

Lauro CAPDEVILA, <i>Éditorial</i>	1
Maria Graciete BESSE, Avant-propos	3

LE CONTEXTE

Eduardo LOURENÇO, Petite mythologie portugaise.....	11
Roberto VECCHI, L'être singulier pluriel du post-colonialisme portugais.....	17

LA LITTÉRATURE PORTUGAISE RÉCENTE

Continuités fictionnelles et innovations littéraires

José CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS, Gonçalo M. Tavares, <i>Un Voyage en Inde</i> : une épopée hantée par la mélancolie et la déception contemporaine	33
Carina INFANTE DO CARMO, Comme le sang qui coule à l'intérieur des corps : mémoire et paysage chez José Luís Peixoto...	47
Maria ARAÚJO DA SILVA, Mémoires de la perte chez Dulce Maria Cardoso	63
Gonçalo DUARTE, <i>Caderno de Memórias Coloniais</i> : la fille du colon témoigne	79

Les grandes voix de la poésie contemporaine

Ana Paula COUTINHO-MENDES, António Ramos Rosa : le réseau et l'horizon des mots.....	93
Ida ALVES, Les chemins poétiques de Nuno Júdice.....	107
Fernando CUROPOS, João Miguel Fernandes Jorge : pour un autre art du portrait.....	123
Pedro EIRAS, Des poètes en temps de détresse : la nouvelle poésie portugaise aujourd'hui.....	135

LES ARTS DU SPECTACLE

Graça dos SANTOS, De l'infinie attente à l'énergie du désespoir : le théâtre portugais de 1974 aux années 2000	149
Fernando CUROPOS, Panorama du cinéma portugais.....	165
Pedro EIRAS, En lieu et place d'un art poétique.....	179
Comptes rendus de lecture.....	183



LES LANGUES NÉO-LATINES

Juin 2014

Regards sur le Portugal contemporain

Le numéro en librairie : 12,50 €

Revue des langues romanes : littérature et civilisation

- «Uma viagem no coração do caos», prefácio a Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, 2010, p. 9-20.
- MARTINS, José Cândido De Oliveira, «Paródias d'Os Lusíadas», in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, 2011, p. 659-667.
- MOURA, Vasco Graça (2013), «Uma Viagem à Índia», in *Discursos Vários Poéticos*, Lisboa, Verbo, 2013, p. 161-167.
- NEIVA, Saulo (dir.), *Désirs & Débris de l'épopée dans la poésie du XX^e siècle*, Bern, Peter Lang, 2009.
- *Avatares da Epopeia na Poesia Brasileira do Final do Século XXI*, Recife, Fund. Joaquim Nabuco / Ed. Massangana, 2009.
- «Tradição e experimentação genéricas : diálogos com *Os Lusíadas* na épica brasileira contemporânea», *Colóquio-Letras*, 180, 2012, p. 9-19.
- REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo (1950-2010)*, Lisboa, Caminho, 2012.
- SÉNECA, Lúcio Aneu, *Cartas a Lucílio*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian (trad., pref. e notas de J. A. Segurado e Campos), 1991.
- TAVARES, Gonçalo M., *Uma Viagem à Índia : melancolia contemporânea (um itinerário)*, Lisboa, Caminho, 2010.

COMME LE SANG QUI COULE DANS LES CORPS : MÉMOIRE ET PAYSAGE CHEZ JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Carina INFANTE DO CARMO

Université de l'Algarve (Portugal)
Centre d'Études Comparatistes - Université de Lisbonne

Dans les interviews accordées lors de la parution de son roman *Livro* (2010), José Luís Peixoto a souvent affirmé s'identifier avec la mémoire d'un temps qu'il n'a pas connu, et qui, bien qu'assez proche, est pourtant déjà « mythifié »¹ :

Je crois que ces personnes [nées autour de 1974], comme moi, se perçoivent comme une génération qui n'a pas connu un grand nombre de choses importantes. N'ayant pas vécu tout cela, [...] chaque commémoration du 25 avril est un souvenir des choses importantes que nous avons ratées de peu.²

Sa place est celle de quelqu'un qui n'a pas de mémoire vécue de la dictature, ni de ce qui est survenu après, en particulier de la fête révolutionnaire qui a étayé la construction d'un Portugal démocratique. Dans un moment de reflux de la mémoire, alimenté par l'hypermnésie des médias, par le devoir d'évoquer des voix réprimées, par l'impulsion commémorative et de muséification du passé, Peixoto présente un temps historique qu'il n'a pas connu de première main, mais qui lui est parvenu à travers des récits, des images, des personnages et des comportements parmi lesquels il a grandi et s'est construit.

1. José Luís Peixoto, «O Livro sou eu. Sou eu mascarado», p. 34. À l'exception des romans de José Luís Peixoto *Nenhum Olhar* et *Livro* qui ont des éditions françaises, toutes les citations sont traduites en français, sous ma responsabilité.

2. *Ibid.*

L'auteur n'est pas seul dans cette position de témoin et d'héritier de la mémoire. Dans la prose portugaise la plus récente, on trouve souvent une relecture du tournant historique qui a affranchi des pays auparavant colonisés et qui a atteint profondément le Portugal dans ses liens et ses ruptures avec l'Empire. Après Olga Gonçalves, António Lobo Antunes et Helder Macedo, *Caderno de Memórias Coloniais* (*Cahier de Mémoires coloniales*) (2010) d'Isabela Figueiredo ou *O Retorno*³ (2012) de Dulce Maria Cardoso ont recréé le dialogue posthume d'une génération de jeunes adultes d'aujourd'hui avec ce passé portugais, marqué de manière traumatique par « le voyage de retour post-colonial »⁴.

