

LE ROMAN PORTUGAIS
CONTEMPORAIN

Profondeur du temps

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

- 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.

Agnès LEVÉCOT

LE ROMAN PORTUGAIS
CONTEMPORAIN

Profondeur du temps

Préface de Catherine Dumas

L'Harmattan

© L'Harmattan, 2009
5-7, rue de l'Ecole polytechnique ; 75005 Paris

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

ISBN : 978-2-296-08567-1
EAN : 9782296085671

à Solange
à Jorge

SOMMAIRE

Préface	9
Introduction	13
1^{ère} partie : LABYRINTHES DU PRÉSENT	17
Chapitre I. Le temps de la survivance	19
1. La « montre cassée »	19
2. Un monde en ruines	35
Chapitre II. Le temps du silence	53
1. La « communication incommunicante »	53
2. Taire les secrets	62
Chapitre III. Le temps de l'errance	71
1. Parcours erratiques	72
2. Désarroi identitaire	85
2^e partie : REVISITATION DU PASSÉ	107
Chapitre I. Les chemins de la mémoire	109
1. Mémoire individualisée	110
2. De la mémoire individuelle à la mémoire collective	119
Chapitre II. Les voies du passé historique	145
1. Histoire et littérature	146
2. Destitution des mythes nationaux	161
3^e partie : MÉMOIRES D'À-VENIR	193
Chapitre I. Mémoire du futur : au-delà de la mémoire historique	195
1. De l'utopie à l'avenir	195
2. Suspendre le temps	199
Chapitre II. L'éternel retour	213
1. Cycles de vie	214
2. Le cercle narratif	230
3. Narration englobante	249
Chapitre III. Vers l'universalité	261
1. Echos intertextuels	261
2. Mise en abyme de l'écriture	285
Conclusion	299
Synopsis des romans	303
Bibliographies	311
Index des romans cités	323
Table des matières	325

PRÉFACE

« Profondeur du temps », expression d'angoisse et d'exaltation. Le temps qui nous ronge, nous pousse inexorablement vers une mort vue comme annulation, c'est aussi le temps de la permanence, des racines qui nous confèrent identité et authenticité. Ces deux visions du temps se superposent dans le bel essai d'Agnès Levécot sur le roman portugais de l'après 25 Avril 1974. La circularité même de sa construction, allant des « labyrinthes du présent » aux « mémoires d'à-venir » par le biais de la « revisitation du passé », est un postulat qui ancre le roman portugais contemporain dans la pensée du temps telle qu'elle a pu être développée tout au long du XXème siècle, de Bergson à Ricœur en passant par Ferdinand Alquié. Agnès Levécot joint à cette réflexion celle de philosophes portugais Eduardo Lourenço ou José Gil.

La dysphorie que cette pensée préside à la réflexion d'Agnès Levécot, qui reprend l'expression de Eduardo Lourenço, la « communication incommunicante », pour mettre en perspective le silence imposé par la dictature de Salazar, de l'Etat Nouveau, et les angoisses existentielles du post-25 Avril. Les motifs de la ruine, du déclin, du secret, de l'errance et de la quête, du « désarroi identitaire » ponctuent la première partie de ce livre. Ils sont lus à la lumière d'une contextualisation socioculturelle qui, combinée à l'approche narratologique, contribue à cette « profondeur » du concept de temps.

Le temps euphorique est tout d'abord celui qui remonte depuis le passé jusqu'au récit, avec le plaisir du texte mémoriel qui, bien que souvent dilacérant quand il est de teneur autobiographique (nous pensons ici en particulier à l'œuvre d'António Lobo Antunes), active des imaginaires débordants, parfois excessifs. L'euphorie concerne également l'émergence d'une « mémoire collective », présente dans tous les romans du corpus, mais plus particulièrement active chez José Saramago ainsi que chez le collectif des personnages et des auteurs féminins. Enfin, le lien primordial que la fiction contemporaine entretient avec l'Histoire prend pour le roman portugais, à partir de la rupture historique de la Révolution des Œillets, un sens tout particulier. Le 25 Avril est le premier mythe sur lequel s'interroge Agnès Levécot. Permanence et destitution des

mythes nationaux, voici un fil conducteur fertile pour la lecture de ce corpus, en particulier pour sa part postcoloniale.

Enfin, l'euphorie du temps convoque un « lecteur universel », lecteur à venir. Le pacte de lecture se fait alors autour des utopies, du mythe de « l'éternel retour », du cycle et du cercle. Lecteur et instance auctoriale s'associent dans ce qu'Agnès Levécot nomme « désir d'éternité ».

Le corpus étudié peut paraître foisonnant (33 romans). Il est le fruit, cependant, d'une sélection rigoureuse parmi une production tentaculaire. En effet, le XXème et le XXIème siècles voient éclore la fiction comme jamais au Portugal. La force de ce corpus consiste à réunir des auteurs largement reconnus et traduits en français comme Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, José Saramago ou encore Vergílio Ferreira, Mário de Carvalho ou Lídia Jorge, et des auteurs moins traduits, une pléiade d'auteurs féminins entre autres (Maria Velho da Costa, Fernanda Botelho, Hélia Correia, Teolinda Gersão, Wanda Ramos).

Les problématiques et les formes narratives autour du temps mettent en regard des esthétiques fondamentalement différentes. Cette étude systématique éclaire d'un jour nouveau une production fictionnelle que la disparition des écoles littéraires et des avant-gardes atomise. La critique actuelle a besoin de cette réflexion réunificatrice et contrastive à partir de questions ontologiques susceptibles d'être traitées narratologiquement, comme celle du temps. Le roman portugais contemporain en sort grandi, loin des querelles de clocher. Il est enrichi par ces dialogues transversaux entre littératures nationales, littératures et sciences de l'homme, dialogues qui fondent la littérature dans son universalité, en même temps que dans son contexte. Une telle approche confère toute leur « profondeur » aux récits, tout en poussant le lecteur à approfondir sa lecture.

Catherine Dumas

Liste des abréviations

Nom des auteurs	Abr.	Titre des romans étudiés	Date 1 ^{er} éd
ANTUNES, António Lobo	<i>ExP</i>	<i>Explicação dos Pássaros</i>	1981
	<i>FA</i>	<i>Fado Alexandrino</i>	1983
	<i>EsP</i>	<i>Esplendor de Portugal</i>	1997
BESSA-LUÍS, Agustina	<i>CCO</i>	<i>Crónica do Cruzado Osb</i>	1976
	<i>Most</i>	<i>O Mosteiro</i>	1980
	<i>TR</i>	<i>As Terras do Risco</i>	1994
BOTELHO, Fernanda	<i>CH</i>	<i>Contadoras de Histórias</i>	1994
	<i>DVN</i>	<i>Dramaticamente Vestida de Negro</i>	1998
CARVALHO, Mário de	<i>PCF</i>	<i>A Paixão do Conde de Fróis</i>	1986
	<i>DPBT</i>	<i>Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde</i>	1994
CORREIA, Hélia	<i>VC</i>	<i>Villa Celeste</i>	1985
	<i>LF</i>	<i>Lillias Fraser</i>	2001
COSTA, Maria Velho da	<i>CP</i>	<i>Casas Pardas</i>	1977
	<i>Luc</i>	<i>Lucialima</i>	1983
FARIA, Almeida	<i>Px</i>	<i>Paixão</i>	1965
	<i>Cor</i>	<i>Cortes</i>	1978
	<i>Lus</i>	<i>Lusitânia</i>	1980
	<i>CA</i>	<i>Cavaleiro Andante</i>	1983
	<i>Tetral</i>	<i>Tétralogie (Px+Cor+Lus+CA)</i>	
FERREIRA, Vergílio	<i>PS</i>	<i>Para Sempre</i>	1983
	<i>NF</i>	<i>Na Tua Face</i>	1993
GERSÃO, Teolinda	<i>Sil</i>	<i>O Silêncio</i>	1981
	<i>CCC</i>	<i>A Casa de Cabeça de Cavalo</i>	1995
GONÇALVES, Olga	<i>MB</i>	<i>Mandei-lhe uma Boca</i>	1977
	<i>OE</i>	<i>Ora Esguardae</i>	1982
	<i>EH</i>	<i>Eis uma História</i>	1992
JORGE, Lúcia	<i>CM</i>	<i>A Costa dos Murmúrios</i>	1988
	<i>VDP</i>	<i>O Vale da Paixão</i>	1998
PIRES, José Cardoso	<i>BPC</i>	<i>Balada da Praia dos Cães</i>	1982
	<i>AlAl</i>	<i>Alexandra Alpha</i>	1987
RAMOS, Wanda	<i>Per</i>	<i>Percursos</i>	1980
SARAMAGO, José	<i>MC</i>	<i>Memorial do Convento</i>	1982
	<i>HCL</i>	<i>História do Cerco de Lisboa</i>	1989
	<i>EC</i>	<i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	1994

