancolie du réalisme <i>António Manuel Ferreira</i>	195
4. <i>Havemos de Rir ?</i> : des silences des espaces aux espaces de silence <i>João Amadeu Oliveira Carvalho Da Silva</i>	201
Témoignage de Lauro António, cinéaste La transposition filmique de <i>Paisagem sem Barcos</i> de Maria Judite de Carvalho	213
Chronologie biographique et bibliographique <i>José Manuel Da Costa Esteves</i>	223
Les auteurs	229

L'HARMATTAN, ITALIA

Via Degli Artisti 15; 10124 Torino

L'HARMATTAN HONGRIE

Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest

ESPACE L'HARMATTAN KINSHASA

Faculté des Sciences sociales,
politiques et administratives
BP243, KIN XI
Université de Kinshasa

L'HARMATTAN CONGO

67, av. E. P. Lumumba
Bât. – Congo Pharmacie (Bib. Nat.)
BP2874 Brazzaville
harmattan.congo@yahoo.fr

L'HARMATTAN GUINÉE

Almamyia Rue KA 028, en face du restaurant Le Cèdre
OKB agency BP 3470 Conakry
(00224) 60 20 85 08
harmattanguinee@yahoo.fr

L'HARMATTAN CAMEROUN

BP 11486
Face à la SNI, immeuble Don Bosco
Yaoundé
(00237) 99 76 61 66
harmattancam@yahoo.fr

L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE

Résidence Karl / cité des arts
Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03
(00225) 05 77 87 31
etien_nda@yahoo.fr

L'HARMATTAN MAURITANIE

Espace El Kettab du livre francophone
N° 472 avenue du Palais des Congrès
BP 316 Nouakchott
(00222) 63 25 980

L'HARMATTAN SÉNÉGAL

« Villa Rose », rue de Diourbel X G, Point E
BP 45034 Dakar FANN
(00221) 33 825 98 58 / 77 242 25 08
senharmattan@gmail.com

L'HARMATTAN TOGO

1771, Bd du 13 janvier
BP 414 Lomé
Tél : 00 228 2201792
gerry@taama.net