La postérité où se situe José Luís Peixoto a un méridien historique distinct, bien que contemporain, puisqu'il convoque l'expérience de ceux qui ont passé le cap d'une dictature de 48 ans, de la pauvreté, de la guerre et de l'émigration, puis qui ont fait / vécu le 25 avril, l'évolution démocratique, avec l'amélioration générale des conditions d'existence et de l'espérance de vie. Il serait abusif de voir, dans le passage cité ci-dessus, une version actualisée du protagoniste d'un célèbre roman d'Alfred de Musset qui avoue être naufragé de l'Histoire, parce que partagé entre les débris de la Révolution française et l'imagination indécise d'un avenir renouvelé. Ressortent cependant chez Peixoto l'importance de la transmission et de la perte de l'Histoire contemporaine portugaise qui le poussent à vouloir être un enfant / témoin de ce siècle qui est le sien.

Nous pouvons bien appeler post-mémoire – comme Marianne Hirsch⁵ – cette expérience d'une génération qui se construit sous l'influence de récits traumatiques et / ou jubilatoires qui précèdent sa naissance ou sa pleine conscience de soi. Grandir sous le poids des souvenirs des autres comporte toujours le risque de vivre une condition d'être posthume (par rapport aux grandes transformations et personnalités historiques) et de voir, par conséquent, son propre récit déplacé ou même évacué par le vénérable exemple des aïeux.

Au cours d'un peu plus d'une dizaine d'années, l'œuvre aux teintes crépusculaires de José Luís Peixoto a su tracer un territoire

3. Dulce Maria Cardoso, *Le Retour*.

4. Margarida Calafate Ribeiro, « *Caderno de Memórias Coloniais* ».

5. Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*.

littéraire singulier et déjà considérable, bien qu'inégal quant aux résultats de son expérimentation verbale. En manipulant le temps par les moyens de l'écriture, ses romans, ses chroniques et même sa poésie convoquent le passé personnel et collectif : c'est pourquoi il s'appuie sur des figures et des paysages ancestraux de son Alentejo natal, actuellement voués à l'abandon et à l'extinction sous l'effet de l'urbanisation et des déploiements médiatique et technologique. Pour vérifier cette assertion, il serait utile de retenir deux lignes de force de sa production : celle qui est plus ouvertement fictionnelle et celle qui a un caractère autobiographique, en considérant pour commencer l'arc temporel délimité par ses deux meilleurs romans, *Nenhum Olhar* (2001) et *Livro* (2010), *Sans un regard* (2004) et *Livro* (2012), dans la traduction française.

Précédé d'une narration autobiographique intitulée *Morreste-me* (2000), dont je parlerai plus loin, *Sans un regard* a propulsé son auteur sur le devant de la scène littéraire portugaise, d'autant plus qu'il a remporté le Prix littéraire José Saramago en 2001. Les raisons ne manquent pas pour une si rapide reconnaissance. « Il suffit de deux lignes et l'on entre dans un nouveau continent, dans un lieu inédit de l'espace littéraire » signalait Eduardo Prado Coelho⁶, touché par l'inclemence noire de cet univers où dominent le ciel bleu et une plaine aux tons ocres.

Méridional et ancestral, le paysage de *Sans un regard* est fait de la faune et de la flore typiques de l'Alentejo, le *montado* (avec ses chênes-lièges, chênes verts, oliviers...), mais aussi des êtres humains hantés par la solitude et le désespoir : des fils qui répètent les gestes de leurs parents, en suivant les cycles des saisons et des travaux agricoles sous le coup d'une sorte de condamnation primitive. Rien d'étonnant à ce que grand nombre des prénoms masculins résonnent comme des échos bibliques (Joseph, Salomon, Gabriel, Moïse, Élie), bien que l'endroit soit vide de dieux. Ils s'alimentent de soupes de pain et de silence, gardent les moutons, se pendent à des arbres tors et finissent par se (con)fondre avec eux (métaphoriquement), comme Joseph père, à la fin de la première partie du livre

6. Eduardo Prado Coelho, « Não as estrelas, mas o espaço negro que as separa », p. 8.

Sans regarder une dernière fois le monde, il fit un bref saut en avant, et son cou se rompit dans un bruit d'os qui se disjoignent. Il se balança pendant quelques moments, et finalement resta suspendu à la verticale, immobile, comme fut immobile le souffle qui passait sur la terre. Un moineau qui volait par là le regarda et vit ses yeux vides d'espérance, ses mains vides, et reprit son vol vers le ciel. José diminua, diminua, et quand le moineau le regarda d'en haut, José n'était plus qu'une branche tombant d'un olivier tors contre l'horizon rouge de sang.⁷

En faisant l'inversion dynamique des plans du ciel et de la terre (avec un effet d'éloignement en zoom arrière, à travers le regard d'un oiseau) et en créant ainsi une image de solitude et de violence visuellement puissante, ce passage reprend l'*incipit* du roman et est reproduit, par la voix intérieure de Joseph fils, dans la deuxième partie du livre : « Je pense : et si le ciel était une grande mer d'eau douce, si les gens ne marchaient pas sous le ciel, mais sur lui ? S'ils voyaient les choses à l'envers, si la terre était comme un ciel et qu'en mourant, ils tombaient dans le ciel et y sombraient ? »⁸.