Introduction

Le XX^e siècle semble obsédé par le temps. Cette obsession tient à la rapidité des mutations et à la réduction des périodes historiques : la science moderne a révolutionné la notion de temps, renvoyant l'individu à l'inconfort de l'instabilité. Cette préoccupation se manifeste dans tous les arts et spécifiquement dans celui du roman : la littérature contemporaine trouve l'une de ses principales inspirations dans la complexité du temps, individuel, collectif, intrinsèquement lié au positionnement de l'homme dans le monde, et au questionnement de la réalité. Ces notions sont sous-jacentes aux changements de catégories des personnages et du temps dans l'espace métamorphosé du roman. Il y a toujours davantage, sous et sur ce qui se dit, ce qui se voit, ce qui se fait, ce qui se sent et découvrir les couches profondes du monde et des textes passe aussi par la recherche de ce qu'est le temps.

« La littérature – notre propre existence comme fiction absolue – a toujours été un jeu, le plus efficace des jeux que nous ayons su inventer pour vaincre dans la vie ce qui la désagrège : le temps », affirme E. Lourenço¹. Le thème principal de notre étude n'est donc pas, en ce sens, particulièrement original car le roman porte effectivement en lui la conscience tragique du temps. Mais l'expression de cette conscience a évolué au fil des époques. Jusqu'au roman dit moderne, on constate une soumission à la conception d'un temps extérieur et réel, d'un temps chronologique. Pourtant, depuis des époques très lointaines, la représentation tripartite du temps sur un axe linéaire a été remise en question d'un point de vue théorique et philosophique. Même si Saint Augustin avait déjà montré que l'expérience fictive du temps produite par la configuration narrative est fondamentale dans sa manière de suppléer l'impossibilité d'une expérience réelle de ce temps, ce n'est véritablement qu'au XX^e siècle que ce questionnement s'élargira au champ de la littérature. Les développements récents de la linguistique soutenus par de nouvelles approches philosophiques ont permis de montrer que le texte narratif constitue par excellence la forme linguistique de représentation du temps. Les textes les plus marquants dans ce domaine sont *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust, mais aussi *Ulysse* de

1. Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Éd. Presença, 1993, p. 11.

Joyce ou encore l'œuvre de Faulkner¹. Cependant, le roman contemporain n'a vraiment rompu avec la linéarité du récit qu'à partir de ce que l'on appelle le « nouveau roman », courant littéraire qui a effectivement brisé la conception romanesque traditionnelle en jouant de procédés narratifs qui obligent à une lecture moins passive et donc plus constructive. Ce courant littéraire propose de nouvelles formes d'expression de l'expérience temporelle : la narration ne se limite plus à réfléchir ou à représenter un temps préexistant et l'élaboration textuelle produit alors son propre temps, différent de l'expérience de la réalité.

Des philosophes, en particulier Paul Ricœur qui propose une herméneutique établissant une équivalence entre narrativité et temporalité, mais aussi Jean Pouillon et Robert Duval, des théoriciens du roman tels que Michel Butor, Milan Kundera, Gérard Genette, tirent une même conclusion : la narration permet de porter à ses conséquences les plus productives la spatialisation du temps, c'est-à-dire sa représentation conceptuelle car le langage est l'unique moyen qu'a l'homme de se déplacer dans le temps, en s'appuyant sur la fonction évocatrice qui lui est propre et sur la mémoire. Cette problématique devient cruciale dans la période post-moderne où l'on recherche des modes de représentation artistique de l'expérience du temps qui permettent d'exprimer le nouveau rapport que l'homme établit avec la modernité. Pour de nombreux théoriciens comme Barry Smart², il ne s'agit pas de célébrer une nouvelle ère qui mépriserait la raison moderne, mais plutôt d'affirmer une nouvelle sensibilité dont la caractéristique fondamentale serait le regard critique. Face à la perte des grandes idéologies, à la déception des promesses non tenues, aux espoirs frustrés et aux dilemmes perturbants, le temps de la post-modernité devient inquiétant et l'homme post-moderne se doit de résister. Une telle résistance implique, selon Boaventura de Sousa Santos³, de critiquer l'épistémologie de la science moderne pour contrer les conséquences négatives de la modernisation scientifico-technologique et néo-libérale. Aux « vérités fortes » des grands récits de légitimation de la période moderne s'oppose alors une « polyphonie de mini rationalités locales d'interprétation »⁴ qui résistent à l'irrationalité globale. Nous verrons comment la production romanesque étudiée participe de cette attitude et comment elle constitue ce

1. Dont certains auteurs comme António Lobo-Antunes et Lídia Jorge reconnaissent avoir pu subir l'influence.

2. Barry Smart, *A Pós-modernidade*, Lisboa, Éd. Europa-América, 1993, p. 122.

3. Cf. Boaventura Sousa Santos, *Pela Mão da Alice – O Social e o Político na Pós-modernidade*, Porto, Éd. Afrontamento, 1999, p. 13.

4. *Idem*.

que E. Lourenço définit comme une « insolite re-mythification iconoclaste d'évènements clefs de [notre] parcours national européen et universel »¹.

Cette caractéristique se décline sous diverses formes fictionnelles et narratives dans un corpus composé, pour l'essentiel, d'œuvres publiées entre les années 1976 et 2000. Deux œuvres publiées en dehors de cette période y ont été ajoutées : l'une, *Paixão* d'Almeida Faria (1965) parce qu'elle constitue le premier volume de ce qui deviendra plus tard une Tétralogie ; l'autre, *Lillias Fraser* de Hélia Correia (2001) pour ses liens intertextuels avec deux des romans choisis pour notre étude.

L'ensemble de ces romans correspond globalement à la classification proposée par Carlos Reis² qui distingue dans le roman portugais contemporain trois grandes tendances. La première est le fruit de la fascination que manifestent certains auteurs, comme José Saramago ou Mário de Carvalho, pour l'Histoire nationale, proche ou ancienne. La deuxième, dont le principal représentant est António Lobo Antunes, se caractérise par la mise en valeur de l'affabulation narrative. La troisième catégorie est constituée par des romans que l'essayiste considère comme de « véritables récits de la révolution », celle de l'Histoire mais aussi celle du langage. Appartiennent à ce groupe principalement des auteurs femmes comme Maria Velho da Costa, Teolinda Gersão, Olga Gonçalves, Lídia Jorge et Wanda Ramos. Leurs romans présentent en effet des innovations où le corps du langage est aussi nécessaire que le compromis avec le présent historique : ce que la fiction moderne portugaise met en évidence, c'est un langage qui est lui-même le corps de l'histoire, c'est-à-dire que ce n'est pas l'écriture d'une histoire mais l'histoire d'une écriture.

Dans cette étude, nous établissons des liens entre les différents types de fiction, de la fiction historiographique comme *Memorial do Convento*, aux récits intimistes d'auteurs femmes, ou encore au récit existentiel de *Para Sempre*. Pour ce faire, les textes sont étudiés tant sur le plan thématique que sur le plan narratif, les deux étant indissociablement liés. Partant d'une étude thématique du présent des personnages nous verrons comment la narration, à partir de ce présent, permet le retour vers le passé et la projection vers un avenir possible. Ces différentes projections des personnages dans le temps vécu, souhaité ou imaginé, constituent ce que, à propos des personnages de

1. Eduardo Lourenço, "Con-texto cultural e novo texto português", in *Cadernos de Literatura portuguesa da Universidade de Coimbra* n°5, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra 1980, p. 74.

2. Carlos Reis, "Romance e história depois da revolução: José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea", in *Regards sur deux fins de siècle (XIXe – XXe)*, Colloque franco-portugais (Talence 27-28 mai 1994), Maison des pays Ibériques, Bordeaux 1996, p. 44-45.

Vergílio Ferreira, Carlos Cunha¹ qualifie de « mondes (im)possibles ». Cette expression dichotomique oppositionnelle rend compte à la fois du caractère réaliste des récits considérés et des difficultés existentielles qu'y rencontrent les personnages. Face à une réalité difficile à comprendre et à accepter, qui les plonge dans ce que Miguel de Unamuno appelait « le sentiment tragique de la vie », les personnages et par là même leur auteur, se tournent vers une autre vérité possible, celle de la fiction.

