

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'Etudes Comparatistes – Université de Lisbonne

Dans un article intitul e « Uma literatura desenvolta ou os filhos de  lvvaro de Campos », publi e en 1966 dans la revue *O Tempo e o Modo*, Eduardo Lourenço définit les années 1953-1963 comme une p eriodo où la littérature portugaise contemporaine atteint une certaine maturité : José Cardoso Pires, Almeida Faria, Agustina Bessa-Lu s, 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 «   la fois par rapport à la parole dévorante de Bessa-Lu s 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-Lu s 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 caract eris es 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 marqu es 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  carte d'entrée de jeu la recherche formelle et l'intériorisation du message

1. Eduardo, Lourenço, « Uma literatura desenvolta ou os filhos de  lvvaro de Campos » in *O Canto do Signo. Existência e Literatura. 1957-1993*, Lisboa, Presen a, 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 Mo a », *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]ja hostil », *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^a 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 patios 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 indifferente 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 passivisme 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 repréailles 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 Pouçadas*, 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 coraçõesinhos 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, Oscar 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 fourmière, 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. Ensaio sobre Retórica da Crítica Contemporânea*, Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus - Cotovia, 1999, p. 244.

2. Oscar Lopes, « Ficção de experiência da adolescência feminina » in *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária* 2, 2^e ed., Porto, Inova, 1972, p. 139-140.

3. « Desço a rua, entro no metropolitano, estendo à menina muda as moedas necessárias, aceito o rectângulozinho 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 prestidigitacion 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. Crônicas*. 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 Légèze-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^e 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 naturaliste, 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 désespérés 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 suspension :

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'artiste)³.

1. Maria Judite de Carvalho, « O Homem no arame », in *O Homem no Arame*, op. cit., p. 19.

2. « Visto cá de baixo, parece levitar, 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 trapézistas 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.

CINQUIÈME PARTIE

EFFETS DE GENRE

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.