C'est ainsi que l'on parle des hommes orphelins de tout dieu, de tout regard ultérieur, ce qui ne peut être compensé que par la puissance créatrice de la parole et par une conception poétique du monde. Après tout, *au commencement était le verbe*. Ce n'est pas un hasard si, tout au long du roman, il y a un homme qui écrit, enfermé dans une chambre sans fenêtres, sur une sorte de plan parallèle à celui du village. De ce personnage dépendent l'existence de ce microcosme, puis son extinction, qui achève l'œuvre et confirme le titre : « Le monde finit et il n'en resta rien. Nul sourire. Nulle pensée. Nul espoir. Nulle consolation. Nul regard »⁹.

On peut dès lors affirmer que ce monde inversé et absurde, représenté dans les deux parties symétriques du livre, est une « contrefaçon de l'univers dont la Bible (et les mythes) a élaboré le premier dessin »¹⁰. Attachée à la terre, l'écriture oscille entre la chronique et la fable, créant un monde de monstres, de fantômes et de personnages de contes de fées : des vieilles de 70 ans qui accouchent, une chienne qui

7. José Luís Peixoto, *Sans un regard*, p. 150.

8. *Ibid.*, p. 161.

9. *Ibid.*, p. 289.

10. Linda Santos Costa, « Depois da morte », p. 2.

survit à la génération de son maître, un coffre qui possède une voix, un démon qui administre les sacrements et sème la haine et la vengeance, un géant qui violente des femmes, des jumeaux attachés par le petit doigt, une cuisinière artistique dans un pays affamé, des générations successives de prostituées aveugles et un charpentier mutilé qui a perdu la moitié de son corps.

La plaine avec ses chênes centenaires et un soleil noir sont le décor où passent des êtres condamnés sans rémission, descendants en ligne directe de cette « marche d'un remords collectif »¹¹ née de l'œuvre de Raul Brandão, avec la douleur de ses fantômes grotesques : martyrs, prostituées, bossus, clochards philosophes et vauriens. Les champs de blé balayés par le vent chaud du sud, les chênes verts et les oliviers séculaires et les larmes de chaux sur les murs des maisons sont des photogrammes fixés par une écriture reposant sur des exercices lyriques, redondants dans leurs disjonctions répétées, et sur d'autres reformulations syntaxiques. Comme dans ses romans ultérieurs, dans *Sans un regard*, le silence est signifiant et le regard se fait éloquent à travers des fragments fortement visuels et évocateurs. D'où un « immobilisme qui interpelle lieux et personnages »¹² créant ainsi un ralentissement source d'un flux narratif circulaire, privilégiant l'espace par rapport au temps et rendant l'écriture proche de la poésie.

Le village de *Sans un regard* n'échappe pas au « goût pictural d'origine paysanne » et rurale¹³ qui a dominé le récit portugais jusqu'au milieu du XX^e siècle, en particulier celui des néoréalistes qui ont si fortement façonné l'espace de l'Alentejo. Et il ne pouvait pas en être autrement : Peixoto hérite de ceux-là le lyrisme douloureux de cette géographie. Dans *Sans un regard*, il y a même une maison seigneuriale, mystérieuse et sombre, dont on peut deviner l'absence des propriétaires, tandis que, tout autour, règne la condamnation des paysans à une existence difficile. Cependant, le paysage et les habitants du roman éludent le devenir historique et social, recherchent une dimension intemporelle et ne s'occupent pas des archaïques rapports de classe et d'organisation économique de la grande propriété agricole, le *latifúndio*. C'est là

11. José Cardoso Pires, « Ler o mar », p. 12.

12. Graça Tomás Afonso Afonso, *O Olhar do Fotógrafo: Imagem e Memória*, p. 10.

13. José Cardoso Pires, *op. cit.*, p. 16.

que se situe la grande différence idéologique avec le néoréalisme et le *Levantado do Chão* (1980)¹⁴ de José Saramago.

Et pourtant, prétendre que le jeune romancier se distingue absolument des néoréalistes parce qu'il crée des individus et non pas un collectif dénommé peuple – argument défendu par Peixoto lui-même¹⁵ –, ou parce qu'il insiste plus sur le sens tragique de la vie, reste tout de même problématique. Il convient toujours de nuancer les ruptures et oppositions prétendues absolues dans les temps historique et littéraire. S'il est vrai que de nombreux personnages du néoréalisme sont guidés par l'idéalisation romantique et l'espoir de transformation sociale¹⁶, il est discutable que les vauriens, les fous ou les propriétaires ruinés d'Alves Redol, et surtout de Manuel da Fonseca, hantés par le désespoir de la vengeance et par une fureur absurde et sanglante, se situent hors du domaine de la tragédie et n'aient aucun trait individualisant.