« La formulation du thème tend à devenir moins particulière et plus générale lorsque l'examen passe de l'œuvre individuelle à un groupe d'œuvres, puis au corpus complet de l'œuvre d'un auteur, ou à la production d'un groupe littéraire, d'une génération ou d'une école »². Avertie de la difficulté de l'approche thématique, mais consciente de la richesse représentationnelle des thèmes développés dans les récits de notre corpus, nous nous sommes appuyée sur cette affirmation de C. Brémond pour construire une interprétation globale de l'ensemble de la production romanesque de cette période, en recherchant des fils conducteurs et en les reliant entre eux. Les éléments thématiques relevés au fil des lectures ont été regroupés sous des « étiquettes » exprimant un dénominateur commun (correspondant généralement aux titres de chapitres), qui intègrent des éléments hétérogènes et qui ne fonctionnent pas forcément comme des thèmes linguistiques : les thèmes sont alors les étiquettes du niveau le plus élevé trônant au sommet d'une structure hiérarchique en forme d'arbre³ dont les racines seraient les différents thèmes littéraires issus d'une intertextualité globale et particulière, le tronc l'ensemble des œuvres, et les branches les différentes représentations et configurations des thèmes mis en fiction. Cette image de l'arbre évoque également la structure ternaire de notre travail : le tronc de l'arbre est constitué par l'analyse des données fictionnelles du présent des personnages qui est à la fois le fruit d'un passé enraciné et d'un passé récent (première partie), remémoré et configuré en événements historico-culturels (deuxième partie), et qui se ramifie dans un futur hypothétique, intemporel, tendant vers l'universalité (troisième partie).

1. Carlos Cunha, *Os Mundos (Im)Possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 2000.

2. Menachem Binker, « Thème et interprétation », in *Poétique* n°64, Paris 1985, p. 435.

3. Cf. Shlomith Rimmon-Kenan, « Qu'est-ce qu'un thème ? », in *Poétique* n°64, Paris, 1985, p. 402.

Première partie

LABYRINTHES DU PRÉSENT

Le présent est tout entier crise quand
l'attente se réfugie dans l'utopie et
quand la tradition se mue en dépôt
mort.

Paul Ricœur¹

Paul Ricœur explique que le présent est la catégorie temporelle la moins apte à une analyse originaire et authentique, « en vertu de sa parenté avec les formes déchues de l'existence, à savoir la propension de l'être-là à se comprendre en fonction des êtres donnés et maniables qui sont l'objet de son souci présent, de sa préoccupation »². Le présent est donc le temps à partir duquel se construit le questionnement ontologique de l'individu. Mais celui-ci cherche à se situer simultanément par rapport à l'époque qu'il vit et à la société qui l'entoure. À la difficulté de vivre l'instant présent s'ajoute alors le poids du passé socioculturel qui se perpétue de façon plus ou moins marquée. La vie de tous les hommes, rappelle en effet Fernand Braudel, est orientée par les traces de leur passé. Elle implique bien d'autres réalités qui ne peuvent prendre place dans le film des événements. Or, ces réalités ont une vie beaucoup plus longue que la nôtre et « nous n'aurons pas toujours le loisir, au cours de notre existence, de les voir changer de fond en comble »³. Cette observation convoque obligatoirement la notion de tradition : non pas la tradition dans le sens de vérité acquise à partir de l'expérience du passé, mais, en reprenant les définitions de P. Ricœur, comme une « traditionalité », c'est-à-dire le « procès de médiation, jalonné par la chaîne des interprétations des héritages du passé » et les traditions qui « placent tous les héritages reçus dans l'ordre du symbolique et, virtuellement, dans une dimension langagière et textuelle »⁴. Cette « traditionalité » qui fonde généralement l'évolution des sociétés revêt, dans les romans que nous étudions, une signification particulière : elle imprègne le présent de façon toute négative car elle perpétue le passé sous des formes ancestrales qui semblent freiner, voire empêcher, l'évolution des mentalités. Le temps semble s'être figé, symbolisé par l'image des pendules arrêtées qui hantent

1. Paul Ricœur, *Temps et Récit III, Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, Col. Points Essais, 1985, p. 423.

2. *Ibid.*, p. 117.

3. Fernand Braudel, *Grammaire des Civilisations*, Paris, Éd. Flammarion, Champs 1993, p.26.

4. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 400-410.

les récits. Les personnages sont les victimes de la fatalité de la tradition et d'un passé récent chargé de déception qui s'inscrit dans le présent et le ronger. La corrosion et la destruction sont symbolisées par l'image de la ruine : ruine des corps, due au passage du temps qui les entraîne inexorablement vers la mort, et ruine des idéaux, phénomène post-moderne et particulièrement lié, au Portugal, aux événements survenus après le 25 Avril. Les individus se confrontent au silence, celui de l'incommunication, héritage d'un passé où la parole devait être tue et qu'ils ne parviennent pas à vaincre malgré la liberté recouvrée. Ils vivent dans l'isolement, celui qui leur est imposé et celui où ils s'installent d'eux-mêmes. Ils semblent errer dans leur temps, dans une indéfinition identitaire profonde et insoluble qui les plonge dans un abîme d'incertitude. Face à leur incapacité à se constituer comme de possibles Thésée qui vaincraient leur Minotaure, c'est-à-dire à modeler le monde en fonction de leurs désirs et de leurs idéaux, certains cherchent néanmoins à sortir du labyrinthe que représente la société où ils vivent. Ils révèlent alors des comportements plus ou moins extrêmes de recherche identitaire, parfois par la révolte, parfois par le renoncement, mais aussi par la voie transcendante qui est celle de la reconnaissance et de la pratique de l'art, le plus souvent de l'écriture.

Nous analysons dans cette partie comment les personnages vivent le temps présent, que celui-ci soit ou non le temps du récit et/ou de l'énonciation. En effet, fiction, narration et énonciation ne sont pas forcément concordantes, la fiction pouvant ou non être contemporaine de la narration et/ou de l'énonciation. Nous n'évoquerons le jeu du présent d'énonciation, en tant que présent d'écriture, que dans la mesure où celui-ci est très largement imprégné des circonstances de l'époque où les récits ont été écrits. Mais il s'agira avant tout de réaliser ici, comme nous l'avons expliqué dans notre introduction, un travail d'ordre sémantique, afin d'analyser les thèmes développés quelle que soit la situation de discours, et de montrer comment ces thèmes contribuent à la représentation du présent et à la fictionnalisation du récit.

Chapitre I

Le temps de la survivance

*D'anciennes normes étaient célébrées
sans mémoire de leur origine (Most, 28)*

La première image qui semble dominer l'ensemble des personnages est celle de la « montre cassée », au sens propre comme au sens figuré, puisque plusieurs horloges et montres symbolisent le dérèglement ou l'arrêt du temps pour les personnages à un moment donné de leur vie. Tandis que le temps extérieur passe en laissant ses traces, le temps intérieur stagne, en particulier à cause du poids de la tradition, et impose sa subjectivité en s'opposant à l'objectivité, souvent remise en question d'ailleurs, du temps cosmique : « Le temps de la fiction se grippe lorsque se rencontrent non seulement la durée intime et le temps extérieur, mais ces trois temporalités contradictoires que sont le temps chronologique de la vie, la conscience intime du temps et le temps historique du monde », dit à ce propos Tiphaine Samouyault¹. Nous voulons montrer ici comment s'articulent ces différentes représentations du temps présent vécu par les personnages : temps figé dans un passé se perpétuant dans un présent incertain de désenchantement qui provoque l'errance et la quête identitaire.

1. La « montre cassée »²

La présence insistante de plusieurs horloges cassées ou dérégées nous amène à considérer le rôle symbolique de cet objet dans la fictionnalisation du présent : il représente l'état psychologique des personnages en conflit avec leur milieu et leur temps, lui-même reflet de l'état statique et dérégé de la société portugaise dans laquelle ils évoluent. Il constitue ce que Laurent Lepaludier appelle un « objet disert » : « il ne fait pas que dire le monde, il rend visible l'idée »³.