En règle générale, la figuration de l'Histoire se concentre sur un point de fuite insistant dans l'œuvre romanesque de Peixoto. *Sans un regard* met l'accent sur l'intemporalité tragique et *Le Cimetière de pianos* (2007)¹⁷ dépasse son enracinement historique, car s'y croisent des fragments et des voix de plusieurs temps pour conter une histoire de famille s'étendant sur plusieurs générations. Le titre renvoie à une pièce fermée dans une menuiserie de Benfica, dans la périphérie de Lisbonne, où l'on garde des pianos disjoints, mais dont les morceaux donneront vie à de nouveaux instruments. Là s'abritent des souvenirs de gens simples, leurs plaisirs et leurs violences, leurs rêves et leurs douleurs, dans des divagations mémorielles à la première personne qui alternent et se chevauchent, dans la lignée de Faulkner et Lobo Antunes. Prennent voix un restaurateur de pianos déjà mort et son petit-fils, né le jour où son père succombe. Comme le révèle l'auteur en note finale, ce père s'inspire de la figure du coureur Francisco

14. Même en faisant abstraction du flux dialectique de l'Histoire, on peut concevoir une lecture de *Sans un regard* comme une « deuxième partie » de *Levantado do Chão*, dont le titre est dans l'édition française *Relevé de terre*. Cf. Miguel Real, « A 2ª. parte de *Levantado do Chão* », p. 23. Le roman de Peixoto peut présenter métaphoriquement la lente agonie de l'Alentejo contemporain et la fin (considérée inexorable) du rêve de la réforme agraire (cf. *Ibid.*) entreprise après la révolution des Œillets.

15. José Luís Peixoto, « A morte é isso: nunca mais », p. 39.

16. Eduardo Lourenço, « Psicanálise mítica do destino português », p. 31.

17. José Luís Peixoto, *Le Cimetière de pianos*.

Lázaro, mort d'insolation avant d'atteindre la ligne d'arrivée, lors du marathon des Jeux olympiques de Stockholm en 1912.

Par conséquent, si les références historique et géographique sont importantes, la géométrie du roman finit par tracer un cercle de mort et de résurrection – le nom familial de Lazare le suggère immédiatement – dans un lien de continuité et d'héritage légué de son vivant, de père en fils. Ainsi, la lignée de sang qui unit les personnages de *Le Cimetière de pianos* favorise le temps circulaire, dans une « tendance antihéroïque qui en fait des êtres sans défense, presque impuissants et prêts à accueillir le sacrifice comme une fatalité pour laquelle il n'y a ni contrepartie ni appel »¹⁸.

Livro (2010), en revanche, a un fort enracinement historique et il s'appuie sur une conception plus marquée du collectif, car il met en scène le Portugal du XX^e siècle, figé sous la dictature salazariste, mais agité par la vague migratoire des années 60-70. Le nœud diégétique de *Livro* est conçu autour d'un garçon, Ilídio, abandonné enfant par sa mère et amoureux malheureux d'Adélaïde, qui décide, avant lui, de « faire le saut », à savoir de franchir illégalement la frontière, comme l'ont fait des milliers de Portugais pendant cette période. À partir de ces personnages qui fuient un village sans nom, la saignée du pays rural et l'exode vers la France nous sont contés :

Ils suivirent l'Espagnol sans savoir où ils allaient. Ils étaient une petite foule d'inconnus effrayés. Leurs valises leur faisaient mal aux mains et ils avaient encore plus mal aux pieds, aux jambes et aux vertèbres. Ils étaient entraînés par une volonté plus difficile à expliquer de minute en minute, naufragés de tous les mots qu'ils n'auraient pu prononcer, taches grises qui traversaient la montagne à la dérobée. Parmi eux marchait Adélaïde, les pensées mêlées de peine et de poussière.¹⁹

Il n'y manque ni la route, ni les traumatismes de la condition des émigrés : le voyage sans papiers à pied, dans le double fond des camions, dans le Sud Express jusqu'à la gare d'Austerlitz ; la boue des bidonvilles ; le travail d'esclave dans le bâtiment et le nettoyage. Ensuite, l'apprentissage de la survie dans un pays étranger, que ce soit la France de mai 68 ou bien la patrie où ils rêvent de rentrer pour montrer qu'ils ont vaincu, mais qui entre-temps se transforme de

18. Luís Carmelo, *A Luz da Intensidade*, p. 68.

19. José Luís Peixoto, *Livro*, trad. F. Rosso, p. 125-126.

manière accélérée, avec la Révolution d'avril et l'adhésion à l'Europe commune.

Plusieurs façons de saper le modèle réaliste sont mises en œuvre dans le roman. L'écrivain n'épargne pas les éléments fantastiques, aussi bien dans le village, avec les personnages de la tante Lubélia et de Galopim, que dans le passage clandestin en France, où se succèdent la femme louve, le passeur vampire, puis un corps dépecé, qu'Ilídio et Cosme transportent, sans le savoir, dans une valise dans le train pour Paris. S'ajoutent les jeux métalittéraires dans la deuxième partie du volume où sont révélés la biographie, l'origine de la voix à la première personne et le nom du narrateur de la première partie. Il s'appelle Livro, comme le roman lui-même, et est le fils d'Adélaïde, né en avril 1974 et élevé dans le bouillon de culture de la vie en France. La fin de l'œuvre se donne ainsi comme clé pour comprendre le chemin parcouru jusque-là : elle insiste à se montrer dans le miroir de sa construction verbale, à pointer du doigt la figure du narrateur et à interpeller le narrataire-lecteur. Ce qui n'efface pas pour autant la saga de la famille et de l'émigration, racontée de façon fragmentaire ; il y a néanmoins, dans cette deuxième partie, un contrepois (quelque peu rébarbatif parmi les moyens *postmodernes* utilisés) sous forme d'une dénonciation persistante de la représentation réaliste et de l'ordre chronologique de la narration qui s'accompagne de la mise en lumière de la machine romanesque en marche.

La scène de l'exode transcrite ci-dessus a une portée épique et un sens communautaire. Il n'est d'ailleurs guère étonnant que, pour narrer cette histoire d'orphelinage individuel et collectif, les modes d'attribution (ou de non attribution) d'une voix aux personnages qui ont un rôle dans *Livro* soient essentiels. Peixoto se débat justement avec un vieux problème : celui de la littérature qui, à partir du XIX^e siècle, a voulu faire voir et entendre des personnages populaires, des travailleurs, en quête d'un nouveau système de *partage du sensible* du monde social²⁰. Bien que le narrateur parsème son énonciation d'idiotismes, de barbarismes oraux de l'Alentejo et du *frantugais* des émigrants, il est vrai qu'il préfère décrire, plutôt que citer, les discours et les pensées de ses personnages. Il s'éloigne ainsi de l'option dialogique des romans *A Floresta em Bremerhaven* [La forêt à Bremerhaven]

20. Cf. Jacques Rancière, *Politique de la Littérature*.

(1975) et *Este Verão o Emigrante Lá-Bas* [Cet été l'émigré Là-Bas] (1978), où Olga Gonçalves a voulu établir une énonciation chorale qui capte les voix des émigrés portugais et, par ce biais, dénonce / contrarie leur condition de parias, de mutants, réduits au silence.

Dans *Livro*, les passages au discours direct sont secondaires par rapport à la multiplication des images caractérisant la voix des personnages, parfois dans des structures elliptiques, comme ici : « Parmi eux marchait Adélaïde, les pensées mêlées de peine et de poussière »²¹. Le narrateur évite les ressources réalistes pour représenter le discours des personnages. Il assume leur bizarrerie, en limitant donc son omniscience et sa volonté de transmettre le discours direct. Il n'invoque pas explicitement la distance (de classe / d'érudition) qui le sépare de ses personnages ; d'Adélaïde, par exemple, qui s'aventure seule à « faire le saut » vers la France, puis vit partagée entre son éducation provinciale, les nouvelles mœurs parisiennes et le manque de communication avec un mari plein de prétentions intellectuelles. C'est pourquoi il préfère évoquer leurs pensées (par le biais de métaphores et de comparaisons), s'attarder sur la vitesse différente de leurs cogitations, sur la capacité à trouver du sens sans les mots ou encore sur l'incompréhension du monde et des murmures des « paroles fermées »²². Il peut ainsi verbaliser également le langage qui précède la parole et est marqué par la douleur et par le traumatisme : c'est ce qui se produit dans les épisodes évoquant l'abandon parental qu'Ilídio et sa mère endurent pendant leur enfance, dans les premier et troisième chapitres du roman, respectivement. Qu'on en juge :

Il ne savait pas que sa mère lui avait instillé sa peur, et elle non plus ne le savait pas, elle ignorait que la peur peut se transmettre par les yeux. Elle pensait que les images qu'elle se rappelait étaient enfermées en elle, elle avait l'impression d'être comme une maison fermée, où ces images se répétaient sans fin.²³

Parallèlement à ce sentiment de perte, la symbolique de l'objet livre lui-même est très significative. Il s'agit d'un talisman qui passe de main en main parmi les personnages à la dérive. La mère le donne à Ilídio (dans l'*incipit* du roman), celui-là à Adélaïde, qui le garde

21. José Luís Peixoto, *op. cit.*, p. 125-126.

22. *Id.*, p. 116.

23. *Id.*, p. 59.

pendant toutes les années de séparation jusqu'aux retrouvailles finales avec lui-même, non sans donner entre-temps le prénom Livro (Livre) à son fils. Mais bien qu'ils le préservent à tout prix, ils en ignorent la teneur, car ils ne sont tout simplement pas des lecteurs. Pour eux, le mot écrit est un chiffre mystérieux, étranger et réservé aux autres, à ceux qui commandent. En ce sens, le livre est la métaphore d'une privation grave, celle de l'éducation (aussi lourde que la privation économique et politique), dans un pays qui, jusqu'à très tard, a condamné la plupart de ses citoyens à l'analphabétisme et à l'illettrisme endémiques.

Sans perdre de vue les thèmes du paysage et de la mémoire, José Luís Peixoto a travaillé, parallèlement au roman, sur une autre voie, qui passe par les récits de vie et la construction de la figure de l'auteur. Non que ses romans éludent les personnages d'écrivains, ni l'acte d'écriture comme moteur de leurs univers de fiction. Bien au contraire, nous l'avons vu. Cependant, chez cet auteur, les genres autobiographiques, et les simulacres de vérité qui s'y rattachent, répondent au besoin d'affirmer l'autoportrait de l'artiste, coïncidant ainsi historiquement avec la mutation de l'image et du rôle social de l'écrivain, ainsi que des structures d'organisation et de médiation des champs littéraire et culturel.