Dans son essai intitulé *La Montre Cassée*, T. Samoyault nous aide à mieux comprendre la fonction de cet objet. « L'horloge ou la montre arrêtées expriment une relation au temps et au monde inséparable de leur rapport au corps, individuel et collectif », écrit l'essayiste⁴. C'est pourquoi, dans les récits étudiés, le temps dit objectif est relativisé, voire nié, et remplacé par

1. Tiphaine Samouyault, *La Montre Cassée*, Paris, Éd. Verdier, Col. « Chaoïd », 2004, p. 17.

2. Titre emprunté à Tiphaine Samouyault qui nous sert de référence pour cette analyse.

3. Laurent Lepaludier, *L'objet et le récit de fiction*, Rennes, Éditions PUR, 2004, p. 97.

4. Tiphaine Samouyault, *op. cit.*, p. 14.

un temps psychologique qui fluctue au gré des circonstances individuelles et collectives du présent. Le temps devient subjectif, se perd dans les labyrinthes du temps psychologique et les récits reflètent le va-et-vient de la pensée, de la remémoration ou de la réminiscence dans une structure généralement fragmentaire et achronique. La durée de ce temps peut devenir élastique comme celle de l'attente de Carlos le soir du Réveillon de Noël, dans *Esplendor de Portugal* d'António Lobo Antunes : « je lui donne encore une demi-heure, encore trois quarts d'heure, encore une heure et après cette heure encore vingt minutes et encore vingt définitives... énervé par la vitesse des aiguilles si lentes quand on a le temps, si rapide » (*EsP*, 293). Dans l'innocence de l'enfance, pourtant, l'horloge semblait rester objective : si l'objet indique le chemin de la mort, puisqu'il représente le temps qui passe, il est aussi signe de vie. Ainsi Carlos enfant, lorsqu'il ne dort pas, assimile le mouvement du balancier aux battements de son cœur (*EsP*, 77) pour se rassurer et apaiser ses angoisses. Dans l'évocation de son souvenir, qui n'est pas sans rappeler le début de *À la Recherche du Temps Perdu* de Proust, l'horloge est le symbole de la vie qui continue au milieu des troubles domestiques : « je restais des heures et des heures les yeux ouverts dans le noir à m'entendre vivre » (*EsP*, 65). Elle lui donne la sensation d'être éternel car elle continuerait de battre à jamais (*EsP*, 68). L'enfant avait alors l'impression d'être maître du temps, de pouvoir le dominer comme lorsque sa mère se fâchait contre lui (*EsP*, 66). Mais l'adulte qui se remémore a conscience d'avoir été trompé par l'objet, et donc par le temps : « cette pendule idiote de gauche à droite et de droite à gauche convaincue de continuer à me tromper avec son obésité monotone » (*EsP*, 68). Le temps passe, mais il est toujours aussi trompeur et cette immutabilité renforce l'impression d'immobilité dont souffrent les personnages d'autres romans : « Une horloge sonne, au fond du couloir, emplît la maison de son vieux tic-tac, qui retombe lentement sur les choses immobiles » (*Sil*, 99). Le bruit de l'horloge entendu dans le silence de l'incommunication entre les deux personnages, Lídia et Afonso, renforce le thème de l'insatisfaction du temps présent et de leur incapacité à capter l'instant : « un temps silencieux que l'horloge n'indiquait pas, mais qui fuyait par la fenêtre ouverte » (*Sil*, 23).

Toute l'œuvre d'A. Lobo Antunes est imprégnée de cette problématique temporelle configurée par l'omniprésence des horloges. Dans *Esplendor de Portugal*, on ne trouve pas moins d'une quarantaine de références à cet objet, celui de la propriété familiale en Angola où les personnages ont passé leur enfance, et celui de l'appartement où Carlos attend en vain ses frères et sœurs pour réveillonner. Montres et horloges font également partie du décor de *Fado Alexandrino*, comme si le temps était une menace permanente concrétisée par le « tic-tac » répétitif (*FA*, 233, 272, plus d'une trentaine de références). Le temps peut être d'une extrême et pesante lenteur : « Les

minutes glissent comme des limaces sur l'horloge » (*FA*, 468). Il est parfois complètement statique, rien ne change, rien ne se passe : les minutes s'écoulent « métalliques et semblables » et l'horloge marque indéfiniment cinq heures (*FA*, 454). Dans un autre roman du même auteur, le temps est « immobile » (*ExP*, 147), et les horloges « immémorialement arrêtées » (*ExP*, 240). Le temps devient particulièrement obsédant et oppressant juste avant que ne meure la grand-mère (*ExP*, 92). Car le temps objectif est inéluctablement lié à l'idée de mort et l'objet 'horloge arrêtée' constitue souvent l'expression matérielle de l'arrêt définitif du temps biologique¹ : ainsi l'horloge de la voiture de Rui S. semble s'être figée dans le passé à la suite d'un accident (*ExP*, 39). Le temps subi est également configuré par des horloges sans aiguilles, dans la gare de *O Silêncio* d'où ni les passagers ni le conducteur du train ne pourront repartir puisqu'ils sont morts (*Sil*, 117).

Mais le cours du temps peut également être arrêté volontairement. À l'heure de la mort du père de Carlos, on immobilise le balancier de l'horloge, stoppant ainsi brusquement la vie de toute la maisonnée (*EsP*, 72). Ce geste symbolise la cassure familiale, la rupture des liens et la négation de la transmission héréditaire, confirmée par l'éparpillement ultérieur de tous les membres de la famille : « Casser la montre, c'est refuser qu'il y ait entre eux du temps commun, briser la généalogie et refuser la transmission », explique T. Samouyault². L'objet défectueux symbolise le dérèglement de la société et sa présence accentue le caractère de crise. Le temps est malade : les aiguilles se déplacent en petits sauts « de rhumatisant » (*FA*, 114). Elles se trompent, « d'abord cinq heures du matin, puis six heures de l'après-midi, puis trente-six coup insensés » (*EsP*, 40). Le temps mesuré n'est pas digne de confiance : le sous-lieutenant voit « des dizaines de majestueuses horloges contradictoires » (*FA*, 357). Il se répète comme s'il allait et venait entre le présent et le point imaginaire de l'infini d'un miroir (*AlAl*, 240).

Ce thème récurrent reflète aussi la tentative mégalomane de chaque individu à vouloir administrer le temps et le gérer en fonction de ses besoins, tentative vouée matériellement à l'échec. Mais ce désir universel de vaincre le temps peut se transmuter en une démarche transcendantale qui se concrétise dans les fictions étudiées par un déplacement du présent vers le monde de l'imaginaire, en passant ou non par les chemins de la mémoire. Les personnages trouvent ainsi un moyen de se projeter hors de leur temps biologique et social. L'exemple paradigmatique de cette démarche est sans doute celui de Paulo de *Para Sempre*. Dans ce roman de Vergílio Ferreira, l'horloge de la vieille maison abandonnée où il revit son passé joue un rôle central et assume une fonction structurante. Lorsque Paulo revient dans sa

1. *Ibid.*, p. 227.

2. *Ibid.*, p. 89.

maison d'enfance, il y trouve, entre autres objets qui lui rappellent son passé, cette horloge arrêtée. Une grande partie du récit tourne alors autour de la décision de la remettre en marche, décision difficile à prendre car, tant que le mécanisme est arrêté, le temps présent du personnage narrateur est perpétué. Or Paulo, homme âgé, retourne dans cette maison précisément pour y vivre les derniers moments de sa vie. Les premiers mots du récit, « Pour toujours. Je suis là » (*PS*, 9)¹, constituent, par la juxtaposition de ces deux expressions, une infraction à la logique : dans cette construction rhétorique, la promesse et la constatation se superposent. C'est sans doute là que se trouve le fondement de son hésitation. Ne remettant pas en marche le balancier, il suspend le temps : « Il n'y a que moi et l'horloge dans la suspension du monde » (*PS*, 145). Le personnage semble mener une lutte du temps contre le temps et contre lui-même. D'un côté, il recherche l'éternité : « J'instaure l'écoulement du temps dans l'absolu de mon instant » (*PS*, 145). De l'autre, il a conscience d'être prisonnier de ce même temps, comme n'importe quel être humain. C'est pourquoi son hésitation dure et se maintient jusqu'au milieu du roman, le personnage essayant de se convaincre du geste qu'il doit faire : « Je dois². Mettre l'horloge en marche, restaurer le temps dans la maison, mais pas maintenant » (*PS*, 112). Il craint que ce geste ne le rappelle à sa condition de mortel : « Je suspens moi-même mon geste, attentif à un quelconque indice de vie que je ne saurais pas » (*PS*, 146). Le geste simple de l'homme qui redonne vie à l'horloge est d'ailleurs décrit avec une minutie qui renforce l'importance de l'acte (*PS*, 146). Paulo est d'abord terrorisé par le bruit régulier du tic-tac. Puis il sent intuitivement que ce mouvement perpétuel va le délivrer du mauvais sort dont il semble d'abord prisonnier, et que le monde annulé reviendra à lui à travers le battement de ce cœur vivant. Il finit par comprendre que ce mouvement l'emporte en fait vers l'éternité : « oh, j'ai l'éternité avec moi, je suis hors du temps de la vie, je suis un excès dans l'échelle des êtres » (*PS*, 175). Il se libère alors du poids de ce temps mesuré, conscient qu'il ne peut rien contre lui, mais surtout satisfait d'avoir trouvé la sérénité : « L'horloge sonne les heures. Je ne les compte plus » (*PS*, 202, 221). À l'espace vacant de la maison désertée vient s'opposer, comme une délivrance, la reprise du cours du temps. Et le balancier de l'horloge instaure dans la maison un 'temps antérieur et postérieur' au temps chronologique : c'est « le rythme, le temps éternel, non déictique, vide de la présence humaine », dit à ce propos Fernanda Irene Fonseca³. Et le rôle de cet objet dans ce roman confirme l'affirmation de T. Samouyault selon