Son premier livre, *Morreste-me* (2001), a ouvert cette voie sous forme d'un requiem ému : on y fait un pèlerinage de deuil à la maison et au pays de l'enfance où reposent les souvenirs du père défunt. Le titre en français, *La Mort du père*²⁴, ne préserve pas la richesse sémantique de l'original portugais : ce dernier invoque un interlocuteur qui se sait mort, mais que le *moi* ne dispense pas d'interpeller dans son intimité. Le souvenir du père se produit en fonction de ce *moi* qui apparaît dans le verbe intransitif de perte (*morreste* : tu es mort / tu mourus) et dans le pronom personnel complément d'objet indirect, qui lui est attaché (*morreste-me* : tu m'es mort / tu me mourus), indiquant ainsi le désir de (re)connexion.

24. Avant la traduction de François Rosso, pour Grasset, en 2013, ce livre avait déjà été traduit, en 2002, par Marie Claire Vromans, dans une édition de la délégation de l'Institut Camões, à Bruxelles. D'ailleurs la traduction en français de l'œuvre en prose de José Luís Peixoto est déjà considérable et elle accompagne de près la parution des titres originaux : *Sans un regard* (2004), *Une Maison dans les ténèbres* (2006), *Le Cimetière de pianos* (2008) et *Livro* (2012).

En 2000, cette brève narration a été publiée en édition à compte d'auteur, sous une couverture noire, avec, au centre, une photographie du père encore jeune, comme s'il s'agissait d'une pierre tombale. Le texte croise les temps de façon anachronique : le présent du retour et du souvenir dans la maison familiale et le passé qui a conduit le père à la maladie et à la mort. Dans *La Mort du père*, l'épanchement confessionnel fait vibrer l'émotion jusqu'au *pathos*, car l'invocation et la volonté de ne pas oublier sont obsessionnelles. Outre le problème de l'évocation à la première personne de la mort d'un proche, il pose celui de toute autobiographie : c'est grâce à la manipulation du temps que l'écriture existe, comme s'il s'agissait d'une épitaphe qui donne la parole aux personnes disparues. La mémoire est le jouet d'un effet textuel qui feint d'éliminer la distance entre le *je* narrateur et le *je* narré, les unissant dans le récit de vie.

La Mort du père fixe des motifs thématiques sur lesquels José Luís Peixoto reviendra souvent, comme la perte du père, le sentiment tragique de la vie, les références bibliques, le besoin impérieux de ne pas oublier, ainsi que la métaphore créatrice de la menuiserie ou la « reconstruction plastique du corps sensible »²⁵, relié à la terre et qui y renaît. Les maisons blanches, les oliviers et les gens du terroir seront par la suite des jalons dans sa géographie sentimentale, aussi bien dans les romans (tout d'abord dans *Sans un regard*), que dans les contes et les chroniques, figurant dans les recueils *Cal* [Chaux] (2007) et *Abraço* [Étreinte] (2011).

Cal rassemble des textes de divers genres (du théâtre au conte-chronique) qui insistent sur l'attachement au pays, à l'Alentejo du temps de l'enfance et actuel, alors que n'y demeurent presque plus que les vieux, adossés contre les portes des maisons, avec leurs corps usés et leurs âmes dérangées. La chronique « O homem que está sentado à porta » [« L'homme qui est assis à la porte »] évoque la surprise d'un vieil homme envers un jeune compatriote qui veut fixer son histoire sur le papier, dans un livre :

25. Luís Carmelo, *op. cit.*, p. 75.

J'ai été étonné que le fils Peixoto se soit arrêté si longuement sur mon béret. Encore plus étonné quand la fille m'a raconté qu'il parlait même de la peau de mon visage, fripée de tout le soleil et de toute la poussière qu'elle a prise ; qu'il parlait même de mes yeux bruns, pareils aux yeux de ma mère. Mais ça, il ne peut pas le savoir. Ma mère est morte longtemps, longtemps avant le jour où il est né.²⁶

Nous trouvons ici la figure de l'écrivain portée par la voix des vieux de son village natal, inscrite dans le nom de famille et dans la condition de l'enfant prodigue qui ne renonce pas à sauver une mémoire oubliée et anonyme, bien qu'il soit parti vers des contrées éloignées et sophistiquées.

Abraço, pour sa part, est un recueil de chroniques publiées entre 2001 et 2011. La personne de l'auteur fait le lien entre les chroniques (182 au total), qui sont un genre bâtard, entre journalisme et littérature, rivé à la banalité du quotidien et au temps qui passe. « Ce livre n'est pas un dépôt de textes ou un nettoyage de tiroirs. Ceci est effectivement un livre. », garantissait José Luís Peixoto en 2011²⁷. La dispersion apparente des thèmes se veut ordonnée par un « fil autobiographique qui fait que, au bout du compte, nous le considérons, sans faute, comme des Mémoires »²⁸. À cette fin concourent l'inclusion de fac-similés qui suivent sa chronologie personnelle (son bulletin scolaire de l'école primaire, une page du fanzine *Opposite Crowd* ou la page de garde de *Memorial do Convento*²⁹ avec une dédicace de Saramago qui se trompe sur le nom du dédicataire, Pacheco et non pas Peixoto) ou la disposition des chapitres en fonction de l'âge de ses deux enfants (6 ans et 14 ans) et du chroniqueur lui-même (36 ans), à la date de la publication.