1 Traduction de A. Viennot et M.-J. Leriche, Paris, Éditions de la Différence, 1988, p. 9.

2. L'emploi de cette locution verbale sans complément renforce l'idée de suspension du temps.

3. Fernanda Irene Fonseca, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Liv. Almedina, 1992, p. 174-175.

laquelle « la logique du récit permet parfois que l'horloge soit arrêtée à l'orée même de l'histoire et que le travail de la fiction consiste dès lors à la réparer »¹. Ainsi, le retour à la maison d'enfance ne signifie pas seulement le retour au passé d'une existence mais, cherchant à annuler cette existence, il symbolise le retour aux origines temporelles.

Ce roman nous paraît constituer, par ce que nous venons de démontrer, mais aussi pour d'autres raisons que nous développerons plus avant, une expression paradigmatique du traitement du temps. Celle-ci prend d'autres formes, en particulier celle des traditions socioculturelles ancrées dans le présent individuel des personnages.

Des traditions ancrées

Le temps où évoluent les personnages est fortement marqué par un passé collectif si lourd qu'il semble immuable. Les structures de la société sont figées dans le temps : elles sont marquées par le poids de la tradition familiale et sociale et par l'héritage économique et politique qui a instillé une peur freinant les évolutions et provoquant un désenchantement individuel et collectif. Ce que P. Ricœur appelle la « traditionalité », et qu'il définit comme « le procès de médiation, jalonné par la chaîne des interprétations des héritages du passé »², prend, dans ce cadre, une dimension toute négative puisqu'elle se présente avant tout comme un poids pour les personnages qui la reçoivent : celui du conservatisme, celui de la tradition familiale patriarcale, des traditions sociales du pouvoir et de la propriété, de la tradition religieuse, à travers lesquels les écrivains dénoncent les privilèges de classe, du sexe masculin, de la famille en tant que pilier de la propriété privée, etc.

Les maisons familiales fonctionnent, en ce sens, comme un microcosme qui concentre toutes ces caractéristiques. Plusieurs demeures, et avec elles leurs occupants, semblent figées dans le temps. Deux romans d'A. Bessa-Luís (*CCO* et *Most*) commencent par une évocation de la maison familiale. L'espace y reproduit le temps passé qui semble s'être arrêté et la maison porte les traces d'un passé révolu, d'activités qui n'y ont plus cours. C'est cependant la maison de *Casa da Cabeça de Cavalo* de T. Gersão qui est, en quelque sorte, le paradigme de l'univers fermé où se meuvent les personnages. Les histoires passées des ancêtres, racontées à huis clos par leurs descendants-fantômes, donnent l'impression d'un mouvement perpétuel de répétition des traditions familiales. La structure même du roman, récit du passé dans le récit d'un autre passé plus récent, renforce

1. Tiphaine Samouyault, *op. cit.*, p. 64.

2. Voir à ce propos la distinction établie par P. Ricœur entre « traditionalité », « traditions » et « tradition » dans *Temps et Récit III*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 397-403.

l'impression de cycles générationnels¹ perpétués à l'infini dans les mêmes traditions symboliquement représentées par la cérémonie du thé que les personnages entretiennent presque religieusement (CCC, 30). Dans le temps des ancêtres, cette maison ressemble à celles des romans d'A. Bessa- Luís², avec tout le poids d'une société vivant en vase clos. Les personnages racontés reproduisent tous les modèles de la société traditionnelle : la prépotence du patriarche, la soumission des femmes, l'hypocrisie matrimoniale, etc. Le fait que les membres de la famille se chargent eux-mêmes de narrer la vie de leurs ancêtres renforce l'idée d'unité et de collectivité de la cellule familiale. Les narrateurs choisissent d'ailleurs délibérément les personnages sur lesquels ils font porter la narration et en font une espèce de double³. Ainsi l'histoire se répète en des cycles générationnels qui ne sortent pas du cercle familial. Cette maison concentre par ailleurs les valeurs intimes de l'espace intérieur de la famille : elle est pour l'homme le berceau et l'abri, le nombril familial, un point fixe du monde, l'axe de toute orientation future. C'est donc un lieu sacré, secret et fermé. D'ailleurs, les événements racontés par les narrateurs fantômes appartiennent au monde traditionnel agraire lié au temps cosmique et qui intègre l'individu à un tout communautaire. Les souvenirs sont associés aux rites sociaux comme si la vie de la demeure n'existait qu'à travers eux : rites de naissance, de mariage et de mort, rites propitiatoires (séduction, préparation du trousseau et des noces, mariage religieux, etc.). La maison est, comme dans les romans d'A. Bessa-Luís, fondatrice d'une généalogie difficile à reconstituer qui remonte à la nuit des temps.

Tournées vers le passé, espaces où les changements n'entrent que par la force des événements, les maisons de la famille Dias (VDP), celle de Cantares (*Tretal*), celle de Duarte Augusto (CCC) ou encore celle de Carlos (*EsP*) regroupent le même type de personnages et de familles. Elles sont souvent un espace d'oppression de par la personnalité du patriarche qui y impose sa loi. Mais elles sont également l'espace féminin par excellence : c'est un lieu de contention du temps chargé de « mémoires, lieu secret, d'une chaude intimité, presque utérine, où court le présent et où le passé se poursuit »⁴, dit à ce propos I. Allegro Magalhães. Les maisons sont des espaces immémoriaux où l'individu et la famille se confrontent à leur destin. La prépotence du sexe masculin est particulièrement dénoncée par la voix des femmes, ce qui fait dire à certains critiques qu'il existe une littérature

1. Cf. Partie 3 § III-2. "Mises en abyme énonciatives".

2. Il est intéressant de noter que du XIXe siècle de CCC au XXe siècle de CCO ou de *O Mosteiro*, le statut des individus en milieu familial n'a guère évolué.

3. Cf. Partie 3 § II-2. "La ronde polyphonique".

4. Isabel Allegro Magalhães, "Os véus de Artemis: alguns traços da ficção narrativa de autora feminina", in *Colóquio de Letras* n°125-126, Julho/Dezembro 92, p. 160.

féminine avec ses propres caractéristiques thématiques. Cette affirmation est pourtant contestée par de nombreuses femmes écrivains. De la comparaison entre plusieurs époques de littérature féminine, la critique conclut que « le temps des femmes assume dans la littérature portugaise féminine des caractéristiques qui, bien que présentant différentes nuances plus ou moins superficielles, se maintiennent identiques à travers les siècles »¹. Nous en déduisons que, si les écrivains féminins continuent de s'exprimer de la même façon, c'est que la problématique féminine reste la même malgré la diversité des contextes mis en fiction. C'est ce que semble confirmer l'analyse du comportement de plusieurs personnages masculins et féminins paradigmatiques et/ou révélateurs de cet aspect de la société portugaise.

Les comportements des deux patriarches prénommés Francisco (peut-être n'est-ce là qu'un hasard ?), celui de la Tétralogie d'Almeida Faria et celui de *O Vale da Paixão* de L. Jorge, ainsi que Duarte Augusto de *A Casa de Cabeça de Cavalo* de T. Gersão, sont particulièrement représentatifs. Si ce dernier se présente comme un paradigme des figures paternelles de la littérature du XIX^e siècle, les deux autres en sont ses dignes successeurs. Dominateurs et tout-puissants, leur présence efface celle des femmes et leur désir exacerbé de faire respecter l'ordre – leur ordre – ne réussit finalement qu'à susciter un sentiment de révolte et d'injustice. Tous trois sont comme le symbole d'une structure familiale qui, après le 25 Avril, aurait dû, ou aurait pu, être remise en question. Or, si la mort de l'un (*Cor*, chap. 42) est la conséquence des prémices du mouvement révolutionnaire puisqu'il est assassiné par ses ouvriers agricoles, l'autre (*VDP*), dépassé par l'évolution de la société, ne se remet absolument pas en question. Il a eu une telle influence sur la vie de la famille que ses enfants perpétuent ses idées : bien qu'ayant eu à subir une situation économique difficile qui les a poussés à émigrer en Amérique, ils continuent de cultiver les mêmes valeurs que leur père. Celles-ci émergent dans la façon qu'ils ont d'évoquer leur frère Walter qui s'est volontairement, et par tempérament, éloigné du milieu familial. Quant à Duarte Augusto (*CCC*), c'est un véritable tyran qui, bien que vivant en des temps révolus, fin du XVIII^e - début du XIX^e siècle, nous laisse entrevoir ce que peuvent être ses successeurs dans un Portugal enkysté dans le passé. Acariâtre et paranoïaque, « il vivait contre le monde », en conflit permanent avec la réalité et dans la « distorsion délirante du réel » (*CCC*, 92), dirigeant et commandant la maisonnée en véritable dictateur. Les trois personnages rappellent assurément la figure du « maître » de la Nation que prétendait être Salazar.

1. *Id.*, *O tempo das mulheres, Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemp.*, Lisboa, INCM, 1987, p. 495-496.

Les relations familiales souffrent du comportement du chef de famille qui impose un modèle dépassé par l'évolution de la société extérieure. Le monde qui entoure Valmares (*VDP*) par exemple, bouge avec le temps. Mais le temps intérieur, celui de ses habitants, refuse de voir le monde changer : à la fin du roman, les touristes en font des photographies « typiques ». D'ailleurs, la seule évolution que l'on note chez eux est l'idée de faire de la demeure familiale un musée du monde rural (*VDP*, 239), conservant ainsi leurs traditions au sens le plus étriqué du terme.

Cette organisation familiale autocratique a comme première conséquence l'effacement de la figure de la femme, en particulier dans le cadre du mariage dont l'institution est remise en cause. D'Umbelina (*CCC*), épouse de Duarte Augusto, personnage très estompé, on sait peu de choses, si ce n'est qu'en se mariant, elle espérait trouver un milieu plus accueillant que le milieu rural dont elle était originaire. Quant à la femme de Francisco Dias (*VDP*), elle a disparu, effacée volontairement par l'auteur pour mieux rendre ce trait de la société, « parce que ce monde sans femme montre qu'il l'a tuée, qu'il l'a engloutie, que cet homme l'a dévorée »¹. Dans ce même roman, Maria Ema est également un personnage très effacé, humble, qui supporte les affres de la vie sans révolte : n'oubliant jamais Walter qui part à l'aventure après lui avoir donné une fille (personnage narrateur) et dont elle collectionne les dessins qu'il envoie de différents points du globe, elle épouse, résignée, pour sauver l'honneur de la famille, le frère de Walter.

L'inconsistance de la femme au sein du couple s'accompagne souvent d'une absence physique et/ou morale de la mère d'auprès de ses enfants. Constatons que le prénom d'Ema est l'anagramme du mot « mãe » et qu'il peut signifier à la fois le refus de l'instinct maternel et l'inversion des rôles mère-fille que l'on constatera au cours du récit : Maria Ema se désintéresse complètement de sa fille, toute tournée qu'elle est vers le souvenir de son premier et seul amour, rappelant à cet égard le célèbre personnage de Flaubert, Emma Bovary. Les rapports entre mère et enfants ne sont guère plus chaleureux dans d'autres romans. Umbelina (*CCC*), écrasée par la personnalité de son mari, bien que vivant auprès de ses enfants, est pratiquement aussi absente de leur éducation que la mère de *O Vale da Paixão*. Quant à Lídia de *O Silêncio*, elle refuse de reproduire l'exemple de sa mère Lavínia, critiquant son égoïsme dont elle pense avoir été victime.

La prépotence du sexe masculin est particulièrement marquée dans le contexte de la guerre coloniale évoqué principalement, mais pas uniquement, par des auteurs femmes. Ainsi les écrivains entretiennent-ils la mémoire collective de cette période récente et particulièrement douloureuse de

1. Lídia Jorge, propos recueillis par nous le 21 juillet 2006.

l'Histoire de leur pays¹, soit parce qu'ils l'ont vécue directement, soit parce qu'ils en ont subi les conséquences. La description du milieu militaire dans les anciennes colonies est toujours sans concession, en particulier en ce qui concerne les rapports hommes/femmes. Les femmes écrivains qui ont vécu dans ce milieu, comme L. Jorge et W. Ramos, transposent leur expérience passée dans le monde de la fiction. Evita (*CM*), femme d'un jeune lieutenant en mission au Mozambique, est complètement dépendante de l'ordre hégémonique patriarcal : elle prend conscience des atrocités pratiquées par les soldats. Mais elle se contente d'engranger les informations qui lui permettent une meilleure connaissance des faits sans les dénoncer. Dans un premier temps elle accepte la domination de l'homme pour observer et mieux comprendre le milieu où elle est plongée par les circonstances de son mariage avec Luís Alex. La tendance patriarcale à regrouper les femmes de façon à pouvoir les contrôler plus efficacement est soulignée dans plusieurs scènes : le moment le plus fort est sans aucun doute celui où toutes les femmes sont giflées en même temps par leur compagnon, généralisation exprimée par la répétition, à chaque phrase, de l'adverbe de manière « naturellement » qui présente ces agissements comme faisant partie de la norme (*CM*, 29).

La critique est encore plus virulente et plus directe lorsqu'elle est exprimée par des hommes qui ont directement participé aux actions et aux exactions militaires. Dans *Fado Alexandrino*, les comportements machistes des soldats portugais sont décrits de façon particulièrement réaliste et violente, comme dans la scène du viol d'une enfant angolaise (*FA*, 73). Certaines femmes, bien que protégées de cette violence extérieure, la ressentent intérieurement et tentent d'y échapper. Dans *Percursos*, W. Ramos confronte son personnage autobiographique à une minorité dominante coloniale et en particulier à l'une des expressions de l'idéologie de ce groupe (*Per*, 49). La narratrice présente l'histoire d'une révolte individuelle sourde contre l'univers suffocant de la petite bourgeoisie coloniale angolaise qu'elle fuit en parcourant imaginativement l'Angola. Elle fait partie de ces personnages qui osent rompre, même si ce n'est que par la pensée, avec l'ordre sexiste, social et familial, montrant ainsi qu'une autre voie est possible, puisque c'est grâce à cette opposition qu'elle se forge une identité.

Les tentatives de rupture avec l'ordre établi sont généralement infructueuses, les personnages ne parvenant pas à dépasser la situation d'échec qui dérive d'un passé non révolu et non résolu. João Carlos (*Tetral*), rompt avec le cocon familial alentejan pour s'installer à Lisbonne où il mènera une vie médiocre sans parvenir à concrétiser ses idéaux. Walter

1. Cf. Partie 2 § II-2. "L'armée et le mythe colonial".

(VDP) part à l'aventure après avoir enfreint les normes sociales de son milieu puisqu'il laisse derrière lui un enfant illégitime et finit dans les bas-fonds de Buenos Aires. Virita (CCC) brave les interdits en devenant la maîtresse du mari de sa sœur qui porte un nom symbolique, Maria do Lado (« la femme d'à côté »). Dans ce roman, d'autres personnages viennent troubler l'équilibre. Le français Philippe, dont les origines sont troubles, remet en question l'ordre matrimonial puisque, marié de force à Maria do Lado par le patriarche Duarte Augusto, il devient l'amant de Virita. Maria Badala, l'employée de maison, réussira, dans les limites de sa condition, à exprimer et à transmettre son insoumission morale. Elle la transcende par le rire, défiant la rigueur imposée par le chef de famille. Elle en fait même trembler les fondations de la maisonnée (CCC, 179). D'autres femmes imaginées par T. Gersão tentent de se révolter contre l'immobilisme imposé par les hommes. Lídia et Lavínia refusent les normes statiques que veulent leur imposer Afonso et Alfredo, hommes d'habitudes, pour qui le présent se résume à répéter quotidiennement le passé. Pour ces hommes, le monde « ne rend compte de rien » (*Sil*, 76) et tout changement revêt un caractère de profonde perturbation.