Sans suivre une chronologie explicite, on devine l'écoulement d'une décennie dans la vie de l'auteur qui s'expose dans son quotidien, dans ses blocages d'écriture, dans ses souvenirs de lectures, avec ses enfants, sa musique, ses tatouages, dans les hôtels, les aéroports ou lors des rencontres avec les lecteurs. Et s'ajoutent encore des souvenirs plus lointains, de l'enfance, de la famille proche, du village

26. José Luís Peixoto, *Cal*, p. 41.

27. José Luís Peixoto, Interview dans *Abraço*.

28. *Ibid.*

29. José Saramago, *Le Dieu manchot*, trad. Geneviève Leibrich, Paris, Albin Michel, 1987.

de Galveias. La géographie de *Abraço* est mondialisée et ses références, cosmopolites. Nous y trouvons l'écrivain qui se construit de force dans ses voyages physiques et intellectuels. Bien qu'originaire de l'Alentejo profond, il a gagné une visibilité médiatique, a multiplié les prix reçus et les traductions à l'étranger, il communique avec ses lecteurs grâce à son blog ou à sa page *Facebook*, parcourt le pays de librairies en bibliothèques et en auditoriums, et participe à des festivals et événements culturels dans le vaste monde.

Comme dans l'extrait de *Cal*, transcrit ci-dessus, dans *Abraço*, le recul ironique sur le *je* qui écrit est rare, favorisant ainsi la revendication de la vérité autobiographique. Au centre des chroniques se trouve donc la figure de l'écrivain exposant l'intensité émotionnelle de son vécu, que Luis Carmelo³⁰ avait déjà associée à l'œuvre romanesque de José Luís Peixoto. *A fortiori*, *Abraço* :

[...] vit d'une turbulence ou intermittence très actuelle (une sorte de *pixel* littéraire) qui, déclenchant chez le public un profil émotif, immédiat et phéno-textuel des émotions et des affections, conduit au même genre de *pathos* que celui que l'on retrouve fréquemment aujourd'hui dans l'espace public médiatisé [...].³¹

Nombreux sont les chroniqueurs qui ont conféré à la chronique le statut de laboratoire d'écriture et lui ont reconnu une qualité esthétique. Ils en ont fait un lieu privilégié pour la définition autobiographique, pour la construction de leur historicité dans le choix de leur *memorabilia* littéraire et pour la conception de l'œuvre et de la carrière littéraires, même si, au sein de celles-là, la chronique est reléguée à une place marginale, par l'écrivain lui-même ou par ceux qui l'interprètent. Dans cette mesure, la chronique participe activement à la construction de la figure d'auteur, en favorisant l'étroite implication des niveaux empirique et textuel, ou, en d'autres termes, en exposant les mécanismes qui, à l'intérieur et en marge des textes, contribuent à la reconnaissance du nom et à la définition de la *persona* correspondante.

C'est le cas pour José Luís Peixoto. Les chroniques occupent ce seuil paratextuel, où s'érige la figure d'auteur, à la confluence de

30. Luís Carmelo, *op. cit.*, p. 13.

31. *Ibid.*

forces en tension : d'un côté, le lien ombilical avec une tradition littéraire reconnue et cosmopolite ainsi qu'avec la mémoire et le paysage d'un pays (rural) qui aujourd'hui disparaît ; de l'autre, un imaginaire dominé par l'affichage médiatique des subjectivités et par l'emprise de la logique du marché sur le champ littéraire.

Sa récente participation à des projets publicitaires ou similaires – la réécriture d'œuvres de Camões ou d'Eça ou l'ajout de suites, annoncées sur des panneaux d'affichage publicitaires, le reportage de voyages vers des contrées exotiques organisés par des agences commerciales, la promotion de stylos à plume – accole inévitablement à son nom l'« image de [la] dissidence populiste »³² ou de l'« écrivain-publiciste-homme d'affaires »³³. À son honneur, Peixoto assume un discours des sentiments, invoque la valeur des expériences vécues tout au long de son parcours de vie et du port de refuge de ses origines, au-delà des tirages de livres et des flashes médiatiques : « J'ai un endroit. C'est pourquoi je ne me perds jamais dans le monde immense »³⁴.

Si ces choix de l'auteur de *Sans un regard* amènent de nombreux critiques à mésestimer (de façon réductrice, voire injuste) l'ensemble de son travail littéraire, il est vrai que ces attaques sont une manifestation d'un climat posthume qui atteint l'institution littéraire telle que nous la connaissons. Depuis le XIX^e siècle, on trouve chez les écrivains différentes nuances d'engagement, d'autonomie et de résistance face à la marchandisation croissante de la vie culturelle et littéraire. Mais la mutation qui est en cours aujourd'hui va plus loin, car elle coïncide avec la crise des instances de médiation, de légitimation et de consécration de l'écrivain par ses pairs et par la critique littéraire, au profit de la « sanction anonyme du marché »³⁵ et de la valeur économique auxquelles est sensible le monde de l'édition. Cette fracture historique se traduit par l'exigence de choix difficiles pour qui, comme José Luís Peixoto, s'enracine dans un héritage ancestral fait de paysages et de mémoire pour chercher sa voix et sa place littéraires.