Malgré ces efforts d'opposition et ces tentatives généralement infructueuses de révolte, les relations hommes-femmes n'évoluent pas et ce constat d'échec parcourt la production romanesque étudiée. Ainsi A. Bessa-Luís affirme-t-elle, par la voix de l'un de ses narrateurs, que « la tactique qui dominait le processus féminin, était l'œuvre de l'homme » et que la libération des femmes est un concept « frauduleux » (CCO, 120).

La société portugaise semble donc régie par des lois immuables qui se reproduisent à différents niveaux sociaux au point que même les fous du monastère devenu asile font revivre une culture antérieure (*Most*, 130). Les lois se perpétuent dans les générations qui se succèdent : « Il s'installa dans cette maison où, pendant des siècles, avaient succombé et prospéré les Teixeira » (*Most*, 53). La tradition patriarcale passe d'ailleurs également par la transmission génétique. Les traits physiques et psychologiques transmis de père en fils, en sont la manifestation symptomatique : « par un système de sélection observé pendant de nombreuses années, les Aureliano étaient intelligents, vertueux et terriblement aptes à occuper des charges importantes » (CCO, 34). L'auteur de ce roman rappelle l'esprit servile qui a marqué des générations de femmes : « Olímpia était d'un naturel soumis [...]. Les femmes comme elle s'étaient faites rares, mais elles constituaient encore une mémoire où la servilité, même volontaire, jouait un rôle important dans la joie humaine (CCO, 59) ». Salvador (*Most*) réagit en quittant la maison familiale par peur d'en hériter les défauts (*Most*, 23). Mais Belche, son fils, n'échappe pas à la transmission génétique de l'échec (*Most*, 22 et 118). Son désir de changer de vie en écrivant des livres reste frustré :

« Belche écrivait des livres ratés » (*Most*, 118). Le cadre socio-familial portugais semble ainsi voué à une répétition perpétuelle et à l'impossibilité d'une évolution vers un équilibre plus grand entre les membres qui le constituent. Mais cet immobilisme se voit renforcé par un poids d'un autre ordre : celui de l'héritage socio-économique.

Des structures perpétuées

Malgré les espoirs de changement au soir du 25 Avril 1974, les structures du pouvoir socio-économique et politique, découlant en partie de la structure patriarcale traditionnelle, ne semblent pas évoluer de manière significative. Sur ce plan-là, les romans de la période étudiée peuvent être classés en deux groupes : ceux qui s'intéressent à la structure traditionnelle provinciale et ceux qui mettent en scène des personnages citadins, principalement lisboètes. Les deux groupes ont cependant, dans ce domaine, bien des points communs. Même si, en province, l'ordre régnant est celui de la propriété privée d'origine familiale, alors qu'en ville c'est plutôt celui de la petite ou moyenne bourgeoisie issue du développement du commerce et de l'industrie, les différentes classes sociales, bien que se manifestant différemment, sont également représentées.

Les patriarches que nous venons d'évoquer sont les représentants du régime totalitaire qui a dominé le pays pendant près d'un demi-siècle. Ils représentent l'ordre établi : rigides, autoritaires, sévères, matérialistes, insensibles, ils portent des bottes qui font un bruit de ferraille, symbole de leur supériorité. Ils considèrent leur propriété comme une véritable entreprise, un état dans l'État dont l'unique objectif est la production. Ils gèrent leur maison comme un empire : les employés sont soumis à des horaires rigides ; le travail est obligatoire pour tous quelque soit l'âge (Walter à 12 ans, *VDP*, 55) ; tous leur doivent respect et obéissance et sont sous l'emprise de la peur de la figure tutélaire (*VDP*, 56).

La structure même des demeures semble refléter la hiérarchie de l'ordre social. La distribution et l'utilisation des pièces de la maison des Cantares (*Tetral*) est révélatrice de ce qu'y vivent les individus. L'espace se répartit en deux axes : verticalité et centralité. Les allées et venues entre la cave et le grenier de Piedade, la femme de chambre, entre la chambre qu'elle partage avec Estela, l'autre domestique, et la cuisine et le jardin, lieux de son activité subalterne au service de ses maîtres, symbolisent la vie quotidienne et pragmatique mais aussi sociale de la maisonnée. La grande salle où se réunissent les membres de la famille en constitue le centre. Le monde fermé de la société traditionnelle est presque complètement représenté dans cette demeure où l'on reconnaît la stratification sociale du pays. Les espaces que patrons et employés habitent sont différents : la maison est ici également une manifestation spatiale des relations sociales.

La classe dominante terrienne ne parvient pas à se libérer du poids de la tradition : malgré les changements sociopolitiques des années 70, elle perpétue les anciens schémas. Lorsqu’Alexandra Alpha téléphone à son oncle, propriétaire en Alentejo, elle ne peut l’imaginer que dans ses attributs traditionnels : sa voix est « enroulée dans sa cape à col de renard » (*AIAI*, 61). Cet oncle fait partie d’une société provinciale compromise avec l’ancien régime et à laquelle Alexandra se sent étrangère. Elle en fait un portrait satirique à l’occasion de la veillée funèbre de son père qui a appartenu à la Légion Portugaise, veillée rassemblant des personnages paradigmatiques de l’entourage du défunt, symbolisés par un défilé caricatural de véhicules officiels et militaires (*AIAI*, 114).

Avec les mutations politiques des années 70, la classe dominante des propriétaires terriens va cependant perdre, pour un temps, ses prérogatives : dans la propriété de la famille Cantares (*Tetral*), les prémices révolutionnaires se font sentir lorsque les ouvriers agricoles se révoltent et tuent leur patron (*Cor*, chap.41). Dans celle de Valmares (*VDP*), le patriarche Francisco Dias voit petit à petit sa richesse s’effondrer et son pouvoir s’étioier. Les deux hommes se questionnent alors sur l’avenir de leur propriété. Francisco Cantares s’interroge sur son rôle de grand propriétaire (*Cor*, 140). Quant à son fils, João Carlos, il se révolte contre son destin familial : « Je n’accepte pas d’être un témoin complice d’une lutte qui n’a d’autre solution que la réforme agraire » (*Lus*, 88). On pourrait donc croire que cet ordre-là est bel et bien révolu. Or, nous savons qu’il ne s’agissait que de circonstances liées au contexte politique et que, depuis, l’ordre antérieur a été rétabli, la réforme agraire n’ayant pas abouti. Les anciens propriétaires, reprenant leurs droits, perpétuent encore de nos jours les anciennes structures de la propriété privée, si l’on en croit le calendrier des habitants de Monte Grado en Alentejo, région de ‘latifundio’, qui continue, après le 25 Avril, à se référer aux dates anniversaires de la monarchie (*AIAI*, 419). Les structures sociales du nord du Portugal décrites par A. Bessa-Luís ont, quant à elles, évolué pour constituer une petite bourgeoisie terrienne. Mais, loin de s’ouvrir aux progrès extérieurs, celle-ci s’enferme dans des valeurs insignifiantes qui reflètent l’immobilisme de toute une classe, configuré par la pratique d’activités traditionnelles comme la broderie (*Most*, 64) qui projette un halo mythique sur ces personnages d’un autre âge. Par ailleurs, les règles de ségrégation sociale y sont entretenues : on ne reçoit pas les négociants en vin dans la maison mais dans la cour, à la porte de la cuisine (*Most*, 28).