32. Helder Macedo, « Preguiças », p. 35.

33. António Guerreiro, « O que é um escritor ? », 2013, p. 36.

34. José Luís Peixoto, « O meu lugar ».

35. António Guerreiro, *op. cit.*, p. 36.

BIBLIOGRAPHIE

- AFONSO, Graça Tomás Afonso, *O Olhar do Fotógrafo: Imagem e Memória em Cemitério de Pianos, Mémoire de Master en Langues, littératures et cultures*. Université de Aveiro, 2011, <http://ria.ua.pt/handle/10773/5815> (consulté le 30/11/2013).
- CARDOSO, Dulce Maria, *Le Retour*, trad. Dominique Nédellec, Paris, Stock, 2014.
- CARMELO, Luís, *A Luz da Intensidade. Figuração e Estesia na Literatura Contemporânea. O Caso de José Luís Peixoto*, Lisboa, Quetzal, 2012.
- COELHO, Eduardo Prado, « Não as estrelas, mas o espaço negro que as separa », in *Público. Leituras*, n° 3856, Lisbonne, 07/10/2000, p. 8.
- COSTA, Linda Santos, « Depois da morte », in *Público. Leituras*, n° 3870, Lisbonne, 21/10/2000, p. 2.
- GUERREIRO, António, « O que é um escritor ? », in *Público. Ípsilon*, n° 8409, Lisbonne, 19/04/2013, p. 36.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, 2nd ed. Cambridge/London: Harvard University Press, 2002.
- LOURENÇO, Eduardo, « Psicanálise mítica do destino português », in *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, 3^e éd., Lisbonne, Dom Quixote, 1988, p. 17-64.
- MACEDO, Helder, « Preguiças », in *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 1112, Lisbonne, 15/05/2013, p. 35.
- PEIXOTO, José Luís, « A morte é isso: nunca mais » (interview de Ana Marques Gastão), in *Diário de Notícias*, n° 48185, Lisbonne, 24/02/2001, p. 39.
- *Sans un regard*, trad. François Rosso, Paris, Grasset, 2004.
- *Cal*, Lisbonne, Quetzal, 2007.
- *Le Cimetière de pianos*, trad. François Rosso, Paris, Grasset, 2008.
- « O Livro sou eu. Sou eu mascarado » (interview de Carlos Vaz Marques), in *Ler. Livros & Leitores*, n° 95 (2^e série), Lisbonne, octobre 2010, p. 30-37 et 88.
- *Livro*. Trad. François Rosso, Paris, Grasset, 2010.
- *Relevé de terre*, trad. Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, 2012.
- Interview dans *Abraço (Jornal i)*, 29.11.2011, in Blog de José Luís Peixoto 29/11/2011. Disponible sur <http://www.joseluispeixoto.net/52303.html> (consulté le 22/12/2013).
- « O meu lugar », in *Visão* n° 1067, Lisbonne, 17/08/2013. Disponible sur <http://visao.sapo.pt/o-meu-lugar=f745812> (consulté le 30/11/2013).

PIRES, José Cardoso, « Ler o mar », in Raul Brandão, *Os Pescadores*, Lisbonne, Editorial Comunicação, 1986, p. 7-19.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la Littérature*, Paris, Galilée, 2007.

REAL, Miguel, « A 2ª. parte de *Levantado do Chão* », in *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 788, Lisbonne, 13/12/2000, p. 23.

RIBEIRO, Margarida Calafate, « Caderno de Memórias Coloniais », in blog *Angelus Novus*, 18/02/2010. Disponible sur <http://angnovus.wordpress.com/2010/02/18/margarida-calafate-ribeiro-sobre-%C2%ABcaderno-de-memorias-coloniais%C2%BB/> (consulté le 30/11/2013).

MÉMOIRES DE LA PERTE CHEZ DULCE MARIA CARDOSO

Maria ARAÚJO DA SILVA

Université Paris-Sorbonne – Paris IV
CRIMIC (EA 2561)

“las cosas que se mueren no se deben tocar”

DULCE MARIA LOYNAZ,
in DULCE MARIA CARDOSO, *O Retorno*

Au cœur de la loi qui m'accablait
avec l'implacable rigueur de pierre,
j'entrevois une vertigineuse absence :
c'est dans ce gouffre que je m'engloutissais,
la bouche déchirée de cris.

S. DE BEAUVOIR, *Les Mémoires d'une jeune fille rangée*

Qu'elle soit réelle ou symbolique, individuelle ou collective, la perte s'érige en axe fondamental de l'œuvre de Dulce Maria Cardoso, écrivaine contemporaine distinguée par de nombreux Prix Littéraires et dotée d'une plume singulière qui contribue au renouvellement de la littérature portugaise. Dès son premier roman *Campo de Sangue* jusqu'à *O Retorno* en passant par *Os Meus Sentimentos*, Dulce Maria Cardoso interroge les différentes modalités de la perte et met en scène une multitude d'expériences complexes et douloureuses qui s'articulent autour de l'absence, la séparation et l'abandon, nouant des liens étroits avec les registres de la souffrance et de la mélancolie : disparition d'êtres chers, ruptures passagères ou irréversibles, perte de repères, de lieux et de situations, effondrement de croyances ou d'espoirs qui affectent diversement ceux qui y font face.