On aurait pu s’attendre à ce que la division sociale perpétuée dans les milieux traditionnels vole en éclats après le 25 Avril, en particulier dans les milieux citadins. Or, il n’en est rien : la structure traditionnelle s’y maintient sous l’apparence trompeuse de la mixité. En effet, dans les romans que nous

appellerons 'citadins', les différentes classes sociales se côtoient, parfois se confrontent et/ou s'affrontent ; mais elles sont généralement décrites à travers des personnages paradigmatiques qui réagissent davantage en fonction de leur origine sociale que de leur expérience de vie. Les romanciers dressent ainsi le portrait d'une société portugaise se questionnant parfois sur sa propre structure (certains personnages s'auto-analysent en tant qu'appartenant à une classe déterminée, en particulier les intellectuels), mais qui semble incapable de réaliser une mutation véritable et profonde. Ils dénoncent, souvent ironiquement, l'échec de la « révolution » des mentalités et l'enracinement des inégalités sociales. *Fado Alexandrino* d'A. Lobo Antunes met en scène cinq personnages représentatifs des différentes couches sociales de la société portugaise signifiées par différents grades militaires : le soldat, le sous-lieutenant, le lieutenant, le lieutenant-colonel et le capitaine se retrouvent autour d'une table pour raconter leurs souvenirs de guerre. Leur vie pendant les dix ans qui viennent de s'écouler a davantage été influencée par le milieu social où ils évoluent que par les événements qui les ont réunis et ils ne s'écoulent pas car ils n'ont plus rien à partager. Les oppositions sociales apparaissent également dans la dichotomie milieu rural/milieu citadin. Le Portugal décrit dans *Alexandra Alpha* est celui de la crise culturelle citadine où l'« intelligentsia » urbaine se débat avec son complexe rural (AIAI, 39). Les personnages de divers milieux sociaux se côtoient sans se rencontrer, comme dans les romans de M. Velho da Costa : ils sont issus de milieux différents, et leurs histoires et leurs parcours de vie sont racontés dans des récits dont le caractère fragmentaire révèle la fragmentation sociale.

Toutes ces caractéristiques de la société portugaise décrite dans ces romans donnent une impression de perpétuation infinie, d'une impossibilité d'évolution dont l'origine est peut-être la peur instillée pendant plusieurs décennies et intégrée collectivement par la société portugaise.

Des mentalités figées

Au poids des structures sociales enracinées, s'ajoute celui de l'héritage politique de quarante-huit années de dictature, de répression et de censure. Un voile pesant s'est installé dans les cieux portugais qu'il sera difficile de lever : « Il est évident que ce temps ne changera jamais, des nuages et des nuages, et des nuages sur des nuages » (*ExP*, 106). La peur, la culpabilité et la stagnation de la société portugaise actuelle sont, pour plusieurs auteurs, des conséquences incontestables de l'état policier qui a régné trop longtemps. De nombreux romans dénoncent explicitement ou implicitement cette situation : *Balada da Praia dos Cães* de J. Cardoso Pires, *Paixão* et *Cortes* d'Almeida Faria, *Percursos* de W. Ramos, *A Costa dos Murmúrios* de L. Jorge, les trois romans d'A. Lobo Antunes, plongent leurs personnages

dans cet univers de répression. J. C. (*Tetral*) exprime avec violence sa révolte contre l'état du pays : « Patrie de merde, malheur d'être né ici [...]. Peuple tombé dans l'apathie, dans une suffocation de désespoir, dans une triste résignation, las des gloires d'antan exagérées maintenant par la mémoire, que l'on console à coup de plats de morue et de jeux de loterie » (*Cor*, 190-191). Dans le roman suivant, c'est Marta qui s'insurge à son tour contre « la passivité accumulée, le parasitisme des classes dominantes et, par imitation, des classes dominées » (*Lus*, 173).

Plusieurs personnages subissent leur situation comme un destin auquel ils ne peuvent échapper, et ne réagissent pas à la peur instillée par le régime. Ce comportement est d'ailleurs commenté par les écrivains eux-mêmes. J. Cardoso Pires, évoquant l'atmosphère de *Balada da Praia dos Cães*, parle d'un « microcosme de peur installé à l'échelle nationale ». Pour lui, l'essence du drame vécu par les Portugais était la mise en scène du mensonge, une « mythomanie portée aux extrêmes de la vie et de la mort »¹. Par l'enquête et l'analyse rétrospective de l'assassinat d'un opposant à ce régime, l'auteur démonte le système totalitaire et démontre ses effets pervers sur la population : il s'agit bien là d'un roman sur la peur². Il dénonce l'incohérence de ce régime qui pervertissait les valeurs morales qu'il prétendait défendre. L'assassin assume donc la mort de l'officier comme un simple épisode d'une tragédie plus grande, comme la conséquence logique d'un système de peur et de mensonge : Mena, « ne sentit ni répulsion, ni étrangeté quand elle prit le pistolet. Elle obéit peut-être à un instinct de compagnie, difficile à expliquer » (*BPC*, 233).

Plusieurs autres personnages sont victimes de cette peur instillée par l'État Nouveau. L'œuvre « sébastique » de Belche a pris la forme d'un « essai sur la peur » (*Most*, 140). Plusieurs personnages expriment pourtant leur désir de profiter du mouvement révolutionnaire annoncé par le 25 Avril pour sortir de l'apathie et pour vaincre cette peur ancestrale : « Ce n'était pas une révolution au sens qu'on voulait lui donner [...]; c'était quelque chose de plus profond, peut-être l'extinction d'une peur millénaire, du mépris de soi-même » (*CCO*, 31). Mais ils se laissent à nouveau gagner par l'inaction, victimes du poids du temps. Le refus de changement d'Isabelle (*CCO*) est symbolisé par son attachement, dénoncé avec humour, à un rituel dérisoire en cette période de grand bouleversement sociopolitique : comme tous les quatre ans, elle va s'acheter un manteau d'hiver qualifié par un ami de « manteau olympique » (*CCO*, 31). La peur persiste donc en s'adaptant aux nouvelles circonstances : « Rares étaient ceux qui parvenaient à se cacher comme des rats pour rire un peu au milieu de la propagande insidieuse de la

1. José Cardoso Pires, "O meu romance é uma valsa de conspiradores", entrevista de António Mega Ferreira, in *Jornal de Letras* n°47, de 7/12/82, p. 3.

2. *Idem*.

peur » (*Most*, 192). Celle-ci trouve ses racines dans le passé de répression ; mais elle se transforme en ramifications diverses dont la principale se trouve être la peur du changement. Cette peur « millénaire », comme la caractérise A. Bessa-Luís, est l'une des principales caractéristiques de cette société statique qui, malgré quelques velléités de mouvement, n'évolue pas autant qu'on aurait pu l'attendre. L'évolution inéluctable du pays apporte des changements en particulier grâce à l'argent envoyé par les émigrants (*Most*, 104). Mais la maisonnée, elle, ne bouge pas : l'entreprise de broderie montée par les soeurs Teixeira stagne (*Most*, 103) et le monastère, « ancré dans la propriété [...] résistait à tout » (*Most*, 152). Le personnage principal, Belche, refuse l'évolution en restant dans la vallée et en se plongeant dans un passé historique (*Most*, 125). Le seul élément porteur de nouveauté, Josefina, est en même temps marqué d'une charge négative : placée au sein de cette famille pour cause de comportements inacceptables, elle va déstabiliser le cercle familial par ses attitudes provocatrices de séductrice et son affirmation féministe.

Si la bourgeoisie rurale reproduit des schémas ancestraux, la bourgeoisie citadine, quant à elle, donne des signes d'« aliénation absolue »¹ et se montre incapable de produire. Toute tentative de concrétisation de projet se solde par un échec, symbolisé par les noms mêmes des personnages : Sophia Bonifrates², marionnette qui ne crée que de l'illusion, élabore des projets culturels qui ne voient jamais le jour ; le « fakir » ne travaille également que dans le domaine de l'illusion jusqu'au jour où, après la révolution, et au nom de la liberté recouvrée, il vend un produit sans aucune utilité ; Bernardo Bernardes, dont le nom redondant évoque un parcours circulaire, réalise un film sans intérêt avec un réalisateur français qui finit par lui dérober tout son matériel photo ; quant à Sebastião Opus Night, son nom révèle son activité principalement nocturne dans les bars de la capitale et l'ambiguïté qui caractérise sa pensée politique. D'autres personnages ont une activité professionnelle, mais le narrateur ne s'y réfère jamais sauf lorsqu'elle implique la corruption. Alexandra, quant à elle, ne se trouve jamais en situation de produire et, la seule fois où elle participe à une action concrète, elle est assassinée ; d'où le titre choisi par l'auteur reprenant le nom du personnage principal et celui de l'entreprise où elle travaille et dont la symbolique évoque un commencement sans fin, donc sans concrétisation. Le manque de réactivité des individus face à la pression sociale et/ou politique est à son comble dans *Ensaio sobre a Cegueira* de J. Saramago où les personnages sont privés de liberté, car, sous prétexte qu'ils sont devenus aveugles, on les enferme dans un asile qui peut être assimilé à un camp de

1. Maria Lúcia Lepecki, *Ideologia e Imaginário*, Lisboa, Edições Moraes, 1977, p. 55.

2. *Bonifrate* : marionnette.